



XXVI ENCONTRO SOCINE
**VOLVERSE
OTRAS**

POLÍTICAS
IMAGENS
SONS
FRONTEIRAS

ANAIS
de textos
completos



VOLVERSEOTRAS.COM.BR

XXVI ENCONTRO
SOCINE

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE

Anais de textos completos do XXVI Encontro Socine

XXVI ENCONTRO SOCINE
**VOLVERSE
OTRAS** POLÍTICAS
IMAGENS
SONS
FRONTEIRAS



© Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Encontro Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (26. : 2023 : Foz do Iguaçu, PR)

Anais de textos completos do XXVI Encontro Socine [livro eletrônico] : Volverse OTRAS: políticas, imagens, sons e fronteiras / organizadores Cristian Borges...[et al.]. -- São Paulo : Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema Audiovisual - SOCINE, 2024.

PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Mariana Baltar Freire, Catarina Amorim de Oliveira Andrade, Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Fran Rebelatto.

Bibliografia.

ISBN 978-65-86495-07-2

1. Arte e cultura 2. Cinema - Apreciação 3. Filmes - Produção e direção 4. Produção audiovisual I. Borges, Cristian. II. Freire, Mariana Baltar. III. Andrade, Catarina Amorim de Oliveira. IV. Reis Filho, Osmar Gonçalves dos. V. Rebelatto, Fran.

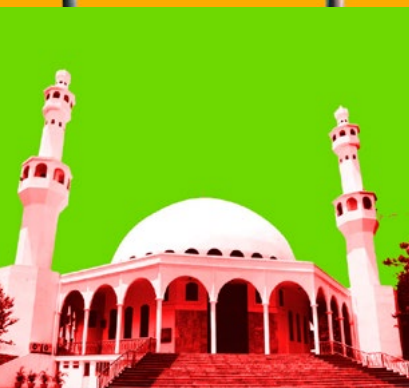
24-206142

CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Organização Editorial

Cristian Borges
Mariana Baltar Freire
Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Fran Rebelatto

Edição

Sancler Ebert

Diretoria

Cristian Borges (USP) – Presidente
Mariana Baltar Freire (UFF) – Vice-Presidente
Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE) – Secretária Acadêmica
Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC) – Tesoureiro
Sancler Ebert - Secretário Executivo

Conselho Deliberativo

Gestão 2021/2023

Docentes

Ana Maria Acker (ULBRA)
Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNIPAMPA)
Carla Ludmila Maia Martins (Centro Universitário Una)
Edileuza Penha de Souza (UnB)
Fábio Raddi Uchôa (Universidade Anhembi Morumbi)
Flávia Seligman (UFPEL)
Liliane Leroux (FEBF-UERJ)
Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)
Nina Velasco e Cruz (UFPE)
Patrícia Furtado Mendes Machado (ECO-UFRJ)
Patrícia Moran Fernandes (ECA/USP)
Patrícia Rebello da Silva (UERJ)
Pedro Peixoto Curi (ESPM-Rio)
Pedro Plaza Pinto (UFPR)
Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Representantes discentes

Álvaro Renan José de Brito Alves (UFPE)
Carolina de Oliveira Silva (UNICAMP)
Kamilla Medeiros do Nascimento (UFRJ)
Lívia Maria Gonçalves Cabrera (UFF)
Sonia Maria Santos Pereira da Rocha (UFRGS)

Conselho Fiscal

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)
Mannuela Ramos da Costa (UFPE)
Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Comitê Científico

Alessandra Brandão (UFSC)
Gilberto Sobrinho (Unicamp)
João Luiz Vieira (UFF)
Marcel Vieira (UFPB)
Milena Szafir (UFC)
Roberta Veiga (UFMG)

ENCONTROS DA SOCINE

- XXVI • 2023 • Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Foz do Iguaçu – PR)
- XXV • 2022 • Universidade de São Paulo (São Paulo - SP)
- 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

Carla Daniela Rabelo Rodrigues
Camila da Silva Marques
Eduardo Dias Fonseca
Ester Marçal Fér
Fábio Allan Mendes Ramalho
Fran Rebelatto
João Abner Santos Bezerra
Leandro Afonso Guimarães
Tainá Xavier
Virginia Flôres

Comissão dos estudantes

Beatriz Helena Bortolazzo Xavier
Brenda de Oliveira
Dido Davi da Silva Trampusch
Gabriela Nascimento Carvalho
Leonardo Damas Firmino
Maria Eduarda Nascimento
Nicolás Andrés Luna
Tamires de Souza

Produção local

Francieli Farias

Comunicação e design

Identidade visual e peças promocionais - Rynnard
Site e mídias sociais - Bea Costa Design
Design editorial - Studio D ESPM (coordenação Vera Vianna)

Realização

Curso de Cinema e Audiovisual da UNILA
SOCINE

Apoio

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)
ITAIPU BINACIONAL

Volverse Otras: políticas, imagens, sons e fronteiras

Neste ano, a Socine será realizada na Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA), instituição cujo projeto nasceu de uma utopia: uma universidade sem fronteiras para a América Latina e o Caribe. Mesmo considerando as diferenças marcantes que caracterizam os países da região, pode-se dizer que as condições e possibilidade dos cinemas latino-americanos e caribenhos encontram um lastro comum: o desafio de construir sociedades mais justas e igualitárias. Os dramas e os dilemas históricos vivenciados na região repercutiram, ao longo do século passado e no início deste século, na imaginação cinematográfica que gerou as mais distintas concepções de cinema dos nossos(as) realizadores(as), impondo à produção, aos mercados e aos públicos de espectadores(as) de filmes, perguntas sobre as relações entre as imagens e sons, o espírito republicano e a contínua luta pela democracia.

No Brasil, iniciamos o ano de 2023 com uma importante síntese imagética: quando a entrega da faixa ao presidente Lula foi realizada pelas mãos de uma mulher negra catadora, tendo ao seu lado o cacique Raoni, uma criança negra, uma pessoa com deficiência, um metalúrgico, um representante da comunidade LGBTQIA+. Ou seja, a expressão da diversidade do povo brasileiro. Já, no dia 08 de janeiro, nesta mesma paisagem arquitetônica de Brasília, vimos imagens da destruição do patrimônio público, da violência revestida de verde e amarela por golpistas. Essas duas imagens não vêm desacompanhadas de sons. Por um lado o brado da ampla manifestação da multidão esperando novos horizontes para nossas liberdades democráticas. De outro lado, os sons da agressividade e violência engendrada no fascismo recreativo. Essas duas sínteses visuais e sonoras em disputa nos provocam a seguir questionando os limites, desafios, possibilidades dos processos e lutas pela democracia em nosso país e no continente.

E o cinema não poderia estar deslocado destas reflexões, não só por imagens e sons que são trazidos à tela, mas também pela importância do avanço dos processos democráticos na construção de políticas públicas, ou seja, na possibilidade de acesso e materialização da produção cinematográfica. Preocupação recorrente em nossos países hermanados, como é o caso do Paraguai, onde realizadores(as) tem empenhados esforços para a institucionalização da Lei de Cine aprovada em 2018

naquele país e que agora se materializa na criação do Instituto Nacional del Audiovisual Paraguayo (INAP). Da mesma forma, do lado argentino, na região de Misiones, o Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAvIm) tem aprofundado suas políticas de produção cinematográfica regional e fortalecido processos de integração. Enquanto isso, neste novo Brasil que começa a ser reconstruído, nosso setor espera um novo tempo para a produção cinematográfica e audiovisual. Avançamos, retrocedemos, avançamos novamente. Para onde vamos?

Diante desses dilemas colocados na realidade brasileira, mas que reverberam também nos países da América Latina e do Caribe, consideramos ser fundamental a Socine seguir postulando a questão da democracia e colocar em jogo conceitos basilares do pensamento político, as disputas pelos seus sentidos e os desdobramentos no campo do cinema e do audiovisual. Entendemos que este tema constitui um convite a evocar e atualizar as muitas imagens do povo engendradas pelo cinema, bem como rearticular a reflexão sobre os povos expostos, os povos que faltam e os que se inscrevem no porvir. O tema nos convoca igualmente a reavaliar o problema da representação e da participação: as disputas pela visibilidade, a distribuição da fala e a circulação da palavra, a ética da escuta, a herança do apagamento e as muitas formas da sub representação e/ou da hiperexposição que pautam o cenário cultural e político contemporâneo. Postular a democracia como eixo articulador do nosso encontro em 2023 implica, enfim, colocar no centro das discussões sobre o cinema e o audiovisual a urgência das preocupações e perguntas que há muito nos interpelam em nossas práticas de pesquisa, de docência, de realização e de crítica. Entendemos a democracia não como uma noção geral e abstrata, mas como um conceito situado – agenciado desde, sobre e para a América Latina e Caribe – e que, portanto, nos diz muito sobre o tempo e o espaço que nos cabe viver, tanto nos termos de suas promessas quanto de suas muitas postergações, fracassos e impossibilidades. Parafraseando Lina Meruane, uma das nossas inspirações para o tema deste ano, como poderia o cinema atravessar-nos com uma ética, engendrar uma abertura à alteridade como possibilidade de transformação? De que modo seria possível tornar se/volverse otras: políticas, imagens, sons e fronteiras?



SUMÁRIO

- 18 **Narrando o inenarrável, descrevendo o indescritível: *A cor que caiu do espaço***
Adérito Schneider
- 24 **Moral e melodrama nas micronarrativas do canal de Deivson Nascimento**
Adil Giovanni Lepri
- 30 **Cinema na escola em tempos de educação digital**
Adriana Fresquet
- 36 **A resistência da cultura Yanomami através do cinema: elos e sonhos socioambientais compartilhados em *A última floresta*,**
Adriano Medeiros da Rocha
- 42 **Filme-conversa, cinema-conversa e filmes de conversação no Brasil**
Alexandre Rafael Garcia
- 48 **Os primórdios da música orquestral no cinema brasileiro: aspectos históricos e estéticos**
Alexandre Pfeiffer Fernandes
- 55 **O estrangeirismo na cinematografia brasileira: carisma, estilo e criação na direção de fotografia**
Aline de Caldas Costa dos Santos
- 62 **Recanto do cinema, periferia e processos de subjetivação política**
Allex Medrado
- 68 **Horror na adaptação de *The Last Of Us***
João Carlos Massarolo
Allison Vicente Xavier Gonzalez
- 74 **Fronteiras luminosas de Kiyoshi Kurosawa**
Álvaro André Zeini Cruz
- 81 **Representatividade e identidade no coming of age queer brasileiro**
Amanda Victoria Decothé da S. Ferreira
- 87 **Uma cidade em montagem**
Ana Rosa Marques
- 93 **As mulheres no cinema de Kim Ki-Duk: silêncios e silenciamentos**
Andressa Gordya Lopes dos Santos
- 100 **Padrões imagéticos e “pistas” narrativas em *Narcos México* – uma proposta metodológica a partir da análise de fotogramas**
Anna Karolina Veiga Santa Helena
- 111 **Curadoria: Reparações, constelações e visões do cinema brasileiro.**
Arthur Benfica Senra
- 118 **A transgressão nos vestígios audiovisuais do coletivo 3 Antena**
Arthur Ribeiro Frazão
- 124 **Olhar em disputa: representação evangélica em “*Vai na fé*”**
Bernardo Tavares e Silva Costa
- 130 **Trabalho em audiovisual no Brasil: relatos de uma pesquisa**
Bruno Casalotti
- 138 **Os Gestos de Montagem em Obras Audiovisuais Queer de Realidade Virtual**
Caio Victor Brito
- 146 **Um percurso fílmico-cartográfico nos limites da capital argentina**
Caio Bortolotti Batista

- 151 **A Música em Inferninho**
Caio Cardoso Holanda
- 157 **Cinemas de territórios: a compreensão de uma prática**
Camilla Vidal Shinoda
- 162 **Entre técnica e sensibilidade: Uma possível História da Cinematografia**
Camilo Soares
- 166 **Ficções Epistêmicas, Narrativas Alagmáticas e a Imagem Cosmotécnica**
Carlos Federico Buonfiglio Dowling
- 169 **Uma cartografia sapatão em "Uma paciência selvagem me trouxe até aqui"**
Carolina Alves Pacheco
- 175 **A sitcom ele-e-ela, *Alô Doçura* e subgêneros televisivos na década de 1950**
Carolina Rodrigues Mendonça Martins
- 181 **A cine-reciclagem na obra de Agnès Varda**
Carolina Rodrigues
- 187 **TOMEM SEUS LUGARES À MESA! Sobre a lesbiandade na FC brasileira**
Carolina de Oliveira Silva
- 193 **Dom Casmurro mente? Uma análise narratológica comparativa**
Carolina Soares Pires
- 204 **Festival de Cinema de Três Passos: um projeto de formação de plateia**
Christian Jordino Antonio
Ferreira Alves da Silva
- 210 **O gesto e o mal no cinema de horror**
Christiane Quaresma
- 216 **A criação de histórias condicionada pela realização universitária**
Cíntia Langie
- 222 **Do Cineclube Macunaíma ao cineclubismo atual: histórias de resistência**
Claudia Moretz-Sohn
- 228 **Festivais de cinema: os cinemas brasileiros em circulação**
Cleide Vilela
- 234 **Jean-Louis Comolli e(m) Evaldo Mocarzel: diálogos cinematográficos**
Cristiane Wosniak
- 241 **O cinema documentário e o golpe: estética, gênero e tecnologia**
Daniel Velasco Leão
- 247 **Recepção e EPC: um caminho para a proposição de políticas públicas para o audiovisual**
Danielle Borges
- 253 **Chantal Akerman e as peças-paisagem de Gertrude Stein**
Danielle de Souza Menezes
- 259 **Miradas de lo escolar en el cine realizado por niños**
Débora Nakache
- 263 **Os nove da fama, Ulisses e Alice: fronteira literária no audiovisual**
Dirceu Martins Alves

SUMÁRIO

- 270 **Audiovisuais da fronteira: apagamentos e resistências on e off-line**
Eduardo Salvino
- 277 **O cinema de Walter Carvalho na fotografia de *Pantanal***
Eduardo Teixeira da Silva
- 285 **Vestido de noiva: A materialidade visual de um projeto de país**
Elizabeth Motta Jacob
- 296 ***O Pecado Original: Glauber, Sganzerla e as facetas da cultura popular***
Emilio Gonzalez Diez Junior
- 303 **Desenvolvimento de roteiro de cinema no Brasil: discursos de qualidade**
Ester Marçal Férr
- 309 **Visões surrealistas sobre a Conquista do México**
Estevão de Pinho Garcia
- 315 **A montagem como efeito visual na representação nostálgica da mulher**
Fabiano Pereira de Souza
- 321 **Jet Lag: Deslocamento e transnacionalidade no cinema experimental de Vivian Ostrovsky**
Fernanda Pessoa de Barros
- 329 **A improvisação no ensino de roteiro audiovisual**
Fidelis Fraga da Costa
- 335 **A Companhia Kudara e a exibição itinerante: Viagem à Lua pelo Brasil**
Filipe Brito Gama
- 341 **Raimiverso: a experiência multidimensional no cinema de Sam Raimi**
Francisco Gabriel Garcia
- 347 **Festival Internacional de Cinema de Pyongyang: Uma janela entre o mundo e a Coreia do Norte**
Gabriel da Silva Pinheiro
- 353 **Utopia e barbárie numa das trilogias possíveis de Vladimir Carvalho**
Gabriela Kvacek Betella
- 359 **Bolívia Online, 2005: Um documentário político experimental feito ao acaso**
Geraldo Blay Roizman
- 365 **A História na Telinha: *Mad Men* e o meio televisivo**
Giancarlo Casellato Gozzi
- 371 **A retórica sobre o cinema nacional nos textos de Merten**
Gilmar Hermes
- 377 **Fronteira imagética: A estética fílmica de *O Homem das multidões***
Guilherme Augusto Bonini
- 384 ***Sob as pedras do chão*, de Olga Fudemma: análise de um primeiro filme**
Hanna Henck Dias Esperança
- 390 **As ruínas de Detroit no cinema: análise da crise de 2008 nos filmes *Corrente do Mal* (2015) e *Amantes Eternos* (2013)**
Helena Lukianski

- 400 **O real que ameaça a cena: auto-mise-en-scène em *Filme de rua* (2017)**
Iakima Delamare
- 406 **Desvios e torções no Fascismo italiano: O vestuário em *País Bárbaro*, de Ricci Lucchi e Gianikian**
Ilma C. Z. Guideroli
- 412 **OCA-UFF: perspectivas para a divulgação da pesquisa em cinema e audiovisual**
India Mara Martins
- 418 **O reverberar do corpo opaco na imagem do suicídio em *Aftersun* (2022)**
Iury Peres Malucelli
- 427 **Cinemas transnacionais e periféricos – terminologias e sentidos**
Ivonete Pinto
- 433 **Um sonho é feito de lágrimas e sangue: uma análise comparativa entre *Pearl* e *Tudo Que o Céu Permite***
Jaques Lucas de Lemos Cavalcanti
- 440 **O que Sartre nos ensina sobre criação de personagens**
Joanise Levy
- 446 **O CINEASTA PEDRO ALMODÓVAR E A CONTRACULTURA DE LA MOVIDA ESPANHOLA**
João Eduardo Hidalgo
- 453 **Não-lugar e o cinema queer brasileiro: uma análise do filme *Tinta Bruta***
João Paulo Wandscheer
- 459 **A Grande Vedete (1958): Watson Macedo sob o signo de Oscar Wilde**
Jocimar Dias Jr.
- 465 **Relatos metodológicos de alfabetização cinematográfica.**
Joel Felipe Guindani
- 471 **Da escrita do haicai às imagens do cinema: a poesia em Abbas Kiarostami**
Júlia Guimarães da Gama Fernandes
- 477 **O vínculo espectador-obra no primeiro cinema: exemplo de *Madame com desejos*, de Alice Guy**
Júlia Lelli
- 484 **O dever do audiovisual brasileiro entre o Estado e o capitalismo**
Julia de Almeida Maciel Levy Tavares
- 490 **Bruxas da Disney: como se constrói a atmosfera da maldade**
Juliana Soares Mendes
- 497 **Fantasmas, memória e vingança: um estudo do folk horror brasileiro**
Juliana Cristina Borges Monteiro
- 503 **A plasticidade fotográfica de *Bardo: Falsa Crônica de Algumas Verdades***
Julianna Nascimento Torezani
- 511 **O nomadismo da experiência bissexual em *Les Rendez-Vous D'Anna***
Julie de Oliveira

SUMÁRIO

- 519 **Cinebiografias musicais latino-americanas do Século XXI: impressões**
Leandro Afonso
Professor Substituto – UNILA)
- 523 **Ponto de escuta e regimes da diegese: ambiguidades na percepção sonora**
Leonardo Vidigal
- 529 **Uma leitura macabra de Eami (Encina, 2017) e La llorona (Bustamante, 2019)**
Libia Alejandra Castañeda Lopez
- 535 **Modos de ver e ser corpo: a montagem como ampliadora de possibilidades**
Lígia Villaron Pires
- 542 **As estratégias de produção nos primeiros anos da Brasil Vita Filme**
Lívia Maria Gonçalves Cabrera
- 548 **Caracterização, imagens de controle e criação de personagens negras**
Luciana Soares de Medeiros –
Dr^a Artes Cênicas (UDESC)
- 554 **A criação fílmica sob a perspectiva da prática artística escolar**
Luciano Dantas Bugarin
- 563 **O que se sabe e o que se vê: derivas na duração de “Três Minutos”**
Patricia Rebello da Silva
Luís Felipe dos Santos
- 569 **Liberdade vertiginosa: o ensino de cinema experimental na universidade**
Luis Fernando Severo
- 575 **Ciborgues e bugs no sistema: um elogio ao indiscernível?**
Luiz Fernando Wlian
- 581 **Estilo e música em filmes de Nuri Bilge Ceylan: parcimônia e repetição**
Luíza Alvim
- 588 **Escrevivências audiovisuais: narrativas negras e periféricas no cinema**
Luz Mariana Blet
- 595 **O artesão e os marmelos: sobre um filme de Víctor Erice**
Marcel Gonnet Wainmayer
- 604 **Avatares e Hologramas: Poéticas dos Corpos em Realidade Virtual**
Marcelo R. M. Muller
- 612 **Ilha de edição remota: tecnologia inclusiva, inovadora e sustentável**
Márcia Bessa
- 618 **Curadoria e a construção da identidade racial na autoria de filmes**
Marcio Blanco
- 625 **Panorama histórico dos 50 anos da animação em Pernambuco**
Marcos Buccini
- 634 **Levantamento bibliográfico sobre Martin Scorsese pelo viés sensorial**
Marcos Gabriel Faria Carrera
- 642 **Passagens, de Dani Karavan: um cinema imaginário à Walter Benjamin**
Maria Angélica Del Nery

- 650 **Redemoinho e o "enquadrado" de Walter Carvalho**
Maria Fernanda Riscal de Lima Moraes
- 658 **Outras tramas para o cinema na intervenção audiovisual *Teia*, de Roberta Carvalho**
Maria Gabriela Capper
- 665 **Debates sobre legitimidade de autoria e representação social e racial no cinema brasileiro: disputas e historicidade do subcampo Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s)**
Mariana Queen Nwabasili
- 674 **A tecnostalgia em Os Jovens Baumann, de Bruna Carvalho Almeida**
Mariana Costa
- 680 **A ficcionalização do real no filme *Temporada*, de André Novais**
Mariana Dutra de Carvalho Lopes
- 689 **Constelação fílmica dos musicais trabalhistas: corpo, trabalho e dança**
Mariana Souto
- 694 **Filmes latino-americanos de Helena Solberg: caminhos para a pesquisa**
Mariana Ribeiro da Silva Tavares
- 701 **CINEMA NEGRO E QUESTÕES DA "BRANQUITUDE" BRASILEIRA**
Maria Neli Costa Neves
- 707 **O insólito e o onírico Afro-Surreal em *Corra, Querida, Corra***
Marília de Orange
- 711 **Melodrama corporativo na China: análise de *The Rational Life* (2021)**
Marina Soler Jorge
- 717 **Memória da favela com o cinema na escola: desafios e possibilidades**
Marta Cardoso Guedes
- 723 **Do fotojornalismo à cinematografia**
Matheus Andrade
- 729 ***Marte Um e M8 - Quando a Morte Socorre a Vida*, intermedialidade e fotografia Negra.**
Matheus José Vieira
- 737 **De Seta e Olmi: As Vicissitudes do Documentário Italiano dos Anos 1950**
Matheus Batista Massias
- 744 **O ator Clint Eastwood e o Gesto Psicológico de Michel Tchekov 1**
Mauro Baptista
- 750 **Hitchcock e Kiarostami: Cineastas do ponto de vista**
Michel Henrique Araújo da Silva
- 756 **Gestos de Montagens Audiovisuais: Decupagem e Outras Metodologias**
Milena Szafir; Rister Saulo
- 762 **Os postes: transcendência, natureza e técnica no cinema de Tarkovski**
Milena de Lima Travassos
- 768 **Festival Guarnicê: memória e cinema em São Luís do Maranhão**
Milene de Cássia Silveira Gusmão
Euclides Santos Mendes
José Ferreira Júnior

SUMÁRIO

- 775 **Dar a ver o silêncio: o fragmento como estética da urgência**
Mili Bursztyn de Oliveira Santos
- 782 **O curta-metragem como marca produtiva do cinema gaúcho recente**
Dra. Miriam de Souza Rossini
Dr. Lucas Furtado Esteves
- 788 **O *griot* vai ao cinema: as tradições orais nos filmes de Dani Kouyaté**
Morgana Gama de Lima
- 795 **Dança do arquivo: notas sobre repetição e violência em “Tekoha”**
Nicholas Andueza
Alexandre Wahrhaftig
- 804 **Ritual no coreocinema de Maya Deren**
Nicole Donato Pinto Machado
- 811 **As poltronas de cinema Móveis CIMO S.A.: exibição, design e imprensa**
Oswaldo Bruno Meca Santos da Silva
- 819 **Notas sobre o filme-ensaio *Le gai savoir* de Godard: uma busca pelo conhecimento das imagens livres**
Patrick Silva Cavalcante
- 826 **Pornografia da Mutilação: Fetiches, fascínios e simulacros no selo Guinea Pig**
Paulo Biscaia Filho
- 832 **Tornar-se Homem: A Garota Final e o Garoto Injustiçado**
Pedro Artur Baptista Lauria
- 839 **EXU E POMBAGIRA EM RAINHA DIABA E MADAME SATÃ. Tropos de identidade afro-brasileiras no cinema**
Guryva Cordeiro Portela
- 845 **O discurso da mídia liberal brasileira do filme *Quilombo* em Cannes.**
Rafael Garcia Madalen Eirasr
- 851 **Representação e alteridade no filme-ensaio brasileiro (1972-1982)**
Rafael de Campos
- 858 **Pontos de escuta do Dolby Atmos e suas possibilidades no uso doméstico**
Raphaela Benetello
- 864 **Helena Ignez e o cinema do corpo em tempos de pandemia**
Régis Orlando Rasia
- 870 **Resistência coletiva em Bacurau frente ao horror da desumanização**
Ricardo Tsutomu Matsuzawa
- 876 **As partilhas sensíveis de *Temporada*: roteiro, diário e filme**
Roberto Ribeiro Miranda Cotta
- 884 **Doc Cariri: experiências de formação e produção audiovisual no Ceará**
Rodrigo Capistrano
- 890 **Deus e o Diabo na terra da performance vocal**
Rodrigo Carreiro
- 895 **O uso do plano-sequência em *A Maldição da Residência Hill***
Rogério Ferraraz
Lucas Fontanella Ferraz

- 902 **Montagem audiovisual transmidiática: uma reflexão sobre a edição da série *The Walking Dead***
Samir Cheida
- 909 **O Bom Falsário: um Ser (artista) indígena, um devir-outro**
Samir Gid Rolim de Moura Moreira
- 915 **Animação como metalinguagem no cinema nacional recente**
Samuel Baptista Mariani
- 924 **Darwin, um transformista entre o sucesso e o preconceito nos anos 1920**
Sancler Ebert
- 930 **La producción audiovisual del Estado para la educación. Una reflexión desde la experiencia argentina**
Dra. María Silvia Serra
- 936 **A Imagem de Getúlio Vargas pelo Cine Jornal Brasileiro**
Sofia Figueira de Siqueira
- 939 **Por um Cinema de Criaturas**
Ramayana Lira de Sousa
Alessandra Soares Brandão
- 942 **Sensorialidades e direção de arte no cinema brasileiro contemporâneo: o caso *Madame Satã***
Tainá Xavier
- 949 **Festivais em Rede: a experiência do Fórum dos Festivais**
Tetê Mattos
- 955 **Possibilidades de Cinema de Autor nos tempos de smartphone filmmaking**
Thiago Henrique Cardoso
- 961 **Cinema é celebração: a cena de exibição independente do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000**
Thiago Nogueira Carvalho
- 968 **Caminhadas sonoras em *Transeunte*, de Eryk Rocha**
Thiago de Castro Sobral
- 973 **O CEGO ESTRANGEIRO E A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO IMERSO NA NÃO-IMAGEM**
Tom Lisboa
- 979 **O tratamento da carne sofredora no cinema de terror argentino**
Valeria Arévalos
- 985 **Cinema na Palma da Mão: o Potencial Cinematográfico dos Smartphones**
Vanessa Guimarães Lauria Callado
- 991 **As estrelas da Ficção Científica reveladas pelo Método das Constelações**
Victor Finkler Lachowski
- 998 **Explorando o uso de ruínas na representação do trauma e da história.**
Victor Guimarães Loturco
- 1005 **Entre Planos: a trajetória da pontuação imagética no cinema brasileiro de ficção**
Vinicius Augusto Carvalho

SUMÁRIO

- 1012 ***De Symbiosis e Cine Planta a Botannica Tirannica: Natureza e cinema***
Wilson Oliveira Filho
- 1018 **O insólito como tradição na produção audiovisual para crianças**
Zuleika de Paula Bueno

XXVI ENCONTRO SOCINE
VOLVERSE POLÍTICAS
OTRAS IMAGENS
SONS
FRONTEIRAS

**Anais de textos
completos**

Narrando o inenarrável, descrevendo o indescritível: *A cor que caiu do espaço*

Narrating the unspeakable, describing
the indescribable: *Color out of space*

Adérito Schneider

(Doutor – Instituto Federal de Goiás)

Resumo: Como narrar o inenarrável e como descrever o indescritível? Uma comparação do conto “A cor que caiu do espaço” (“The colour out of space”, 1927), de H. P. Lovecraft, com o filme *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, 2019), de Richard Stanley. Uma análise de escolhas estéticas do filme para representação de cor e sons indescritíveis, da construção de personagens e estratégias narrativas.

Palavras-chave: Horror, cinema, literatura, ficção, adaptação.

Abstract: How to narrate the unspeakable and how to describe the indescribable? A comparison between the short story “The color out of space” (1927), by H. P. Lovecraft, with the film *Color out of space* (2019), by Richard Stanley. An analysis of the film’s aesthetic choices for the representation of color and indescribable sounds, the construction of characters and narrative strategies.

Keywords: Horror, cinema, literature, fiction, adaptation.

Horror cósmico e estranho infamiliar: o horror clássico e o horror moderno.

O filme *A cor que caiu do espaço* (2019), de Richard Stanley, roteirizado com Scarlett Amaris, é adaptação do conto “A cor que caiu do espaço”, de H. P. Lovecraft, de 1927. No conto, um narrador não nomeado relata acontecimentos vividos e presenciados por Ammi Pierce – o que cria uma moldura para narrativa em terceira pessoa. Entretanto, uma nova camada é adicionada, pois Pierce narra algo que testemunhou apenas parcialmente e que afetou diretamente Nahum Gardner e sua família. Assim, trata-se do relato de uma testemunha parcial mediado por um narrador que o ouviu. No filme, o narrador-não nomeado é fundido ao Velho Ammi Pierce. O mais curioso é que o personagem-narrador é um jovem negro nomeado Ward Phillips, adaptação do nome Howard Phillips Lovecraft. Logo, os autores tomam posição crítica ao transformarem o escritor racista num homem negro quase

homônimo. Ainda que W. Phillips (Elliot Knight) não seja o protagonista do filme, ele vai não apenas testemunhar os estranhos acontecimentos, mas vivê-lo. W. Phillips é uma mescla de narrador-personagem-testemunha e narrador onisciente.

Além disso, Stanley e Amaris dão ênfase na bruxaria – que é citada, mas não explorada no conto – e, com isso, relevância maior a uma personagem feminina (no conto, todos os três filhos da família Gardner são homens). Lavinia Gardner (Madeleine Arthur) é co-protagonista, ao lado do pai Nathan Gardner (Nicolas Cage). Após a sequência inicial da floresta, vemos uma adolescente praticando ritual de magia. A cena tem uma função dúbia. Lavinia inicia o ritual visando à cura do câncer da mãe, apontando que o mal já está instaurado na família antes mesmo da queda do meteorito. Por outro lado, abre-se a possibilidade de interpretação de invocação de forças ocultas. Seria ela a responsável pela chegada da cor que veio do espaço e que destruiria sua família (e a si própria)? Seria uma representação do feminino como causador da ruptura da ordem e agente do mal? O filme brinca com isso explicitamente em cena posterior, “quebrando” essa chave interpretativa.

Da mesma forma, o *black people die first* é insinuado na cena de Ward no acampamento, quando o filme passa para o horror de forma explícita. Ele recebe uma ligação de “ninguém”, ouve barulhos no mato e decide investigar. Ele vê um vapor cromático e o carro liga sozinho, num raro momento de *jump scare*. Em seguida, o rádio também liga sozinho. E a cena acaba, quebrando a expectativa da primeira morte e, numa segunda camada, frustrando a expectativa da naturalização da morte de personagens coadjuvantes negros.

Como na maioria dos contos (ou novelas) de Lovecraft, os personagens de “A cor que caiu do espaço” são planos. Ao trabalhar com personagens rasos e um narrador idem, Lovecraft concentra-se nas descrições de espaço e em ação, nos fenômenos.

[...] as pessoas de qualquer lugar não significam mais do que nada para mim exceto como parte da paisagem geral & do cenário [...] Minha vida não está entre as pessoas, mas em meio aos cenários – meus sentimentos locais não são pessoais, mas topográficos & arquitetônicos [...] (LOVE-CRAFT apud JOSHI, 2014, p.272).

A misantropia do autor é fundamental para seu conceito de horror cósmico. A humanidade é tratada como algo insignificante diante da imensidão do Universo. Para Lovecraft, a humanidade é vítima do horror cósmico de forma quase aleatória, sem punição divina ou perspectivas moralizantes. As personagens são completamente vulneráveis diante de forças incompreensíveis, insuperáveis. O horror descomunal aponta a insignificância da humanidade perante a imensidão incompreensível do Universo e de forças desconhecidas pela ciência e racionalidade humanas. O horror cósmico provém do espaço sideral e/ou de seres mais antigos do que a humanidade que habitam a Terra. Aos meros mortais, resta sucumbir impotentes diante dessas forças avassaladoras, que, muitas vezes, não são nem boas nem más, apenas grandiosas demais.

Na adaptação de Stanley e Amaris, há um movimento duplo: a construção de personagens complexos para atender a uma demanda própria das estruturas narrativas cinematográficas de matriz aristotélica, além de mescla do horror cósmico lovecraftiano (subgênero do horror clássico) com o horror moderno. As forças alienígenas são incompreensíveis, mas os personagens são mais desenvolvidos. O pai-marido N. Gardner é um pintor fracassado e a mãe-esposa é Theresa Gardner (Joely Richardson) concilia sua carreira no mercado financeiro com o tratamento de um câncer. Além disso, há dois filhos adolescentes: Benny Gardner (Brendan Meyer) e Lavinia Gardner – que, por sua vez, lida ainda com seus hormônios, sexualidade, transição etária etc. Finalmente, Jack Gardner (Julian Hilliard), a criança.

No filme, o insólito não está apenas no campo do horror cósmico, mas também no campo do infamiliar freudiano, ou seja, naquilo que, ao mesmo tempo, identificamos como íntimo e conhecido, mas que é também estranho e inquietante. E o estranho infamiliar está instaurado na família Gardner antes mesmo e a despeito da cor cair do espaço: os Gardner se mudaram para uma enorme casa antiga afastada da zona urbana, numa região inóspita; a família é super-protetora em relação aos filhos, que se sentem presos num lugar em que não gostariam de estar; o patriarca da família investiu boa parte de seu dinheiro na criação de alpacas, animal exótico, além de ser inábil para gerir uma propriedade rural e cuidar da casa; Benny fuma maconha; Jack já tinha um fascínio algo esquizofrênico pelo poço; a mãe luta contra o câncer e trabalha com mercado de ações num sótão transformado em escritório, lidando com sinal de internet instável... Ou seja, é como se o horror potencializasse um mal-estar pré-existente e antecipasse (ou acelerasse) um colapso iminente de uma família que é o avesso de uma propaganda de margarina.

O filme explora a crise da masculinidade, da família “tradicional”, da própria cis-heteronormatividade, além de, é claro, a decadência do estilo de vida estadunidense (*american way of life*) e da doutrina do destino manifesto. N. Gardner é um pai amoroso, mas tem algo de idiota, um contraponto ao *self-made man* caro à identidade do homem estadunidense e ao herói hollywoodiano. O lar começa a desmoronar e ele não dá conta de ser “o homem da casa”. Uma cena que marca isso bem é a entrevista que ele dá para um canal de televisão após a queda do meteorito. O que era para ser um grande momento que alçaria importância ao patriarca revela um sujeito de meia-idade mal vestido, cabelos desgrenhados, um tanto quanto imbecil e publicamente ridicularizado pela repórter (uma mulher).

Quando os acontecimentos pós-meteorito vão se manifestando, a filha (e o irmão adolescente) são os primeiros a constatar que algo não está bem. E a postura do pai de família é puro negacionismo, pois assumir que as coisas vão mal seria reconhecer o próprio fracasso, sua impotência, além de obrigá-lo a tomar uma “atitude de homem”, ou seja, tornar-se um herói (ele não é herói e nem anti-herói, apenas um não-herói). N. Gardner recusa o lugar de homem e adulto, mas vai se tornando como o pai na violência e autoritarismo. E, assim, cria-se um ambiente bizarro, em que reina uma falsa naturalidade. Mesmo quando o horror cósmico está completamente presente e sua família e propriedade foram por água abaixo, N. Gardner afirma: “Está tudo sobre controle”. Conforme o mundo familiar se desmorona e

o homem da casa vai se tornando um alcoólatra, ele diz à esposa: "Theresa, meu amor. Estou mesmo tentando fazer o meu melhor". Num outro momento, ele sentencia: "Querida, não sou mau. Não sou um monstro. Sei que não sou como meu pai".

Dessa forma, a adolescente Lavinia vai sucumbindo não apenas diante do horror cósmico, mas sob a loucura do próprio pai, que suplica pela permanência da união da família ("Tem uma coisa que famílias fazem: elas ficam juntas"). "Vou ter que fazer tudo sozinho? O que aconteceu com o conceito de família tradicional?", diz Nathan ao cobrar dos filhos que eles o ajudem na manutenção da casa (ordem). Contudo, N. Gardner "recupera" seu poder fálico quando se apossa da espingarda e assume a missão de sacrificar os animais e a própria esposa e o filho mais novo. No fim, há apenas falhas.

Narrando o inenarrável, descrevendo o indescritível.

No conto, os relatos científicos dão ênfase nas pesquisas com amostras do meteorito. No filme, a ênfase é na água. Não que a água não seja importante no conto. O poço é um elemento central. Contudo, no filme, o poço é usado como forma de mostrar que a desestabilização da família precede a queda do meteoro, além de se tornar o elemento físico de materialização do indescritível, do inenarrável. A água – que não tem forma definida – se torna o principal elemento de corporificação de algo que não tem matéria visível (os "alienígenas"). Poço, chuva, água potável, água na torneira, chuveiro, vapor, neblina, cubos de gelo... A água é mostrada em diversas cenas de plano fechado. Numa cena bizarra de teor fantástico, N. Gardner se depara com um ser semelhante a uma água viva no ralo da banheira.

O casal de irmãos mais velhos também sabe que algo está errado, mas não conseguem entender direito o que é e, conseqüentemente, explicar o quê. Benny chega a perguntar para a irmã se "deveríamos, tipo... avisar a ele [ao pai] [o que está acontecendo]?", ao que ela simplesmente rebate: "avisar a ele o quê?". Assim, o filme é marcado não apenas pela dificuldade de descrever cores indescritíveis, mas pela dificuldade (ou impossibilidade) de narrar o que não é compreendido. "Inenarrável" ou "indescritível" são duas palavras constantemente presentes no vocabulário lovecraftiano, mas as podemos perceber especialmente neste conto em particular, por tratar-se de uma narrativa sobre uma cor que caiu do espaço, ou seja, a base da narrativa é o próprio indescritível (ou inenarrável). Não se trata de um meteoro que veio do espaço ou seres que vieram do espaço, mas de uma *cor* – e uma cor é algo que não tem matéria. E, para piorar, trata-se de uma cor não existente no espectro humano. Portanto, a ausência de objeto físico não é mero detalhe, pois os sentidos humanos estão apontados como insuficientes para compreensão plena do Universo. No próprio conto, há um percurso narrativo de uma cor que é indescritível e estranha para uma cor que é relatada como perversa, doentia, demoníaca.

O mesmo vale para a descrição de "um odor que Stephen jamais havia sentido" (2014, p.115), assim como de "um som que não saberiam descrever em termos conscientes" (2014, p.116) ou de "um som que nenhum homem jamais tinha ouvido e jamais tornaria a ouvir" (2014, p.131), ou seja, além da dificuldade (ou impossibilidade) de descrever uma cor não

presente no espectro humano, há uma dificuldade (ou impossibilidade) de descrição de sons e cheiros, esses já muitas vezes naturalmente difíceis de descrever em nosso cotidiano. Dessa forma, o horror cósmico provém não apenas da insignificância do ser humano diante do Universo e de forças que ele não consegue compreender, mas também da impotência da própria linguagem. O horror cósmico caminha de mãos dadas com a loucura. E a loucura da Sra. Gardner é explorada no conto.

a pobre mulher vociferava a respeito de coisas indescritíveis que pairavam no ar. Nos delírios não havia um único substantivo específico – apenas verbos e pronomes. As coisas moviam-se, transformavam-se e esvoaçavam, e os ouvidos da mulher captavam o ritmo de impulsos que não eram propriamente sons” (2014, p.118).

E não é só ela. Quando um dos filhos também enlouquece, eles passam a conversar “em uma língua estranha ao mundo que conhecemos” (2014, p.120). “Existem coisas que não devem ser ditas” (2014, p.123), afirma o narrador do conto. Posteriormente, ele diz: “Não havia necessidade de palavras” (2014, p.129), sempre neste jogo da insuficiência ou impossibilidade da linguagem. “Não há palavras capazes de descrever” (2014, p.131).

Se por um lado o texto literário permite, pela sua própria natureza, que o leitor preencha este vácuo de leitura com a imaginação, dando visualidade e som às cores e aos sons indescritíveis através de texto verbal e mensurando a potência do horror cósmico naquilo que é inenarrável, o mesmo não vale para o cinema, que é uma arte audiovisual. Como, então, lidar com esse problema na transposição de linguagem da literatura para o cinema, se fazer um filme sobre uma cor não existente no espectro ótico humano é quase decretação da impossibilidade de adaptação da obra? No filme, o meteoro apresenta mal cheiro (como no conto). O cheiro, no entanto, é um sentido que foge à materialidade do cinema tanto quanto da literatura. E, assim, o cheiro que apenas um dos personagens sente pode ser indício de sua loucura tanto quanto de um sentido mais apurado, mas não precisa (e não pode) ser compartilhado com os espectadores (ou leitores). O mesmo, no entanto, não se aplica ao que é imagem e ao que é som. Surge, daí, uma impossibilidade de ordem material.

Dessa forma, é feita uma escolha pelo magenta, que está posicionado entre o azul e o vermelho no círculo cromático. Ao contrário das demais cores, o magenta não está em uma única faixa de ondas no espectro. A luz magenta tem ondas tanto de vermelho quanto de azul na mesma quantidade. Essa cor é chamada também de fúcsia ou fúcsia ou de roxo brilhante ou roxo vívido (uma cor púrpura também explorada no filme). O mais interessante – e que dá ares de fantástico (ou fantasmagórico) ao magenta – é que ela é uma cor que não existe no espectro, pois trata-se de uma ilusão provocada na visão entre os cones receptores de vermelho e azul, que interpretam como a ausência de verde, sua cor complementar. Em outras palavras, o magenta é a forma como vemos uma cor que “não existe”, uma criação do cérebro. No caso de *A cor que caiu do espaço*, a própria artificialidade do neon remete a algo de radioatividade (e de psicodelia) que, além de estética visual, remetem à loucura, à lisergia, à distorção do espaço-tempo e a própria mutação genética que culmina no horror

corporal – todos esses elementos presentes no filme. Embora o Lovecraft não fale em magenta, o próprio conto dá caminhos interpretativos para uma fosforescência que justifica a escolha pelo neon.

O mesmo vale para o som. O filme faz uso de ruídos em aparelho eletroeletrônicos, apoia-se no som de animais para construção do horror e, de forma gradativa, ruídos agudos vão se manifestando de maneira mais frequente e mais intensa, sem que fique claro muitas das vezes se o som é diegético ou extradiegético (ou metadieético). O som é importante na cena da queda do meteoro, naturalmente, mas é especialmente explorado na cena em que a esposa cozinha e corta as pontas dos próprios dedos – e, de certa forma, dá início ao horror corporal (algo cronenberguiano) que vai prevalecer especialmente no terceiro ato. O som é usado tanto para representar a chegada e presença dos alienígenas nunca corporalmente identificados quanto para marcar a desorientação espacial e temporal dos personagens, assim como a perda da sanidade. O som é torpor e delírio ao final, quando tudo fica preto e branco (cinzas), dando efeito de bomba nuclear.

Ao final do conto, o narrador conclui: “Não me peça para explicar. Eu não sei – isso é tudo” (2014, p.134). Eis o verdadeiro horror cósmico: falta-nos compreensão de natureza, falta-nos linguagem e não há como lutar contra um inimigo que não compreendemos.

Referências:

- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- JOSHI, S. T.. *A vida de H. P. Lovecraft*. São Paulo: Hedra, 2014.
- LOVECRAFT, H. P.. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LOVECRAFT, H. P.. *Os melhores contos de H. P. Lovecraft*. São Paulo: Hedra, 2014.

Moral e melodrama nas micronarrativas do canal de Deivson Nascimento¹

Morals and melodrama in the micro-narratives of Deivson Nascimento's channel

Adil Giovanni Lepri²
(Doutor-UFBA)

Resumo: Este artigo investiga a produção de Deivson Nascimento no YouTube, que consiste em micronarrativas ficcionais com base no modo melodramático, retratando situações de conflito entre personagens que encarnam vícios e virtudes na chave da moralidade simples. A análise foi feita usando o método de raspagem da web e posterior análise fílmica e estrutural da narrativa. Os vídeos em questão parecem funcionar no sentido de operar um controle social da norma ligado a valores morais tradicionais.

Palavras-chave: Plataformas de redes sociais, Melodrama, Moral, Audiovisual.

Abstract: This article investigates Deivson Nascimento's production on YouTube, which consists of fictional micro-narratives based on the melodramatic mode, portraying situations of conflict between characters who embody vices and virtues in akin to simple morality. The analysis was done using the web scraping method and subsequent filmic and structural analysis of the narrative. The videos in question seem to work in the sense of operating a social control of the norm linked to traditional moral values.

Keywords: Social Media Platforms, Melodrama, Moral, Audiovisual.

Deivson Nascimento é um produtor de vídeos curtos na internet especializado em micronarrativas ficcionais que apresentam situações-problema ligadas a aspectos morais, ou como ele coloca em sua biografia "histórias curtas que tinham começo, meio e fim"³. Nascimento começa a postar regularmente suas "histórias que acontecem no dia a dia", maneira como conceitua seus vídeos, no ano de 2020 e a partir daí constrói uma presença razoavelmente sólida em quatro plataformas: YouTube, TikTok, Instagram e Facebook, as duas últimas plataformas operadas pela empresa Meta. Os mesmos conteúdos são replicados em todas as redes sociais, ainda que com leves modificações estéticas, e seus vídeos alcançam milhões de visualizações em quase todas as plataformas, porém sua maior rede em número de seguidores é o Facebook, com 3,3 milhões de seguidores registrados em setembro de 2023.

1| Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: MORAL E ÉTICA NO AUDIOVISUAL NO BRASIL.

2| Professor adjunto da Facom/UFBA com doutorado pelo PPGCine/UFF. Pesquisador do Grupo (An)arqueologias do sensível (UFBA) e do Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais (UFF).

3| Disponível em: <https://deivsonnascimento.com/sobre-mim/> Acesso em 22 de jan. de 2024.

Método

Para este trabalho foi utilizado um arranjo metodológico que conjuga métodos de coleta massiva de dados online e ferramentas de análise textual, como análise fílmica, descrito de maneira inicial pelo autor em outra oportunidade (LEPRI, 2021) e desde então testada em diversas análises. Embora a maior rede de Nascimento seja o Facebook, o YouTube é uma plataforma mais aberta para pesquisa e conta com o auxílio de ferramentas mais amigáveis a pessoas não familiarizadas com programação, nesse sentido a coleta das informações dos vídeos e comentários de seu canal na plataforma foi realizada em abril de 2023 utilizando o método de raspagem da web através do YouTube Data Tools (RIEDER, 2015). Foram coletados metadados de 225 vídeos que foram postados desde a criação do canal em dezembro de 2020. Com os dados quantitativos em mãos, foram escolhidos os três vídeos mais comentados como estudos de caso para uma breve análise fílmica e uma análise estrutural de sua narrativa, olhando para a organização de seus enredos através do prisma da moral. A escolha por organizar os vídeos pelos mais comentados e não pelos mais assistidos se deu por entender que o maior número de comentários sinalizava para um vídeo que gerou discussão.

Para além dos metadados ligados a estatísticas dos vídeos, foram coletadas também todas as miniaturas – um “cartaz” de cada vídeo que é exibido enquanto o usuário não toma a decisão de reproduzir aquele conteúdo. Essas miniaturas são escolhidas pelos criadores de conteúdo no momento da postagem do vídeo no sistema do YouTube, seja por meio da escolha de um quadro do vídeo dentre algumas opções sugeridas pela plataforma ou especificamente escolhido pelo criador, ou através do upload de uma imagem elaborada de acordo com diretrizes de proporção e tamanho de arquivo fornecidas pelo YouTube. À miniatura é dada uma importância fundamental tanto pela página de orientação a criadores da plataforma, a YouTube Creators,⁴ quanto por uma miríade de *youtubers* que usam seus canais para falar de métodos e práticas bem-sucedidas na potencialização das visualizações no contexto de realização audiovisual na plataforma.⁵ Nesse sentido, a partir do método descrito por Manovich (2017), foi criado um mosaico com todas as miniaturas de todos os vídeos coletados organizadas em ordem cronológica. Esta imagem serviu então para elaborar alguns *insights* com relação aos efeitos buscados pelo conteúdo de Nascimento.

4 | Disponível em: https://www.youtube.com/intl/pt-BR_ALL/creators/ acesso em 22 de jan. de 2024.

5 | Um exemplo é do *youtuber* “This Guy Edits” no qual ele mostra as estatísticas de um de seus vídeos postados anteriormente e as diversas mudanças feitas na miniatura e no título para alcançar taxas maiores de visualização do conteúdo. Olhando para os dados em tempo real disponibilizados pelo YouTube o criador vai ajustando o título e a miniatura até chegar a um resultado satisfatório nas curvas de visualizações e taxas de cliques. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=clR6z0W4mo8> > Acesso em 12 jan. 2024.



Figura 1. Mosaico de miniaturas de todos os vídeos coletados do canal de Deivson Nascimento no YouTube. Fonte: o autor, a partir de miniaturas do canal.



Figura 2. Mosaico de miniaturas dos três vídeos escolhidos para análise. Fonte: o autor, a partir de miniaturas do canal.

Todas as miniaturas coletadas são imagens de pessoas, frequentemente em momentos de conflito, com expressões de raiva, surpresa, desespero etc. Não há nenhuma intervenção gráfica ou textual nestas imagens, no entanto, como costuma ser comum nas miniaturas do YouTube. A escolha por estes momentos parece sinalizar sobretudo a importância dada à emoção e aos momentos exacerbantes, em suma ao excesso, como elemento basilar destas narrativas. Nos três vídeos escolhidos para análise as miniaturas são exemplos claros desta preocupação, trazendo em duas delas personagens com o dedo em riste para outro, por exemplo, e a terceira representando o conflito do vídeo em questão de maneira visual: uma pessoa “preguiçosa” deitada e outra trabalhadora de pé, olhando com certa decepção.

Estrutura narrativa, melodrama, vícios e virtudes

Em primeiro lugar existem alguns aspectos relacionados a articulação da linguagem audiovisual e a estética dos vídeos de maneira geral que precisam ser pontuados. Há um amadorismo claro na produção, com filmagens feitas com celular, dificuldade na captação de som e na iluminação de cenários e atores, com uso de locações domésticas com nenhum tipo de direção de arte intencional que possa ser identificado. O uso de não-atores com uma espécie de *star system* próprio também chama atenção, com as mesmas pessoas interpretando diferentes personagens nos vídeos produzidos. Há o frequente uso de letreiros ao início com chamadas a ação voltadas para os espectadores, aspecto típico do ambiente das plataformas de redes sociais, os comandos são em geral pedidos de curtidas e para comentar a

cidade de onde o usuário está assistindo. Legendas estão presentes em todos os exemplos, talvez pela má captação de áudio, talvez pensando em visionamento sem som tão comum nas plataformas de redes sociais. Há ainda o uso excessivo da música como sinalizadora do clima emocional, que é presente de modo contínuo e ininterrupto nos três exemplos analisados, fazendo viradas de ritmo e melódicas quando acontecem eventos narrativos relevantes, sobretudo nas situações de conflito, aqui o *melos* (música) do melodrama é inegável.

O modo melodramático é a base da estrutura narrativa dos vídeos analisados, que tem sua narrativa voltada para personagens vítimas que, após serem vilipendiadas por alguém prevalecem no embate entre bem e mal através do reconhecimento e reafirmação de suas virtudes (ELSAESSER, 1991; BROOKS, 1995; MARTÍN-BARBERO, 2001). No entanto, a maneira como as personagens são caracterizadas e os desfechos apontam para uma aderência muito forte à estirpe do melodrama que descende das *morality plays* medievais, estirpe essa mencionada por Elsaesser (1991) em seu texto sobre o melodrama familiar no cinema e por Singer (2017) como um modelo recorrente no trabalho de D.W. Griffith que o autor chama de melodrama “antípoda”, um modo que organiza sua narrativa em torno do conflito entre dois extremos morais. As *morality plays* em si são caracterizadas como dramas alegóricos que remontam ao período medieval e personificavam vícios e virtudes como personagens, nos quais os conflitos tinham um sentido moral e moralizante para a audiência (Knight, 1983).

Os vídeos do canal de maneira geral, e em especial os três analisados, tem sua razão de ser declarada – através de cartelas, dos títulos e da maneira como as narrativas se desenvolvem – em função das lições de moral que pretendem apresentar de forma direta, sem ambiguidades e em uma chave de moralidade simples. Essas são características intrínsecas do melodrama que Baltar (2019) associa com uma pedagogização moralizante que é tão mais eficaz por seu caráter sensorial e sensacional e que nos exemplos analisados ganha um contorno mais marcado na codificação de vilania e vitimização por meio da associação de vícios e virtudes específicas a determinados personagens.

Os vídeos escolhidos para análise foram “Sogra HUMILHA Genro Sem Saber Que Isso Aconteceria”,⁶ que traz Nascimento no papel de um genro que é constrangido por sua sogra por não ter dinheiro, até que ele é promovido em seu emprego e melhora de vida e ela é demitida e despejada. No desfecho o genro a perdoa e acolhe em sua casa. Em “Vendedor de Carro HUMILHA Homem Pobre e Veja O Que Aconteceu No FINAL”,⁷ Nascimento interpreta um vendedor que não acredita que um homem tenha dinheiro para comprar um determinado carro pela maneira como ele está vestido, enquanto outra vendedora lhe dá atenção. Ao final o homem revela uma mochila cheia de dinheiro vivo e diz que vai comprar o carro à vista. Por fim, o vídeo “Mulher PREGUIÇOSA e Relaxada Aprende Uma Lição Veja O Que Aconteceu”,⁸ traz Nascimento como um marido trabalhador que entra em conflito reiteradas vezes com sua esposa que não se adequa ao papel de dona de casa esperado, ao final o personagem de Nascimento a expulsa de casa. De início já chama atenção o caráter

6 | Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=geX_M-TDu-E Acesso em 22 de jan. de 2024.

7 | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OM4muNynL2s> Acesso em 22 de jan. de 2024.

8 | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AiycNOQc7QY> Acesso em 22 de jan. de 2024.

sensacionalista dos títulos que aludem a agressão da vilania, mas deixam no ar o desfecho, com uma forte adjetivação, descrição de caráter excessivo e uma ênfase no verbo acontecer ao final da frase. A escolha por colocar certas palavras em caixa alta também é digna de nota, nos dois primeiros a palavra “humilha” sinaliza a agressão da vilania de maneira central no título, mas no último o que é destacado é o vício em si, a “preguiça”.

A estrutura narrativa se repete praticamente em todos os exemplos visualizados e em especial nos três que foram analisados, que contam com um começo que traz um *flash-forward* do momento mais agudo de conflito entre vício e virtude – que é repetido em um momento posterior no seu tempo “correto” na trama – uma escolha estrutural que sinaliza uma preocupação com a retenção de público, mas que também aponta para uma organização que privilegia o excesso e o exacerbante. Ao final, após o desenvolvimento do conflito, há sempre a restauração da virtude através da superação pela vítima das maldades do vilão, por vezes com um exemplo de justiça poética. Nos vídeos da sogra e do vendedor por exemplo os personagens do título acabam traídos pelo seu vício moral, no primeiro caso uma certa soberba e no segundo o julgamento por aparências. Embora no primeiro exemplo haja um acolhimento por parte do personagem virtuoso mostrando uma suposta força do vínculo familiar e do perdão, ao contrário do que ocorre no outro vídeo, em ambos há uma espécie de lição de moral por meio de uma providência divina, dos caminhos do destino. Já no vídeo sobre a mulher “preguiçosa” o agente da punição é o próprio personagem vítima/virtuoso, que se livra do vício de sua companheira, a preguiça, ao expulsá-la de casa, ato que é justificado narrativamente de maneira recorrente ao longo da história, com cenas organizadas em torno de outros personagens sinalizando a viciosidade do comportamento da mulher, em dois momentos a mãe da personagem e uma amiga sinalizam a importância do serviço doméstico e em outro um amigo do personagem virtuoso lhe conta que em sua casa o trabalho é realizado adequadamente por sua esposa.

Nos três exemplos a questão moral que se pretende retratar não é apenas incorporada no desenvolvimento narrativo de maneira muito clara e óbvia, com os eventos narrativos e diálogos todos apontando para a mesma coisa. Mas também colocada de maneira direta seja em forma de texto ao final do vídeo, como no vídeo do vendedor de carros no qual aparece a cartela “Nunca julgue alguém pela aparência ao final”, seja com Nascimento aparecendo fora de personagem e declarando diretamente para a câmera a “moral da história” exemplificado nos dois outros vídeos. Em todos os exemplos a lição de moral é acompanhada da frase “compartilhe essa mensagem”, sinalizando a busca de um efeito pedagógico mesmo por parte de Nascimento e seus parceiros de produção.

Considerações finais

Há uma série de aspectos que apontam para um caráter “mal-acabado” e uma estética relativamente pobre do ponto de vista da linguagem audiovisual nos vídeos analisados. As tramas também são extremamente simplórias, assim como as atuações e o trabalho técnico de fotografia, captação de som e direção de arte. No entanto, ao olhar para as estatísticas

de visualizações e comentários das obras analisadas há uma demonstração de interesse gigantesca, com milhares de comentários realizados e milhões de visualizações registradas em cada um dos vídeos.

Esse conteúdo chama atenção pela sinalização de um propósito moral e moralizante muito claro e calcado em um modo narrativo tradicional no contexto brasileiro, o melodrama. Motivo pelo qual esse tipo de vídeo, realizado por diversos criadores para além de Nascimento, ser frequentemente referido como “novelinha”, inclusive em categorizações realizadas nas plataformas. Sua relação com a telenovela, no entanto, não procede do ponto de vista estrutural e estético, estão ausentes destes vídeos a serialização e a construção de personagens bem definidos por exemplo, marcas fundamentais do gênero. Fica apenas a coincidência com o seu caráter melodramático, que aqui aparece em uma encarnação muito mais moralmente marcada. As micronarrativas aqui analisadas chafurdam na sinalização de vícios e virtudes, levando a cabo uma faceta de controle social da norma através dos costumes, sobretudo com um peso forte na questão da sexualidade e da fuga de papéis tradicionais na célula familiar.

Referências

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.

ELSAESSER, T. Tales of sound and fury. In LANDY, Marcia. (org.) *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

KNIGHT, Alan E. The Condemnation of Pleasure in Late Medieval French Morality Plays. *The French Review*, v. 57, n. 1, p. 1-9, 1983.

LEPRI, Adil Giovanni. Teoria do cinema e métodos para pesquisa de vídeo nas redes sociais. In: XXIII Encontro Socine, 2021, Rio de Janeiro. *Anais de textos completos do XXIV Encontro Socine*. São Paulo: SOCINE, 2021. p. 18-24.

MANOVICH, Lev. *Visual Semiotics, Media Theory, and Cultural Analytics*. URL: http://manovich.net/content/04-projects/103-visual-semiotics/manovich_visual_semiotics.pdf (data obrash-henija: 30.04. 2020), 2017a.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

RIEDER, Bernhard. YouTube Data Tools (Version 1.22) [Software], 2015. Disponível em: <https://tools.digitalmethods.net/netvizz/youtube/>. Acesso em 27 de out. de 2021.

SINGER, Ben. Griffith's Moral Profile. *A Companion to DW Griffith*, p. 34-73, 2017.

Cinema na escola em tempos de educação digital⁹

Cinema in schools during the era of digital education

Adriana Fresquet¹⁰

(Doutora em Psicologia da Educação – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: Em tempos de Educação Digital (Lei 14355/23) ver, produzir e compartilhar audiovisual é uma prática habitual que nem sempre é segura, crítica e criativa. A precariedade da Lei Geral de Proteção de Dados, (13907/18), nos deixa expostos como indivíduos e sem soberania digital. O cinema pode entrar na escola (Lei 13006/14) descontinuando o capitalismo da vigilância e da informação, garantindo espaços e tempos para o encontro analógico e digital entre pessoas, artes e saberes.

Palavras-chave: Cinema na escola – audiovisual – Plano Nacional de Educação Digital – Lei 13006/14 – privacidade dos dados e soberania digital

Abstract: In times of Digital Education (Law 14355/23), seeing, producing, and sharing audiovisual content is a common practice that is not always safe, critical, and creative. The precariousness of the General Data Protection Law (13907/18) leaves us exposed as individuals and without digital sovereignty. Cinema can enter schools (Law 13006/14), disrupting the capitalism of surveillance and information, ensuring spaces and times for analog and digital encounters among people, arts, and knowledge.

Keywords: Cinema in school – audiovisual – National Plan for Digital Education – Law 13006/14 – data privacy and digital sovereignty.

Nesta SOCINE, tenho a sensação de estar vivendo uma Babel de amigáveis sotaques em portunhóis que, ao mesmo tempo que me emociona, me dá uma pista para o que venho a compartilhar aqui sobre cinema na escola em tempos de educação digital em termos de diversidade, amizade e encontro dos países do sul da América.

Outra pista vem do 1 de janeiro. Inauguramos o ano com outra atmosfera, com outro clima. A subida de Lula na rampa junto de oito representantes de grupos sociais e “Resistência” deu forma a uma nova esperança depois de 4 anos de destruição e agonia. Em 11 de janeiro, ainda com o Palácio do Planalto aos pedaços, o presidente sancionou a Política Nacional de Educação Digital (Lei 14355/23), um projeto de lei gestado no nefasto 2018. Sabemos que ver, produzir e compartilhar audiovisual é uma prática habitual que nem sempre é segura, crítica e criativa. A precariedade da Lei Geral de Proteção de Dados, (13907/18), nos

9 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: NOSotras: políticas e pedagogias vizinhas dos cinemas nas escolas.

10 | Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Grupo CINEAD: Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual e foi uma das fundadoras da REDE KINO.

deixa expostos como indivíduos e sem soberania digital. O cinema pode entrar na escola (Lei 13006/14) descontinuando o capitalismo da vigilância e da informação, garantindo espaços e tempos para o encontro analógico e digital entre pessoas, artes e saberes.

A terceira pista, e fundamental, nos dá nos anos 80s Paulo Freire, quando surpreendido com a TV e com o poder dos chamados *mass media*, publicou o livro *Educar com a Mídia*. Ele afirmava que uma das coisas mais lastimáveis é que o ser humano não pertença ao seu tempo e se torne assim um exilado do seu próprio tempo. Isso significava também um chamado de atenção para pensar quem tem o poder sobre os meios de produção e todos os riscos de constituir uma rede monopolista com poder de manipulação da sociedade. (FREIRE, 2021). O pedagogo pernambucano antecipa as questões do capitalismo da vigilância e da informação de pesquisas recentes que revelam que em 2021, por exemplo, em um segundo, mais de um milhão de minutos de vídeo eram transmitidos por streaming ou download na internet, isto significa um tráfego de vídeos na internet superior ao 82% do seu conteúdo. O censo de 2022 já mostra que mais do 90% dos lares brasileiros tem alguma conexão a internet. O panorama é definitivamente outro.

A história testemunha que o cinema é uma arte que tem um potencial educativo imenso (SCHWARTZMAN, 2004; CATELLI, 2010; LIZ, 2022). Para além de toda crítica funcionalista dos “usos pedagógicos” dos filmes, é inegável sua potência para uma formação sensível e social das inteligências. Inclusive independentemente da intencionalidade pedagógica. O encontro coletivo e ao mesmo tempo individual com as obras ativa afetos e pensamentos inimagináveis e imprevisíveis, ampliando horizontes e dando uma bela rasteira nas nossas certezas. E neste tempo de progressiva audiovisualização da vida e plataformização da educação, Brasil sanciona a Lei 14355/23, que instaura o Plano Nacional de Educação Digital. Isso nos provoca para pensar sobre o que irá circular nos fluxos e itinerâncias pedagógicas que atravessem escolas e universidades. Urge, assim, mais do que nunca, pensar e propor critérios curatoriais que orientem docentes e discentes a respeito da qualidade do conteúdo audiovisual acessível na internet. Será possível introduzir referências de linguagens e histórias do cinema visando resistir ao datacolonialismo e ao hegemônico usaurocentrismo que habita plataformas e redes em espaços educativos? Constituir outros acervos que ativem outras sensibilidades e promovam outras pedagogias para a criação audiovisual? Acervos que afirmem a riqueza das cosmotécnicas locais e nos abram para o convívio pacífico, pra o bom viver com as cosmotécnicas vizinhas? Com esse termo se entende a unificação do cosmos e da moral, mediante as atividades técnicas, sejam elas a confecção de objetos técnicos, religiosos ou estéticos. (HUI, 2020)

A inteligência artificial, por sua vez, se adentra para os espaços educativos e para os lares a uma velocidade incrível gerando contraditórios sentimentos de ajuda, desconfiança e perda do controle. A noodiversidade que se impõe a partir do acesso e popularização da IA contribui para descolonizar o antropocentrismo na concepção das inteligências e a valorização de outras, tais como as animais, vegetais, e inclusive as artificiais. Porém, sem nenhum tipo de regulação e controle, os benefícios que proporciona ao diagnóstico diferencial de doenças e à vida acadêmica, agilizando a pesquisa, enfrenta uma contracara ainda asusta-

dora e de vertiginosos desdobramentos que reconhecem critérios éticos do uso da imagem de pessoas vivas ou mortas, por dar apenas um exemplo da geração de *deep fakes*, como fizeram os estudantes de uma escola da Barra da Tijuca, gerando nus ou a propaganda da Volkswagen com Elis Regina.

Ainda no primeiro semestre, a SECOM, Secretaria de Políticas Digitais, da Secretaria de Comunicação da Presidência da República circulou uma consulta pública sobre Educação Midiática que encerrou em 30 de junho. Este documento, produzido pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República (SECOM/PR), visava sistematizar informações e definir os eixos de atuação no campo da educação midiática para a gestão atual. Seu objetivo foi alcançar, mobilizar e receber contribuições críticas e sugestões de diversos setores, incluindo a sociedade civil, movimentos sociais, universidades e demais instituições e órgãos públicos e privados, além de coletivos e indivíduos engajados no tema, a fim de enriquecer as iniciativas planejadas para implementação nos próximos anos, com participação social e transparência.

Atualmente, uma segunda consulta sobre Uso de Telas por Crianças e Adolescentes está em aberto até o dia 23/11/2023.

Ambas as consultas guardam sintonia com uma certa urgência (desde a própria sanção da lei 14533 até o lançamento da Estratégia Nacional de Escolas Conectadas, (Enec) em 26 de setembro deste ano. Coordenada pelos ministérios da Educação e das Comunicações, o Governo federal vai conectar todas as escolas públicas até 2026 e para isso, investirá R\$ 8,8 bilhões. Esta estratégia de conectar escolas à internet constitui uma aposta na redução de desigualdades, unifica políticas e pretende universalizar o acesso à internet em mais de 138 mil instituições públicas de educação básica, trazendo o audiovisual em cena na escola.

O cinema já estava pautado para entrar nas escolas pela porta grande desde 2014, com a Lei 13006/14. Durante 2015/2016, uma equipe multidisciplinar composta por membros do MEC, do MINC e membros da sociedade civil, trabalhou colaborativamente e se encontraram presencialmente três vezes na SAV com o propósito de elaborar um documento de Proposta de Regulamentação da lei, que foi entregue ao Conselho Nacional de Educação, na figura do conselheiro Cesar Callegari, quem considerou a proposta um verdadeiro Plano Nacional de Cinema na Escola. Ele antecipou que não entraria em pauta até não terminar com a Base Nacional Comum Curricular e de fato, uma semana depois o *golpichment* colocava o ponto final ao processo, abandonado ao engavetamento. O grupo voltou em novembro do mesmo ano, mas nada tinha acontecido. Agora, a evidente urgência por regulamentar a lei 14533, precisa arrastar junto a regulamentação da 13006/14. E ainda outras como as leis 10639/03 e a 11645/08, abrindo possibilidades de descontinuidade do capitalismo da vigilância e da informação, garantindo espaços e tempos para o encontro analógico e digital entre pessoas, artes e saberes. Uma alternativa concreta de penetrar com imagens e sons a sala de aula da educação infantil à universidade, para aquilombar o currículo e enriquecer os processos de ensino-aprendizagem com saberes e valores tradicionais. Para que as escolas

estejam realmente conectadas é preciso garantir primeiro os vínculos entre as pessoas, docentes e discentes e com o conhecimento. Um plano Nacional de Educação Digital não pode torná-las um palimpsesto da escola.

Porém, a precariedade da Lei Geral de Proteção de Dados, (13907/18), nos deixa expostos a uma inescrupulosa manipulação de comportamentos, racismo algorítmico e ficamos desprotegidos como indivíduos e como uma sociedade que cada vez deixa mais vulnerável sua soberania digital. Se o estado não fortalecer políticas de proteção passaremos da utopia da educação digital ao que o ativista Fífo Berardi chamava de “distopia virtual definitiva”. A distopia da submissão do humano a uma cadeia de automatismos técnicos, que já produz fundamentalismos religiosos, xenofobia e protofascismos, definindo a neocolonialidade que nasce das feridas mal cicatrizadas do seu passado colonial. Esse apocalipse ou distopia que estamos vivendo, um “telos” do tecnocapitalismo, resulta da monotecnologia, que para Hui (2022) é um modo de nos relacionar com a técnica imposto na modernidade, quando a técnica se afastou da realidade para cobrar uma autonomia própria, com um olhar universalizante e colonizador desde ocidente. Para o filósofo chinês, a globalização foi um processo de colonização e sincronização tecnológica que convergia diferentes temporalidades históricas num único eixo definido pela sequência: pré-modernidade–modernidade–pós-modernidade–apocalipse. Nessa concepção, é preciso resistir e fragmentar ou bifurcar o futuro passando da episteme moderna vigente a uma episteme com uma lógica recursiva, capaz de se autorregular pelos atravessamentos das contingências. Em outras palavras, a recursividade não é uma mera repetição mecânica, ela se caracteriza pelo movimento em bucle de voltar sobre si mesma para determinar-se, enquanto que todo movimento está aberto à contingência, que pela sua vez determina a singularidade. Podemos imaginar uma forma de espiral, em cada um dos seus movimentos circulares, que determina seu devir parcialmente a partir dos movimentos circulares passados, que ainda estendem seus efeitos como ideias e impressões

A relação de artes e cosmotécnicas é uma abertura o desconhecido a partir de tensionar os limites do conhecido e assim, fomentar uma nova educação sensível que tenda a diversificar o enquadre monotecnológico, calculador e universalizante da concepção moderna da tecnologia. Neste projeto a arte cobra um papel decisivo por sua capacidade de nos relacionar com o desconhecido. A aposta de Hui: estar aberto ao desconhecido (Lyotard), ao mágico (Simondon), ao incalculável (Heidegger), ao estético (Stiegler) = incorporar o mais contingente ao sistema, ou seja, o inumano. Por exemplo, a través de sensibilidades artísticas. Elas abrem outro tipo de pensamento e de relações com a realidade que precisam ser uma centralidade numa escola que enfrentará cada vez mais o desafio de garantir espaços e atividades para o digital e para o encontro presencial e analógico com as pessoas, o conhecimento e as coisas.

Começamos este texto lembrando das imagens de Resistência subindo a rampa do Planalto. O terminamos com uma série de perguntas sobre as possibilidades de resistência, diversidade e fraternidade na diversidade: Poderá o cinema, como contingência na recursividade escolar, criar novas sensibilidades, articulando experiências estéticas e intuições racio-

nais com o propósito de insurgir uma revolução epistêmica da arte na produção de conhecimento? Promover, ainda, uma educação sensível para nos relacionar com o conhecimento e com o desconhecido fugindo de operações de datificação, computáveis e calculáveis, que garantam tempos escolares para o analógico e o digital?

Poderá a escola, velha barata que se conserva tão parecida a si própria através dos séculos resistir aos posicionamentos românticos que neguem a necessidade de se atualizar e pertencer ao seu próprio tempo, como queria Paulo Freire?

Poderá a escola organizar seu processo de Educação Digital seguindo uma estratégia de conectividade que preserve sua função social, a criação de vínculos em relações interpessoais, o espírito cooperativo da produção colaborativa de conhecimentos?

Poderão as políticas públicas atualizar tecnologicamente as escolas garantindo equipamentos, conectividade e visando um consumo consciente de uso compartilhado de aplicativos para evitar imediatas obsolescências nas compras e a produção de lixo tecnológico em larga escala?

Será possível desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão com autonomia, independente do capital que financia e formação docente sensível aos processos de transformação desses novos modos de relação? Que modos de preservação do cinema se articularão em um *looping* permanente com a formação docente?

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu, 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. Máquinas companheiras. Ensaio. São Paulo: *Revista Morelia* 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/morel.revista/> Acessado em: 1 abr. 2023.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.

BRASIL. Lei nº 11.645/2008, de 10 de março de 2008.

BRASIL. Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014

BRASIL, Lei nº 14533/23 de 13 de janeiro de 2023

BRUNO, Fernanda. 'Não podemos repetir o que fizemos com as redes sociais', diz pesquisadora sobre inteligência artificial. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 2023. Tecnologia. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2023/04/nao-podemos-repetir-o-que-fizemos-com-as-redes-sociais-diz-pesquisadora-sobre-inteligencia-artificial.ghtml>. Acessado em: 5 abr. 2023.

BUCKINGHAM, David. *Manifesto pela Educação Mediática*. São Paulo: SESC, 2022.

CATELLI, Rosana. Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da escola nova, entre os anos de 1920 e 1930. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 31, n. 111, p. 605-624, abr.-jun. 2010.

CRARY, Jonathan. *Terra Arrasada*. Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. São Paulo: UBU, 2023.

FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. *Educar com a mídia: novos diálogos sobre educação*.

3a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FRESQUET, Adriana. Ver-rever-transver: una aproximación a los motivos visuales del cine y al plano comentado, entre otros modos de ver cine en la escuela. *Saberes y prácticas. Revista De Filosofía Y Educación*, 5(2), 1-19, 2020.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

HUI, Yuk. *Fragmentar o futuro*. Ensayos sobre tecnodiversidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja negra, 2020.

HUI, Yuk. *Art and Cosmothenics*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2021.

LIZ SOUZA, Luani. *O cinematógrafo entre os olhos de Hórus e Medusa: Uma memorabilia da educação escolar brasileira (1910 - 1960)*. Rio de Janeiro: Cinemas e Educações/ Multifoco, 2022.

MERLIN, Nora. *Mentir y colonizar: obediencia inconsciente y subjetividad neoliberal*. Buenos Aires: Letra Viva, 2019.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SCHWARTZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

A resistência da cultura Yanomami através do cinema: elos e sonhos socioambientais compartilhados em *A última floresta*,¹¹

The resistance of Yanomami culture through cinema: socio-environmental links and dreams shared in *A última floresta*

Adriano Medeiros da Rocha¹²

(Doutor – Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona)

Resumo: Esta pesquisa constitui uma análise fílmica sobre o longa-metragem brasileiro *A última floresta* (2021), desenvolvido através da parceria entre a equipe do cineasta Luiz Bolognesi e a comunidade indígena Yanomami. Serão evidenciados aspectos narrativos, estéticos e políticos da obra realizada de forma compartilhada e híbrida. O caminho conceitual problematiza o filme como lugar de resistência e luta na defesa da natureza.

Palavras-chave: cinema socioambiental, cinema de resistência, povo Yanomami, análise fílmica.

Abstract: This research constitutes a film analysis of the Brazilian feature film *The Last Forest* (2021), developed through a partnership between filmmaker Luiz Bolognesi's team and the Yanomami indigenous community. Narrative, aesthetic and political aspects of the work carried out in a shared and hybrid way will be highlighted. The conceptual path problematizes the work as a place of resistance and struggle in defense of nature.

Keywords: socio-environmental cinema, resistance, Yanomami people, film analysis.

A crise ambiental ganhou formas e contornos mais impressionantes nos últimos anos. No caso do Brasil, por exemplo, durante a passagem de Jair Messias Bolsonaro pela Presidência da República, o governo federal fez uma verdadeira estratégia de desmonte da política ambiental e desaparecimento de instituições e da infraestrutura de preservação do meio ambiente do país – o que não é um caso de exceção na América Latina. Partindo de realidades políticas complexas, Victor Amar Rodríguez (2009) defende que o cinema pode

11 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Cinema e identidade indígena no Brasil.

12 | Pós doutorado em cinema pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense, doutor em artes/cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona. Cineasta e professor de cinema e linguagem audiovisual do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br.

contribuir com a educação ambiental, uma vez que estimula a sensibilização do espectador. Contudo, o autor considera equivocada a categorização de cinema ambiental, entendendo que qualquer gênero pode ser usado para reflexões sobre o meio ambiente.

Em sua dissertação de mestrado, Thaís Arruda Ferreira (2013) também buscou refletir sobre o conceito de cinema ambiental. Inicialmente, ela expõe o entendimento do jornalista e historiador Beto Leão sobre o tema. Para ele, em concordância com Rodríguez, o cinema ambiental não se restringe aos filmes ecologicamente engajados, mas abrange todas as obras cinematográficas que tratam de temas com alguma leitura ambiental possível. O destaque seria para aqueles filmes que trabalham questões que envolvam a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos em nosso planeta. Beto Leão acredita que, dentro do cinema dito ambiental, os filmes ecologicamente engajados são aqueles de denúncia, contudo, ele defende que o cinema ambiental também é a representação de filmes que descrevem ou que estão ambientados em paisagens mais naturais.

o cinema e o vídeo são instrumentos fundamentais para a conscientização dos povos, seja mostrando as belezas naturais do Brasil, seja através de denúncias sobre a destruição das florestas, a poluição dos rios e do ar, as dificuldades dos índios, dos seringueiros, dos nordestinos e de todos os habitantes do campo e da cidade nas suas lutas particulares pela sobrevivência em seu habitat. (LEÃO, 2001, p. 10)

Em uma entrevista para a revista UFG, o pesquisador Ismail Xavier afirma que o cinema ambiental não é uma categoria estética ou formal, mas exclusivamente temática. Através da história do cinema, constatamos que alcançar o equilíbrio entre a temática e a própria linguagem cinematográfica não é tarefa simples, uma vez que todos os gêneros são instáveis, cheios de zonas cinzentas em suas fronteiras. O pesquisador aponta que “você vai ter sempre esse problema das tensões entre efeito imediato, a própria envergadura da obra e a capacidade que ela tem de gerar uma discussão de grande fôlego que consiga ter uma permanência maior” (XAVIER, 2006, p. 13).

Buscando ampliar as fronteiras do cinema ambiental, André Brasil e Bernard Belisário (2016) argumentam que, de modo mais ou menos sistemático, o cinema tem participado da trajetória de luta por autonomia de grupos em diversas situações, como daqueles que tiveram suas terras demarcadas (e que retomam práticas e rituais outrora abandonados), àqueles que se valem das imagens para fazer ver o contexto terrível de ameaças e de violência ao qual estão submetidos e contra o qual resistem. Em diversos casos, o cinema funciona como uma espécie de catalisador para a experiência de grupos que se esforçam por reconquistar seu “devir-índio”. Para os autores, muitas vezes, esse processo construtor tem mostrado impuro, cruzado, realizado em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios, a partir de técnicas, tecnologias e poéticas de tradição visual ocidental.

André Brasil e Bernard Belisário tocam em um ponto muito importante para esta pesquisa: a constituição de narrativas cinematográficas a partir da troca de conhecimentos, vivências e formulações culturais. Neste sentido, interessa o encontro e a imersão em obras cinematográficas que se permitam pensar o meio ambiente também a partir destas junções

e mesclas, percebendo as potencialidades desses mecanismos colaborativos em maior ou menor instância. Refletindo sobre as possibilidades de uma antropologia reversa e criativa, os autores afirmam que

Não é preciso contudo abandonar as questões propriamente expressivas e formais: se elas não visam a uma investigação estritamente estética é porque advêm antes da crença de que, lugar de inscrição precária dos eventos, das ações e da experiência, o cinema seja capaz de cifrar, por meio dessa inscrição, processos que o ultrapassam. [...] um filme – e isso nos parece definidor da produção de cinema por coletivos indígenas – se constitui por suas relações com o fora. Um filme se fortalece nas forças que atuam de fora para possibilitá-lo, mas também para desfazê-lo (ou, nas palavras de Tserewahú, para “desmanchá-lo”). [...] Mais do que uma assimilação de códigos prévios, filmar (assim como o aprendizado técnico de manejo da câmera) envolve um saber corporal, em mútua reconfiguração entre corpo e máquina. (Brasil; Belisário, 2016, p. 603-604)

Conforme registro da revista Piauí, no mês de maio de 2019, pouco antes das filmagens de *A última floresta* (2021), o cineasta Luiz Bolognesi recebeu um visitante inesperado na casa onde residia, no bairro Bubutã, em São Paulo.

Durante três dias seguidos, ele me acordava de manhã batendo na janela do quarto”, (...) Tempos depois, o Davi Kopenawa explicou que, para os Yanomami, o tucano é um mensageiro dos xapiri, os espíritos da floresta. Alerta para situações de risco de morte. Interpretei como um chamado para registrar os Yanomami e atrair a atenção para o perigo do garimpo.¹³

Bolognesi foi encontrar Davi Kopenawa em Boa Vista, Roraima, em janeiro de 2019. O xamã externou sua opinião sincera ao cineasta, afirmando que não havia gostado do seu filme anterior - *Ex-Pajé* (2018) porque, para ele, a obra apresenta um xamã fraco e um pastor evangélico forte. “Quero mostrar o povo yanomami forte, morando na floresta, com os nossos xapiri vivos. Quero um filme bonito, que viaje pelo mundo. (...) Vocês, brancos, precisam ouvir o que nós, os Yanomamis, temos a dizer”.¹⁴

O desejo de um filme orgânico e esteticamente mais atrativo reverberaram na equipe de Bolognesi. A partir dos primeiros apontamentos trazidos por Kopenawa, Luiz Bolognesi decidiu convidá-lo a colaborar no roteiro do seu novo filme – que se consolidou como *A última floresta*. “Ele me perguntou: “Mas o que faz um roteirista?” “A gente vai escolher juntos as histórias que vamos contar”, respondi. Ele então falou: “Luiz, cinema é sonho, né? Então você tem que ir à minha aldeia e dormir umas noites lá. Temos que falar dos nossos sonhos para encontrarmos juntos essas histórias”.¹⁵ A concepção do cinema como sonho realmente foi importante tanto naquele momento de pesquisa e pré-produção, como também na confecção da estrutura da própria obra fílmica.

13 | Fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi retirado em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>.

14 | Trecho de fala Davi Kopenawa relatada em fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>.

15 | Fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>.

Neste caminho construtor, buscou-se produzir um filme mais coletivo e horizontal, com diálogos entre não-indígenas e indígenas na forma de representar a comunidade Yanomami e sua realidade. A perda de controle por parte da equipe liderada por Bolognesi também se desdobrou no reconhecimento que eles não podiam impor um ritmo objetivo ao trabalho ou uma visão externa sobre aquele espaço/obra. *A última floresta* é um filme híbrido, que faz combinações bem dosadas de elementos documentais e ficcionais. Desde o roteiro – assinado Davi Kopenawa Yanomami e por Luiz Bolognesi, o diretor opta não por fazer somente uma obra sobre os Yanomami, mas com os Yanomami.

A primeira imagem do longa-metragem é um grande plano geral no qual se vê uma enorme montanha de pedras, circundada por uma densa floresta bem verde, na qual também se observa um pequeno círculo que, pouco depois, é percebido como sendo a aldeia Watoriki, habitada pelos índios Yanomami. Esse plano antecipa uma fotografia cuidadosa que busca, em muitos momentos, demonstrar a grandiosidade e a força da natureza e seus elementos. Vários planos do filme têm duração mais alongada, reflexiva. Também é importante ressaltar que toda a obra foi filmada somente com o uso da luz natural disponível naquele ambiente, seja propiciada pelo sol, lua ou pelas tradicionais fogueiras no interior da grande casa comunal circular chamada de “yano” ou “shabono”. Composto essa atratividade pela fotografia, o filme também propicia um entrelace de registros de atividades cotidianas de grande força documental a encenações com pormenorizado tom ficcional, de encenação. No caso das imagens ficcionais é preciso destacar a encenação do mito da origem. A combinação harmoniosa dessas duas maneiras construtoras propicia uma narrativa fílmica dinâmica e diferenciada.

A noite na aldeia Watoriki se torna uma espécie de porta de entrada para os sonhos, para o mundo dos seres sobrenaturais. Neste caso, para a vida dos irmãos Omama e Yoasi e de Thuëyoma, o ser peixe que se deixa capturar em forma de mulher. Os três jovens indígenas que encenam os personagens do mito da criação Yanomami são caracterizados pelo uso de penas coloridas e pinturas específicas sobre seus corpos. Omama é visto com linhas mais retilíneas feitas na cor preta. Já Yoasi tem o corpo marcado por círculos brancos. O rio é usado por Thuëyoma como um tipo de porta de entrada e saída do mundo das águas.

As rodas de conversas estão presentes em vários momentos do filme. A palavra, a história oral, a fala se mostra bastante forte, especialmente aquela que é passada dos anciãos ou xamãs para os demais membros da tribo. Por este caminho, durante toda o percurso narrativo, ecoa o conceito de ancestralidade. Neste sentido, a voz de Davi Kopenawa tem presença marcante. Ele é uma espécie de xamã protagonista que tenta orientar, conscientizar, tanto os mais jovens da própria aldeia, como também aqueles que teimam em invadir terras Yanomami.

Internamente, o desafio de Kopenawa e dos outros anciãos é exemplificado quando o marido de Ehuana Yaira decide sair da aldeia e se entregar ao poder de sedução da mineração. Neste ponto do filme há novo entrelace entre documentário e ficção, uma vez que, naquilo que parece ser um sonho, Ehuana observa Thuëyoma – o peixe em forma de mu-

lher – levar seu marido para o mundo das águas. É importante ressaltar que o trabalho de conscientização deste xamã protagonista transcende, e muito, a área de reserva indígena. Neste sentido, o filme busca sair da situação particular de conscientização – exemplificada pelo marido e irmão de Ehuana – para evidenciar a força deste xamã também no espaço do homem branco.

Neste sentido, é possível notar que o potente ritual xamânico presente em *A última floresta* termina com a entrada em um contra plongêe onde vê-se a copa de algumas árvores emoldurando o astro sol, que projeta luz sobre aquela imagem e também sobre a própria situação de enfretamento de antes – durante o ritual – e do momento que se inicia. Logo depois, a câmera começa a seguir David Kopenawa por um espaço ainda desconhecido da maioria dos espectadores. Entramos junto com o xamã em um espaço que está repleto de pessoas sentadas à sua espera. Aos poucos, entende-se que se trata de uma palestra que Kopenawa começa a desenvolver para pesquisadores da renomada universidade Harvard. Seu processo de conscientização transcende os Yanomami e os povos originários. Agora, ele direciona sua fala e posicionamento para aquele grupo homens brancos, pesquisadores de uma instituição de ensino tradicional americana, que podem se transformar em possíveis aliados da causa ambiental. De forma direta, ele chama a atenção de todos naquele recinto (e também do próprio espectador) a respeito daquilo que os Yanomami consideram como *importante*.

A fala de Kopenawa é coberta por imagens semelhantes às aquelas visualizadas no início da obra. Um tipo de formação cíclica. São grandes planos gerais da imensa montagem de pedra emoldurada pela densa floresta verde. Com um suave movimento de câmera a aldeia Yanomami é colocada no centro da tela, enquanto começa a se ouvir uma pulsante trilha musical com elementos que ecoam a própria natureza e os povos originários. Mais uma vez, a floresta eclode energia e vida. Agora, a posição de Davi Kopenawa, dos Yanomami e dos seres da floresta precisa ser vista e percebida na posição central.

Antes dos créditos finais...

Apesar de todos os retrocessos ambientais dos últimos anos, especialmente no governo de Jair Bolsonaro, acreditamos que seja possível, a partir da sétima arte, especialmente do cinema que se propõe à reflexão socioambiental, analisar nossa relação com o meio ambiente de outro modo e, através dele, ver e ouvir aquilo que nele ainda resta com mais sensibilidade e cuidado.

Afinal, sempre resta algo *importante*, mesmo quando expressões como “desaparecer” ou “deixar de existir” são tão comuns nos noticiários e na grande mídia. Acreditamos que, durante este processo, algumas questões vão eclodir, tais como: que valores e hábitos são tidos como legítimos na sociedade contemporânea no que diz respeito ao meio ambiente? Aqui é preciso lembrar que, em uma escala maior, a América Latina ainda recicla grande parte do lixo da Europa e, entre tantas restrições e imposições, pagamos créditos de carbono ao restante do mundo.

Que saibamos escutar e sentir os ensinamentos de David Kopenawa, do povo Yanomami e, enfim, fazer melhor uso da palavra *importante* na perspectiva socioambiental. Que o cinema de concepção socioambiental possa realmente contribuir, cada vez mais, para a defesa da natureza, para sobrevivência dos Yanomami e de todos os diversos outros povos originários e, dentro dessa cadeia orgânica de harmonia e conscientização, de nós mesmos.

Referências

Amar Rodríguez, V. *El cine por una educación ambiental*. Educação & Realidade. 34 (3), 133-145. Porto Alegre, 2009. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe-realidade/article/view/9089>>. Acesso em: 10 julho de 2023.

A ÚLTIMA FLORESTA. Direção: Luiz Bolognesi. Brasil: 2021. (74 min.). Disponibilizado por Netflix.

Brasil, A.; Belisário, B. *Desmanchar o cinema: variações do fora de campo em filmes indígenas*. Sociol. antropol. 06 (03) 601-634. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v633>>. Acesso em: 15 jun. 2023.

CASETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 2007.

Entrevista com Ismail Xavier. Dossier FICA - Revista Comunicação e Informação da Faculdade de Comunicação da UFG. ano VIII (1). Goiás, 2006.

Ferreira, T. A. *Reflexões sobre cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e inovação) - Universidade Estadual de Campinas, Limeira, 2013.

Leão, B. *Cinema ambiental no Brasil: uma primeira abordagem*. AGEPEL - FICA, Goiânia, 2001.

O cineasta e o xamã. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

Filme-conversa, cinema-conversa e filmes de conversação no Brasil¹⁶

Conversation-movie, conversation-cinema
and conversation movies in Brazil

Alexandre Rafael Garcia¹⁷

(Doutor – Unespar)

Resumo: Entre as décadas de 1950 e 1960, Paulo Emílio Salles Gomes insistiu que o problema estético primordial do cinema brasileiro era a maneira de falar (e soar) das personagens. A partir de 1963, com o início da utilização de equipamentos leves e portáteis para gravação de imagem e som sincrônicos, surgiu o que Paulo Emílio chamou de "cinema-conversa": filmes sem comprometimento dramático definido e imediato, que se opunham ao formato do diálogo tradicional e valorizavam a espontaneidade verbal.

Palavras-chave: Filme de conversação; diálogo; sonoridade; Paulo Emílio Salles Gomes; crítica cinematográfica

Abstract: Between the 1950s and 1960s, Paulo Emílio Salles Gomes insisted that the primary aesthetic problem of Brazilian cinema was the way characters spoke (and sounded). From 1963 onwards, with the advent of the use of lightweight and portable equipment for synchronous image and sound recording, what Paulo Emílio called "conversation-cinema" emerged: films without a defined and immediate dramatic commitment, opposing the traditional dialogue format and emphasizing verbal spontaneity.

Keywords: Conversation movies; dialogue; film sound; Paulo Emílio Salles Gomes; film criticism.

Paulo Emílio Salles Gomes

Em 1957, reagindo contra mediocridade do *status quo* cinematográfico brasileiro da época, ainda com a chanchada como carro-chefe, Paulo Emílio Salles Gomes argumentava que a situação poderia prosperar se os filmes comesçassem a ter diálogos mais originais, em vez de confiar em um profissionalismo artisticamente caduco. Falando sobre *Ossô, amor e papagaios* (de 1957, dirigido por Carlos Alberto de Souza Barros e César Memolo), discorreu:

O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala. E a qualidade da matéria-prima a ser usada, os atores, continua má, sobretudo quando dialogam. *Ossô, amor e papagaios* não escapa à regra. Talvez algumas linhas do diálogo fossem, ao serem escritas, boas. Mas

¹⁶ | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão Sessão 3- CINEMA E VOZ, do ST Estilo e som no audiovisual.

¹⁷ | Professor na Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual; PPG-CINEAV); integrante do grupo de pesquisa Cinecriare; coordenador editorial da Coleção Escrever o Cinema.

ouvidas, renova-se o desastre habitual. Quando não temos o sentimento aflitivo do amorismo é que estamos sob a impressão do mais ultrapassado profissionalismo. Penso que o problema estético primordial em nosso cinema é o da maneira de falar. É sabido que a dublagem em língua estrangeira mutila artisticamente os filmes. No entanto, as versões dubladas dos filmes brasileiros apresentadas na França eram melhores do que as originais. O aparecimento de um filme brasileiro em que se fale bem será um acontecimento fundamental na história de nossa cinematografia. (GOMES, 2016b, p. 216-217)

Jean-Claude Bernardet contextualiza o argumento de Paulo Emílio, explicando que ele se referia a uma tradição cinematográfica brasileira “de qualidade”, de levar às telas personagens que falavam um português que não correspondia ao brasileiro do dia a dia, como percebido em chanchadas até os anos 1950.

[Em algumas] comédias popularescas, a gíria entrava timidamente, a linguagem verbal aproximava-se da rua. Mas esses filmes eram desprezados e tidos por “vulgares”. Os diálogos dos filmes que procuravam um arremedo de dignidade cultural falavam um português castiço, estilo escrito, não raro com sotaque português devido à presença de atores portugueses no teatro brasileiro. A Vera Cruz não ficou para trás em matéria de “elegância” do diálogo bem escrito e bem dito. Mas que pouco tinha a ver com o português comumente falado no Brasil. (BERNARDET, 2014, p. 21)

Em 1959, o inconformado Paulo Emílio comentou sobre *Ravina* (1958), dirigido por Rubem Biáfora, e sentenciou: “Em primeiro lugar, é preciso que se compreenda definitivamente a impossibilidade de se imaginar qualquer progresso real do nosso cinema antes de tirarmos o diálogo escrito e a fala dramática do nível inqualificável em que permanecem” (GOMES, 2016d, p. 235). Até que em 1960, no texto “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”, o crítico lançou uma frase intencionalmente polêmica: o cinema é “uma fala literária e dramática envolvida por imagens” (GOMES, 2016a, p. 118). Paulo Emílio ironicamente se referia ao paradoxo de críticos de cinema que professavam (e ainda professam!) a ideologia “de que o cinema é uma arte essencialmente visual” (GOMES, 2016a, p. 116). Mesmo que fosse uma hipérbole, resultado do incômodo com o cenário da época, a alegação é forte. O texto continuou, ao estilo pauloemiliano de reforçar aspectos negativos tanto quanto positivos, elogiando uma singularidade da tradição brasileira: os melhores momentos do nosso cinema até então eram calados.

A escola para o cinema nacional tem sido a do espectador de filmes estrangeiros. Nessas condições, é permitido conjecturar de maneira bastante generalizada que os nossos cineastas nunca assistiram, em toda a sua plenitude, a uma fita dialogada. As lições das películas estrangeiras só podiam ser totalmente apreendidas através das sequências sem fala. Será por acaso que os bons momentos do cinema brasileiro são sempre calados? (GOMES, p. 2016b, p. 118)

Ou seja, num cinema nacional que até aquele momento nunca teve tradição de investir muito na prosódia dos diálogos, esperar o aparecimento de filmes de conversação por aqui era como pedir que uma planta cultivada de maneira despreocupada florescesse de repente, sem adubo, irrigação ou luz.

Mas a coisa mudou nos anos seguintes. No início da década de 1960, em confluência com os cinemas novos ao redor do globo, despontou no Brasil uma geração de cineastas focada em questões narrativas e estéticas diferentes das anteriores e que conduziu a cultura nacional a uma exploração diversa na maneira de personagens se expressarem verbalmente nos filmes. Esse grupo (e movimento) ficou conhecido como Cinema Novo e suas produções marcam uma transformação que Paulo Emílio tanto provocava para acontecer. De acordo com Bernardet,

Com o cinema-verdade, década de 1960, realizava-se em parte a expectativa de Paulo Emilio de um cinema essencialmente falado, e também chegava às telas o português falado no Brasil. A afirmação da língua trazida pelo som direto. O cinema-verdade não atingiu o grande público, mas pelo menos em *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e no documentário de crítica social dos anos 1960 e 1970, a língua falada conquistou o cinema. Obviamente, não bastava para conquistar o mercado. (BERNADERT, 2014, p. 21)

Há um evento pedagógico que relaciona o grupo, a chegada do som direto em locação e as novas perspectivas de vozes no cinema: o curso com o diretor sueco Arne Sucksdorff realizado na passagem dos anos 1962 e 1963 no Rio de Janeiro. Ali se reuniram nomes que viriam a transformar o panorama brasileiro, como Arnaldo Jabor, David Neves, Dib Lutfi, Domingos Oliveira, Eduardo e Lauro Escorel, Joaquim Pedro de Andrade, José Wilker, Luiz Carlos Saldanha, Mário Carneiro, Nelson Xavier, Orlando Senna e Vladimir Herzog. O contexto foi bastante explorado no tocante à sua importância aglutinadora em termos sociais, artísticos e tecnológicos, por diferentes pesquisadoras e pesquisadores, como Clotilde Borges Guimarães, Esther Hamburger, Fernando Moraes da Costa, Fernão Pessoa Ramos e até David Neves, por isso não vamos entrar em tantos detalhes agora, para irmos direto ao ponto desejado.

Este evento promoveu o contato com equipamentos que estavam na vanguarda da produção cinematográfica dos países mais desenvolvidos: gravador de som Nagra e câmeras 16mm mais leves, que eram usados, por exemplo, por Jean Rouch). Neves iria se referir a estes filmes como *cinema direto*, afirmando (poeticamente) que é a partir desta tendência que se dará a *descoberta da espontaneidade* no cinema (NEVES, [1965]).

Com a introdução dos equipamentos e das técnicas de captura de som direto em locações ao ar livre e a troca de experiências entre cineastas, o português começaria a soar diferente nos filmes dos anos seguintes, mais especificamente nos trabalhos documentais. Não que o Curso Arne Sucksdorff seja o grande responsável pela mudança, mas ele é um fato que evidencia o interesse existente: os jovens cineastas brasileiros já tinham a intenção de produzir um tipo de cinema em meio ao povo, com câmera na mão e ouvindo outros sota-

ques, conforme relato de Neves: “Como dizia, a *nouvelle vague* confirmou na prática, ali no respeitável Velho Mundo, as idéias que Glauber Rocha vinha expondo e adotando na Bahia: ‘cinema nôvo: câmera na mão, idéia na cabeça.’” (NEVES, [1965]). O então crítico também pontuou as questões socioeconômica e culturais que caracterizavam o Brasil na época, com uma juventude conhecedora das novas tecnologias por meio de filmes, relatos e reportagens, mas sem acesso concreto aos equipamentos, que eram imprescindíveis para a produção. A partir do curso de Arne Sucksdorff, o grupo teve em mãos os novos equipamentos e pôde começar a experimentar ideias que antes estavam só na cabeça.

A pesquisadora Débora Opolski frisa que não devemos nos pautar somente no determinismo tecnológico, ressaltando que “Com o Nagra, as diversas vozes dos personagens, considerando sotaques, dialetos e as grandes variações de formas da fala do português brasileiro, podiam ser captadas e projetadas na tela de cinema, aumentando a representação da variabilidade do idioma” (OPOLSKI, 2021, p. 79). São nos filmes documentários que o Brasil começa a ouvir outros sotaques, dedicando atenção especial ao modo de falar de pessoas de diferentes regiões do país, por meio de entrevistas, como no média-metragem *Integração racial*, de 1964, dirigido por Paulo César Saraceni. Em 1965, no texto “Novembro em Brasília”, Paulo Emílio sentenciou:

O desafio, [de Paulo Cesar Saraceni] trata-se talvez do filme mais importante apresentado durante a I Semana do Cinema Brasileiro. [...] Uma abordagem [...] fecunda seria considerá-lo um filme-conversa na linha sugerida por *Integração racial* do próprio Saraceni ou pelas produções de Thomaz Farkas. Defrontamo-nos, porém, aqui com um filme-conversa reconstituído, no qual o documento é depoimento. (GOMES, 2016c, 223-224).

Poucos anos depois, em 1968, o mesmo Paulo Emílio refletiu sobre *A Chinesa*, de Godard (1967), e escreveu com todas as letras aquilo que era tão importante lermos, aprofundando seus conceitos:

Procuo entender por que tanta gente encontra dificuldades com *A Chinesa*. Minha hipótese de trabalho é a de que são necessárias três condições para uma pessoa gostar do filme:

- a) gostar muito de conversa;
- b) gostar profundamente de teatro;
- c) gostar razoavelmente de política.

a) A conversa. Eu ainda ensinava na Universidade de Brasília quando adquiri volume o interesse pelos filmes baseados em entrevistas. Meus alunos e eu não nos satisfazíamos com as denominações dadas ao método, “cinema verdade” ou “cinema direto”. Acabamos decidindo que “cinema-conversa” seria a designação mais apropriada. Nosso entusiasmo por *Integração Racial* foi grande e quando o realizador desse documentário, Paulo Cesar Saraceni, lançou *O Desafio*, foi muito bom encontrar num filme de ficção aquela interminável conversa política, na sequência da redação da revista.

Esse cinema nos atraía muito porque estávamos convencidos do fascínio que encerra o simples registro de uma pessoa que fala e cuja fluência ou constrangimento sejam igualmente espontâneos. Espontaneidade documental ou ficcional, pouco importa. É fácil sentir como esse gênero de fala, sem comprometimento dramático definido e imediato, se opõe ao diálogo habitual.

A Chinesa espera de nós que encontremos prazer em ser espectadores de conversa, sem obrigação ou desejo de interferir. (GOMES, 1986, p. 254-255)

Recorrendo ao também crítico e cineasta Rogério Sganzerla, ele resumiu *O desafio* como a uma sequência de longas discussões de relacionamento:

Em “O Desafio”, Paulo César Saraceni [...] Segue a linha desdramatizada do cinemaverdade e da televisão: Saraceni faz cinema de perguntas e respostas, cinemaconversa-bate-papo-de-botequim cuja “ação” se resume a longas discussões sem “suspense” e caminhadas sem destino. (SGANZERLA, 2001, p. 49)

Mas, para caminharmos ao final, vamos frisar o ano de 1977: Foi o ano em que o cineasta francês Éric Rohmer afirmou “meus filmes são filmes de conversa”. Esta frase foi o estopim para toda uma tese sobre o tema (GARCIA, 2022), do qual apenas fizemos uma aproximação agora. 1977 foi também o ano da morte de Paulo Emílio Salles Gomes.

Dois anos depois, o maior discípulo e seguidor de Paulo Emílio Salles Gomes, David Neves, lançou o longa-metragem *Muito prazer* nas salas de cinema. Em um texto a respeito, o crítico Clóvis Marques, na Revista do Domingo, do Jornal do Brasil escreveu: “Aqui está o corpo central do filme, uma descontraída tentativa de cinema de conversa pela qual David Neves, aproximando-se de uma certa tradição do filme francês (Rohmer, Truffaut)...” (MARQUES, 1980). Os encontros já se tornaram tão evidentes que nem frisamos mais insistir, não é?

Para encerrar, o objetivo aqui não foi dizer que Paulo Emílio cunhou e/ou definiu o que seria um filme de conversa. Longe disso! O maior crítico de cinema que o Brasil já teve apenas esboçou algumas ideias que poderiam ser desenvolvidas como conceitos, como *filme-conversa* e *cinema-conversa*... E essas ideias ficaram por aí, no ar e nos arquivos... com alguns diálogos, como os de David Neves, Rogério Sganzerla e Clóvis Marques, mas no geral sem muito destaque e aprofundamento. Vários anos depois, nesta segunda década do século XXI, o conceito de “filme de conversa” foi defendido, mas partindo de tradições francesas. O singelo objetivo desta comunicação era registrar que Paulo Emílio e outras pessoas aqui no Brasil também estavam em sintonia com discussões e intenções artísticas da década de 1960, que culminaram neste estilo cinematográfico específico que agora chamamos *filmes de conversa*.

Referências

BERNARDET, J-C. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GARCIA, A. R. *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

GOMES, P. E. S. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. In: GOMES, P. E. S.; CALIL, C. A. (Org.). *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016a, p. 115-118.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Conto, fita e consequências. In: GOMES, P. E. S.; CALIL, C. A. (Org.). *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016b, p. 213-217.

GOMES, P. E. S. Novembro em Brasília. In: GOMES, P. E. S.; CALIL, C. A. (Org.). *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016c, p. 319-325.

GOMES, P. E. S. Perplexidades brasileiras. In: GOMES, P. E. S.; CALIL, C. A. (Org.). *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016d, p. 230-235.

GOMES, P. E. S. A Chinesa. In: GOMES, P. E. S.; CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). *Paulo Emilio. Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1986, p. 254-255.

MARQUES, C. Malícias em ronda carioca. *Revista do domingo, Jornal do Brasil*, n. 195, ano 5, p. 10-13, 13. jan. 1980. Rio de Janeiro.

NEVES, D. A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema-direto no Brasil). *Contracampo Revista de Cinema*, n. 39, [1965]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm>. Acesso em: 26 jan. 2024.

OPOLSKI, D. *Edição de diálogos no cinema*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

ROHMER, É. *Parlons Cinéma*. TVOntario: entrevista à televisão, 1977. DVD "La Collection-neuse" Criterion Collection, 2006.

SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

Os primórdios da música orquestral no cinema brasileiro: aspectos históricos e estéticos¹⁸

The early stages of orchestral music in Brazilian cinema: historical and aesthetic aspects

Alexandre Pfeiffer Fernandes¹⁹

(Doutorando - PPGCine-UFF)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar um breve panorama histórico a respeito dos primórdios da música orquestral no cinema brasileiro. Serão discutidas certas influências da música do cinema norte-americano nas produções brasileiras, bem como determinados aspectos estéticos da música do cinema silencioso e do início do cinema sonoro.

Palavras-chave: Trilha sonora, música orquestral, cinema brasileiro, cinema norte-americano

Abstract: This paper aims to present a brief historical overview of the early stages of orchestral music in Brazilian cinema. Certain influences of North American film music on Brazilian productions will be discussed, as well as some aesthetic aspects of silent film music and early sound cinema.

Keywords: Film score, orchestral music, Brazilian cinema, North American cinema

A relação entre a música orquestral e o cinema parece ser constante quando observamos seus diferentes momentos históricos: as inúmeras possibilidades de sonoridades que este tipo de instrumentação pode proporcionar acabaram sendo aproveitadas de maneira recorrente no âmbito cinematográfico. Seja no acompanhamento feito ao vivo nos cinemas da época dos filmes silenciosos, seja nas orquestrações grandiosas das primeiras décadas do cinema sonoro, o som orquestral se fez presente de diferentes formas desde os primeiros anos do surgimento da música para filmes, algumas das quais serão abordadas no presente trabalho.

18 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na Sessão CI 1 - Música e elementos sonoros na construção fílmica.

19 | Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da UFF com bolsa CAPES. Mestre e Licenciado em Música (Educação Musical) pela UFRJ. Pós-graduado em Trilha Sonora pela UCLA Extension.

O cinema silencioso

Embora o termo *cinema silencioso* faça referência ao silêncio, esse silêncio nunca foi absoluto. Já nos primeiros anos do cinema no Brasil, uma série de tentativas que objetivavam alcançar a sincronização entre som e imagem foram realizadas: em seu livro *O som no cinema brasileiro*, Fernando Morais da Costa (2008) cita projeções sincronizadas a fonógrafos²⁰ por volta de 1896, evoluindo posteriormente para o *cinematógrafo falante* em 1902, que consistia na sincronização entre gramofone²¹ e projetor, seguido dos filmes cantantes de 1907, que eram “musicais de curta duração dublados na hora da exibição pelos atores posicionados atrás da tela” (COSTA, 2008, p.37). Além desses mecanismos, também havia o acompanhamento musical realizado ao vivo por músicos com instrumentações variadas: pianistas, organistas, grupos instrumentais ou orquestras que tocavam durante a exibição dos filmes. Os mesmos músicos podiam se apresentar antes ou depois das sessões, muitas vezes nas salas de espera dos cinemas, apresentações estas que segundo os autores Costa (2008) e Carlos Eduardo Pereira (2014) eram eventos de grande relevância, tanto para os intérpretes, quanto para o público. Pode-se dizer que esse foi o primeiro ponto de encontro entre o cinema e o som orquestral.

Diversos compositores e instrumentistas brasileiros de renome trabalharam tocando nos cinemas: Heitor Villa-lobos, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Ary Barroso, Ernesto Nazareth, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali. Um exemplo desses grupos instrumentais pode ser observado na imagem a seguir do que aparenta ser um grupo de câmara formado por cinco mulheres na sala de espera do Cinema Pathé, em 1908, no Rio de Janeiro:

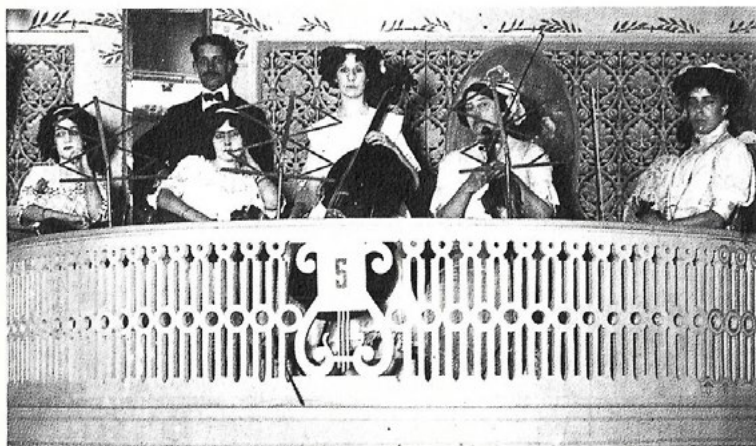


Figura 1: Orquestra na sala de espera do Cinema Pathé, no Rio de Janeiro, em 1908

Fonte: PEREIRA (2014, p.18)

Por ser realizado ao vivo, o acompanhamento musical dos filmes dessa época dependia das habilidades técnicas dos músicos e das próprias características das salas de exibição. Quanto ao repertório tocado, de acordo com Rick Altman (2007), autor que tem pesquisado o tema com profundidade no âmbito do cinema norte-americano, a partir de 1911 começaram a ser cada vez mais difundidos *programas musicais* ou *compilações* produzidos pelos

20 | Aparelho inventado em 1878 por Thomas Edison para gravar e reproduzir sons a partir de cilindros de cera.

21 | Inventado por Emile Berliner em 1887, foi o primeiro aparelho toca-discos produzido em larga escala.

próprios estúdios, que continham sugestões de peças clássicas e populares para serem tocadas durante os filmes. De 1915 em diante, esses programas passaram a oferecer indicações de temas ou *leitmotivs*²², que eram repetidos ao longo do filme e recebiam variações de tempo, dinâmica e instrumentação.

No que diz respeito ao motivo de se utilizar música nos primórdios do cinema, várias hipóteses têm sido levantadas por autores que pesquisam esse tema. Uma delas sugere que o acompanhamento musical vem de uma herança de outros tipos de representações dramáticas que aconteceram no passado: desde as tragédias gregas, até o teatro e a ópera, aquilo que Claudia Gorbman (1987, p.32) define como *argumento histórico*.

Gorbman (1987) aponta ainda outros três argumentos recorrentes: *o pragmático*, *o estético* e *o psicológico/antropológico*. *O argumento pragmático* sugere que a música era utilizada com funções puramente utilitaristas, como a de amenizar o ruído incômodo dos projetores da época. Já *o argumento estético* defende que a música ajudava a diminuir o estranhamento do público com uma simulação da realidade a partir de figuras em movimento, além de compensar de certa forma a ausência de diálogos e contribuir para o ritmo do filme. E por último, *o argumento psicológico/antropológico* de autores como Theodor Adorno e Hanns Eisler (2007), que engloba os seguintes pontos: 1) a música evocava um senso de comunidade e de coletividade, funcionando como uma espécie de *cimento* que unia todo o mecanismo de projeção aos espectadores a partir de um sentimento de pertencimento, 2) o cinema tinha um efeito fantasmagórico causado pela sensação do público da época de que os atores pareciam vivos e mortos ao mesmo tempo, efeito amedrontador que seria *exorcizado* pela inclusão da música.

Independente da tese defendida, fato é que a música já estava presente nesses primeiros anos do cinema, fazendo com que os espectadores se acostumassem com essa relação, construindo dessa forma o que Ney Carrasco (1993) chama de *código narrativo*:

A partir do momento em que as exhibições de filmes eram sempre acompanhadas de música, a própria formação do *código narrativo* do cinema, bem como do referencial que, paralelamente, o público desenvolveu para decodificar esse *código*, não se deram exclusivamente pela dimensão imagética do cinema, mas sim pela soma desta com a dimensão musical. Desde o princípio, a articulação fílmica dá-se com a presença da música. Em outras palavras, o cinema comercial pode não ter nascido falado, mas com certeza nasceu musical (CARRASCO,1993, p.16).

Tal código narrativo viria a ser transformado radicalmente com todas as novas questões trazidas pelo advento do cinema sonoro.

22 | *Leitmotiv* significa *motivo condutor* em alemão e pode ser definido como trechos musicais que fazem referência a determinados elementos da narrativa, como personagens, lugares, emoções ou objetos. Tal concepção é muito associada ao compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), e embora a abordagem de Wagner tenha uma série de características próprias, sua relação com as trilhas musicais cinematográficas foi estabelecida desde o cinema silencioso.

O início do cinema sonoro

No final dos anos 1920, a transição entre o cinema silencioso e o cinema sonoro teve um impacto tremendo para todos os profissionais que faziam parte da indústria cinematográfica. Segundo Pereira (2014), essa transição foi responsável por mudanças drásticas no cenário musical brasileiro ao reduzir a oferta de trabalho para os músicos. Costa (2008, p.75) cita inclusive o movimento que existiu contra o cinema sonoro nos Estados Unidos, Europa e no Brasil, já que a presença do som nos filmes representaria uma mudança estética drástica em vários sentidos: na construção da narrativa e na diminuição do poder da imagem diante da música e dos diálogos.

A sincronização entre música e filme só foi acontecer com o surgimento de novos mecanismos como o *Vitaphone*²³, a partir de filmes como o norte-americano *O Cantor de Jazz* de Alan Crosland (1927) e o brasileiro *Acabaram-se os otários* (1929) de Luiz de Barros. Claudia Gorbman (1987) afirma que a sincronização entre imagem e som possibilitou a consolidação do *espaço sônico da narrativa*. Isso significa que tanto a música, quanto o diálogo e os efeitos sonoros acabavam tendo de coexistir, mudando totalmente a relação que existia anteriormente entre espectador e filme, e conseqüentemente entre espectador e trilha musical, já que na época do cinema silencioso o acompanhamento musical predominava de maneira soberana e ininterrupta.

No entanto, com o advento do cinema sonoro, uma nova estética musical precisava ser estabelecida, a qual acabou sendo consolidada pelo cinema norte-americano. Segundo James Wierzbicki (2009) e Luíza Alvim (2017), já a partir da segunda metade dos anos 1920, as trilhas musicais originais começaram a ganhar mais espaço, gerando a contratação de compositores e orquestras, principalmente pelo interesse dos estúdios em economizar com os direitos autorais de composições que já existiam. Devido às instabilidades do cenário político da década de 1930, compositores eruditos europeus como Max Steiner (1888 - 1971) e Erich Korngold (1897 - 1957) imigraram para os Estados Unidos e acabaram sendo contratados para criarem trilhas orquestrais para os filmes *hollywoodianos*, ou seja, "a textura sinfônica orquestral se tornou padrão na música para filmes" (MATOS, 2014, p.29).

Dessa forma, Steiner e Korngold acabaram trazendo consigo uma forte influência da música de concerto europeia dos séculos XIX e XX, fazendo com que as trilhas musicais desse período tivessem melodias marcantes, *leitmotifs* e orquestrações grandiosas. Os filmes também tinham quase sempre muita música extradiegética, o que pode ser explicado pela influência do acompanhamento musical ininterrupto presente no cinema silencioso. Tais características estéticas acabaram por influenciar as trilhas orquestrais cinematográficas feitas no Brasil e no mundo todo.

Além disso, o caráter industrial do modelo norte-americano também inspirou o surgimento de grandes produtoras brasileiras, como a Cinédia (1930), a Atlântida (1941) e a Vera Cruz (1949). É importante ressaltar que a música popular era predominante nas trilhas musicais no Brasil, especialmente o samba e as marchinhas que faziam sucesso no rádio e

23 | Mecanismo que utilizava discos que continham a trilha sonora do filme e que eram sincronizados à sua exibição.

nos palcos. No caso das trilhas musicais orquestrais, as produtoras brasileiras também precisaram contratar profissionais que dominassem a escrita para orquestra. Nada mais natural, então, que recorrer aos arranjadores e compositores que já trabalhavam nas rádios e nas gravadoras da época, além de compositores de música erudita. Radamés Gnattali (1906-1988) foi um desses profissionais: arranjador e compositor que teve um papel fundamental tanto na Rádio Nacional, quanto em gravações famosas de cantores como Orlando Silva e Dick Farney.

Figura 2: Radamés Gnattali rege a *Orquestra Brasileira Radamés Gnattali* durante o programa *Um milhão de melodias* da Rádio Nacional no Rio de Janeiro, 1943. Fonte: Arquivo MIS.



Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/fotos-em-foco/fotos-em-foco-5/>

A partir de 1930 e nas décadas seguintes, além de Radamés, compositores de renome fizeram contribuições importantes para que uma identidade musical orquestral fosse desenvolvida no cinema brasileiro: Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lyrio Panicali, Leo Peracchi, Enrico Simonetti, Guerra-peixe, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Gabriel Migliori, Rogério Duprat, Moacir Santos, Remo Usai e muitos outros.

Mesmo que as trilhas orquestrais brasileiras dessa época tivessem características próprias da cultura brasileira, valorizada por muitos dos compositores citados, a influência de elementos estéticos da música do *cinema clássico norte-americano*²⁴ era perceptível. Tal influência, segundo Daniel Lovisi (2011), pode ser percebida tanto em aspectos musicais como escolhas de modos, instrumentação e andamento, quanto na aplicação da música ao filme, seja nos momentos em que a música é inserida na cena, seja no seu uso para atenuar os cortes entre sequências.

A música que Radamés Gnattali compôs para o filme *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, é um exemplo do encontro dessas influências com elementos da cultura brasileira. Considerada como precursora das trilhas orquestrais originais do cinema brasileiro,

24 | Segundo Gorbman (1987), o *cinema clássico norte-americano* pode ser compreendido como uma instituição que produzia uma narrativa determinada por questões econômicas, ideológicas e culturais e que acabou definindo determinadas características da trilha musical.

foi a primeira trilha²⁵ composta por Radamés Gnattali para um filme. Tanto Cintia Onofre (2011) quanto Guilherme Maia (2002) apontam que a música que Radamés fez para *Ganga Bruta* segue a “receita” do *cinema clássico norte-americano* utilizando *leitmotifs* e certos “clichês” estabelecidos: “Gnattali emprega o modo menor em passagens tristes ou reflexivas, o modo maior em cenas alegres, dominantes estendidas e dissonância nas cenas de tensão. [...] O ritmo musical está quase sempre subordinado ao ritmo da ação [...]” (MAIA, 2002, p.54). Além desses elementos estéticos relativos à música orquestral, também estão presentes gêneros da música popular como o maxixe e a seresta, os quais segundo Onofre (2011) fazem referência aos personagens da camada popular do filme.

Considerações finais

A partir desse breve histórico, é possível concluir que a música orquestral esteve presente desde os primórdios do cinema brasileiro, presença esta que perdurou mesmo com as mudanças técnicas e estéticas trazidas pela transição entre o cinema silencioso e o cinema sonoro. Nos primeiros anos do cinema sonoro, as trilhas orquestrais brasileiras apresentavam uma estética que combinava as influências da música erudita europeia dos séculos XIX/XX, determinados aspectos da música do *cinema clássico norte-americano* e elementos da música brasileira. A música que Radamés Gnattali criou para o filme *Ganga Bruta* pode ser considerada como um exemplo dessa combinação. Embora as influências estrangeiras sejam perceptíveis, é inegável que uma identidade nacional das trilhas orquestrais foi sendo construída com o passar dos anos, a partir das contribuições de grandes compositores como Radamés, as quais foram fundamentais para o desenvolvimento da narrativa fílmica brasileira.

Referências

- ADORNO, T. W; EISLER, H. *Composing For the Films*. London: Continuum Books, 2007.
- ALTMAN, R. *Early film themes: Roxy, Adorno, and the problem of cultural capital*. In: GOLDMARK et al (org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- ALVIM, L. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague - anos 50 e 60*. Tese (Doutorado em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.
- CARRASCO, N. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (Mestrado) - ECA/USP, São Paulo, 1993.
- COSTA, F. M. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- LOVISI, D. M. *Radamés Gnattali e sua música para cinema*. Dissertação (Mestrado) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.
- MAIA, G. *A música extradiegética no cinema comercial brasileiro contemporâneo: um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

25 | A trilha musical contou também com canções creditadas a Hechel Tavares e Joracy Camargo e alguns trechos da *Abertura 1812* de Tchaikovsky.

. Segundo Onofre (2011), a trilha original foi gravada nos estúdios RCA Victor em Vitaphone.

MATOS, E. *A arte de compor música para cinema*. Brasília: Editora Senac, 2014.

ONOFRE, C. *Nas trilhas de Radamés - a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*. Tese (Doutorado) - UNICAMP, São Paulo, 2011.

PEREIRA, C. E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.

WIERZBICKI, J. *Film music: a history*. New York: Routledge, 2009.

O estrangeirismo na cinematografia brasileira: carisma, estilo e criação na direção de fotografia²⁶

The foreignness in Brazilian cinematography: charisma, style and creation in photography direction

Aline de Caldas Costa dos Santos²⁷

(Doutora – UFOB)

Resumo: O trabalho aprofunda a discussão sobre o estrangeirismo na cinematografia brasileira e a relaciona ao conceito de carisma. O recorte é a trajetória de Barbara Alvarez, diretora de fotografia uruguaia atuante no Brasil e membro do Coletivo de mulheres e pessoas transgênero do departamento de fotografia do cinema brasileiro (DAFB).

Palavras-chave: Cinematografia, estrangeirismo, carisma, estilo.

Abstract: The work deepens the discussion about foreignness in Brazilian cinematography and relates it to the concept of charisma. The excerpt is the trajectory of Barbara Alvarez, a Uruguayan director of photography working in Brazil and a member of the Collective of women and transgender people of the Brazilian cinema photography department (DAFB).

Keywords: Cinematography, foreignness, charisma, style.

A respeito do “estrangeirismo”

O impulso necessário ao estabelecimento de uma produção cinematográfica nacional ocorreu por meio da chegada de mão de obra estrangeira em diferentes períodos. Ela representou o ingresso de bagagem técnica e artística no Brasil em busca de espaço para produzir cinema e, ao mesmo tempo, em busca de público para consumir essa produção. À reunião desses insumos externos com as condições de produção e receptividade encontradas no Brasil chamei “estrangeirismo” por ocasião do MOVI – I Encontro Brasileiro de Fotografia em

26 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão 6 - Cinematografias e formações do ST Estética e plasticidade da direção de fotografia.

27 | Doutora em Memória: linguagem e sociedade. Docente da Universidade Federal do Oeste da Bahia no Centro Multidisciplinar Santa Maria da Vitória.

Movimento (COSTA, 2021). Trata-se de um traço cinematográfico que se desenha em terras brasileiras a partir da atuação de profissionais estrangeiros experientes e de brasileiros que se capacitaram no exterior para essa profissão.

O fenômeno tem por base dois acontecimentos. O primeiro se refere às políticas públicas de incentivo. Até os anos 1930, cinema nacional ainda era parco em produções e funcionava a partir de uma “mentalidade importadora”, reproduzindo temas e estilos do cinema estrangeiro (GOMES, 2016). As relações de classe também eram frágeis e só a partir de 1930, os produtores brasileiros “adquiriram um mínimo de espírito associativo e ensaiaram em conjunto algumas reivindicações junto aos poderes públicos” (GOMES, 2016, p. 48). Quinze anos mais tarde, com o fim do Estado Novo, as linguagens artísticas ganharam incentivos políticos, maior espaço de produção e liberdade de criação; as relações de classe ganharam contornos associativistas. “A irrupção em torno de 1950 da Vera Cruz, Maristela e Multifilme foi provocada por uma lei do Congresso Nacional que concedia grandes facilidades para a importação de equipamentos destinados a estúdios” (GOMES, 2016, p. 51-52). A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949 sob a condução do italiano Franco Zampari e do ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho demarcou um novo pensamento para o cinema nacional.

O segundo acontecimento basilar do estrangeirismo se refere à qualificação de mão de obra para a cinematografia. Os primeiros cursos de graduação em cinema no Brasil datam da década de 1960, sendo implantados em Brasília e em São Paulo (ANDRADE; COSTA, 2021), ou seja, em grandes centros. Até então, muitos dos diretores de fotografia nacionais tinham como opções de formação: estudar fora do país, aprender com fotógrafos mais experientes no Brasil, exercitar o ver e experimentar autônomos.

Pessoas fotógrafas de outros países onde a produção de cinema já acontecia em escala industrial sentiram os impactos da ausência de mercados de trabalho independentes ou abertos à experimentação (CHARLONE, 2020). O contato e a parceria entre profissionais brasileiros e estrangeiros foi profícua: por uma parte, estrangeiros migraram para o Brasil trazendo tecnologias e projetos de filmagem independentes; por outra parte, brasileiros aprenderam e produziram a partir dessas trocas, menos submetidos a pressões de determinadas demandas industriais.

Assim, a ausência de uma tradição técnica, estética e estilística nacional se constituiu em um fator que, longe de limitar a atuação, compôs um terreno fértil para a criatividade desses profissionais. A junção entre a liberdade criativa e o incentivo financeiro público e privado promoveu olhares particulares sobre as imagens produzidas no Brasil.

Tanto a produção quanto o público que a consumia tinham como busca não só o entretenimento – gênero marcante das indústrias consolidadas, como Hollywood, por exemplo –, e sim um cinema experimental (HEFFNER; ANDRADE; COSTA, 2023).

Em um esforço para aprofundar a discussão sobre o estrangeirismo, proponho relacioná-lo ao conceito de “carisma” trabalhado por Clifford Geertz (1997).

as dimensões do carisma [...] são retomadas quando ele [Edward Shills] focaliza a conexão entre o valor simbólico de indivíduos e a relação que estes mantêm com os centros ativos da ordem social. Tais centros, que ‘não tem qualquer relação com geometria e muito pouco com geografia’, são, em essência, locais onde se concentram atividades importantes; consistem em um ponto ou pontos de uma sociedade, onde as ideias dominantes fundam-se com as instituições dominantes para dar lugar a uma arena onde acontecem os eventos que influenciam a vida dos membros desta sociedade de uma maneira fundamental. É o envolvimento - mesmo quando este envolvimento é resultado de uma oposição - com tais arenas e com os eventos ocasionais que nela ocorrem, que confere o carisma. O carismático não é necessariamente dono de algum atrativo especialmente popular, nem de alguma loucura inventiva; mas está bem próximo ao centro das coisas (GEERTZ, 1997, p. 184).

O carisma abarca os coletivos, as ideias que se colocam nos centros e os símbolos que as comunicam plasticamente, o modo como tais ideias reforçam a posição dominante de certas instituições e a dinâmica desse conjunto de relações no meio social. Os centros são fenômenos culturais e historicamente construídos; é possível reconhecê-los por seu estado de evidência e por sua condição premente à sociedade. O carismático, por sua vez, porta ou manuseia um conjunto de símbolos que o torna reconhecível junto ao “centro das coisas”, mas também pode ser um questionador de tal ordem social.

Para Geertz, há a possibilidade de emergirem carismáticos de qualquer campo da vida social - na ciência, na arte, na política, na religião etc. Em segundo lugar, o carisma não tem apenas um modo excêntrico de operação; ele está permanentemente na vida social, prestes a explodir “em chamas” (GEERTZ, 1997, p. 184). Por fim, há diversas formas de emoção carismática, o que dispensa um padrão oficial de reconhecimento.

Tentando dar conta da análise sobre o conteúdo sagrado do poder dos reis, Geertz se debruçou sobre os casos de Elizabete Tudor (Inglaterra), de Hayam Wuruk (Java) e de Mulay Hasan (Marrocos). No caso inglês, durante os cortejos de posse, a rainha era associada a virtudes religiosas e alegorias políticas que imprimiam sobre ela uma autoridade casta e sábia. Na Indonésia, havia toda uma hierarquia de castas a serem ascendentemente reverenciadas, fazendo da caravana real um rito religioso de esplendor, o qual colocava o rei na condição mesma de um deus - purificava a todos ao tempo em que definia a ordem social. No Marrocos, o cortejo era permanente, com o rei a provar sua vitalidade e a integrar continuamente as diferentes partes do reino. Castidade, magnificência, vitalidade - três emoções carismáticas que mantinham os reis no centro ativo de suas sociedades.

No caso da cinematografia, os centros ativos fazem relacionar a arte, a política e a economia. O carisma emerge de um ponto nodal entre esses três campos. A arte comparece como campo de estudo, labor e fruição. A política comparece como campo de organização de classe, como reguladora do trabalho, e também como fonte de incentivos. A economia comparece como o campo da autonomia e de financiamento de projetos pessoais.

São três gargalos altamente específicos pelos quais a pessoa fotógrafa precisa passar para se manter em atividade. Há que se manter em constante estado de investigação, nutrindo-se de inspiração e mantendo o apuro técnico, uma vez que, quanto maior for o orçamento do projeto, menos se admite o erro e o refazimento do trabalho. Há que se aproximar e se filiar a alguma associação de classe, seja pela reivindicação por melhores condições de trabalho, por exemplo, seja pela necessidade de estar próximo ao centro de onde surgem novos projetos. Há que se estabelecer uma rotina de atuação que não deixe hiatos entre um projeto e outro, que assegure a capacidade de suprir o elementar financeiro, assegurar tempo para estar atualizado - e, com sorte, descansado - e de dar suporte à criação de novos projetos.

As ideias dominantes de que i) é necessário dominar a técnica e construir a estética, ii) é imprescindível filiar-se a entidades de classe e iii) é fundamental participar de projetos que viabilizem os próximos projetos, encontram-se com suas respectivas instituições dominantes - a academia, o Estado, o capital. A pessoa diretora de fotografia que consegue se manter atualizada, criativa, operante no mercado de trabalho, autônoma e com projetos variados, esta, sim, está próxima ao "centro das coisas".

Os elementos simbólicos que afirmam essa condição são diversos. Há a sigla da associação de cinematografia de cada país - no Brasil, ABC; nos EUA, ASC -, e que a pessoa fotógrafa recebe como honraria, associando-a a sua assinatura profissional. Há o perfil no IMDb, uma base de dados internacional sobre cinema, com notas atribuídas pelo público a cada trabalho realizado. E há as listas de festivais em que os filmes foram exibidos e de prêmios recebidos pelos trabalhos realizados, somente citando alguns.

A associação que propomos entre estrangeirismo, carisma e cinematografia deve nos ajudar a compreender como o envolvimento com a arena pública dessa profissão produz uma fotógrafa carismática.

Criação e estilo: o trabalho de Bárbara Alvarez

Barbara Alvarez nasceu em Montevideu, no Uruguai, em 1970. Tem formação em Ciência da Comunicação pela *Universidad Católica del Uruguay* (UCU) e em Cinematografia II pela *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), de Cuba.

Sua atuação com direção de fotografia data de 1995 e seu portfólio²⁸ é composto por 16 filmes, rodados em diferentes países - Argentina, Chile, Bolívia, Brasil e Uruguai. No Brasil, país para o qual chegou a se mudar em 2013, Bárbara fotografou seis longas: O Gorila

28 | <https://www.barbaraalvarez.net/>

(2012), *Que horas ela volta?* (2015), *Mãe só há uma* (2016), *O animal cordial* (2017), *A sombra do pai* (2018) e *A febre* (2019) - vencedor na categoria Fotografia do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2021²⁹.

Bárbara Alvarez assina seus trabalhos com a sigla da organização de classe de seu país, a *Sociedad de Cinematografía del Uruguay* (SCU). Em 2016, tornou-se membro também da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS). No Brasil, ela não se filiou à Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), mas ao Coletivo de mulheres e pessoas transgênero do departamento de fotografia do cinema brasileiro (DAFB). O coletivo foi fundado em 2016 tendo como pauta principal a inserção de mulheres no mercado de audiovisual. Naquele ano, a Ancine divulgou que apenas 7,7% dos longas-metragens lançados foram fotografados por mulheres. Contudo, em seu primeiro ano de atividades, o DAFB já congregava mais de 150 pessoas (MARQUES, 2019).

A respeito do estrangeirismo, trata-se de um bom exemplo. A nacionalidade estrangeira, a bagagem profissional, a atuação no Brasil e sua transferência de residência para cá, além de sua filiação ao DAFB, são elementos que a colocam na história da cinematografia nacional com destacada contribuição ao cinema nacional.

A respeito do carisma, seu envolvimento com o DAFB a coloca na arena onde acontecem debates públicos de resistência à rotina tradicional e às ideias dominantes desse meio profissional - etnocêntricas e machistas -, os quais podem influenciar toda a sociedade patriarcal. Não se trata apenas de uma entidade de classe, mas de um movimento em favor dos princípios da igualdade de gênero, da luta pela redução das desigualdades e promoção de trabalho digno para mulheres e pessoas transgênero na área do cinema e do audiovisual. É de Bárbara a frase "pinto não é fotômetro"³⁰.

O trabalho de Barbara Alvarez emana esse carisma quando produz imagens em que minorias estão no protagonismo, como a empregada doméstica Val, no filme *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e o indígena Justino, no filme *A febre* (Maya Da-Rin, 2019). Val é nordestina e vive em São Paulo, no quatinho dos fundos da casa dos patrões. Justino é indígena Dessana e vive em Manaus, onde trabalha como vigilante noturno do porto de cargas. Ambos atuam em empregos que não demandam alta escolaridade, nem oferecem salários capazes de promover autonomia.

O estilo naturalista de fotografia presente nesses filmes é coerente com as tramas em que esses personagens se encontram. Tudo parece muito organizado em uma rotina sem desafios, previsível, porém, tudo é resultado de uma adaptação desajustada das personagens a um cenário urbano e social repleto de desigualdade e exploração. "*Vengo de una escuela que aprendió a trabajar con pocos recursos y creo que eso y el gusto por la luz natural generaron un estilo que no sé si es bueno o malo, pero es el mío*" (ALVAREZ, 2019).

29 | <https://gp2021.academiabrasileiradecinema.com.br/>

30 | Por ocasião da mesa "Quando o vento faz a curva: mulheres na cinematografia" na Semana ABC 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-Yw-9CBd0eI>



Fig 01: Val em sua rotina de trabalho como empregada doméstica. Foto: Barbara Alvarez.
Fonte: <https://veja.abril.com.br/cultura/que-horas-ela-volta-e-a-delicada-forca-de-anna-muylaert>



Fig 02: Justino febril trabalhando como vigilante noturno do porto de Manaus. Foto: Barbara Alvarez.
Fonte: <https://www.festivaldorio.com.br/br/filmes/a-febre>

Imagens que isolam, achatam e aprisionam essas personagens em um ambiente estranho convidam a uma atitude de reflexão e crítica. São imagens que acentuam um deslocamento entre o sujeito e seu ambiente social: indígenas e nordestinos que, encaixando-se na civilização capitalista, sofrem, ao mesmo tempo, pressões externas pela manutenção de um ideal de identidade pura. E são surpreendidos pela ascensão à universidade pública por seus filhos.

Em ambos os filmes, Bárbara Alvarez abre questões políticas através de sua arte e convoca o público a compreender a urgência de todo o mal-estar que aplaca as personagens. Bárbara Alvarez criou um estilo fotográfico carismático, o qual a colocou bem próximo ao centro das coisas.

Referências

CHARLONE, César. *Live ABC*: César Charlone, ABC, SCU. Associação Brasileira de Cinematografia. Entrevistadora: Luciana Baseggio. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O3Dow0gub4k> Acesso em maio/2021

COSTA, A de C. O “estrangeirismo” na formação da cinematografia brasileira. In: SCAN-SANI, A. et al. *Anais de Textos Completos do I MOVI – a direção de fotografia no Brasil*. Florianópolis: Grupo de Pesquisa Cinematografia Expressão e Pensamento (GPCEP), 2021. p 64-71. Disponível em https://www.direcaodefotografia.com/_files/ugd/ae8407_56fa3b-f342ef4aee9dec48a5ab0ffcf4.pdf Acesso em: 15 mar. 2023.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

HEFFNER, E.; COSTA, A. de C.; ANDRADE, M. J. P. Fotografia de Cinema no Brasil: Percursos e Tendências. In: SÁ, A. C. R. M. de; BESEN, A. F.; BOMFIM, F. C.; RISCALI, M. F. *Estudos sobre a direção de fotografia no Brasil*. Porto Alegre: Fi, 2023. Disponível em <https://www.editorafi.org/ebook/727-estudos-sobre-direcao-fotografia-brasil>. Acesso jul/2023

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARQUES, Mariana. *Confira o que rolou na palestra do DAFB aqui no InC em março*. São Paulo: Instituto de cinema, 2019. Disponível em <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/confira-o-que-rolou-na-palestra-do-dafb-aqui-no-inc-em-marco#:~:text=So-bre%20o%20DAFB,a%20nossa%20participa%C3%A7%C3%A3o%20nesse%20segmento> Acesso em Out/2023

ALVAREZ, Barbara. Barbara Alvarez: La fotografía es un instrumento. Entrevista concedida a Martín Cajal. *Detras de una imagen cinematográfica*. Extensión de la Cátedra Fotografía Cinematográfica y TV I – Depto. de Cine y TV Facultad de Artes – UNC, 2019. Disponível em <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2019/05/16/barbara-alvarez-la-fotografia-es-un-instrumento/> Acesso em Nov/2023

Recanto do cinema, periferia e processos de subjetivação política³¹

Recanto do cinema, periphery and
processo of political subjectivation

Alex Medrado³²

(Doutor – UnB/IFB)

Resumo: O presente texto propõe descrever o Festival Recanto do Cinema, audiovisual na periferia, realizado no âmbito educacional pelo IFB, na região administrativa Recanto das Emas, no DF e refletir como ele pode ser uma estratégia de reconfigurar o sensível e as formas como encara as visualidades periféricas de forma emancipatória. O festival busca, pois, redistribuir espaços e tempos fílmicos para reorientar a experiência do comum cinematográfico.

Palavras-chave: Festival de cinema; Recanto do Cinema; Cinema periférico; Subjetivação política.

Abstract: This text proposes to describe the Recanto do Cinema Festival, an audiovisual festival in the periphery, carried out in the educational context by the IFB, in the Recanto das Emas administrative region, in DF, and reflect on how it can be a strategy to reconfigure the sensitive and the ways in which it views visualities. peripheral areas in an emancipatory way. The festival therefore seeks to redistribute filmic spaces and times to reorient the experience of the cinematic common.

Keywords: Film Festival; Recanto do Cinema; peripheral cinema; political subjectivation.

Este texto é um breve relato e uma descrição de uma prática cinematográfica que surge na comunhão de aprendizados e vivências de uma comunidade acadêmica em um campus periférico do Instituto Federal de Brasília. O foco conceitual desse recorte está calcado na compreensão da subjetivação política do autor franco-argelino Jacques Ranciere (2014), que tensiona o termo em um processo de desidentificação ou desclassificação. A subjetivação política promulga a igualdade, trata um dano, um erro por pessoas que estão juntas, entrecruzadas em suas identidades, performances.

Antes da apresentação e problematização do festival de cinema “Recanto do cinema – audiovisual na periferia” é importante entender o espaço (no sentido de local físico e de um processo de subjetivação) ao qual se origina e pode ser pensado pela noção do tratamento de um dano. A Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica (Rede

31 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: FESTIVAIS E MOSTRAS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

32 | Doutor em Artes pela Universidade de Brasília, curta-metragista, professor do Instituto Federal de Brasília no curso técnico de Produção em Audio e Vídeo. Dadaísta-videomartista.

Federal) foi a implantação de uma nova concepção sobre o papel e a presença do sistema de ensino federal na oferta pública da educação profissional e tecnológica (MEC, 2010). É um modelo de política pública capilarizada no território do país, regimentada através da lei nº 11.892, de dezembro de 2008. De certa forma, essa política da rede federal, a partir de 2008, é uma tática para estabelecer uma educação que abranja e diz respeito à competência “de instituições de tecerem em seu interior propostas de inclusão social e de construir ‘por dentro delas próprias’ alternativas pautadas nesse compromisso, definidas pelo seu movimento endógeno e não necessariamente pelo traçado original de política de governo” (*idem*, p. 21).

No ano de 2018, então, o Instituto Federal de Brasília abre as portas do seu mais novo e último campus para a comunidade do Recanto das Emas, na zona rural deste território do Distrito Federal. O campus, com eixo tecnológico de Produção Cultural e Design, oferta o curso Técnico de Produção de Áudio e Vídeo nas modalidades de ensino médio integrado (emi), no Proeja (educação de jovens e adultos) e no subsequente. É o primeiro curso formal de uma instituição pública federal em audiovisual na periferia da capital do país. Entendemos que além de revolucionária, a escola de audiovisual cumpre com as questões de difusão e educação democrática, emancipadora e justa na transformação da produção e construção dos olhares, dos pensares, dos fazeres, dos dizeres e dos sentires. O Recanto das Emas é um território, criado, por meio da Lei nº 510 de 28 de julho de 1993, distante de 33 km do Plano Piloto, com população aproximada de 146 mil pessoas, considerada a sexta região administrativa do Distrito Federal, com maioria de moradores negros (66%), com apenas 11% das pessoas possuem curso superior e 33% têm ensino médio completo e com 59% dos domicílios que não ultrapassam dois salários-mínimos em sua renda. A sala de cinema mais próxima da cidade está localizada em um shopping, dentro de um complexo privado.

O Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo do IFB Recanto das Emas surge como um dos cursos elencados em consulta pública e por meio de aproximação com os arranjos produtivos locais, grupos e coletivos artísticos e culturais. De acordo com seu Plano de Curso (IFB, 2017) tem como principal objetivo a formação técnica e humanística, contribuindo para a formação de profissionais com as competências e habilidades necessárias para atender as demandas do segmento audiovisual. De 2018 para a publicação deste texto percebemos que o perfil dos estudantes é de faixas etárias bem diversas, mas com predominância de adolescentes, já que as entradas do curso na modalidade do ensino médio integrado são maiores, cerca de 160 estudantes ao ano, enquanto 80 estudantes iniciam o curso subsequente com duração de um ano, com perfil etário diverso. Grande parte dos estudantes vêm de outras regiões administrativas periféricas e vizinhas ao Recanto das Emas. Boa parcela possui também pouca ou nenhuma experiência com as áreas do audiovisual. Há muitos relatos de estudantes que desconhecem a produção cinematográfica brasileira, não tem acesso com certa frequência a salas de cinema e a grande maioria nunca foram a um festival de cinema.

O percurso formativo do curso está dividido em 4 grandes áreas do audiovisual: fundamentos do audiovisual, operador de câmera, operador e editor de áudio e editor de vídeo. Na organização curricular há também disciplinas em que são ofertadas componentes que

promovam algumas outras atividades que compõe o mundo do trabalho audiovisual, são as práticas profissionais que estão integradas aos Núcleos de Práticas Integradoras³³ focadas e distribuídas da seguinte forma: roteiro, projetos audiovisuais, produtora experimental e difusão.

Este texto, então, se foca nas atividades desenvolvidas pelo Núcleo de Prática Integradora “Recanto do Cinema” que desenvolve atividades semanais de construção de repertório fílmico, atua na produção de mostras e de festivais de filmes do Campus e em parcerias externas; além disso, o Recanto do Cinema atua no setor de exibição, distribuição, memória, preservação.

Recanto do cinema, a cultura audiovisual na periferia

Antes da primeira edição do Festival Recanto do Cinema, audiovisual na periferia em 2019, o Núcleo supracitado iniciou suas atividades no curso com o cineclube “Recanto do cinema – cultura audiovisual na periferia” com exibição de filmes para estudantes do campus, com curadoria dos professores. Em seguida, através das disciplinas de práticas profissionais, os estudantes do curso do EMI tiveram formação com competências em curadoria, programação e organização de cineclube e passaram a organizar sessões para estudantes de escolas da Fundação regional do Ensino do Distrito federal situadas no próprio Recanto das Emas, através de parceria do campus com o governo do DF.

A 1ª Edição do Festival Recanto do Cinema foi realizada em novembro de 2019, no auditório do Campus do IFB-Recanto das Emas, no formato presencial. Juntamente com os professores que discutiam outras maneiras de difusão do cinema curta e longa-metragem, a partir de políticas públicas, no cineclube, estudantes se questionaram onde iriam ver seus filmes e vê outras produções de curta-metragem de outros territórios periféricos, corpos insurgentes e toda uma quantidade de filmes, a priori, ditos não-hegemônicos. A partir disso, o festival tem caráter nacional, pedagógico e cultural promovendo a exibição de filmes de curta-metragem de qualquer gênero de realizadores brasileiros com origem nas periferias brasileiras. A segunda edição, no período remoto, mediante a pandemia mundial da COVID-19, foi realizada em 2020, e funcionou com todas as disciplinas de Práticas Profissionais envolvidas na realização do festival. As práticas profissionais se tornaram núcleos para discutir e promover coletivamente, professores, estudantes e técnicos sobre curadoria, comunicação, organização da produção, plataformização e streaming etc. O núcleo responsável pela direção artística e curadoria elaborou edital atento sobre os principais gargalos

33 | Os Núcleos de Práticas Profissionais são espaços de organização do fazer audiovisual e encontram a sua expressão objetiva na realização das disciplinas de Práticas Profissionais que devem buscar a integração do que é trabalhado em sala de aula com a prática, valorizar a pesquisa e extensão e

proporcionar o envolvimento de professores e estudantes na interdisciplinaridade e na contextualização de saberes. As Práticas Profissionais também são responsáveis pelo aprofundamento do contato em relação ao território quando proporcionam a conexão entre o mundo do trabalho do audiovisual e sua dimensão espacial e neste caso, do Campus Recanto das Emas, periférica, em diálogo com as contradições existentes neste(s) territórios(s) repletos de saberes e desigualdades.

e discrepâncias estético-políticas da produção contemporânea. A perspectiva do conceito esteve associada com os filmes produzidos por realizadores audiovisuais com origem nas periferias brasileiras e também com o tema “Memória, Identidades e Territórios”:

“O Festival Recanto do Cinema traz o tema “Memória, Identidades e Territórios”. A linha curatorial proposta recorta as singularidades, multiplicidades e complexidades do Cinema e do Audiovisual nas periferias brasileiras indo ao encontro da diversidade, diferença, afetos, protagonismo periférico, processos históricos de lutas e resistências, discursos e práticas contra-hegemônicas.” (IFB-Recanto das Emas, 2020)

No ano de 2022, em sua terceira edição, o festival retoma a presencialidade e traz a reflexão sobre “futuros imagináveis e reorganização do sensível”, com curadoria de estudantes e egressos que se encontram numa formação desde 2019 e já atuando em outros festivais do DF, pensando como o cinema pode exercer uma cosmopolitização e de enfrentamento com modos de ser e pensar de espaços de exibição, de estratégias curatoriais e programação fílmica-estética. A organização de festivais é sobretudo sobre a construção de espaço de distribuição e legitimação que intervém crítica e historicamente no campo das imagens seja para reafirmar, seja para contestar relações de poder (CESAR, 2020, p. 139). O Recanto do cinema tem muitas camadas interessantes para se pensar uma cultura audiovisual periférica no que tange as situações de corpos, espaços e tempos contra-hegemônicos: não é produzido no contexto privado e nem por e através de uma política pública. É um festival realizado enquanto uma ação emancipadora, extensionista e integradora de um espaço educacional para fomentar o audiovisual na periferia, no entanto não é um festival universitário, aquele que necessariamente amplia a tela para produções de estudantes. É um festival com esforço comunitário, numa cidade periférica que sofre com um dos índices de maior desigualdade social do Distrito Federal, em um campus do Instituto Federal mais novo no mesmo território, ou seja, com menor incidência de recursos. São várias interseccionalidades que atravessam uma curadoria e uma programação que visibiliza jovens de várias periferias do país, corpos marcados pela violência, mas que solicitam outros afetos e formas de ser, que não aquelas costumeiramente ficcionalizadas e documentadas. Periferias, aqui, no sentido não apenas do espaço, mas de corpo-periférico, de olhar -periférico, afetos e vivências periféricas, contra ou não hegemônicas e homogeneizadas.

Então a proposta de reconfigurar o que está sendo posto, que tensiona como vemos, pensamos, sentimos, em como são nomeadas, ditas, visualizadas é uma forma de subjetivação política (RANCIERE, 2004). O festival busca, pois, redistribuir espaços e tempos fílmicos para reorientar a experiência do comum cinematográfico. Também, ainda em 2020, a programação do evento trouxe jovens a frente de coletivos de cinema de outras periferias urbanas do DF para juntas refletir sobre como os jovens das periferias de Brasília ocupam os espaços pelas ruas do cinema? De que maneira a cultura audiovisual ocupa as imaginações da juventude? Como o cinema pode reestabelecer os direitos das diversidades de corpos e afetos dos jovens? A partir do momento em que a juventude periférica se apropria tecnicamente e esteticamente das suas narrativas por meio do audiovisual as coisas mudam. Processos políticos, emancipatórios e sociais se reconfiguram.

A oportunidade, pois, de primeiramente pensar o gesto curatorial como essa válvula que oportuniza a reflexão e crítica do dano, no caso da produção e exibição fílmica nacional sugere uma metáfora desse início de subjetivação política que este texto traz aludindo aqui o Festival Recanto do cinema. Os sujeitos que pensam e elaboram as discussões são os professores junto com estudantes, estes que em sua maioria são jovens pretos, pobre, periféricos, LGBTQIA+. Muitos dos estudantes só realizam o curso pela sua gratuidade e localização. Estes corpos, em seu processo formativo, questionam entre si a naturalização de um olhar branco colonizado, de imagens que geralmente apresentam uma forma hegemônica de se estar ali.

Em segundo plano, com o edital elaborado com ampla discussão, se visiona os filmes, cura e programa e compartilha com a comunidade do campus. O auditório do campus no Recanto se torna, por poucos dias a sala de cinema, a tela em que todos visualizam e conhecem um cinema-corpo-tempo-espaço de um Brasil possível não visto e agora é compartilhado ali na zona rural de um território subalternizado pelo poder, na capital do país. O festival, desse ponto de vista do texto, o tensiona como uma prática e um modos de ver/sentir/saber/ conhecer. Ele traz filmes do cinema contemporâneo que há muito não eram produzidos, ou quando o eram, não conseguiam ocupar mais telas e visionamentos.

A reunião das identidades, desses corpos-tempos-imagens-espaços se reúnem para avaliar, organizar, sentir, ver, ouvir e pensar a partir de uma noção que os posiciona e os encarcera de periferia, periférico. Existe dentro dessa noção de periferia/periférico um condicionante de quem os subjetiva, e uma relação de identificação e uma negação dessa identidade dada ou imposto por outros. Para Ranciere (2014), a lógica da subjetivação política, da emancipação, é uma heterologia, uma lógica do outro, da alteridade. O corpo, o espaço, o filme, o festival periférico ele é, ao mesmo passo que não, pois quer insurgir, revolucionar, resistir e reconfigurar. Ele é, embora não queira ser, é uma cena, uma relação cênica para não se minimizar, minorizar em uma estética de cinema, mas um cinema estético-político, um cinema em um processo de subjetivação político.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. *Um novo modelo de educação profissional e tecnológica: concepções e diretrizes*. Brasília, 2010, 44 pgs. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?gid=6691&option=com_docman&task=doc_download.

DISTRITO FEDERAL. Companhia de Planejamento do Distrito Federal, CODEPLAN. *Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD): Recanto das Emas*. Brasília, 2022. Disponível em: http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2022/05/Recanto_das_Emas.pdf. Acesso em: 03 jan. 2024.

CESAR, A. *Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história*. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* [online] Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 137-156. ISBN: 978-65-5630-192-1. <https://doi.org/10.7476/9786556301921.0010>.

CESAR, A; COSTA, Leonardo. *Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública*. In: REBECA. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e*

Audiovisual. V. 10. Nº. 2, 2021. Acesso dia 22 /04/ 2023. Disponível em: PDAD. Pesquisa Distrital por Amostragem de Domicílios, SEPLAN/DF, 2021.

INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA (IFB). Campus Recanto das Emas. *Plano do curso Técnico de Produção de Áudio e Vídeo*. Brasília, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

Horror na adaptação de *The Last Of Us*³⁴

Horror in *The Last Of Us*'s adaptation

João Carlos Massarolo

(Doutor e professor títulos - PPGIS/UFSCAR)

Allison Vicente Xavier Gonzalez³⁵

(Mestrando em Imagem e Som – PPGIS/UFSCAR)

Resumo: Se tratando de uma franquia, *The Last Of Us* tem algumas características que chamam atenção, como sua centralidade em Neil Druckmann e a opção pela fidelidade na adaptação do jogo em obra série. Nesse sentido, a obra torna-se interessante para analisar como os gêneros narrativos são adaptados de uma mídia a outra. Este artigo analisa como o gênero *survival/horror* foi transposto na adaptação da franquia *The Last Of Us*.

Palavras-chave: Franquia, *The Last Of Us*, Horror, Survival/horror.

Abstract: The franchise *The Last Of Us* has some characteristics that draw attention, such as its focus on Neil Druckmann and the option for fidelity in adapting the game into a series. In this sense, the work becomes interesting to analyze how narrative genres are adapted from one medium to another. This article analyzes how the survival/horror genre was transposed in the adaptation of *The Last Of Us* franchise.

Keywords: Franchise, *The Last Of Us*, Horror, Survival/horror.

Introdução

Historicamente, as franquias de jogos eletrônicos que buscavam ampliar seu alcance e explorar diferentes permissões das mídias cinematográficas consolidaram este movimento como uma falha. Por um lado, esse movimento do mercado torna sempre suscetíveis à acusação de infidelidade a obra canônica, o que indica sobretudo uma insatisfação do público de fãs. Por outro, torna-se muito difícil pensar e discutir o que caracteriza uma mídia e não outra, o que é possível mostrar em uma série, por exemplo, que não o é em um jogo eletrônico, ou ao contrário, de que maneiras os engajamentos com as diferentes mídias acontecem, questão fundamental que ocupa as preocupações de diferentes autores e autoras (ex. Cf. HUTCHEON, 2013/ STAM, 2006), em diferentes áreas e com na qual esta pesquisa se insere.

Franquias são um sistema coordenado de produções em diferentes mídias, mas sob uma mesma marca ou título. Uma franquia de mídia é “[...] uma propriedade intelectual cuja implantação de um mundo imaginário em diferentes espaços midiáticos através de uma

34 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: COMPLETAR COM O NOME DA SESSÃO ONDE O TRABALHO FOI APRESENTADO.

35 | Graduado em Filosofia (UFMS), Mestrando em Imagem e Som (PPGIS/UFSCAR) com pesquisa na linha Narrativas audiovisuais sobre os movimentos da franquia *The Last of Us* e as permissões específicas pelos jogos eletrônicos.

gama de linhas de produtos, estruturas criativas e/ou distribuição é gerenciada ao longo do tempo. (Johnson, 2009, p. 25; MASSAROLO e ALVARENGA, 2010, p. 2). Nesse sentido, franquias podem ou não ser consideradas transmídias e, “[...] o escopo e a profundidade dessas propriedades simultaneamente multifacetadas, emprestado do marketing de nicho, gera ao nível da recepção intensos cultos de fãs devotados cujas histórias pessoais estão entrelaçadas com as histórias dessas culturas franqueadas”. (JOHNSON, 2009, p. 25).

A franquia midiática não tem uma definição bem delimitada e assentada: porque diz respeito sobretudo a um movimento contextualizado do mercado que se modifica conforme uma leitura de necessidade. Neste artigo, será analisado o caso da franquia transmídia *The Last Of Us* (NAUGHTY DOG, 2013; HBO, 2023), caso que, em contraste a outros movimentos semelhantes, como *Silent Hill* e *Resident Evil*, teve boa aceitação dos fãs, assim como conseguiu explorar um diferente mercado e atingir novos públicos com isso. Nesse caminho, a análise se debruça sobre a transposição dos aspectos de horror, algo também comum às três outras franquias aqui citadas, em *The Last of Us*: como tais aspectos estão no jogo? Como estão na série? E destacar a partir disso alguns possíveis motivos das mudanças e semelhanças.

Horror, jogos eletrônicos, *survival/horror*

Como se espera de um horror narrativo (CARROL, 1999; LOWENSTEIN, 2005), o mundo em *The Last Of Us* é fundamentalmente ameaçado e põe suas personagens em situação de alto risco para sobreviver. Encurraladas, as personagens principais da história apresentam estados psicológicos afetados pela perda de pessoas próximas e/ou assistência em atrocidades humanas, complicações destrutivas das relações sociais.

Desde o século XX que o gênero se assenta popularmente, com narrativas de sociedades isoladas que envolvem zumbis, assassinos, monstros, espíritos e semelhantes, que trouxe para contemporaneidade o extraordinário do horror para a vivência comum e cotidiana. (CÁNEPA; FALCÃO, 2017, p. 11).

Na narrativa da franquia *The Last Of Us*, o horror se assenta primeiro através dos seres humanos infectados por um fungo que causa um descontrole violento e nocivo à sobrevivência dos não infectados. O monstro em questão certamente tem referência nos *zumbis*, termo que perdeu a precisão de seu significado gradualmente em sua história. (CÁNEPA; FALCÃO, 2017, p. 14).

Há, todavia, uma resistência com o termo zumbi em *The Last of Us*. No primeiro título da franquia (2013), o jogo permite a coleta de bilhetes espalhadas pelos mapas e cenários, além de estruturar diversos diálogos, mas o termo zumbi não aparece em lugar algum. Mesmo em seu processo de adaptação para obra seriada, entrevistas com o elenco comentam que um dos diretores da série e co-criador dos jogos da franquia, Neil Druckmann, deixou clara a sua preferência pelo uso do termo infectados e não zumbis³⁶, algo que incita perguntar: o que os infectados representam na narrativa da franquia?

36 | Cf. *The Last Of Us*: elenco proibido de falar “zumbi” no set (meups.com.br), acessado em: 22/01/2024.

Apesar da clara referência imagética do zumbi, a preferência pelo termo infectados e a narrativa baseada na proliferação fúngica indicam um horror específico em *The Last Of Us*, o horror biológico. O horror biológico diz respeito a mutações *naturais* de corpos, humanos ou não.

The body becomes the monster that inflicts violence and suffering, physiologically and psychologically alike, on the characters. In the former regard, the individual suffers from a variety of health conditions: diseases, infections, mutations, and fungal infections that biologically transform the body and often culminate in death or, even more terrifying, a gradual and often conscious loss of bodily autonomy. (FLOARE, 2023, p. 127).

Por vezes, principalmente na adaptação³⁷, pode-se verificar uma preocupação das personagens em relação à possibilidade de haver consciência nos infectados, questão ainda aberta nos títulos da franquia publicados até hoje. Assim, há tipos de infectados que se distinguem pelo tempo da infecção e pelo comportamento dos infectados no mundo em *The Last Of Us*, e, um infectado torna-se muito violento apenas contra humanos.

Floare (2023) analisa cada estágio de contaminação dos infectados comparando algumas de suas diferenças no jogo e na série. Os quatro tipos de contaminação: 1) *Runner*; 2) *Stalker*; 3) *Clicker*; 4) *Bloater* e suas mudanças são principalmente estéticas, mas envolvem também seus sentidos e força, conforme o tempo de infecção. O primeiro tipo é caracterizado por ser fraco e rápido, mas seu comportamento é hesitante e ele ataca qualquer ser humano que ver ou emitir som em suas proximidades. O segundo tipo de infectado, *Stalker*, tem como característica um rede de comunicação interna que possibilita agrupamentos numéricos. Na série, todavia, a capacidade deste infectado identificar quais corpos estão ou não contaminados é simbolizada na cena em que Tess é beijada por um desses, e não atacada, no segundo episódio. Ambos esses primeiros tipos emitem sons parecidos, gritos desesperados e nervosos.

O terceiro tipo, *clicker*, tem seu corpo já muito modificado, seja seu comportamento ou corpo, isto não é mais humano. São letais e intimidadores, seu nome faz referência ao som que ele produz, isto não enxerga, mas tem sua audição sensível: é preciso ter cuidado para não emitir sons ao estar próximo de um desses, algo que fica muito nítido tanto na série quanto no jogo. Por fim, o quarto tipo de infectado é o *Bloater*, extremamente forte e lento. Suas partes do corpo destacam o fungo já bem desenvolvido como que envolvido em uma armadura, seu andar é difícil, seus gritos são ameaçadores e ele murmura:

Aesthetically, they are the perfect embodiment of a body horror monster, a fungal-infected Frankenstein, large and disfigured. Covered in Cordyceps, they have a thick and yellow shell resembling scales, and their metamorphosis emphasizes a crude and exaggerated transformation of the human body. (FLOARE, 2023, p. 133).

O desenvolvimento da contaminação fúngica altera não apenas o corpo humano, mas também dá indícios de algum nível de consciência que se esvai com o tempo. No primeiro estágio, o *Runner* é encontrado pelos mapas em um estado hesitante, como se estivesse em

sofrimento (FLOARE, 2023, p. 131); no segundo, o *Stalker* tem essa indicação de consciência na sua capacidade de identificar outros corpos infectados, ainda que recentemente. Já os dois últimos estágios têm seus corpos completamente diferentes, seus comportamentos são distantes de um ser humano, o *Clicker* se retorce muito, o *Bloater* tem seu andar lento e difícil, são quase não-humanos, mas, os sons de agonia permanecem em todos em algum nível, seja a hesitação de um choro, gritos desesperados, *clicks* ou murmúrios.

Nesse sentido, a preferência pelo termo infectado e não zumbi, a mutação dos corpos humanos com aparente perda gradativa de consciência conforme o tempo de infecção e o estado de agonia constante sugerem *The Last Of Us* como um horror biológico. Além dessas indicações, vale ressaltar que esses infectados são exclusivamente nocivos aos seres humanos e apenas quando estes estão presentes. Em outras palavras, os infectados não estão caçando os seres humanos, eles existem no mundo e estão ali se desenvolvendo, é a presença humana que os afeta violentamente, como que incitados a continuar a proliferação que aconteceu, na narrativa, naturalmente.

All the creatures and their versions are intrinsically tied to body horror: they were human once, and they still are, but unrecognizable, dangerous, and insatiable for infecting others. Their behavior is unlike anything the creatures from this kind of fiction would behave. They are tied together, they act together, and if Episode 2 would tell us anything, is that they also sense when someone else is infected. These arguments alone would label *The Last Of Us* as a body horror work of fiction. (FLOARE, 2023, p. 139).

Conforme se joga *The Last of Us*, se explora cada ambiente, é possível interagir com certos objetos, infectados começam a aparecer em diversos locais e é preciso gerenciar bem os recursos que o jogo disponibiliza, como armas, itens de recuperação de vida e munição, entre outros. O *level design* de *The Last of Us* é baseado no que Jenkins (2004) chama de *embedded narratives*: jogos com narrativas distribuídas nos espaços digitais, mapas e cenários, através da coleta de notas, diálogos entre as personagens e, aqui acrescenta-se: as *cutscenes* que cumprem a função de: “conter um sistema de progressão com objetivos claros, estruturas de recompensa e introduções regulares de novos elementos como os níveis, inimigos, armas e habilidades”. (VIEIRA, 2018, p. 232).

Mussa e Garcia (2014) analisaram as transposições do *survival/horror* nos casos de *Silent Hill* (Konami) e *Resident Evil* (Capcom) e chegaram a conclusão: no processo da adaptação o *survival/horror* perdeu espaço para o drama quando transposto para o cinema. Algo semelhante parece acontecer com *The Last of Us*, mas vale entender melhor do que se trata o gênero *survival/horror*.

Perron (2018) defende o *survival/horror* como uma extensão do *body horror* cinematográfico. Como um dos gêneros do corpo (WILLIAMS, 1991), o horror é capaz de causar sensações e experiências do corpo, e, no caso dos *videogames* - argumenta Perron, esse mesmo corpo que sente mimeticamente no cinema é provado a agir e se sentir agindo:

[...] survival horror can be defined as an “extended body genre.” Because the body of the games is not only “caught up in an involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen” - be it female ou male, it is also urges to act and feel through its presence, agency and embodiment in the fictional world. (Perron, 2018, p. 125).

Também nesse caminho, Mussa e Garcia, (2014) comentam que a sobrevivência em *Resident Evil* e *Silent Hill* diz respeito a se encontrar em uma situação fática de solucionar um problema misterioso em um ambiente absolutamente hostil e estranho. A ideia “ter que solucionar” remete a agência muito presente e intensa na experiência de jogar um jogo e que não encontra equivalente nas mídias cinematográficas. As franquias de jogos eletrônicos que tentaram outras mídias enfrentaram o desafio de utilizar diferentes artifícios narrativos para uma mesma narrativa canônica. O que Mussa e Garcia (2014) apontam é, portanto, o uso de aspectos dramáticos no lugar dos aspectos de sobrevivência, visto que as diferentes mídias permitem diferentes experiências e em diferentes intensidades.

Considerações finais

O caso da franquia *The Last of Us* parece bastante singular. Por mais que em dinâmica de franquia, o título tem uma centralidade quase autoral em Neil Druckmann, o que certamente o dá alguma liberdade criativa nos movimentos da franquia. Os aspectos de horror são diferentes no jogo e na série: enquanto que no jogo pesam os aspectos de sobrevivência intensa, a série prioriza os dramas das personagens.

Como foi aqui notado: o horror em *The Last of Us* recai sobre os infectados e o que eles representam na franquia. Na série, isto está sutilmente inserido, o que pode ser visto, por exemplo, na cena de quase beijo em Tess durante o segundo episódio: afirmação sobre o instinto de proliferação do fungo ao se mostrar como um ato carinhoso com uma já infectada pessoa mas altamente violento com qualquer ser humano. As diferentes mídias apresentam os aspectos de horror de diferentes maneiras, mas o caso de *The Last of Us* parece se sobressair na tarefa, ao conseguir expor, na série, o que é fundamental do horror presente no jogo, fazendo uso justamente das diferentes permissões dramáticas de cada mídia e sem ferir a autenticidade das personagens da franquia.

Referências

CÂNEPA, FALCÃO. “Horror e distopia nos *video games*: experiência narrativa e cultura contemporânea em *The Last of Us*”. In. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cibercultura do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, de 7 a 10 de junho de 2016.

EVANS, Elizabeth. *Transmedia Television: audiences, new media and daily life*. New York: Routledge, 2011.

FLOARE, Flavius. “Redefining Biological Horror: The aesthetic evolution of an infected body in HBO’s *The Last of Us*”. *Studia Ubb Dramatica*, LXVIII, 1, 2023. (p. 125-140).

GALLOWAY, A. R. *Essay on algorithmic culture*. London: Electronic Mediations, 2006.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação. Tradução de André Cechinel*. 2ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JENKINS, H. *Game design as narrative architecture*. In: WARDRIP-FRUIIN, N; HARRIGAN, P. (Ed.) *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*. Front Cover. MIT Press, 2004.

JOHNSON, D. *Franchising Media Worlds: Content Networks and the Collaborative Production of Culture*. University of Wisconsin-Madison, 2009.

MASSAROLO; ALVARENGA. "Franquia transmídia: o futuro da economia audiovisual nas mídias sociais". In: GP Publicidade – Marcas e Estratégias, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010. Disponível em: Padrão (template) para submissão de trabalhos ao (intercom.org.br), acessado em: 20/12/2023.

MUSSA; GARCIA. Terror, Horror, *Survive-Horror*: A Transposição do Gênero Horror dos videogames para o cinema. Disponível em: https://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/ivan_mussa_tavares_gomes_195.pdf, acessado em: 16/04/2023.

MURRAY, J. H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2001.

NESTERIUK, S.; MASSAROLO, J. Criação e desenvolvimento de personagem em multi-plataformas. *Revista GEMInIS*, v. 11, n. 3, pp. 233-253, set./dez. 2020.

VIEIRA, C. M. A linguagem cinematográfica utilizada pelos videogames: o uso das *cutscenes* como experiência narrativa. *Temática*, Ano XIV, n. 10. Outubro/2018. NAMID/UFPB.

PERRON, Bernard. The survival horror: the extended body genre. In: _____ (ed.) *Horror video games: essays on the fusion of fear and play*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.

_____. *The world of scary videogames: a study in videoludic horror*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2018.

_____. *Coming to Play at Frightening Yourself: Welcome to the World of Horror Video Games*. Disponível em: aestheticsofplay.org/papers/perron2.htm, acessado em: 02/01/2024.

STAM, Robert. *TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE*. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* [en línea]. 2006, (51), 19-53 [fecha de Consulta 7 de Octubre de 2022].

Fronteiras luminosas de Kiyoshi Kurosawa³⁸

Luminous frontiers in Kiyoshi Kurosawa's cinema

Álvaro André Zeini Cruz³⁹

(Doutor – FIB)

Resumo: Este artigo reflete a luz como elemento estilístico fronteiro entre o físico e o metafísico no cinema de Kiyoshi Kurosawa. Para isso, analisa cenas dos filmes *Cure* (1997), *Para o Outro lado* (2015) e *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019), propondo uma significação do metafísico em Kurosawa.

Palavras-chave: Kiyoshi Kurosawa, luz, física, metafísica, mise en scène.

Abstract: This article reflects about light as a stylistic element bordering the physical and the metaphysical in Kiyoshi Kurosawa's cinema. It analyzes scenes from the films *Cure* (1997), *Journey to the Shore* (2015) and *To the Ends of the Earth* (2019), proposing a meaning of the metaphysical in Kurosawa.

Keywords: Kiyoshi Kurosawa, light, physics, metaphysics, mise en scène.

Introdução

Fotografia: escrita com a luz. Cinema: escrita com o movimento. Movimento capturado e reproduzido pela luz. A ideia de pensar o movimento da luz surgiu de uma frase do filme *Os Fabelmans*, de Steven Spielberg. "As luzes mudam a aparência de tudo". Isso porque a luz revela, esconde, cria gradações, captura movimentos e também se desloca diante do olhar. A cinesia da luz em pleno plano cinematográfico é marca recorrente nos filmes de Kiyoshi Kurosawa. A faísca acesa por Spielberg conduziu a este trabalho sobre o cineasta japonês que, entre horror e melodrama, se move entre o físico e o metafísico. Por meio da luz.

Este artigo documenta a comunicação realizada na Socine sobre os filmes *A Cura* (1997), *Para o outro lado* (2015) e *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019), títulos que recortam uma análise em que a luz é componente estilístico central na modulação de uma *mise en scène* que transforma a natureza do mundo ficcional.

Para isso, este trabalho retoma referências bibliográficas acerca da História do cinema japonês, bem como sobre a luz e a sombra no cinema e na cultura japonesa. A análise fílmica recorta três alterações luminosas contundentes, visíveis no decorrer dos planos, para, por fim, indicar uma investigação filosófica, que visa pensar os filmes à luz da metafísica como disciplina.

38 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ESTUDOS DO INSÓLITO E DO HORROR NO AUDIOVISUAL.

39 | Doutor e Mestre em Multimeios pela Unicamp, especialista em roteiro pela FAAP, bacharel em Cinema e Vídeo pela Unespar. Professor na FIB.

Luz: fenômeno físico e cinematográfico

“O *Escrever com a luz*. Uso no sentido que Shakespeare quis: *enquanto houver olhos para ver* Quer dizer: enquanto a luz passar por uma lente e tocar uma superfície photo-sensível, isso viverá” (MOURA, 2001, p. 15). A passagem de Edgar Moura evidencia a luz como elemento cinematográfico vital, que enquadra e decalca o/um mundo em vestígios, tornando a presença/existência em índice fotográfico. E embora os princípios da luz sejam relativamente simples — direção, natureza e intensidade —, as nuances da imagem se constroem em um jogo complexo de luzes e sombras; no plural, pois há gradações entre esses polos, visto que há (mais ou menos) luz na sombra (MOURA, 2001, p. 21).

Daisuke Miyao — que define seu livro *The Aesthetics of Shadow* (2003) como “uma reformulação da história do cinema japonês através do tropo da luz e da sombra” (p.14) —, lembra que “a luz passa pelo celulóide para lançar uma imagem de sombra em uma tela diante do espectador” (p. 11)⁴⁰. O autor avança ao dizer que a luz cinematográfica incorporou conflitos da modernidade japonesa (p. 14) e identifica a “estética da sombra” como uma manifestação identitária que emerge no cinema japonês entre as décadas de 1930 e 1940 (p. 34). Entretanto, essa predileção pela sombra antecede o próprio cinema, como narra Junichiro Tanizaki em *Elogio da sombra* (2007). Originalmente datado de 1993, quando o Japão se modernizava — e, segundo o autor, estava prestes a perder esse mundo de sombras (p. 63) —, o ensaio de Tanizaki pensa o “profundo e sombrio” (p. 22) como uma característica que, da arquitetura, perpassa toda a cultura japonesa, que teria aprendido “a usar as sombras para favorecer o belo” (p. 31). Assim, Miyao e Tanizaki convergem ao destacarem o *chiaroscuro* como um traço da cultura japonesa.

No cinema, luzes e sombras capturam um mundo referencial, reproduzindo-o como decalque ou investindo na manipulação das formas. Em ambas as possibilidades — que se desdobram nas teorias realista e formalista —, o regime é o da representação; algo outrora apresentado se reconstitui pelo registro luminoso. Falamos até aqui de um fenômeno físico, que concerne à física como saber relacionado ao natural (MORA, 2001) e como disciplina que estuda “a teoria do movimento” (ABBAGNANO, 2007, p. 462). Fenômeno físico evidente nos filmes de Kiyoshi Kurosawa, a luz, ora estoura, ora decai para abrir um buraco transcendente do mundo físico ao metafísico.

Fronteiras luminosas

A Cura (1997) segue a investigação de um detetive Kenichi Takabe (Koji Yakusho) sobre assassinatos cometidos por indivíduos sob uma espécie de transe. Takabe logo descobre o envolvimento do hipnotizador Kunio Mamiya (Masato Hagiwara), rapaz excêntrico, cuja indiferença inquieta o detetive. Privilegiando o suspense ao invés da surpresa, *A Cura* mostra Mamiya realizando as hipnoses através de elementos naturais (água, fogo) em movimentos ritmados — a oscilação da chama de um isqueiro, o escorrer d’água. Ou seja, a intriga diz

40 | Tradução do autor.

respeito à física e ao cinema; luz e movimento são centrais neste filme, cuja fotografia de Tokusho Kikumura investe na dessaturação contrastada às aparições e desapareções luminosas.

Em *A Cura*, a modulação luminosa mais contundente acontece na cena em que Takabe confronta Mamiya na cela. A decupagem começa com um plano do detetive vendo algo no extracampo; o plano seguinte revela mais do espaço, com o detetive, de costas para a câmera, encarando Mamiya, encostado à parede do recuo que delimita o banheiro. A luz elétrica amarelada no banheiro/*background* (onde Mamiya está) contrasta com a luminosidade fria, que, vinda da janela, projeta um fecho de luz dissipado no cômodo principal (onde está Takabe). Mamiya, então, segue para esse espaço, iniciando um jogo de “gato e rato” que obriga as correções do quadro; Takabe, por sua vez, ocupa as posições anteriores de Mamiya, o que o coloca sob influência simbólica do outro. Essa movimentação se dá até os dois se sentarem; é quando o detetive pega o isqueiro que Mamiya usa nas hipnoses e, acendendo-o, provoca: “não pode falar sem sua luz?”.

Então, um plano mais aberto opõe os personagens e revela as duas pequenas janelas ao fundo. É nessa imagem que o mundo físico se “desintegra” quando Mamiya, respondendo à provocação, aciona o insólito: uma chuva ruidosa despenca e altera a luminosidade externa; antes estourada, a luz da janela cai, transformando os corpos em silhuetas, mergulhando a cela na escuridão que transmuta a cena.

1. Variação luminosa em *A Cura*, de Kiyoshi Kurosawa



Depois desse plano insólito, Kurosawa propõe um plano-desafio ao olhar: um *contra-plongée* que contrasta o rosto desfocado do detetive ao teto. Escuro e manchado, o forro dá contornos expressionistas ao rosto, mas não só: atrás dos cabelos, cresce uma mancha negra, pontilhada por cintilações discretas. Na camada denotativa, uma infiltração se expande, criando as goteiras que apagam o fogo, mas presenteiam Mamiya com um novo fenômeno físico hipnótico. Simbolicamente, é como se desconhecido se abrisse, prestes a engolir o detetive.

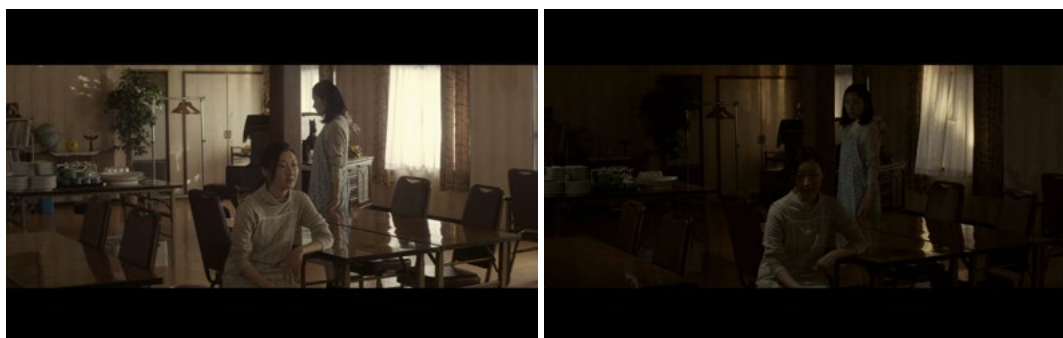
Se a cena começa com Takabe (sujeito do mundo material com uma tarefa concreta) no aparente controle da situação, Mamiya retruca com poderes sobrenaturais, manipulando os fenômenos naturais para que a luz transicione a natureza desse espaço do físico ao

metafísico. Essa transmutação ocorre no decorrer do plano, alterando gênero e tom: saem os instrumentos pragmáticos do filme de detetive, surgem os indícios do horror, entendido como uma violação da natureza (CARROLL, 1999).

Variações luminosas semelhantes ocorrem em *Para o Outro lado* (2015), filme que, novamente, traz o elemento espiritual, só que pela perspectiva do maravilhoso — em que o evento insólito é naturalizado (CANEPA, 2008) — entremeada ao melodrama. No filme, fotografado por Akiko Ashizawa, Mizuki (Eri Fukatsu) reencontra o fantasma do marido após uma oferenda para invocá-lo. A crença, portanto, é premissa básica nessa trama que borra a fronteira entre vivos e mortos, uma vez que Yûsuke (Tadanobu Asano) é visível e material não só à esposa. Esse reencontro dispara um *road movie* bastante singular, em que o casal transita por três localidades onde ajudam outros fantasmas (Yûsuke abre a Mizuki o contato com outros mortos) ao passo que exorcizam questões ainda abertas no casamento interrompido.

Contudo, a mudança de luz mais notável ocorre na primeira vez em que Mizuki tem uma experiência sobrenatural sem a mediação de Yûsuke; Natália Mendes Maia (2021) observa que, para Kurosawa, a presença fantasmagórica é “uma tecnologia de comunicação que conecta nossa realidade com o mundo do além” (p. 57). A ação começa quando Mizuki toca piano sem saber que o instrumento era um relicário do luto. Ela é advertida por Fujie (Nozomi Muraoka), que revela que o piano pertencia à irmã, falecida ainda menina. A conversa acontece com as personagens perambulando em posições contrastantes; dispostas em diferentes camadas espaciais, elas são contornadas pelo contraluz das cortinas que cobrem imensas janelas. Quando Fujie senta-se na cadeira junto à mesa em primeiro plano (posicionando-se num 3/4 frontal que garante uma boa leitura facial), Mizuki permanece de pé mais ao fundo, no *midground* do plano. Distante e de perfil, a feição de Mizuki é mais inacessível do que a da outra, e esse contraste aumenta no decorrer do plano: quando cai a luz difundida pelas cortinas, a sala é tomada por um apagão, acentuado pelo baixo potencial de reflexão da mobília escura. Na penumbra do cômodo — agora cheio de mistérios —, as duas mulheres rompem a quarta parede no plano mais longo da cena, e Fujie passa a falar com alguém no extracampo.

2. Variação luminosa em *Para o Outro lado*, de Kiyoshi Kurosawa



É a aparição da menina, que recompõe a *mise en scène* para tocar piano. Enquanto fotografia e arte obscurecem o espaço, a encenação o aprofunda, distribuindo as personagens em três camadas imagéticas distintas. Quando a música termina, a pianista fantasma encara

Mizuki, que, no close/contracampo, retribui o olhar. O corte reestabelece a espacialidade no plano geral, e as duas mulheres voltam a ficar a sós. Por fim, o sol reaparece, cortando as cortinas tremulantes para pousar nos limites do piano, atravessando, de volta, o limiar do metafísico ao físico.

Em O fim da viagem, o começo de tudo (outra fotografia de Ashizawa), Yoko (Atsuko Maeda) é uma repórter que grava um documentário sobre o Uzbequistão, ainda que pouco se interesse pela cultura do país. Solitária — mesmo que quase sempre rodeada pela equipe de gravação —, ela tem raros momentos sozinha de fato. É em um deles que Yoko é atraída pelo teatro Navoi, construção histórica — retratada por Kurosawa sob uma atmosfera mística — em que ocorrerá a última oscilação luminosa analisada.

A sequência no Navoi começa com a câmeras seguindo Yoko, que caminha como se fosse “abduzida” pelas antessalas do teatro; os planos valorizam as dimensões e ao decorativismo arquitetônico. A ação principal é no auditório, onde Yoko flagra o fim de um ensaio de música lírica; quando a intérprete deixa o palco, o espaço se esvazia, as luzes se apagam, mas Yoko permanece, quase indistinguível no breu do salão. Até que uma luz quente, fraca e indireta, recupera o rosto; o corte para o plano aberto situa a luz focal de cima e Yoko descentralizada, sob o rescaldo da luz. Ela, então, caminha até o palco. Ao passar pelo fosso, uma orquestra toca os primeiros acordes de *Hino ao Amor*.

Sobre o palco ainda apagado, Yoko canta os primeiros versos, o que dispara uma luz dimerizada e cria uma névoa luminosa sobre as maçãs do rosto em close. Esse acendimento gradual se evidencia quando o plano geral mostra dois focos de luz tomando a cortina atrás. A dimerização continua até que o rosto de Yoko esteja completamente preenchido, contrastando com a “outra” Yoko, que, na penumbra da plateia, assiste a si mesma. Revela-se, portanto, que a cena é imaginária; quiçá, uma experiência estética em que, pela arte, Yoko encontra sua essência, o ser dentro de si.

3. Variações luminosas em *O Fim da viagem, o começo de tudo*, de Kiyoshi Kurosawa



A apresentação imaginária é interrompida pela chegada de um segurança. Assustada e sem entender a língua, Yoko foge; sua performance de *Hino ao Amor* só será concluída na última cena do filme. É durante essa interpretação, em meio a um vale, que a câmera se desvencilha de Yoko para encontrar a paisagem ao fundo: as cordilheiras, que se erguem como fronteiras entre a Terra e o Céu, entre o físico e o metafísico, sob a maior das luzes — o sol. Um último corte choca a paisagem sublime com o close-up de Yoko, contrapondo o céu ima-

terial à tateabilidade desse rosto em plena revelação do impalpável interior, o ser que Yoko liberta na última cena. Após percorrer a fronteira delineada pela luz direta do sol, a câmera de Kurosawa encontra o Ser. Questão metafísica.

Conclusão: elucubrações metafísicas

Se a física é uma das ciências das coisas naturais — e Carroll ressalta que o sobrenatural está submetido ao natural delineado pela visão científica iluminista (1999) —, a metafísica surgiu, neste trabalho, como aquilo que compreende o sobrenatural, o insólito, o espiritual. Essas são, de fato, preocupações da metafísica, que, no entanto, é uma disciplina cuja complexidade não caberá neste artigo para além de algumas elucubrações.

A etimologia da palavra corrobora o saber do senso comum: *metá* (depois, além), *physiká* (coisas naturais, natureza). Assim, se a metafísica avança para além do físico, ela também se maleabiliza historicamente em diferentes vertentes, indo de “filosofia primeira” a abordagens teológicas ou ontológicas. Para agora, bastam algumas sínteses ilustrativas da complexidade da matéria — “estudo do divino”, “dos primeiros princípios” e “propriedades de todos os seres” (CHAUÍ, 2016), “filosofia primeira [...] que estuda o ser enquanto ser” (MORA, 2001, p. 469), disciplina de questões como “o que é o ser?” e “qual o lugar do ser humano no universo?” (COTRIM; FERNANDES, 2016, p. 118).

Uma questão apresentada por Heidegger em *Introdução à metafísica* (1999) parece dialogar com a metafísica de Kurosawa, “teorizada” numa conferência de Yûzuke para uma comunidade em *Para o Outro lado*. Na cena, as luzes do ambiente se acendem num dominó, enquanto o fantasma palestra:

Um fóton, a partícula de luz, possui então massa zero. [...] Esta sala e o universo estão cheios de infinitos quase zeros. Quase zero é a base de tudo. Então, o zero, o nada pode ter muito significado. O quase nada é a base de tudo. Das montanhas aos rios, da Terra à humanidade. Tudo existe por uma combinação do quase nada. Essa parece ser a verdadeira forma deste mundo (PARA... 2015).

Yûzuke parte da luz como fenômeno físico para se perguntar sobre a essência de todas as coisas, costurando paradoxos entre existências e vazios, apontando a contradição de que Tudo é também Nada. Nesse sentido, ecoa uma pergunta central em Heidegger (1999): Por que há simplesmente o ente (a existência) e não o nada?

Em *A Cura*, a sombra/morte é a cura para existências vazias, inautênticas. Em *Para o Outro lado*, a luz medeia existências em entretons do material ao espiritual. Em *O Fim da viagem, o começo de tudo*, a luz se acende para revelar o Céu e o Ser. Em Kiyoshi Kurosawa, luz e sombra são instrumentos reveladores do que existem para além da carne.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes. 2007

- CANEPA, Laura Loguercio. *Medo de que?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999. 317 p.
- CHAUÍ, Marilena. *Iniciação à filosofia*. São Paulo: Ática, 2016.
- COTRIM, Gilberto; FERNANDES, Mirna. *Fundamentos da filosofia*. São Paulo: Saraiva, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.
- MIYAO, Daisuke. *The Aesthetics of shadow*. Durham e Londres: Duke University Press, 2013.
- MAIA, Natália Mendes. *Fantasma no cinema de Kiyoshi Kurosawa: desaparecer, reaparecer, presentificar*. Dissertação - UFC, Fortaleza, 2021.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOURA, Edgar Peixoto de. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- PARA o outro lado. [S.L.]: Comme Des Cinémas, 2015. Son., color.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Representatividade e identidade no coming of age queer brasileiro⁴¹

Representativeness and identity in queer Brazilian coming of age

Amanda Victoria Decothé da S. Ferreira
(Mestranda em Cinema e Audiovisual - UFF)⁴²

Resumo: Os filmes popularmente conhecidos como coming of age, concentram sua narrativa na trajetória de amadurecimento de seus protagonistas. A partir do longa-metragem de Caru Alves, *Meu nome é Bagdá* (2020), este trabalho tem como objetivo analisar a representação de personagens que performam feminilidades dissidentes, no cinema de formação brasileiro. Produções como essa podem representar um veículo de construção de identificação para jovens brasileiros, por meio do cinema.

Palavras-chave: Coming of age, cinema queer, representação, feminilidades dissidentes, infância queer.

Abstract: Films popularly known as coming of age focus their narrative on the growth of their protagonists. Through Caru Alves' feature film, *My name is Bagdá* (2020), this work aims to analyze the representation of characters who perform dissident femininities, in Brazilian cinema. Productions like this can represent a vehicle for building identification for young Brazilians, through cinema.

Key-words: Coming of age, queer cinema, representation, dissident femininities, queer childhood.

Neste trabalho introduzo alguns temas explorados em minha pesquisa de mestrado no PPGCine - UFF, que consiste em uma análise de representações de personagens que performam feminilidades dissidentes em filmes sobre e voltados para o público jovem, no cinema brasileiro. Classificados como pertencentes ao subgênero narrativo do *coming of age*. Ou seja, procuro identificar signos culturais identitários acessíveis para a juventude queer em formação. Aqui me volto para a análise da narrativa e personagens do longa *Meu nome é Bagdá* (2020), dirigido por Caru Alves. A partir da teoria queer e seus questionamentos sobre o lugar de infâncias dissidentes em uma sociedade cis-heteronormativa.

Busco refletir qual o papel do cinema e da cultura audiovisual para o processo de amadurecimento, retratado nas obras cinematográficas, para os seus espectadores, sendo assim, os indivíduos e vivências retratadas em tela.

41 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Mulheres brasileiras, uni-vos! As feminilidades no cinema nacional.

42 | Historiadora pela UFRJ e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, na linha de pesquisa Narrativas e Estéticas, com pesquisa focada em cinema brasileiro contemporâneo.

Meu nome é Bagdá retrata a vida em família e as amizades de Bagdá, uma jovem da Freguesia do Ó, na periferia de São Paulo. O filme tem como pano de fundo o mundo do skate, que é o principal passatempo da protagonista e onde ela forma o seu grupo de amigos, que em um primeiro momento é majoritariamente masculino. O que difere do seu ambiente familiar, formado por mulheres, sendo elas, sua mãe e irmãs mais novas. Bagdá recusa o uso de seu nome de registro e se destaca das figuras femininas ao seu redor, performando sua identidade de gênero de maneira fluida.

Além desse que podemos entender como um núcleo familiar, a personagem também conta com uma espécie de família estendida, ou seja, uma rede de apoio formada por adultos que fazem parte do seu cotidiano. Gladis, que é dona de um bar e funciona como uma espécie de tia emprestada ou madrinha de Bagdá e suas irmãs. Assim como os donos do salão de belicha onde a mãe de Bagdá trabalha, Gilda, que é uma mulher trans e Emílio, um homem gay. O que estabelece as referências mais próximas da protagonista como indivíduos de corpos e vidas não-hegemônicas, que rejeitam papéis de gênero pré-estabelecidos pela sociedade. Partindo desde sua figura materna, que é uma mãe solteira, mas se coloca como uma mulher que não se deixa definir por este fato.

Bagdá está inserida no contexto da periferia, e seus conflitos não se mantêm presos às questões de gênero, mas também perpassam por entraves próprios desta realidade, como o futuro incerto, a necessidade em refletir sobre educação e empregabilidade a partir de um lugar de vulnerabilidade social, as responsabilidades domésticas em uma família com apenas um adulto. Além de como tudo isso recai sobre o fato de ter nascido com um corpo tido como feminino e no que isso implica dentro das tensões apresentadas por essa realidade.

Tensões no *coming of age* queer

Para entender melhor a relevância que a narrativa de *coming of age* apresenta para histórias queer é preciso retornar ao seu estabelecimento como gênero narrativo e no que este consiste. Sendo assim, este subgênero narrativo, que nasce da tradição literária ocidental, remete aos movimentos culturais europeus da segunda metade do século XVIII, mais especificamente na Alemanha. O chamado, *Bildungsroman* é um gênero romanesco que em português foi traduzido como "romance de formação", mas que hoje é conhecido por seu nome anglófono. O momento do surgimento do *Bildungsroman* marca a transformação social e psicológica do pensamento europeu, que passa a ter o indivíduo, a figura do homem comum, como o objeto das reflexões da arte e da sociedade. Tendo como parâmetro o romance de Johann Wolfgang von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tida como obra seminal do gênero literário, o romance de formação, consistia na descrição de anos da vida de uma personagem, dando ênfase nos momentos de transformação da juventude à vida adulta, representados pela entrada no mundo do trabalho e os relacionamentos com seus pares e possíveis pretendentes amorosos.

Esse tipo de narrativa se modificou de acordo com as transformações sociais e os contextos culturais aos quais foi inserido. Sua chegada no cinema não é recente, tendo levado às telas histórias de amadurecimento de personagens jovens, desde meados do século XX. Um marco importante é a produção de 1955, de Nicholas Ray, *Juventude Transviada*. No cinema brasileiro podemos destacar filmes como *As melhores coisas do mundo* (2010), *Confissões de adolescente* (2013), e *Califórnia* (2015). A resiliência da narrativa de amadurecimento nos mostra que ao ser adaptada para os mais diversos meios, mantendo a sua relevância na cultura ocidental, pode existir um apego ou até mesmo reconhecimento que cria a necessidade em contar e ouvir tais histórias. Sendo assim, é possível relacionar a importância de narrativas do *coming of age* para cada geração.

Como narrativa, o *coming of age* se caracteriza pela centralidade da subjetividade das personagens, explorando a complexidade e os embates que se formam das relações que geram a experiência da vida em sociedade. O que de certa forma se conecta a experiência de corpos marginalizados, especificamente, dentro do contexto patriarcal-heteronormativo e branco, em que vivemos. Pensando a partir das contestações apresentadas por Monique Wittig (1980), essa estrutura sócio-cultural é o que marca as sociedades ocidentais (a autora leva em consideração realidades euro-estadunidenses). Sendo assim, existiria um esforço em excluir os indivíduos que não se adequam ou rejeitam esses padrões, apagando-os de representações culturais, marginalizando-os a partir do controle do discurso. Para Wittig, esse controle e a falta de participação das parcelas marginalizadas da sociedade na construção do que seria o discurso hegemônico podem ser considerados formas de dominação e violência para com esses corpos.

Essas estruturas estão presentes também na teoria, tanto na forma de pensar a experiência de mulheridade, quanto na própria teoria queer. María Lugones (2014) destaca o trabalho de mulheres racializadas como bell hooks e Gloria Anzaldúa para o advento de teorias interseccionais, que se afastem de uma ideia homogênea sobre a realidade das mulheres, que partiria do ponto de vista branco e de classe média.

Na teoria queer os mesmos entraves também se fazem presentes. Esta, que surge do trabalho de pesquisadores euro-estadunidenses, deixa de lado aspectos regionais e de classe social que interferem em um entendimento mais amplo sobre a experiência queer. Para a pesquisadora Catarina Rea (2020, p.06), importar a teoria queer apenas, não é o suficiente, mas também se faz necessário adaptá-la a partir das complexidades do sul global. É preciso então, criar uma teoria queer, ou *queer*, que leve em consideração questões estruturais como o racismo e a extrema desigualdade social.

Sendo assim, para pensarmos a experiência queer representada em tela, e aquela que representa o público espectador, é mister ir além de tal teoria queer branca, e buscar as epistemologias que se conectem, no nosso caso, a realidade Latino-Americana.

Meu nome é Bagdá e a representação de juventudes dissidentes

No exercício de imaginar a criança queer e no que constitui suas vivências, a partir do que conhecemos como a cultura mainstream, ou seja popular, há uma dificuldade em montar esta imagem. Quem é essa criança que desafia estruturas da nossa sociedade, simplesmente por existir? É pensando nisso que Paul B. Preciado (2018) questiona os direitos da criança queer ao próprio corpo, a uma existência protegida das intenções conservadoras, que são mascaradas por uma falsa preocupação com o bem estar e da criança e do jovem, quando na verdade, tem como objetivo a manutenção de políticas opressoras no que diz respeito à livre determinação de identidade de gênero na juventude.

Em uma lógica onde a sua existência não é reconhecida, a representação de possibilidades de vivências da criança queer, também lhe são negadas. Se estabelecermos parâmetros, como a legislação para definir o que é infância, essa se limitaria as idades até os 12 anos, quando é sucedida pela adolescência, até os 18 anos, de acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de Julho de 1990). Mas aqui pensamos tanto a adolescência queer, quanto a infância, como momentos seminais na vida de um indivíduo, que se tratando de corpos queer cria tensões entre o controle e a falta de representação.

O *coming of age* trabalha justamente com a ideia da transição entre a infância (ou juventude) e a vida adulta, que também representa liberdade do controle parental. Samilo Takara (2020, p. 232 - 233), entende a infância como um “período de formação das subjetividades e das representações identitárias e das possibilidades de produção de si.” Sendo assim, para a criança ou adolescente queer, esse momento apresenta os primeiros embates, internos e externos, entre as instituições reguladoras.

Um exemplo que é destacado em *Meu nome Bagdá*, justamente pela sua falta é o ambiente escolar, que para a criança queer diz respeito à opressão de uma livre exploração de sua identidade, seja por meios oficiais, como regras institucionais, ou não, como o bullying. Nas narrativas contemporâneas de *coming of age*, a escola é um local de grande importância, por representar o local onde se desenrolam as primeiras tensões entre personagem e mundo. Em *Meu nome é Bagdá*, este é apenas mencionado, afastando a escola, como ambiente institucional, regulador, como importante para a “produção de si”, retornando a Takara, para crianças dissidentes. Ou seja, mesmo a ausência da representação do ambiente escolar, é importante para entender de qual juventude está sendo abordada.

Contudo, esse controle é representado ainda, para Bagdá, na figura da polícia, que age como um regulador de comportamentos e também da sua individualidade. Quando abordada por agentes policiais do Estado, Bagdá tem a sua identidade negada de maneira truculenta e humilhante, ao ser tratada pelo nome em seu documento, no lugar do que escolheu para ser tratada e ouvir falar como: “Isso aí é homem, ou mulher, o que você acha?” “O que você é?” “Se fosse minha filha, eu ia enfiar minha mão na sua cara até você virar mulher.”

É possível observar, então, como não apenas questões identitárias fazem parte da representação de juventudes dissidentes, mas também questões estruturais, como a camada social a qual fazem parte. Como defendido por Catarina Rea sobre a teoria queer no sul global, essas representações precisam levar em consideração o contexto que influi sobre elas. Bagdá, além de apresentar uma performance de gênero queer, também é um jovem de periferia, se tornando duplamente um alvo das práticas e de instituições normatizantes.

Ainda assim, a personagem rejeita o controle destas instituições, não apenas no modo como se apresenta para a sociedade, desafiando as normas de gênero, como também ao escolher criar as próprias instituições. Para Bagdá, que recusa o ambiente escolar como um lugar de formação de si, a pista de skate representa o espaço para a exploração de sua identidade e o skate, o instrumento para a criação de uma comunidade. Essa dinâmica apresentada no filme é identificada por Takara (2020), como um meio que jovens LGBTQIAPN+ encontraram para desenvolverem suas próprias referências.

A produção destas, é algo marcado em *Meu nome é Bagdá*, pela prática da personagem do auto-registro. Algo que está ligado fortemente a cultura do contexto da produção do filme, com a década de 2020 destacando ainda mais a relação dos jovens com a internet. Assim como, com a própria cultura do skate. Bagdá também parte para um registro documental e arquivístico, impulsionada pela fala de Emílio, ao reclamar que não gostaria de morrer sem que o mundo soubesse quem ele é.

Considerações finais

A produção das próprias referências e a prática de colocar a si como um ponto de partida para elas, algo marcado na Teoria Queer com a escrita biográfica, atravessa uma questão de espetatorialidade ativa e aponta para uma prática que consiste em abandonar a adoção de signos cisheteronormativos que permitem tensões queer, em favor do registro dessas vivências.

O contexto atual dos jovens que são os espectadores alvo de produções como *Meu nome é Bagdá*, conta com artistas LGBTQIAPN+ garantindo seu espaço por meio da internet, desde Pepita, a Linn da Quebrada e Jup do Bairro. Esse cenário, quando transferido para o cinema e a TV brasileiros, ainda permanece escasso ao levar em consideração a representação do jovem queer.⁴³

Meu nome é Bagdá, então, pode ocupar esse espaço no audiovisual brasileiro incentivando uma identificação para o público que representa, abrindo espaço para histórias e vivências que permitam aos jovens perceber diferentes possibilidades de ser, quando as instituições oficiais falharem.

Referências

LUGONES, María. Rumo a um Feminismo Descolonial. *Estudos Feministas*, 22, 3, 2014

43 | Um exemplo seria a tradicional novela juvenil, *Malhação*, transmitida pela Rede Globo, que após passar a incluir personagens LGBTQIAPN+ em temporadas recorrentes a partir de 2017, encerrou sua produção em 2020.

MEU nome é Bagdá. Direção de Caru Alves de Souza. Roteiro: Caru Alves de Souza, Josefina Trotta. São Paulo: Manjerição Filmes, 2020.

MARCONI, D.; RAMALHO, F. Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espetatoriais desviantes na infância. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 3, n. 9, p. 154-168, 31 ago. 2020.

MENDONÇA, F. V. K. M. "E mesmo ameaçado eu serei cada vez mais viado": Considerações sobre o pop como espaço de existência/resistência para a criança viada. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 3, n. 9, p. 288-304, 31 ago. 2020.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

Preciado, B., & Marcondes Nogueira, F. F. (2018). Quem defende a criança queer?. *Jangada: Crítica | Literatura | Artes*, 1(1), 96-99. <https://doi.org/10.35921/jangada.v0i1.17>

TAKARA, S. Narrativas de Infâncias em Desvios: disputas à educação para o pleno desenvolvimento da pessoa. *REBEH*, 31 ago. 2020.

REA, Catarina. Crítica Queer Racializada e deslocamentos para o Sul global. In:

HOLLANDA, Heloísa B. *Pensamentos feministas - Sexualidades no Sul global*. RJ: Bazar do Tempo, 2020.

REA, Catarina. Pensamento Lésbico e Formação da Crítica Queer of Color. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, v. 04, n. 02, p. 117-133, abr. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/download/26201/16057>. Acesso em: 23 jul. 2022.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind*. In: WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992. p. 21-32.

Uma cidade em montagem ⁴⁴

A city in editing

Ana Rosa Marques⁴⁵

(Doutora – UFRB)

Resumo: A partir dos curtas *Mundo Cacho* (2022, 19 min), de Matheus Leone e *A Sinfonia de Beethoven* (2022, 12 min), de Rafael Oliveira, pretendemos analisar como esses cineastas criam formas e sentidos, especialmente na montagem, para expressar a experiência de viver na cidade de Cachoeira (Bahia) durante sua formação universitária. Que cidade constroem com seu olhar? Como se inscrevem nessa representação e na memória da cidade?

Palavras-chave: Cinema universitário, cidade, montagem, subjetividade, documentário.

Abstract: Based on the short films *Mundo Cacho* (2022, 19 min), by Matheus Leone and *A Sinfonia de Beethoven* (2022, 12 min), by Rafael Oliveira, we intend to analyze how these filmmakers create forms and meanings, especially in editing, to narrate the experience of living in the city of Cachoeira during their university education. What city do they build with their gaze? How do they fit into this representation and the memory of the city?

Keywords: University cinema, city, editing, subjectivity, documentary.

Com a interiorização das universidades no Brasil a partir de meados dos anos 2000 e uma relativa democratização no acesso ao ensino superior, jovens de várias partes do país e com diferentes histórias de vida tem se deslocado para a cidade de Cachoeira para estudar na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. A vivência nesse lugar tem estimulado os alunos do curso de cinema da UFRB a produzir filmes para expressar a experiência.

Cachoeira já foi palco das lutas pela independência do Brasil, seu patrimônio arquitetônico é tombado e suas manifestações culturais alimentam a identidade do território. Por isso a cidade é filmada desde as primeiras décadas do século passado. No entanto, ao invés do ímpeto de registro e o olhar explicativo muito comum na produção documental sobre o lugar, encontramos na produção universitária da UFRB um *corpus* de filmes que concebe o documentário como um instrumento de aproximação, interação ou reflexão sobre um espaço que afeta quem o mira.

44 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na mesa Montagem e experiências de inclusão e colaboração.

45 | Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Foi coordenadora do ST de Montagem na Socine (2020-2022). Mestre em comunicação (UFF), doutora em comunicação (UFBA) e pós-doutoranda (UFF).

A cidade não é um objeto fechado, estático e à espera que o cinema a capture e defina. Entendemos que ela está em constante transformação, ao mesmo tempo que é produzida pelas relações, ações e forças diversas, também as produz, por isso é local tanto da contradição, da disputa, mas também da solidariedade (SANTOS, 1996). Em uma cidade com uma população de menos de trinta mil habitantes como Cachoeira, a instalação de uma universidade acrescentou mais uma multiplicidade de agentes e acontecimentos à contínua formação desse espaço, pois trouxe uma série de impactos econômicos, sociais e culturais que, por sua vez, influenciam na convivência entre moradores antigos e os que chegam para estudar.

Diante desse organismo vivo, mutável e heterogêneo e que resiste aos aprisionamentos narrativos e discursivos, os estudantes são instados a buscar formas de testar, experimentar e fazer cinema. Ao mesmo tempo, estar em um lugar de tantas camadas de significados vai atravessar esses jovens que, nesse momento, encontram-se numa circunstância de vida permeada por descobertas e mudanças significativas. Narrar essa experiência é também elaborar a si mesmo, é um meio de construção e reconstrução de subjetividades.

A partir dos curtas universitários *Mundo Cacho* (2022, 19 min)⁴⁶, de Matheus Leone e *A Sinfonia de Beethoven* (2022, 12 min)⁴⁷, de Rafael Oliveira, pretendemos analisar como os estudantes-cineastas criam formas e sentidos, especialmente na montagem, para narrar o vivido nesse lugar. Que cidade constroem com seu olhar? Como se inscrevem nessa representação e na memória da cidade?

Mundo Cacho

Em *Mundo Cacho*, dois estudantes rememoram e refletem sobre as relações permeadas por afetos e conflitos com a comunidade local. O curta inicia com uma citação: “Existem apenas dois enredos. Uma pessoa parte em uma jornada, um estranho chega à cidade”. Assim Matheus Leone sintetiza a base da estrutura do seu filme, as entrevistas realizadas com egressos do curso de cinema: a mineira Bruna e o baiano Flávio. A primeira é branca, vem de longe e conta suas descobertas e desventuras na cidade. O segundo é negro, nasceu em São Félix (vizinha à Cachoeira) e por ser dali mesmo, assume uma posição de observador e comentarista da relação entre os antigos moradores e “estranhos” que lá chegam.

As falas são montadas em off, se sucedem alternadamente e estruturam uma narrativa em três atos que relata a chegada, a convivência na cidade e uma reflexão sobre ela sob o ponto de vista do universitário. O diretor seleciona, organiza e justapõe as entrevistas de modo que as subjetividades dos personagens também edifiquem a sua perspectiva. A montagem das falas é um recurso enunciativo que substitui, portanto, a tradicional narração em off dos documentários, distante e descorporificada, e aqui é uma das principais formas de inscrição da subjetividade do diretor que tem um olhar sobre a cidade muito próximo a dos seus personagens. A outra é a montagem das imagens e dos sons realizada em parceria com o então estudante Gabriel Paz.

46 | Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dxsc0xe-8ts>

47 | Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fC-vX6issnw>

No primeiro ato do filme, quando os entrevistados falam da chegada à cidade e à vida universitária, assistimos a um *mix* de imagens que, entre outras coisas, apresentam o espaço focado principalmente no cotidiano dos estudantes. O prédio que mais aparece é o da universidade, a rua mais presente é a 25 de junho, onde costumam beber à noite, visualizamos as ruas da cidade acompanhando o peculiar carro de som que anuncia os funerais, algo que chama a atenção principalmente de quem vem de fora. No entanto, na contramão de uma tendência autobiográfica que muitas vezes se limita a falar de si mesmo, a montagem aqui busca produzir articulação com os outros e com o mundo. Quando Bruna diz que foi esmurrada por ser lésbica, vemos imagens de câmera de vigilância de jovens agredindo um gay na avenida paulista.

Há ainda muitas imagens que não ilustram diretamente as entrevistas e propõem uma associação mais livre de ideias, como por exemplo, quando Bruna fala do seu primeiro contato com estudantes da UFRB e vemos um jovem olhar por um buraco de fechadura seguido por imagens de peixes coloridos. Dessa maneira, a montagem não subordina as imagens à narração e devolve para o espectador o poder de criar também o seu próprio pensamento sobre o que vê.

Para facilitar a criação de uma distância das imagens e arrancar ou produzir outros sentidos delas, o cineasta optou por trabalhar exclusivamente com imagens de filmes de estudantes da UFRB que não fizeram parte do período de sua formação. Para Antônio López: “O princípio da montagem se dá, por força, mais efetivo na remontagem de fragmentos apropriados: ao voltar olhar uma imagem fora de contexto impõem-se uma reflexão sobre essa distância”. (LÓPEZ, 2015, p.67).

Nesse sentido, a remontagem das imagens produz uma releitura e recombinação dos traços nela gravados, produzindo rimas ou contrastes, às vezes criando alguns encontros que não acontecem na narração. Como o paralelo criado entre estudantes e moradores na sequência em que vemos uma moradora passar batom diante do espelho, seguido por imagens de estudantes também se maquiando. Em contraposição, Bruna diz que os moradores acham os estudantes diferentes. Em outro gesto, a montagem deixa-se afetar pelo cotidiano do lugar na constituição de suas formas. A recorrência de alguns lugares, ações e imagens bem como a prática do *match cut* enfatizam a repetição do dia-a-dia típico de uma cidade do interior, tema que é pouco abordado na entrevista, mas bastante explícito na faixa visual. São exemplos de montagem onde a imagem se autonomiza da faixa verbal e traz uma segunda camada discursiva à narrativa. Fragmentando as imagens originais, juntando pedaços os mais díspares, une-se o que estava originalmente separado, criam-se conexões entre tempos, espaços e corpos, constroem-se ou ampliam-se os significados.

Um recurso que nos faz emergir na cidade de modo particular é a montagem sonora expressando uma das características mais notáveis de Cachoeira: o barulho. A diversidade de sons⁴⁸, associada à uma narração quase ininterrupta intensifica a cacofonia do lugar. Entre os

48 | Os registros foram extraídos do Mapa Sonoro de Cachoeira, projeto coordenado pela professora Marina Mapurunga e retrabalhados na montagem.

sons de trânsito, música, passarinhos, conversas, dois se destacam: o carro de som da funerária anunciando um falecimento e a música dos instrumentos de sopro da Filarmônica cujos ensaios acontecem próximos à universidade. Dessa maneira, os sons, bem como as imagens, carregam a singularidade do cotidiano cachoeirano atravessado pela memória afetiva dos estudantes.

A Sinfonia de Beethoven

A centralidade nos corpos, história e perspectiva dos estudantes também caracteriza *A Sinfonia de Beethoven*, de Rafael Oliveira, mas aqui ao invés de focar no passado vivido em Cachoeira, o filme é um modo de se relacionar também com o presente dessa cidade. Assim como *Mundo Cacho*, a narrativa também apresenta uma estrutura cronológica e autoreferenciada e se desenvolve em três atos. O primeiro apresenta os personagens principais, os estudantes Charles e Yslei, e relata as tentativas de constituírem uma república universitária. O segundo volta-se para a chegada na moradia atual, a aproximação com a vizinhança e a introdução de um novo personagem, o cachorro Beethoven. É justamente ele que move a história para o terceiro e último ato, pois é um elemento fundamental na interação e adaptação dos estudantes a esse lugar.

Beethoven também faz referência ao compositor germânico, seja em seu título, nas cartelas inspiradas em partituras que destacam cada ato do filme, como também na trilha sonora bastante presente na narrativa e fundamental para a montagem, determinando alguns cortes, agregando um tom alegre a essa história de amizade e acelerando seu ritmo. Também contribuem para o ritmo, a narração, o corte rápido e a combinação dos aspectos plásticos da imagem.

Em relação a esse último quesito, há muito movimento dos personagens dentro do quadro e uma grande diversidade de materiais que constituem uma narrativa visual bastante heterogênea: animação, entrevista, maquete, imagens da Internet e de cenas de outros filmes, infografismos, fotos, etc. Embora trabalhe com uma heterogeneidade de imagens, a montagem de *Sinfonia* em geral organiza um estilo de material para cada sequência, de modo que cada ato é facilmente identificável por sua identidade visual (e cada ato é separado por uma cartela, o que facilita a segmentação).

A ênfase nos primeiros planos permite um corte mais rápido. No entanto, nem a curta duração dos planos, nem a heterogeneidade visual faz o espectador perder o fio da meada discursiva porque as imagens acompanham a narração, prática muito comum na tradição do documentário. No entanto, aqui há particularidades, ela expressa a subjetividade do cineasta e seus personagens.

Protagonizado por uma pessoa não-binária e uma lésbica e dirigido por um cineasta gay, o filme é narrado por Joanne La Bixa, artista *drag queen* e também estudante de cinema. Com um vocabulário típico da comunidade lgbtqi+, Joanne narra com espontaneidade, altera entonação e ritmo de fala de um texto que parece improvisado, apesar de trazer, em

diversos momentos, informações objetivas e descritivas, dirige-se às imagens e ao espectador e traz um tom cômico. O cineasta e também montador ainda explora outras formas de se revelar na enunciação: uma é pela montagem que se destaca na narrativa por seu estilo fragmentado, rítmico e repleto de referências pop (com o uso de efeitos sonoros ou trechos de filmes). A outra é pela sua inserção corporal em uma cena do filme. Ao encenar a construção de uma maquete da rua, Rafael afirma a sua perspectiva na tessitura da narrativa. Ao mesmo tempo, as miniaturas das casas parecem emblematizar esse olhar que prioriza o micro e o particular: conta um pouco da história da cidade a partir de uma rua, da vida estudantil pela experiência de Charles e Yslei, e metonimiza a vizinhança nas entrevistas com apenas uma moradora. Após explicitar o enunciador do discurso fílmico, a montagem começa a usar alguns planos gerais dessa rua que até então vinha sendo construída pela junção dos planos detalhes. Passamos a ter então uma dimensão de conjunto do casario residencial típico da cidade e da temporalidade desse lugar.

No curta de Rafael, o que se destaca não são as diferenças e sim as afinidades com os moradores. Embora ainda não tenham muito tempo de convívio, os protagonistas relatam o carinho dos vizinhos e o cotidiano pacato dessa rua. Aqui, Charles e Yslei, um casal de amigos fora dos padrões heteronormativos, ao invés de se sentirem “meio diferentes” como os personagens de *Mundo Cacho*, vão não apenas construir um lar, mas se identificar como uma verdadeira família.

Breves conclusões

Essa dupla de filmes desenha uma linha de continuidade com a tradição do documentário. São obras que desenvolvem uma estrutura clássica em três atos e recorrem a recursos bastante comuns no campo documental como a entrevista e a narração. Mas ao invés de uma alteridade mais distante ou diferente, os cineastas se voltam para a experiência de um outro que lhe é muito próximo ou parecido, seus próprios colegas. Nesse processo desenvolvem e imprimem sua subjetividade na perspectiva sobre a cidade e nas formas audiovisuais.

Embora a entrevista seja a base do discurso e testemunha o vivido pelos personagens, os cineastas investem na montagem para se enunciar. Em *Sinfonia*, o aspecto gráfico e rítmico da montagem em alguns momentos chega a ter mais expressividade que as falas. Em *Mundo Cacho*, as imagens ganham uma certa autonomia do comentário verbal e ampliam os significados do filme. Neste último, ao recombina os fragmentos dos vários filmes já realizados no curso de cinema, a montagem vai além da representação das experiências dos personagens e tece um pensamento e uma memória sobre o olhar que diversas gerações de estudantes do curso de cinema da UFRB construíram ao longo dos anos.

Nesse sentido, podemos interpretar as falas colocadas em off, principalmente em *Mundo Cacho*, pois em *Sinfonia* os entrevistados progressivamente vão aparecendo na imagem, como uma forma não só de tentar fugir do formato mais convencional de entrevistas, mas também de reduzir a presença do corpo falante para potencializar as combinações

operadas pela montagem. Além disso, esse é um gesto da montagem para que possamos imaginar nessas vozes o corpo de uma comunidade que vive experiências parecidas, para que o singular abarque também o coletivo.

Falar de Cachoeira a partir de uma perspectiva mais centrada no universitário revela também que esses cineastas, por diferentes razões, pisaram ou ainda estão pisando nesse chão devagarinho, como diz a canção, e o cinema pode ser uma forma de habitar e conviver. Matheus aproxima-se da cidade especialmente na montagem quando a permeia pelos ritmos visuais e sonoros do cotidiano da cidade. Rafael tenta chegar mais perto pela cena, ao fazer do seu filme também um processo de avizinhamo para seus personagens.

Na relação com Cachoeira e seus habitantes ou na rememoração das experiências ou revisitação das narrativas produzidas pelos estudantes, esses cineastas buscam escrever a memória estudantil universitária e inscrevê-la como parte da memória da cidade. Nesse sentido, com essas vivências, formas, olhares e corpos, em especial dos corpos LGBTQi+ dos estudantes-personagens, esses filmes vão acrescentando outras histórias para a histórica Cachoeira e diversificando o imaginário sobre a cidade. Realizar filmes, portanto, é uma maneira de conhecer, mas também construir esse lugar porque ao conjugar outras perspectivas, experiências e afetos sobre as imagens e sons da cidade, o cinema também interfere nos modos de percebê-la.

Referências

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1993.

LÓPEZ, A.W. *Um conceito fugidio*. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, F.E. O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. Pp 42-91.

MORAES, M.L. *Memorial curta-metragem Mondo Cacho*. Trabalho de Conclusão de Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, 2022.

PORTUGAL, A. MIGLIORIN, C. (Orgs.). *Fazer cinema fazer cidade*. Rio de Janeiro: Áspide Editora, 2022.

SANTOS, M. *A natureza do espaço - Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

As mulheres no cinema de Kim Ki-Duk: silêncios e silenciamentos⁴⁹

Women in Kim Ki-Duk's cinema:
silences and silencing

Andressa Gordya Lopes dos Santos⁵⁰
(Doutoranda em Multimeios - UNICAMP)

Resumo: Kim Ki-Duk, sul-coreano conhecido como o “cineasta do silêncio”, dedicou parte considerável de suas obras a narrativas em que suas personagens, principalmente femininas, resistem a diferentes formas de violência por meio do silêncio, utilizado não como obediência, mas como reação à violência misógina. A partir da análise de *Casa Vazia* (2005), seu filme mais relevante, analiso o discurso de um cineasta dotado de contradições e nuances.

Palavras-chave: #MeToo, Kim-Duk, Casa Vazia, Cinema Coreano, Feminismo.

Abstract: Kim Ki-Duk, a South Korean director known as the “filmmaker of silence”, dedicated a considerable part of his works to narratives in which his characters, mainly female, resist different forms of violence through silence, used not as obedience, but as a reaction to misogynistic violence. Based on the analysis *3-Iron* (2005), his most relevant work, I analyze the speech of a filmmaker full of contradictions and nuances.

Keywords: #MeToo, Kim Ki-Duk, 3-Iron, Korean Cinema, Feminismo.

De um cinema notadamente autoral, Kim Ki Duk ostenta características que o marcaram como “o cineasta do silêncio”. Apesar da ausência de diálogos em sua obra não ser de exclusividade feminina, este trabalho foca na forma como ele constrói e representa mulheres, questionando a posição de inferioridade em que são colocadas, assim como discutir o abuso de poder de homens em posição de autoridade e os limites éticos na relação diretor/atrizes.

A ausência de diálogos como recurso estético e dialógico reflete uma mulher pós-moderna em busca de uma identidade construída através de seu próprio olhar em contraponto ao olhar masculino que a objetifica. O silêncio, portanto, não é utilizado aqui como obediência. E. Ann Kaplan (1995) cita teóricas francesas, influenciadas pela psicanálise, defendem que a linguagem, como principal ferramenta para o progresso e organização social, possui um viés inerente ao macho.

49 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: *Relações sociais e de gênero no cinema*, em 08/11/2022.

50 | Doutoranda em Multimeios pela UNICAMP e mestra pelo mesmo departamento, possui graduação em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (Unespar - FAP). Email: andy_jankie@hotmail.com.

Claudine Herrmann (1980, p. 89) aponta que, a única coisa que resta à mulher é encontrar (e falar a partir de) um espaço vazio, a “terra de ninguém” à qual ela pelo menos pode chamar de sua. Marguerite Duras, por sua vez, diz que a expressão feminina na linguagem é uma tradução do desconhecido, como retornássemos a um estado selvagem do qual “os homens se perderam. Atrás deles há a escuridão, há a distorção da realidade, há as mentiras. O silêncio nas mulheres é tal que qualquer coisa que caia nele tem enorme reverberação. Enquanto no homem, esse silêncio não existe mais.” (DURAS, 1975, p. 428).

A ausência da fala potencializa e nos permite observar sons e ruídos externos a nós, o silêncio abstém o indivíduo de opinião ao mesmo tempo que pode firmar um argumento através do óbvio. A qualidade poética e crítica do som é um artifício utilizado por Kim com inegável destreza e transcende sua função. Empregando a hipérbole e, por vezes do lúdico, para expressar de forma tanto alegórica quanto grotesca a violência sofrida pelas mulheres coreanas, o silêncio é presença marcante na grande maioria dos seus filmes, no entanto, neste artigo focaremos em *Casa Vazia* (2005).

Sem a menor intenção de atenuar a brutalidade de uma cena de estupro, de agressão física ou automutilação, o diretor utiliza cenas gráficas para causar choque, comoção e reflexão. Este é um grande ponto de contradição para um cineasta que, com a emergência do movimento *#MeToo* nos países do leste asiático, foi denunciado por assédio sexual junto com o ator Cho Jae-Hyeon, recorrente em seus filmes, por três atrizes sul-coreanas.

Seu comportamento sexualmente predatório, escancara a problemática da figura do diretor como autoridade inquestionável e a forma como homens se utilizam de suas posições de poder para abusar e silenciar mulheres na indústria cinematográfica.

O silêncio como protesto e como estado de espera

A razão de nos meus filmes existirem pessoas que não falam é porque alguma coisa muito profunda as feriu. Eles tiveram suas crenças em outros seres humanos destruídas pelas promessas que não foram cumpridas [...]. Por causa desses desapontamentos eles perderam sua fé e crença e pararam de falar com os demais. A violência em que se converteram, eu prefiro chamá-la de um tipo de linguagem física. Eu preferia pensar nela mais como uma expressão física do que apenas uma violência negativa. As cicatrizes e feridas que as marcam são signos de experiências pelas quais passam, em uma idade em que não podem realmente responder aos traumas externos. Eles não podem se proteger contra o abuso físico, de seus pais, por exemplo, ou o abuso verbal, ou das brigas de seus pais. (Kim Ki-Duk em entrevista a Volker Hummel, 2002).

Considerada a obra prima do diretor, *Casa Vazia* apresenta um jovem ladrão invasor de casas vazias. Tae-suk, invade casas de pessoas que estão viajando, mas, ao invés roubar seus bens, dorme em suas camas, come de sua comida, conserta aparelhos com defeito, tira fotos de coisas que chamam sua atenção e parte para a próxima. Em uma dessas invasões, é

surpreendido por Sun-Hwa, a esposa do dono da casa que pensava estar vazia. Inicialmente assustada ao ouvir a movimentação na casa, ela se esconde e o observa de longe sem que ele saiba. Ela apresenta marcas de violência em seu corpo.

O jovem ladrão, ao sentir que foi pego, tenta fugir quando o marido da moça retorna. Novamente agredida, Tae-Suk decide socorrê-la e espanca o homem. Olhando com repulsa o marido agarrado aos seus pés suplicando por ajuda, Sun-Hwa decide abandoná-lo e seguir a jornada de invasões com o rapaz. Com maestria, Kim Ki-Duk constrói aqui o surgimento de uma relação de amor baseada na sensibilidade de atitudes e na troca de olhares, sem que os personagens troquem um único diálogo.

O diretor soube aproveitar o potencial sonoro que o silêncio, como forma discursiva, implica, sendo ele parte de um diálogo e de uma retórica cultural, jamais neutro. Contudo, mesmo que estenda a ausência de diálogo a vários tipos de personagens, as mulheres criadas pelo autor se sobressaem no uso de seu artifício por serem historicamente oprimidas. O ambiente de sufocamento verbal gera uma relação entre o dito e o não-dito como forma de abuso verbal.

O silêncio, primariamente dedicado aos seus protagonistas, é interrompido por aqueles que os circundam, geralmente materializado em forma de violência. É o caso de Min-Gyu, marido de Sun-Hwa. Min-Gyu, que apenas fala com a esposa quando está prestes a agredi-la ou forçá-la a dizer ou fazer algo que não quer, ou seja, para humilhá-la e oprimi-la. Diante desta castração de sua individualidade e da sua dignidade, a personagem se cala, internalizando sua dor e sua revolta.

Sobre o discurso feminino, E. Ann Kaplan cita teóricas francesas influenciadas por Lacan que focam na linguagem e o fato de a linguagem, como principal ferramenta para o progresso e organização social, possuir um viés inerente ao macho. Consequentemente, se a linguagem é por definição "masculina", as mulheres que a falam estão alienadas de si mesmas.

Usando a distinção feita por Lacan entre o mundo do imaginário (visto como pré-linguístico) e o mundo simbólico (a ordem baseada na linguagem), elas afirmam que as mulheres foram forçadas a encontrar seu lugar dentro de um sistema linguístico essencialmente estranho que, linear e gramaticalmente, ordena o simbólico, o superego e a lei. Kaplan afirma, portanto, que as mulheres se defrontam com uma contradição real: se permanecerem em silêncio ficarão fora do processo histórico, mas se começarem a falar e a escrever como fazem os homens, entrarão na história subjugadas e alienadas; é uma História com a qual, falando de forma lógica, seu discurso deveria romper.

Claudine Herrmann aponta que, a única coisa que resta à mulher é encontrar (e falar a partir dele) um espaço vazio, a "terra de ninguém" à qual ela pelo menos pode chamar de sua. "O vácuo tem para ela, então, um valor respeitável". Ou, como Kristeva coloca, "Estranhas à linguagem, as mulheres são visionárias, dançarinas que sofrem enquanto falam".

Em concordância com esta ideia, Marguerite Duras fez a seguinte declaração em entrevista cedida à revista Signs em 1975 diz:

O que a mulher escreve é, na verdade uma tradução do desconhecido, como se fosse uma nova maneira de comunicação, e não uma linguagem já formada. [...] Mas tudo foi paralisado – a maneira analítica de pensar, o pensamento inculcado pela faculdade, pelos estudos, pelas leituras, as experiências. Tenho a certeza absoluta do que digo agora. É como se estivesse de volta a um país selvagem... no qual os homens se perderam. Atrás deles há a escuridão; atrás deles, há a distorção da realidade, há as mentiras... O silêncio nas mulheres é tal que qualquer coisa que caia nele tem enorme reverberação. Enquanto no homem, esse silêncio não existe mais (DURAS 1975, p. 425).⁵¹

Essa “tradução do desconhecido” nos ajuda a entender o silêncio de Sun-Hwa. É importante salientar que as personagens de Kim não são mudas, elas apenas intencionalmente silenciam-se diante de um cenário opressivo. O controle do marido sobre ela e as agressões físicas impossibilitaram a construção de qualquer identidade, ela não fala porque enquanto indivíduo, enquanto essência humana, não lhe é permitido existir.

Se Sun-Hwa cala-se diante da violência diária que sofre, por que permanece em silêncio após fugir com o jovem ladrão que invadiu sua casa agora que é livre? É perceptível por meio do relacionamento que os dois jovens estabelecem, numa compreensão não-verbal a partir de trocas de olhares, que o silêncio permanece, mas não é mais o mesmo, é um recuo interior para a construção de um novo indivíduo, que antes era tolhido e anulado. Ela ainda se sente oprimida pelo marido que deixou, mas também não lida muito bem com a liberdade que adquiriu por não estar habituada a ela.

Compreendendo esse processo, Tae-Suk, não tenta falar com ela, mas se manifesta por meio de gestos e olhares. É como se ele soubesse que, como homem, tudo o que fizesse em forma de comunicação que não a permitida pela personagem, seria profundamente invasivo. Sabendo que Sun-Hwa já foi por demais violada, permanece apenas no espaço que ela lhe cede. Assim, pela primeira vez em sua vida, ela se apaixona por alguém que realmente deseja e a sua liberdade de escolha possibilita a ela uma entrega emocional a Tae-Suk que jamais seria possível com seu marido.



Cena final de *Casa Vazia* (Dir. Kim Ki Duk, 2004)

Independentemente de em *Casa Vazia* a pressão social forçar a protagonista a voltar para o marido, ela já não é mais a mesma. Sun-Hwa transcende seu estado de espera e passa a mostrar sinais de uma autonomia antes inexistente: ela revida às agressões e não se permite subjugar pelo marido. A relação forçosamente rompida entre Tae-Suk e Sun-Hwa adquire, por sua vez, um tom de fábula: Tae-Suk, que é preso como “sequestrador” de Sun Hwa, passa a experimentar uma suposta invisibilidade andando atrás dos policiais que entram em sua cela sem que percebam, e por vezes achem que ele fugiu.

Quando domina a tática e torna-se finalmente “invisível” ele foge da cadeia e passa a viver na casa de sua amada sem que seu marido consiga vê-lo. Numa intrigante cena final, Sun-Hwa, quebra o silêncio com um singelo “Eu te amo!”. O marido, emocionado com a repentina declaração, não tem ideia de que, na realidade, ela está falando com Tae-Suk, que está atrás dele. O marido a abraça, enquanto ela beija o homem que ama pelas suas costas. Achando que está no controle por dominar tudo que é externo a ela, ele jamais terá acesso a quem sua esposa realmente é porque ela está na esfera inatingível do imaginário.

#MeToo, feminismo e contradições

Em março de 2018, o jornal britânico *The Guardian* publica um artigo em que três atrizes sul-coreanas que trabalharam em seus filmes o acusam de estupro, assédio e comportamento sexualmente predatório. De acordo com as acusações, táticas comuns em indústrias como Hollywood – e por Harvey Weinstein – foram usadas pelo diretor como, por exemplo, convites para encontros em horários inapropriados em seu quarto de hotel para “discutir o roteiro”, exigindo nudez das atrizes em testes de elenco e estupro propriamente dito. No mesmo artigo, Kim Ki-Duk respondeu às alegações dizendo que “nunca tentou satisfazer seus desejos pessoais usando seu status de diretor de cinema” (2018).

As atrizes optaram pelo anonimato em suas denúncias uma vez que, ao contrário das ações que penalizaram Weinstein, outras atrizes sul-coreanas que fizeram denúncias parecidas de outros agendas da indústria cinematográfica sul-coreana foram cortadas de projetos e ostracizadas. Quanto à Kim Ki-Duk, as acusações foram posteriormente retiradas por “fal-

ta de evidências”. Chamo aqui a atenção para as contradições que envolvem um diretor que dedicou parte considerável de sua obra a criticar a posição social das mulheres na sociedade sul-coreana. Kim Ki-Suk faleceu de complicações da COVID-19 na Lituânia, em 2020, sem nunca ter sido processado por essas acusações.

De acordo com Karen Boyle (2019), o termo “cultura do estupro” foi cunhado por feministas por volta dos anos 1970 referindo-se às práticas culturais que justificam e reproduzem a perpetuação da violência, afirmando que a violência sexual, ao invés de um problema individual, é um problema estrutural. Boyle diz que têm surgido constantes críticas e questionamentos por parte de feministas online e nas ruas, por meio de manifestações políticas, isso tem colocado a normalização e glamourização da cultura do estupro sob escrutínio público. O mais notório desses exemplos são os comentários misóginos do ex-presidente estadunidense, Donald Trump, e os casos de estupros coletivos de mulheres indianas em público.

O comportamento misógeno de Trump que, por décadas, foi motivo de piadas e fez parte da composição de sua persona pública, e os estupros coletivos na Índia, que ocorrem há certo tempo como reação punitiva às mudanças sociais que têm alterado a posição das mulheres na sociedade indiana (sendo introduzidas no mercado de trabalho e tendo maior acesso à educação formal), revela que a falta de consequências por suas ações funcionam como suporte ao assédio sexual e de outras formas de violências contra mulheres, permitindo que crimes sejam cometidos a olhos vistos sendo celebrados ou trivializados cultural e socialmente (2019, p. 75).

Refletir sobre a cultura do estupro, portanto, significa refletir sobre a relação entre estupro e cultura, comportamento e representação, ato e contexto. Boyle cita Roxanne Gay, que, ao colocar os testemunhos de vítimas/sobreviventes no contexto de uma cultura do estupro, é possível reter o foco central na dificuldade de pensar sobre experiências de violência sexual fora do contexto cultural em que eles ocorreram (BOYLE apud GAY, 2019, p. 76).

Teóricas feministas do cinema, como Laura Mulvey e E. Ann Kaplan, há décadas apontam para as formas com a forma com que mulheres são representadas na cultura podem produzir violências e discriminação com base no gênero. Nesse sentido, Boyle reforça como as novas mídias criaram novas formas de violência representacional que possui consequências materiais. Entretanto, reforça a autora, colocar linguagem ameaçadora como um continuum da violência sexual não quer dizer equiparação, por exemplo, equiparar memes, piadas e músicas com o estupro de fato. Todavia, as práticas abusivas de produção na indústria cultural exposta pelo #MeToo está inteiramente posicionada como uma extensão dessa violência.

Referências

BOYLE, Karen. *#MeToo, Weinstein and Feminism*. Palgrave Macmillan, Suíça, 2019.

DURAS, Marguerite. *An interview with Marguerite Duras*. [Entrevista concedida a] Susan Husserl-Kapit. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, no. 2, p. 423-434, 1975.

HERMANN, Claudine. *“Woman in space and time”*. [Tradução de Marilyn R. Schuster] in COURTIVON, Isabelle de; MARKS, Elaine (Orgs.). *New French Feminisms*. University of Massachusets Press, 1980, p. 168-73.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema*. Rocco. São Paulo - SP. 1995.

KI-DUK, Kim. *Interview with Kim Ki-Duk (by Volker Hummel)*. *Sense of cinema*, mar. 2002. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/kim_ki-duk/>. Acesso em 26/04/2014.

ROSE, Steve. *Three women accuse Korean director Kim Ki-duk of rape and assault*. *The Guardian*, 07/03/2018. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2018/mar/07/three-woman-accuse-korean-director-kim-ki-duk-rape-assault>> Acessado em 15 jan. 2024.

Padrões imagéticos e “pistas” narrativas em Narcos México – uma proposta metodológica a partir da análise de fotogramas⁵²

Imagery patterns and narrative “clues” in *Narcos Mexico* – a methodological proposal through frame analysis

Anna Karolina Veiga Santa Helena⁵³
(Doutoranda – PUCRS)

Resumo: Este trabalho visa testar uma metodologia de análise audiovisual a partir de fotogramas de episódios da série Narcos México. Com o objetivo de encontrar padrões imagéticos e entender o que essas imagens antecipam da narrativa, foram escolhidos três episódios e extraídos 100 fotogramas de cada um deles. Em seguida, foi feita a análise, tendo como referência autores como Aumont e Marie (2009) e Manovich (2013). Com o estudo, foi possível observar padrões e indícios do avanço da narrativa.

Palavras-chave: Audiovisual, Netflix, Narcos México, séries, fronteira.

Abstract: This study tests an audiovisual analysis methodology using frames from Narcos Mexico episodes. Three episodes were selected, and 100 frames were extracted from each of them to identify visual patterns and understand their narrative implications. The analysis, referencing authors like Aumont and Marie (2009) and Manovich (2013), revealed distinct patterns and cues indicating narrative progression.

Keywords: Audiovisual, Netflix, Narcos Mexico, series, border.

O presente artigo tem como objetivo propor uma metodologia de análise audiovisual de narrativas seriadas tendo como ponto de partida o fotograma de episódios. Analisando as imagens obtidas, pretende-se entender quais padrões imagéticos podem ser identificados, além de observar elementos que chamem a atenção nos quadros capturados.

52 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão “Cinema e audiovisual na América Latina: novas perspectivas epistêmicas, estéticas e geopolíticas”.

53 | Graduada em Jornalismo, mestra e doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Para este trabalho, foram selecionados três episódios: o primeiro de cada temporada de *Narcos México* (2018 – 2021), uma produção original Netflix que tem como tema principal a origem e a expansão do tráfico de drogas no país. A narrativa, baseada em fatos reais, se passa entre 1980 e meados da década de 1990 e faz um recorte do contexto histórico e social do México, partindo da questão do narcotráfico.

A escolha se deve ao fato de a série ser um dos objetos de pesquisa da autora, que estuda a representação de conflitos em regiões fronteiriças entre Estados Unidos e México causados pelo tráfico de drogas em produções originais Netflix. Uma vez que *Narcos México* se passa em diversas cidades, espera-se identificar com mais facilidade quais partes são ambientadas em espaços de fronteira e quais semelhanças esses locais têm entre si na série.

Por uma metodologia que seja possível

Muitas são as maneiras de se analisar objetos audiovisuais, talvez por isso optar por uma que faça mais sentido para o estudo se torne uma das etapas mais trabalhosas da pesquisa. Filmes e séries podem ser analisados a partir de diferentes perspectivas, sejam elas relacionadas à imagem, ao som, à narrativa ou mesmo a fatores externos à produção. Autores que são referência para a metodologia de análise fílmica, Aumont e Marie (2009) afirmam que, assim como não há uma teoria única do cinema, não existe um método universal de análise.

É importante, entretanto, ter consciência do que se deseja analisar e de que forma a tarefa será realizada, pois “O que ameaça a análise fílmica é a dispersão (quanto ao objecto) e a indecisão (quanto ao método)” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 61). Por isso, é importante ter objetivos definidos antes e, a partir deles, realizar uma “[...] observação rigorosa, atenta e detalhada” (PENAFRIA, 2009, p. 4).

Para este trabalho, interessa identificar padrões nos fotogramas, por isso, o tipo de análise que faz mais sentido é a da imagem. Penafria insere a análise da imagem na mesma categoria da análise do som. Muito embora, pelo menos neste recorte, a questão sonora não seja considerada, será considerado o que a autora aponta para esse método:

Este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos, por exemplo, verificar o uso do grande plano por diferentes realizadores; para um determinado poderá ser apenas um plano para dar informação ao espectador [...] e, noutro caso, estarmos perante uma utilização mais dramática e pessoal deste tipo de plano [...]. Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo [...]. (PENAFRIA, 2009, p. 7)

Ainda assim, outros fatores não serão ignorados. Conforme Aumont e Marie (2009), todo estudo sobre audiovisual precisa estar inserido em uma perspectiva mais global.

Penafria (2009) ressalta que a retirada de fotogramas de filmes é um procedimento de análise muito comum e até mesmo essencial – desde que as imagens não sejam utilizadas apenas para “embelezar” o texto. Para a autora, essa técnica é útil para a reflexão sobre a obra, uma vez que permite “fixar” suas imagens.

Aumont e Marie (2009, p. 55) reforçam essa ideia quando dizem que “[...] o fotograma usado como ilustração de uma análise deve ser ‘eloquente’; por outras palavras, existe a tendência para escolher o fotograma mais típico (de um dado filme, de uma dada cena, até de um dado plano)”.

Neste caso, não analisaremos um fotograma em específico, mas sim o conjunto dos fotogramas. Ainda assim, é importante ter em mente que, em uma eventual sequência deste estudo, uma análise mais detalhada das imagens pode trazer elementos relevantes para a pesquisa.

Contextualizando o objeto

Narcos México é uma produção original Netflix derivada de *Narcos* (2015 – 2017), que se passava na Colômbia. Tendo o brasileiro José Padilha como um dos produtores executivos, a obra conta com três temporadas de 10 episódios de cerca de 45 minutos a uma hora cada.

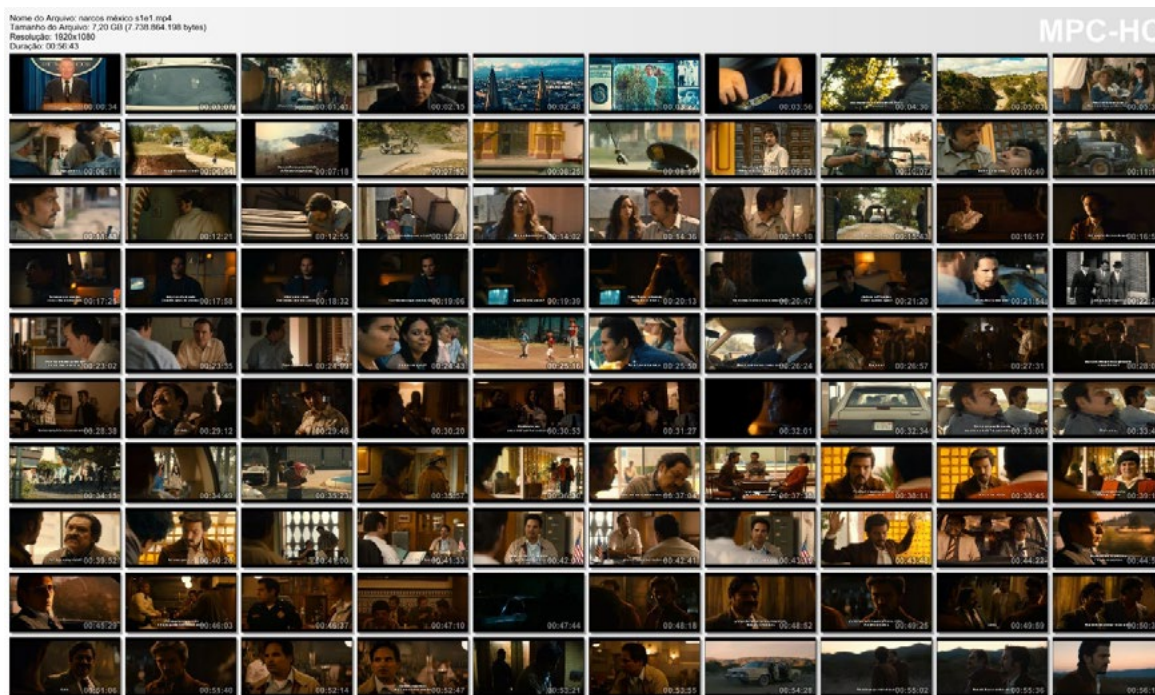
Ao longo da trama, *Narcos México* conta a história da expansão do tráfico de drogas no país, passando desde a organização dos diferentes cartéis, que durante anos ficaram sob comando de Félix Gallardo (Diego Luna), líder de Guadalajara, até a descentralização dos grupos, com sua prisão. Com alguns personagens e fatos inspirados em acontecimentos reais, a série reforça no começo de cada episódio que é uma ficção.

Análise dos fotogramas

Para cada episódio, foram extraídos, automaticamente, 100 fotogramas, utilizando-se o programa Windows Media Player Classic. Dessa forma, não houve um critério para a escolha de cada fotograma.

Normalmente, os primeiros episódios de séries e/ou de temporadas fazem uma introdução da história e dos personagens que se desenvolverão ao longo da narrativa. O primeiro episódio da primeira temporada de *Narcos México* anuncia, desde o começo, na voz do narrador-personagem Walt Breslin (Scoot McNairy), que a história a ser contada não tem um final feliz – ou melhor, nem sequer tem um final. Assim, o espectador já é introduzido à trama, que conta com traços de violência, corrupção e que, apesar de ter um fechamento na série, ainda não foi encerrada.

Figura 1 – fotograma do primeiro episódio da primeira temporada de *Narcos México* (2018)



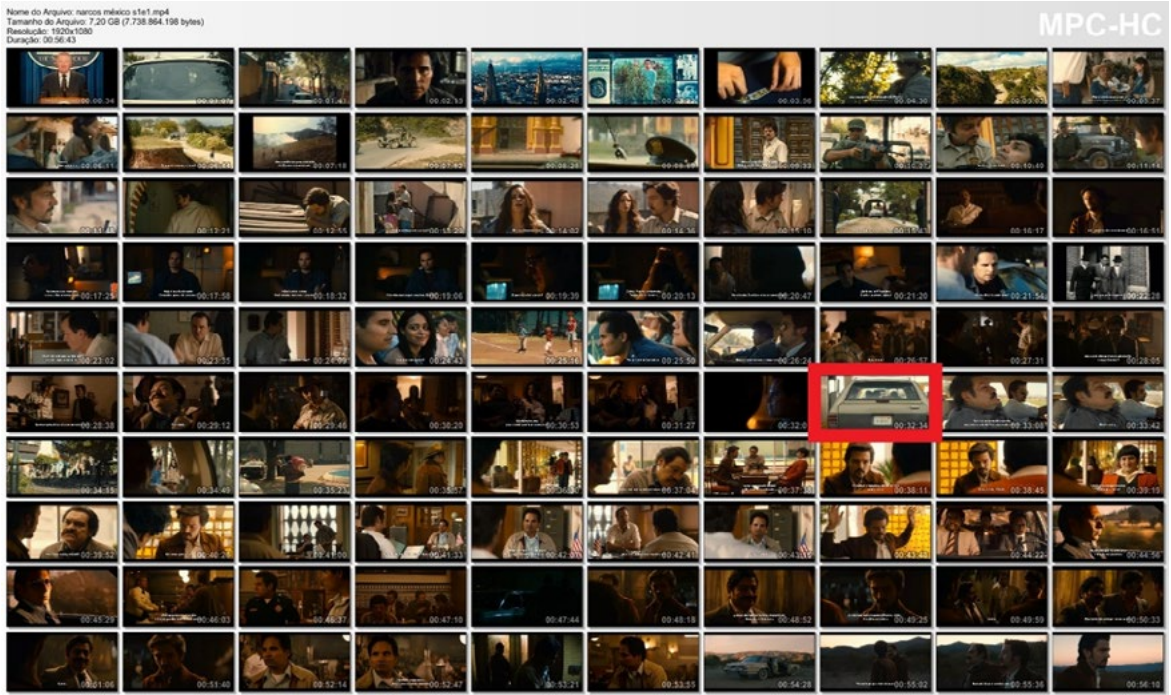
Fonte: Reprodução – Netflix

No fotograma acima, é possível ver que o episódio não traz uma grande quantidade de personagens, nem mesmo de locações. Pelo caráter introdutório, conta com dois eixos principais: o dos traficantes de Sinaloa, no México, que pretendem criar uma organização de cartéis, mantendo a administração centralizada em Guadalajara; e o da família de Kiki Camarena (Michael Peña), um agente da Administração de Fiscalização de Drogas (em inglês, *Drug Enforcement Administration – DEA*) que está sendo transferido de sua cidade, na Califórnia, também para Guadalajara.

Portanto, a narrativa se passa em Sinaloa e Guadalajara, no México; e na Califórnia, nos Estados Unidos. Apesar de este último estado fazer fronteira com o país da América Central, a cidade na qual o personagem de Kiki vive não fica em uma região fronteiriça.

Quando se analisa o fotograma de um objeto já conhecido, é mais fácil identificar em que espaços cada plano se passa. Assim, apenas observando a imagem, percebe-se que o episódio não tem praticamente nenhuma sequência ambientada em região fronteiriça. Apenas um dos fotogramas captados tem como cenário a fronteira entre Estados Unidos e México, no momento em que a família de Kiki está se mudando. Abaixo, a imagem destacada em vermelho, aos 32 minutos, e o fotograma em questão:

Figura 2 – fotograma do primeiro episódio da primeira temporada de *Narcos México* (2018), com imagem em região de fronteira destacada



Fonte: Reprodução – Netflix

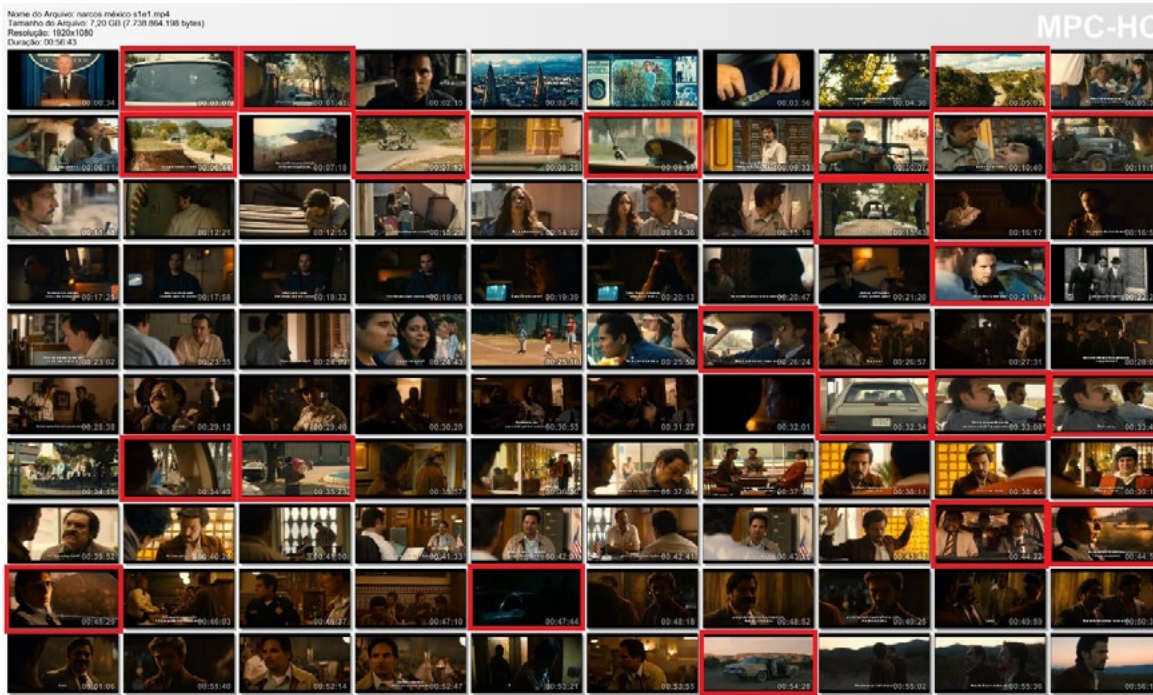
Figura 3 – fotograma do primeiro episódio de *Narcos México* que se passa na fronteira de Estados Unidos e México



Fonte: Reprodução – Netflix

Já no que diz respeito a padrões de imagem, é possível perceber uma predominância de tons quentes e enquadramentos em primeiro plano. Também é interessante observar que há uma grande quantidade de quadros em que aparecem carros e/ou estradas.

Figura 4 – fotograma do primeiro episódio da primeira temporada de *Narcos México* (2018), com quadros nos quais aparecem carros e estradas destacados

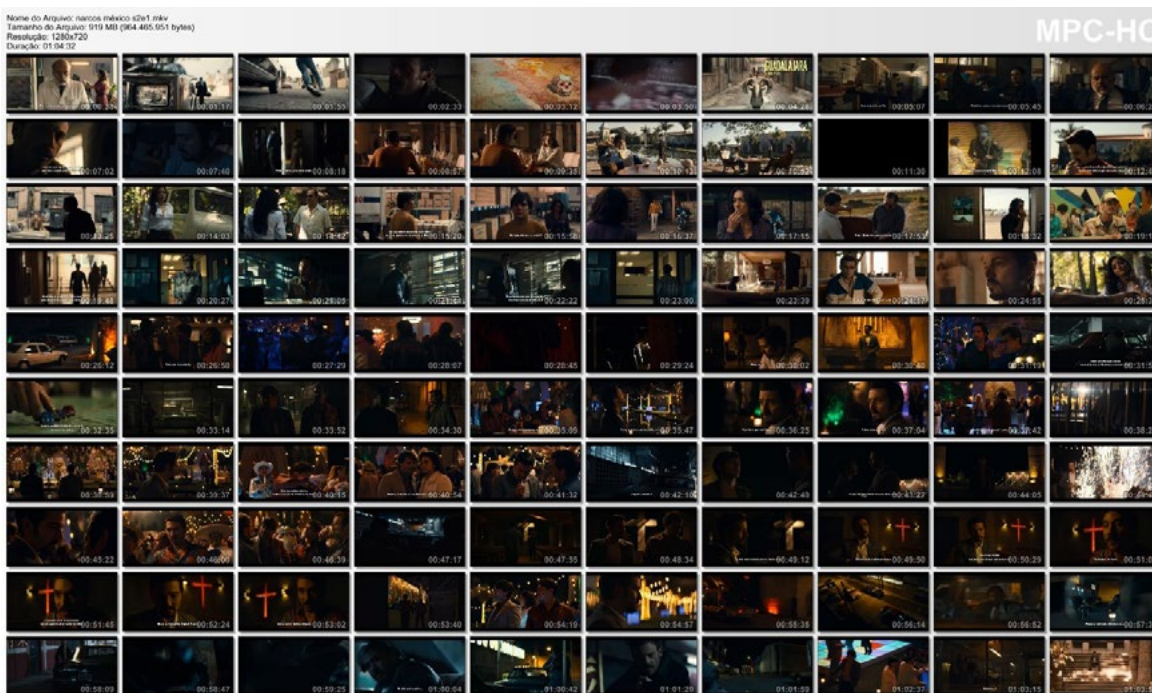


Fonte: Reprodução – Netflix

São 21, em um total de 100 fotogramas – o que, de certa forma, dá uma sensação de movimento e antecipa que a série irá se passar em diferentes locais.

Na segunda temporada, com os personagens devidamente apresentados e já conhecidos pelos espectadores, é possível perceber, pelo fotograma do primeiro episódio, uma maior variedade de rostos:

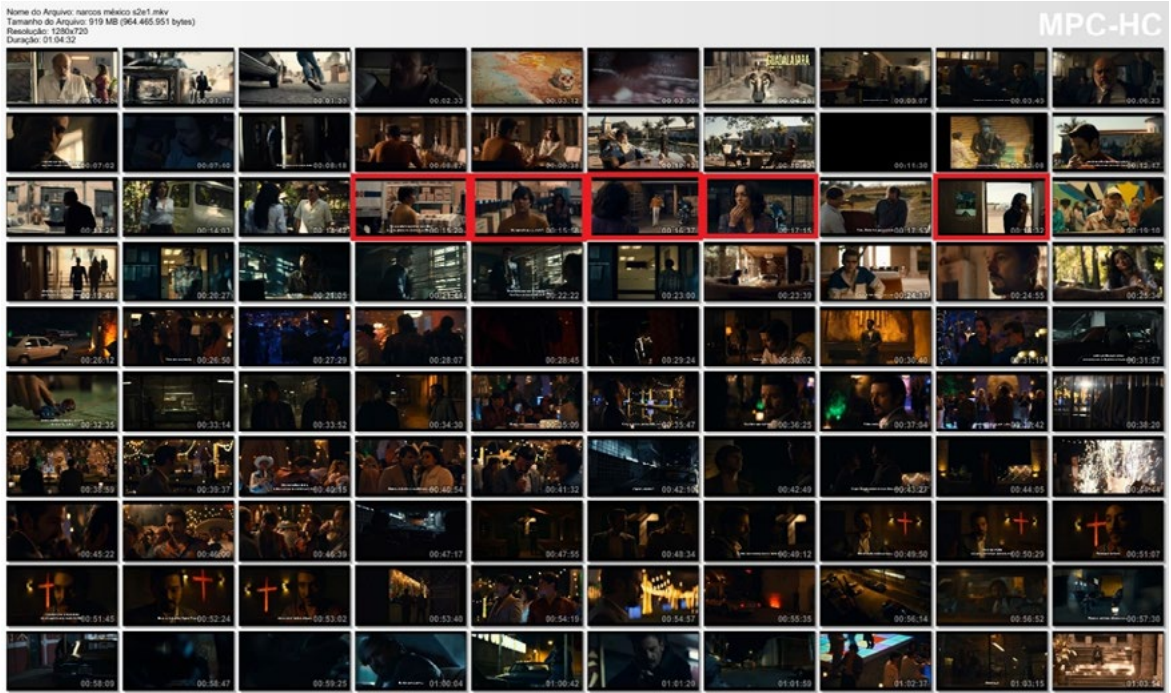
Figura 5 – fotograma do primeiro episódio da segunda temporada de *Narcos México* (2019)



Fonte: Reprodução – Netflix

Da mesma forma, outros dois espaços nos quais a série se passa são introduzidos: Tijuana, na Baixa Califórnia (primeiros quatro fotogramas destacados abaixo); e Juarez, em Chihuahua (último fotograma destacado) – ambas regiões de fronteira com os Estados Unidos. Assim, é possível antecipar uma descentralização das atividades relacionadas ao narcotráfico na série, em um movimento contrário ao que se percebe na primeira temporada.

Figura 6 – fotograma do primeiro episódio da segunda temporada de *Narcos México* (2019), com quadros que se passam em regiões fronteiriças destacados



Fonte: Reprodução – Netflix

Quanto aos padrões observados no fotograma, também ao contrário do que se percebe na imagem anterior, é possível perceber uma mescla de tons quentes e frios – estes últimos utilizados majoritariamente em cenas de conflito e ação. Mantém-se a predominância de enquadramentos em primeiro plano e nota-se, na maioria dos quadros em que aparecem rostos de pessoas, semblantes apreensivos:

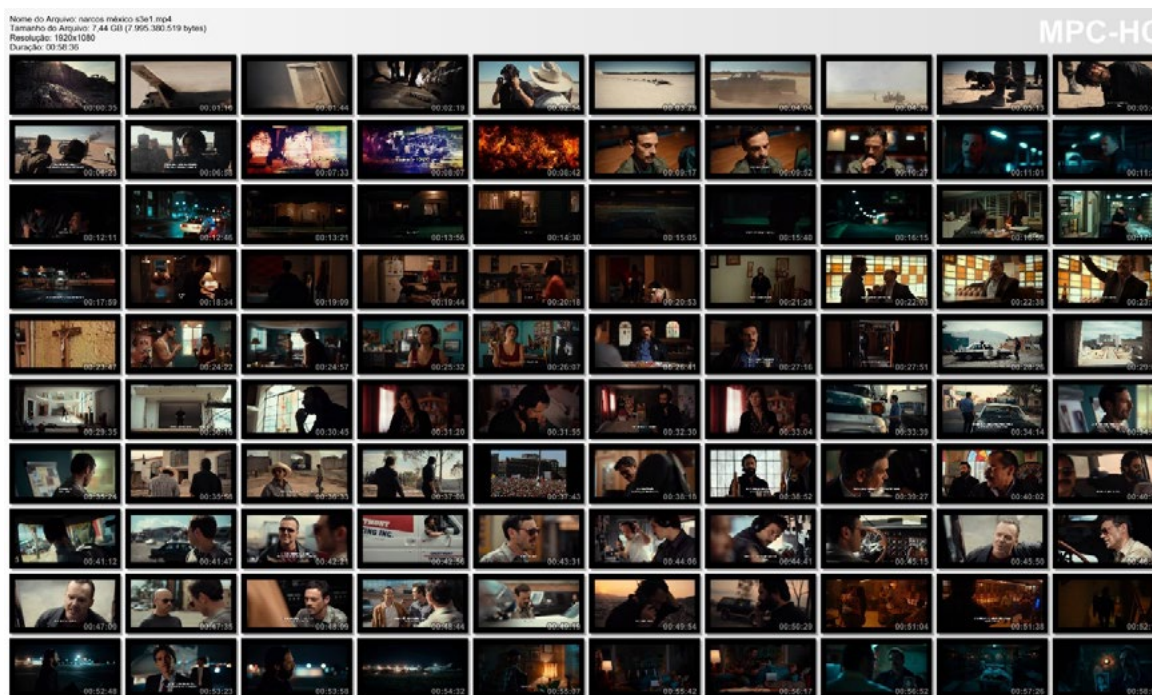
Figura 7 – fotogramas captados do primeiro episódio da segunda temporada de *Narcos México* (2019) em que aparecem personagens com semblante apreensivo



Fonte: Reprodução – Netflix

A terceira e última temporada de *Narcos México* seria o fechamento da série - muito embora o espectador já saiba que a "história não tem um fim". Apesar de a trama seguir trazendo personagens já conhecidos, outros novos chegam e ganham mais espaço. Da mesma forma, as regiões fronteiriças aparecem com mais frequência do que nas temporadas anteriores - consequência da prisão de Félix Gallardo e da prevista descentralização dos cartéis de drogas.

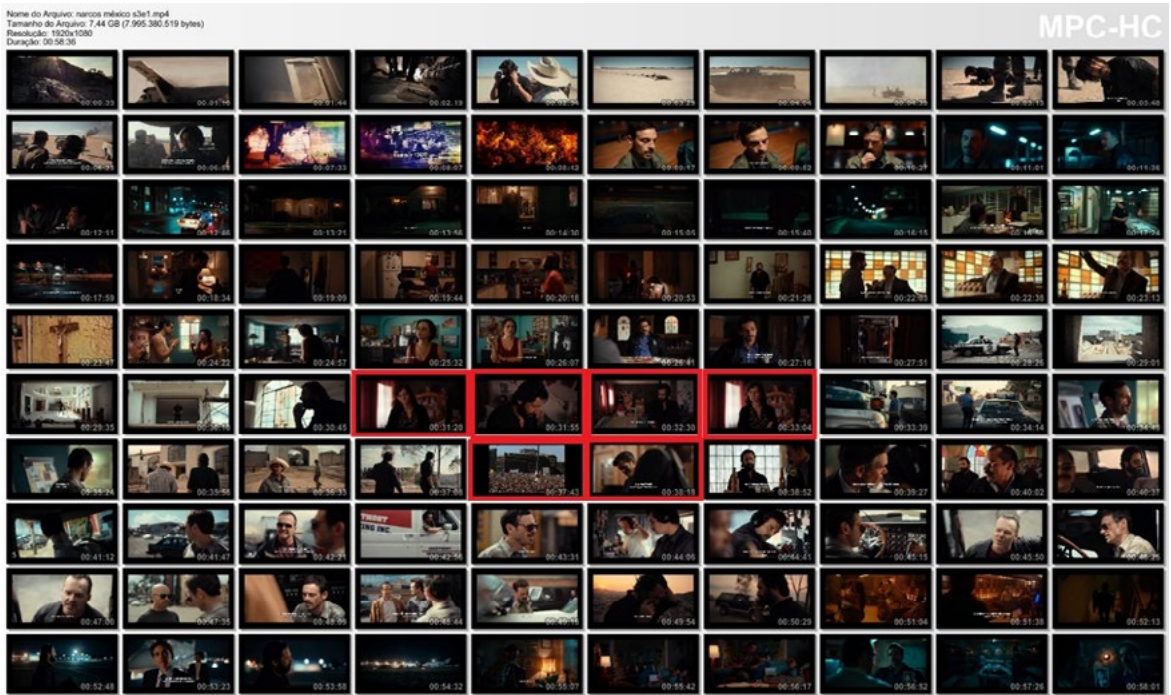
Figura 8 – fotogramas captados do primeiro episódio da terceira temporada de *Narcos México* (2021)



Fonte: Reprodução – Netflix

A maior parte do episódio se passa em locais de fronteira entre México e Estados Unidos: em El Paso, no Texas; e Juarez. Na imagem abaixo, optou-se por marcar os fotogramas ambientados em espaços que não são regiões fronteiriças – já que, agora, são minoria:

Figura 9 – fotogramas captados do primeiro episódio da terceira temporada de *Narcos México* (2021), com quadros que não se passam em regiões fronteiriças destacados



Fonte: Reprodução – Netflix

Além dos fotogramas da abertura da série, apenas seis são ambientados fora de regiões fronteiriças. Desses, um fotograma é de imagem de arquivo (recurso bastante utilizado ao longo da série, em momentos em que traz o contexto histórico do México) e outro é introduzindo um novo personagem.

Em relação aos padrões, assim como no primeiro episódio da segunda temporada, é possível perceber a presença tanto de tons quentes quanto frios, e até mesmo neutros em determinadas sequências. Chama atenção, também, os cuidados na construção dos ambientes internos das casas de alguns personagens – antecipando que seus conflitos pessoais também serão explorados pela narrativa.

Figuras 9 e 10 – fotogramas extraídos do primeiro episódio da terceira temporada de *Narcos México* (2021) que mostram dentro da casa de personagens



Fonte: Reprodução – Netflix

Considerações e próximos passos

Encontrar metodologias aplicáveis a diferentes tipos de estudo em audiovisual sempre é um desafio. Dificilmente apenas uma técnica irá dar conta do que se precisa para alcançar os objetivos propostos por determinada pesquisa. Por isso, conhecer e aliar diferentes metodologias possíveis torna-se essencial para uma análise mais completa.

O método aplicado neste artigo contribui para se ter uma percepção e um entendimento dos episódios como um todo. Segundo Manovich (2013, tradução nossa)⁵⁴:

Essa visualização transforma o filme em uma única imagem. Ela utiliza uma segmentação semântica e visualmente importante do filme – a sequência de tomadas. [...] Podemos pensar nessa visualização como uma “engenharia reversa” do imaginário do storyboard do filme – um plano reconstruído de sua cinematografia, montagem e narrativa.

Dessa forma, utilizando os fotogramas dos episódios completos, conseguimos ter uma visualização bastante abrangente do que acontece tanto em termos imagéticos quanto de narrativa. Entretanto, parece ser um método mais confiável uma vez que o pesquisador já tenha alguma intimidade com o objeto em questão.

Nesse caso, a série é de conhecimento da autora, o que torna relativamente fácil saber o que está se passando em cada quadro do fotograma. Tendo conhecimento dos personagens, é mais simples identificar, por exemplo, quais imagens se passam em regiões de fronteira quando eles estão em cena. Não tendo esse pano de fundo, certamente a análise seria mais desafiadora.

Como reforça Manovich (2013), essa é uma técnica que, como todas as outras, possui suas limitações. Como as capturas dos fotogramas são feitas de forma automatizada por um programa de computador, não se pode esperar que surjam, automaticamente “insights” a partir da extração de imagens. Da mesma forma, algo relevante no vídeo pode acabar ficando de fora da seleção, prejudicando, assim, o estudo.

Ainda assim, essa metodologia se mostra bastante útil para identificar padrões tanto em um episódio específico quanto em um conjunto de episódios, o que tem um potencial enriquecedor para pesquisas em audiovisual. “Os computadores também podem nos permitir comparar qualquer número de filmes, ajudando-nos a entender o que é típico e o que é único em um determinado conjunto de dados e a identificar características comuns e padrões semelhantes”, aponta Manovich (2013).

Como somente no primeiro episódio da última temporada há uma maioria de fotogramas cujo cenário são regiões de fronteira, não foi possível identificar padrões específicos dessa representação. Por outro lado, aplicar a metodologia ao estudo dos três episódios de *Narcos México* permitiu não só identificar padrões nos episódios e entre eles como também perceber o quanto os fotogramas antecipam sobre as narrativas. Além disso, o exercício

54 | “This visualization turns the film into a single image. It uses a semantically and visually important segmentation of the film – the shots sequence. [...] We can think of this visualization as a “reverse engineered” imaginary storyboard of the film – a reconstructed plan of its cinematography, editing, and narrative.”

contribuiu para a percepção de que as regiões fronteiriças vão ganhando espaço dentro da série com o passar das temporadas – o que pode, em uma sequência da pesquisa, auxiliar a delimitar melhor o corpus do estudo, eliminando produções audiovisuais que não tenham, de fato, uma parte considerável da história ambientada nesses espaços. Aliada a outras técnicas de análise fílmica, que precisam, assim como essa, ser testada, certamente será um diferencial para a pesquisa.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

MANOVICH, L. “Visualizing Vertov”. 2013.

PENAFRIA, M. “Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)”. In: CONGRESSO SOPCOM, 2009, Lisboa. Anais [...]. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/242758192_Analise_de_Filmes_-_conceitos_e_metodologias>. Acesso em: 9 dez. 2022.

NARCOS México. Estados Unidos/México: 2018 – 2021. Disponível em: <www.netflix.com>.

Curadoria: Reparações, constelações e visões do cinema brasileiro.⁵⁵

Curatorship: Reparations, Constellations, and Visions of Brazilian Cinema.

Arthur Benfica Senra⁵⁶

(Docente – IFB / Mestrando – UnB)

Resumo: Esta pesquisa propõe investigar o trabalho de curadores e programadores de filmes brasileiros. O surgimento de especialistas em curadoria e programação de cinema no Brasil coincide com o nascimento e desenvolvimento de festivais de cinema, filmes e políticas públicas para o setor. Uma análise comparativa a partir dos gestos curatoriais propositivos de uma curadora, observando as possibilidades de refletir, pensar e projetar um país através das diferentes visões do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Curadoria de filmes, curadoria, cinema, programação de filmes.

Abstract: This research aims to investigate the work of curators and programmers of Brazilian films. The emergence of experts in film curatorship and programming in Brazil coincides with the birth and development of film festivals, movies, and public policies for the sector. A comparative analysis based on the propositional curatorial gestures of a curator, examining the possibilities to reflect, think, and project a country through diverse perspectives within Brazilian cinema.

Keywords: Film curatorship, curatorship, cinema, film programming.

Ao longo das últimas décadas, o cinema brasileiro aumentou significativamente a produção de filmes. Um dos principais motivos desse crescimento foram as mudanças tecnológicas – de equipamentos analógicos para o que veio a constituir o cinema digital – que ampliaram o acesso aos meios de produção (IKEDA, 2018). Além disso, contribuiu para essa ampliação o advento de novas escolas, faculdades e cursos de formação de profissionais e também a ampliação das maneiras de incentivo, plataformas de financiamento coletivo, novos editais e, especialmente, a criação em 2001 da ANCINE, Agência Nacional do Cinema. O aumento na quantidade de filmes brasileiros, desde o final do século XX até o início do século XXI, e a limitação de espaço nas salas de cinema comercial, levaram à promoção e fortalecimento de festivais e mostras dedicados ao cinema brasileiro (LEAL; MATTOS, 2011), demandando um aumento na equipe responsável pela seleção e organização das obras apresentadas ao público, como assinala Bhaskar:

55 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no ST Festivais e mostras de cinema e audiovisual.

56 | Docente no IFB. Mestrando na FAC-UnB. Especialista em Processos Criativos em Palavra e Imagem pela PUC Minas (2013). Bacharel em Comunicação Social no Centro Universitário UNA (2010).

O que passamos a chamar de curadoria é a interface, o intermediário necessário, para a moderna economia de consumo; uma espécie de membrana ou filtro intencional que equilibra nossas necessidades e desejos para se contrapor a grandes acúmulos de coisas. Na acepção mais ampla, curadoria é uma forma de gerenciar a abundância. (BHASKAR, 2020, p. 91)

Considerando o aumento na quantidade de filmes produzidos no país, a função curatorial atua na filtragem de um volume maior de obras. Esta pesquisa – que está em andamento⁵⁷ – busca compreender como os gestos curatoriais podem ser mais propositivos na cultura cinematográfica brasileira, já que o trabalho curatorial é também uma função de mediação (MENOTTI, 2018). Sobre o conceito de curadoria e suas origens, Camporesi (2019) elucida:

Do ponto de vista linguístico, em francês, o termo *curator* faz surgir uma curiosa versão, *curateur*, enquanto dois outros termos são igualmente disponíveis nessa língua, com duas especificações diferentes. O primeiro é *conservateur*, que faz claramente referência à gestão de uma coleção de objetos (artístico ou não). O segundo termo, meio policial, é *commissaire* de exposição. Ora o termo *curator* em inglês leva em conta as duas atividades (a preservação de obras e também a sua exposição), mas seu espectro semântico amplifica-se ainda a ponto de incluir qualquer tipo de operação que envolva escolhas de organização ou de seleção. (CAMPORESI, 2019, p.134)

Entre o século XVIII até grande parte do século XX, os curadores nas artes visuais eram pessoas eruditas responsáveis pelas relíquias do passado, catalogando, montando e preservando coleções, para interpretar e explicar seus significados. Atualmente, os curadores operam para contextualizar, articulando os objetos selecionados em expografias na contramão de narrativas únicas, lineares e cronológicas (HOFFMAN, 2017)

Adriano Garret em sua dissertação de mestrado sugere a divisão do trabalho curatorial de filmes entre os conceitos de curadoria *lato sensu* e *stricto sensu*⁵⁸ (GARRET, 2020). Para esta pesquisa, propomos o aprimoramento dos conceitos de curadoria para *propositiva* e *seletiva*, que funcionam simultaneamente e não se anulam, mas que, dependendo do contexto e das condições em que são realizados, os gestos curatoriais podem ser mais propositivos ou mais seletivos, pois curadores colecionam filmes e montam suas constelações em meio a um universo de filmes, criando relações entre passado, presente e futuro (FOSTER, 2021). A curadoria de filmes pode ser definida como um:

(...) ato de interpretar filmes ao colocá-los em determinado contexto, avizinhandos de certas obras, deixando outras de lado, inserindo-os assim em uma narrativa maior. No contexto do cinema comparado, uma das características singulares da curadoria é o modo consecutivo, que preserva a integridade das obras, os sons e as imagens, bem como a fidelidade: linguagem do meio. Compara-se uma obra depois da outra, e não ao lado de outra. (SOUTO; OLIVEIRA, 2023, p.247)

57 | Pesquisa em andamento no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social na Universidade de Brasília, com orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

58 | "...proposta de divisão entre conceitos de curadoria *lato sensu* (a existência, inerente a qualquer festival de cinema, de algum tipo de seleção e programação) e *stricto sensu* (com características como o estabelecimento de um recorte conceitual, a publicização do trabalho curatorial, o pensamento de conjunto, o entendimento histórico, a especialização e a continuidade)" (Garret, 2020, n.p.)

A prática da curadoria se assemelha mais à de um colecionador do que à de um acumulador de filmes. Isso acontece porque, para realizar o gesto curatorial de selecionar e programar os filmes, é necessário interpretá-los, comparar e criar critérios para organizá-los em conjunto. Esse gesto pode ser mais seletivo ou mais propositivo, dependendo dos objetivos e das condições para os quais se estão colocando os filmes em relação. Portanto, compreendemos que em todo o processo curatorial, as etapas de seleção e proposição ocorrem simultaneamente. Ao escolher o que será exibido, inevitavelmente decide-se o que será deixado de fora, subentendendo a existência de um ou mais critérios para essas escolhas.

Diante de um método calcado na montagem e na operação constelar, podemos dizer que a curadoria é, marcadamente, uma atividade histórica e interventora na história. Com a possibilidade de transitar entre filmes de épocas distintas, a prática curatorial é capaz de vincular uma metodologia a um gesto ético e político: ao sublinhar latências e vestígios nas histórias do cinema, o ato comparativo cruza tempos de modo a perceber apagamentos, lutas por visibilidade e uma feitura histórica do cinema atravessada pela fricção. (SOUTO; OLIVEIRA, 2023, p.248-249)

Essa perspectiva historiográfica pode ser mais conservadora ou revolucionária, a depender se é mais seletiva ou propositiva, tendo em vista que ao criar uma coleção, o colecionador pode criar critérios e conexões menos óbvias. Para Walter Benjamin (2009) colecionar é uma maneira prática de recordação e como apontado por Souto e Oliveira (2023) ao fazer curadoria de filmes o que temos como material a ser comparado são recordações do que foi visto, por isso a importância de visionar muitos filmes, mas a cinefilia apenas não é garantidora de curadorias mais propositivas, pois uma coleção se torna mais interessante quando seus critérios são próprios do processo de criação, de pesquisas, de conhecimentos e atravessamentos que vem além dos objetos, os filmes neste caso.

Tendo em vista a possibilidade de a curadoria ser mais seletiva ou mais propositiva, esta pesquisa busca exemplificar por meio da trajetória e de um trabalho propositivo de uma curadora de filmes, observando as conexões feitas entre dois filmes, fruto de uma operação constelar que projeta uma visão do cinema brasileiro.

Kênia Freitas

Kênia Freitas inicia seus trabalhos como curadora a partir da sua participação do cine-clube GRAV (Grupo de Estudos Audiovisuais), nessa prática cineclubista passou a assistir a mais filmes, pesquisando sobre eles para debater nas sessões. Kênia cursou Jornalismo na Universidade Federal do Espírito Santo e continuou suas pesquisas no campo do cinema no Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado em outras instituições. Além da prática cineclubista, Kênia também escreveu críticas de filmes e seu percurso como pesquisadora atravessa suas práticas curatoriais, evidenciando a transdisciplinaridade de uma trajetória multifacetada. Antes de conduzir suas próprias curadorias, Kênia atuou na produção de cópias de mostras. Para ilustrar sua trajetória, constelamos sua trajetória em forma de uma nave espacial, em alusão a suas pesquisas e trabalhos relacionados ao afrofuturismo:

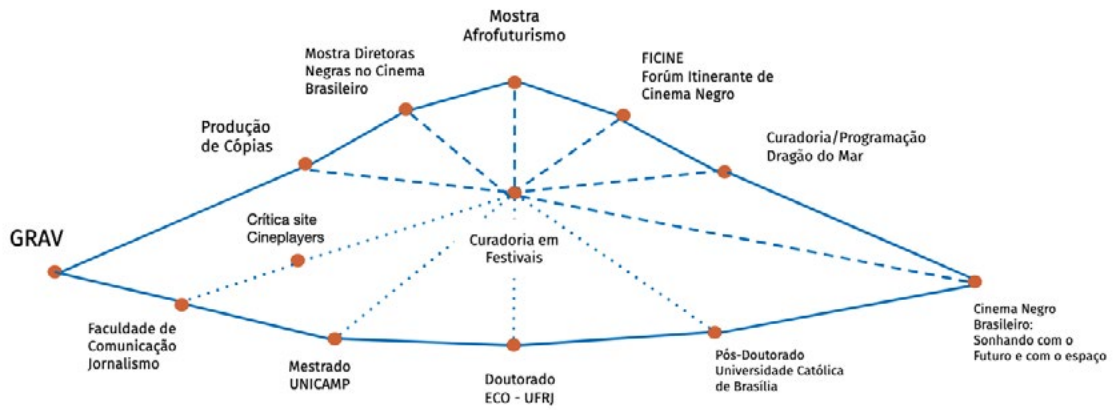


Figura 1: Constelação trajetória profissional Kênia Freitas

A relação entre a trajetória profissional, acadêmica e as práticas curatoriais de Kênia é evidente, uma vez que os gestos curatoriais assemelham-se ao ato de colecionar. Kênia estabelece conexões entre filmes de diferentes épocas, criando vínculos entre passado e futuro, com intervenções no presente, conferindo um caráter propositivo a alguns de seus trabalhos. Como exemplo, destaca-se sua participação na 20ª Goiânia Mostra Curtas, onde organizou dois programas para a Mostra Especial de 2021, intitulada *Nós somos a guerra*. Neste evento, ela agrupou filmes sob uma perspectiva curatorial que se reflete em seu texto introdutório:

olham para as desigualdades profundas e históricas que constituem o território invadido por Portugal e posteriormente chamado Brasil por uma perspectiva do confronto e da revolta popular(...) Nesses filmes, o cinema torna-se vetor do afrente, de luta, da raiva e de insurreições com e pelas imagens e sons (FREITAS, 2021)

A mostra é composta por curtas-metragens brasileiros de 1968 à 2001, rompendo os limites de um edital tradicional de festivais que usualmente considera como prazo de finalização de uma obra os dois últimos anos – anterior e atual – para ser inscrita. Os filmes além de diferentes épocas, são diversos por regiões do país e autoria. A mostra foi dividida em dois programas: *Dissonâncias e Ecos Subterrâneos* e *Corpos em Transe e em Colisões*. No primeiro programa, as narrativas especulativas e delirantes foram o ponto de convergência entre os filmes postos em relação. No segundo programa, Kênia enfoca na presença de corpos e corpos presentes na linha de frente, como performance e/ou protestos.

Como exemplo de uma curadoria propositiva, escolhemos esta mostra, e especificamente o programa 1 composto por seis filmes, destacando dois curtas: a ficção *Brooklin* (Coletivo CineLeblon, 2019) de Minas Gerais, e o híbrido *Relatos Tecnopobres* (João Batista Silva, 2019) de Goiás. A presença dos dois filmes em um mesmo programa, chama a atenção pelas semelhanças estéticas e narrativas que fortalecem ambos os filmes em unidade e conjunto. *Brooklin* é o filme que abre a sessão e *Relatos Tecnopobres* é o penúltimo. Ambos os filmes trazem semelhanças narrativas, ambientados em um futuro onde o Estado autoritário se faz presente e ameaça a população periférica, em seguida uma imagem de cada um dos curtas para ilustrar também a aproximação estética:



Figura 2: Brooklin (Coletivo CineLeblon, 2019) Figura 3: Relatos Tecnopobres (João Batista Silva, 2019)

Esta curadoria pode ser considerada mais propositiva, pois a partir de um pensamento que organiza esta coleção e apresenta um recorte com o que já foi visto em diferentes contextos e processos, não a partir de um edital de chamamento para inscrição e seleção. Já as mostras competitivas do mesmo evento tiveram um caráter mais seletivo, porque está implícito a necessidade de impor critérios de seleção para viabilizar um recorte em tempo hábil que culmine principalmente em um panorama contemporâneo do que estava sendo feito naquele momento, sendo um dos critérios de seleção estabelecidos pelo edital que as obras tenham sido finalizadas nos anos de 2020 ou 2021.

Os mesmos curtas estiveram presentes juntos em outros festivais, nessas outras ocasiões, podemos exemplificar uma curadoria mais seletiva, por seguir critérios mais genéricos. Ambos os filmes estiveram presente na 23ª Mostra de Tiradentes em 2020, *Brooklin* foi exibido na *Mostra Foco Minas* onde o critério regional se impõe e demonstra o caráter mais seletivo. Já no caso de *Relatos Tecnopobres* ocorreu a mesma situação, porém o critério da *Mostra Formação* em que o curta foi exibido era de filmes feitos por estudantes, no caso *João Batista Silva* como estudante do Instituto Federal de Goiás. A imagem a seguir apresenta a seleção de filmes, com os dois curtas destacados e os textos apresentando as mostras.

MOSTRA FOCO MINAS

- ANGELA, Marília Nogueira (MG)
- AZAR, Gabriel Duarte (MG)
- BABI & ELVIS, Mariana Borges (MG)
- **BROOKLIN**, Coletiva [Cineleblon] (MG)
- DIZ QUE É VERDADE, Claryssa Almeida, Pedro Estrada (MG)
- ESTRANHO ANIMAL, Arthur B. Senra (MG)
- NOVE ÁGUAS, Gabriel Martins, Quilombo Marques (MG)
- SANTA, Marco Andrade (MG)

A Mostra Foco Minas tem como objetivo destacar e valorizar a produção de curtas-metragens mineiros, apontando as principais linhas de força estéticas e elementos motivadores da safra recente da produção do estado. Em duas sessões, teremos filmes que dialogam com as formas do cinema mundial e tratam de questões particulares ligadas aos centros urbanos e espaços rurais do estado. Na assinatura, cineastas já consagrados no Brasil e no exterior cotejam novos e novas realizadoras, tudo isso para traçar um panorama dos filmes feitos em Minas Gerais.

MOSTRA FORMAÇÃO

- A SÚSSIA, Lucrécia Dias (TO)
- ABRAÇO, Matheus Murucci (RJ)
- E NO RUMO DO MEU SANGUE, Gabriel Borges (PR)
- EU ESTOU VIVO, Maíra Campos, Michel Ramos (MG)
- NADA ALÉM DA NOITE, Rodrigo De Janeiro (RJ)
- **RELATOS TECNOPOBRES**, João Batista Silva (GO)
- REMOINHO, Tiago A. Neves (PB)
- SÁBADO NÃO É DIA DE IR EMBORA, Luísa Giesteira (RJ)

As sessões Formação têm como objetivo mostrar filmes oriundos de escolas de cinema, de cursos universitários de Comunicação e Audiovisual ou de oficinas de fazer cinematográfico espalhadas pelo Brasil. Em duas sessões teremos filmes de diferentes escolas e universidades brasileiras (de estados como São Paulo, Rio Grande do Sul, Ceará e Minas Gerais, e até de Cuba) que testemunham a pujança da produção universitária brasileira e sua capacidade em dialogar com temas e formas do cinema brasileiro e mundial.

Figura 4: Mostras Foco Minas e Formação da 23ª Mostra de Tiradentes.

A proposição nessas curadorias existe a partir de um critério mais genérico, comumente com o intuito de abarcar uma diversidade de filmes que dificilmente dialogam entre si e que possivelmente o único ponto em comum diz respeito ao ano ou local de realização. Em outro festival, a 14ª edição do *Visões Periféricas* em 2021, os filmes de 2019 também foram selecionados e fizeram parte da mostra competitiva *Fronteiras Imaginárias* voltado para filmes independentes de até 30 minutos produzidos em qualquer lugar do país.

Nesses dois outros festivais em que os filmes foram selecionados, por mais que exista uma proposição ao se definir o conjunto de filmes e como seriam exibidos, são resultados de gestos mais seletivos por estar mais atrelado ao edital que tem como objetivo principal fazer um recorte relacionado a época, as condições ou a temática dentro do prazo estipulado de produção do evento (abertura de edital para inscrição de filmes, processo seletivo e divulgação das obras selecionadas). A proposição passa a ser maior no âmbito do festival como característica de uma direção artística, editorial e fundante do evento, responsável por caracterizá-lo em meio aos outros festivais.

Considerações finais

Ao buscar compreender os elementos que conferem aos gestos curatoriais maior seletividade ou propositividade, identificamos as características e a especificidade da curadoria de filmes. Através do exemplo da trajetória de uma curadora e de uma abordagem mais propositiva, podemos perceber como os profissionais da curadoria são, na verdade, colecionadores de filmes, constantemente envolvidos em uma proposição curatorial contínua. Acreditamos que o cerne da curadoria não reside nos curadores, mas sim nos filmes e na potência dessa interação. Investigar as trajetórias e gestos curatoriais destes profissionais destaca a importância da diversidade no campo curatorial, evitando a excessiva padronização de trajetórias, ascensões e processos legitimadores.

A diversidade de percursos, formações e perspectivas estimula o surgimento de novos curadores, proporcionando uma variedade de olhares sobre os filmes e gestos curatoriais mais propositivos. Isso potencializa os filmes os colocando em relação, em uma coleção, constelando diferentes arranjos cinematográficos, conectando passado e presente, especulando o futuro e quem sabe intervindo na história.

Referências

BENJAMIN, Walter. *O Colecionador*. In: *Passagens*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, Imprensa Oficial. 2008.

CAMPORESI, Enrico. *Curadoria de filmes e obsolescência tecnológica*. In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias* / Thomas Elsaesser; Organização de Adilson Mendes; Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FREITAS, Kênia. *Curta Mostra Especial - Nós somos a Guerra*. In: *Catálogo 20ª Goiânia Mostra curtas* disponível em: <<https://www.calameo.com/read/0069274887a120c4309a4>> . Acesso em 02 de fev. 2024

FOSTER, Lila. *Eu, curadora, manejando efemeridades*. 2021. Disponível em <<https://cinefestivais.com.br/eu-curadora-manejando-efemeridades/>>. Acesso em 20 de jan.

2024.

GARRETT, Adriano. *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)*. 2020. 176 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

IKEDA, Marcelo. *Novos desafios na curadoria e programação no cinema brasileiro do século*

XXI. In: MENOTTI, Gabriel (org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória:

Edufes, 2018. p. 107-116

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 - indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC/SAV, 2008.

MENOTTI, Gabriel (org.) *Curadoria, cinema e outros modos de dar e ver*. Vitória, ES: EDUFES, 2018.

Série de entrevistas “percursos curatoriais”, realizados pelo cinema do dragão em 2021-disponível em: <https://www.youtube.com/@dragaodomar5872/>. Acesso em 28 out. 2023.

SOUTO, Mariana. *Constelações filmicas: um método comparatista no cinema*. Galáxia, São Paulo, n. 45, p. 153-165, dez.2020.

SOUTO, Mariana; OLIVEIRA, Érico. *Curadoria como exercício de cinema comparado*. In:

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (org.). *Crítica e curadoria em cinema* [livro eletrônico]: múltiplas abordagens. Belo Horizonte, MG: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

A transgressão nos vestígios audiovisuais do coletivo 3 Antena⁵⁹

Transgression in the remains of collective 3 Antena

Arthur Ribeiro Frazão⁶⁰

(Mestre – UFRJ)

Resumo: Entre 1987 e 1990, a 3 Antena realizou esporádicas transmissões clandestinas de televisão no Rio de Janeiro. Neste artigo, os vestígios sobreviventes da atuação do coletivo são recuperados para problematizar a noção de transgressão na arte no contexto da redemocratização brasileira.

Palavras-chave: Redemocratização, transgressão, televisão pirata, apropriação, vídeo.

Abstract: Between 1987 and 1990, the 3 Antena carried out sporadic clandestine television broadcasts in Rio de Janeiro. In this article, the residual images of the collective 3 Antena performances are recovered to problematize the notion of transgression in art in the context of Brazilian redemocratization.

Keywords: Brazilian redemocratization, transgression, pirated TV, *found footage*, vídeo.

Introdução

Entre 1987 e 1990, o coletivo audiovisual anônimo 3 Antena, realizou esporádicas transmissões clandestinas de televisão no Rio de Janeiro. Foram produzidos uma série de programas audiovisuais estruturados em sequências de vídeos curtos e vinhetas frequentemente realizados com a apropriação e remixagem de imagens de filmes e emissoras de televisão. Com um equipamento de VHS, transmissor e antena portáteis, o coletivo transmitiu seus programas no canal 8, invadindo a programação doméstica de diversos bairros da zona sul da cidade.

Da experiência de televisão pirata da 3 Antena, algumas imagens foram preservadas. Dois vídeos estão guardados no arquivo da Associação Cultural Videobrasil como parte do acervo das obras audiovisuais exibidas no Festival Vídeo Brasil e um conjunto de fitas Umatic e suas cópias Betacam, foram digitalizadas e preservadas por um dos integrantes do coletivo que deseja permanecer no anonimato. São estes os fragmentos da experiência de performance com televisão pirata que sobreviveram ao tempo.

59 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: INVENTAR, ESCAVAR, TRANSGREDIR: PRODUÇÃO DE MEMÓRIA NO AUDIOVISUAL.

60 | Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, mestre e graduado em Comunicação pela mesma instituição, montador e realizador audiovisual

O material audiovisual é diverso, alterna entre convocações à abertura de novos canais piratas, críticas aos políticos com depoimentos curtos ao estilo povo fala e a compilação de extratos da propaganda eleitoral gratuita com o uso recorrente de palavrões, referências a drogas e imagens de sexo. Muito além da transgressão legal, a 3 Antena produziu material audiovisual de tom anárquico e questionador, que provocava a moral de uma sociedade recém saída de uma ditadura civil-militar que durou 21 anos e manteve diversos traços deste regime arraigados nas práticas sociais e institucionais do país. O propósito deste artigo é recuperar os vestígios audiovisuais da 3 Antena para problematizar a noção de transgressão no contexto da redemocratização brasileira.

Transgressão, ética e estética

O arquivo resultado da digitalização das fitas que guardam registros da programação da 3 Antena tem 21 minutos de duração e é composto por um conjunto de vinhetas e reportagens. As imagens sobreviventes não se organizam numa relação causal. Montados com intervalos, os vídeos são intercalados por frames de color bar ou de tela preta, incorporando o *glitch* de forma a destacar a interferência na grade de programação regular das redes de televisão promovida pelas transmissões piratas.

Um trecho extraído do filme SuperOutro (1989) de Edgard Navarro está inserido de duas formas nas fitas preservadas. O primeiro é um plano em que o protagonista do filme defeca de cócoras, enquanto as fezes caem lentamente em um jornal. Na edição da 3 Antena, um locutor anuncia: “Desobstruindo os Canal Tudo!” – título do vídeo apresentado no VIII Festival Vídeo Brasil. Em outra versão, em *reverse*, as fezes retornam ao ânus para o locutor repetir o título do vídeo. Na outra sequência apropriada de SuperOutro o protagonista do filme se masturba diante de uma vitrine com um aparelho de TV que exibe o programa Roletrando de Sílvio Santos, apresentador e proprietário do SBT. O protagonista toca seu pênis em uma montagem intercalada com *frames* de políticos em vídeos oficiais da propaganda eleitoral gratuita gravada em estúdio, numa mistura de sorteio e *zapping*, ao fundo Sílvio Santos narra “Roleeetrando!!!”. Em outro fragmento, o locutor convoca para a próxima matéria da série de reportagens, Aprenda com quem Faz. O jornalista da TV Globo Alexandre Garcia é dublado e anuncia: “Na próxima semana, aprenda com quem faz! O ministro da saúde Alcenir Guerra ensina a apertar um baseado!”, nas imagens um cigarro de maconha é preparado em plano detalhe (FRAGMENTOS, 1987-90).

Para o senso comum, a transgressão em uma dimensão ética pressupõe uma ruptura com determinadas normas morais. Em sua dimensão estética, a transgressão seria uma ruptura com os padrões formais de determinada linguagem artística. Em *Prefácio à Transgressão*, texto de 1963, Michel Foucault se propõe a pensar a transgressão a partir da obra do escritor George Bataille. A noção de transgressão que Foucault extrai de Bataille não está ligada à ética ou à moralidade, mas aos limites do ser. Sem entrar nos pormenores sobre as questões relativas à sexualidade e à ontologia do ser apresentadas nesse texto de um ainda

jovem Foucault e que depois serão retomadas de outras perspectivas na sua produção da década de 1980, interessa aqui esboçar uma definição para a ideia de transgressão e sua relação complementar com o limite.

A transgressão é um gesto relativo ao limite, e aí, na tênue espessura da linha que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível (FOUCAULT, 2009, p. 31).

O limite para Foucault de 1963 não se opõe a transgressão, mas um faz parte do outro, um dá sentido ao outro. Não são linhas definitivas, mas traçados que se reinventam. Em *O duplo regime da imagem*, Didi-Huberman retoma o texto de Foucault e a produção de Bataille para propor que “a forma e a transgressão devem uma à outra a densidade de seu ser (...) A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). Para Didi Huberman (2015, p.28): “Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno”.

É interessante pensar no choque a que o autor se refere quando olhamos para as imagens da 3 Antena montadas de acordo com uma linguagem que se disseminava pela produção televisiva da década de 1980, com destaque para a produção e exibição de videocliques, de programas como a Tv Pirata, que assim como a 3 Antena também parodiava a programação televisiva em transmissões regulares na TV Globo, e a inauguração da MTV Brasil em 1990. Os vídeos das 3 Antena tinham edição dinâmica e clipada, compilavam imagens apropriadas de diferentes origens, utilizavam técnicas de composição de imagens em camadas, inseriam color bar e efeito de *glitch*, fazendo referência à televisão como mídia e tecnologia de massa, incorporando as “novidades” que as ferramentas de edição de vídeo disseminaram nas décadas de 1980 e 1990.

Neste mesmo período, no campo das artes, registra-se uma profusão de trabalhos com o exercício de experimentação das possibilidades criativas da tecnologia do vídeo. Na década de 1980 surgem festivais dedicados a circulação destas obras, com destaque para o Festival Vídeo Brasil, que teve sua primeira edição em 1983 e continua acontecendo em formato de bienal. Nas primeiras edições do festival há uma amostra da diversidade da produção do período, com trabalhos classificados pela curadoria como documentários, videocliques, curtas ficcionais, performances, instalações e videoartes. A exploração artística do vídeo magnético convergiu profissionais de diversos campos das artes e uma nova geração de videastas, denominada de a geração do vídeo independente ou a segunda geração do vídeo. Posteriormente, muitos destes realizadores passaram a produzir e trabalhar para as redes de televisão.

Neste contexto, munidos da mesma tecnologia portátil de teletransmissão da 3 Antena, outros coletivos realizaram experiências com televisões livres no Brasil, ao passo que surgia um ativismo pela democratização do acesso à comunicação, incorporado no polifônico espectro da luta de rádios e televisões livres e comunitárias. A concentração das concessões das televisões nas mãos de um pequeno grupo pertencente à elite política e econômica do país, instigou diversos atores sociais a questionarem os limites da lei e agirem.

A fita que compila os fragmentos sobreviventes da programação da 3 Antena inicia com uma vinheta. A imagem é uma composição de cinco linhas verticais que formam novos rostos. Cortadas em queixos, bocas, narizes, olhos e testas, cada uma dessas linhas consiste em um recorte de uma pessoa diferente. As linhas se alternam, modificando as composições no ritmo das falas. O áudio consiste em um jogral, em que cada boca fala um trecho, formando um texto:

Quem tem a lei, tem a TV? Quem tem a lei, tem a TV? Quem tem a lei, tem a TV? Quem tem a lei. Que lei?! Só tem TV quem tem TV. Quem quer TV pra quem tem TV? Tem Tv pra quem quer! Quem Vai querer?
(FRAGMENTOS, 1987-90)

O jogral interroga sobre a relação entre políticos e detentores de concessões de canais de televisão, como também a própria lei – “Que lei?” – sem deixar de anunciar: “Tem TV pra quem quer!”. Outras vinhetas da 3 Antena convocam os espectadores a transgredirem, quer seja na produção de conteúdo para ser exibido no canal 8 ou na criação de um outro canal pirata. No primeiro caso, a edição fragmentada que compila trechos de filmes *trash* e pornô: uma fita cassete se move como estivesse viva, a cabeça de um homem explode, a fita cassete é introduzida na barriga aberta de uma pessoa, vê-se o detalhe de uma vagina aberta. A locutora anuncia “Desobstrua você também! Enfie seu cassete no canal certo. Você produz e a gente põe no ar” (FRAGMENTOS, 1987-90). Em outro fragmento, Roberto Marinho, empresário e dono da Rede Globo de Televisão concede entrevista para uma matéria de telejornal. Na reportagem apropriada pela 3 Antena, Roberto Marinho dublado por uma voz masculina gaguejante ensina a fazer uma transmissão clandestina: “Se o senhor almeja possuir uma televisão... Faça como eu. Tome um videocassete vulgar, um amplificador de sinal WCT 10... e... antena de TV canal 3. Ligue o videocassete no amplificador e o amplificador na antena. Pronto, sua emissora já pode funcionar” (FRAGMENTOS, 1987-90).

Uma dimensão relevante da transgressão e dos limites associados à ética é a lei. A filósofa Marilena Chauí descreve a condição autoritária que estrutura relações de poder na sociedade brasileira e a razão pela qual as leis não tem função pública, mas carácter conservador dos poderes de uma minoria:

Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, (...) a sociedade brasileira é marcada pelo predomínio do espaço privado sobre o público e, tendo o centro na hierarquia familiar, é fortemente hierarquizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre superior, que manda, e um inferior que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência (...) micropo-

deres capitalizam em toda a sociedade de sorte que o autoritarismo da e na família se espalha para a escola, as relações amorosas, o trabalho, os mass media (...) e na naturalidade da violência policial (CHAUÍ, 2001, p.13-4).

A lei que regulamenta a concessão das telecomunicações, transgredida pela 3 Antena, foi reformada durante a ditadura civil-militar e instrumentalizada politicamente nos anos subsequentes pelo primeiro presidente civil eleito indiretamente, José Sarney (1985-88). Paulino Motter (2019) se dedica a analisar este período da perspectiva político-legal. O autor descreve a articulação realizada por Sarney, a partir da constituinte de 1987, para garantir cinco anos de mandato. Apesar de sua impopularidade, Sarney realizou uma “agressiva política de cooptação de parlamentares” com a estratégia de distribuição de “um número inédito de concessões de canais de rádio e televisão, a maior parte favorecendo aliados políticos, parentes e amigos” (MOTTER, 2019, p. 39), utilizando em seu benefício pessoal concessões que deveriam ter finalidade pública.

Imagens em trânsito, sociedade autoritária

Em 1990, na oitava edição do Vídeo Brasil, o coletivo 3 Antena apresentou o vídeo *Desobstruindo os Canal Tudo!*, vencedor do prêmio do júri popular. O trânsito destas imagens entre as transmissões clandestinas e o festival de vídeo assinalam um aspecto importante da produção do coletivo. Não se tratava apenas de um projeto político como o de seus contemporâneos ativistas, mas de uma proposta artística. A condição esporádica das transmissões incorporava a efemeridade como elemento determinante desta experiência. As transmissões piratas expandiam o específico da mídia televisão, organizada pela previsibilidade das grades de programação. Mais do que um canal de televisão pirata, o trabalho da 3 Antena consistia em performances de transmissão audiovisual. Estas práticas, por um lado, expressam um desejo de transgredir a televisão, de redesenhar os limites desta mídia enquanto uma experiência de audiovisual expandido, por outro, recorrem a uma linguagem que naquele momento estava em voga na programação regular.

As relações entre limite, transgressão, ética e estética tornam-se mais complexas quando as transmissões do grupo viram notícia televisiva. A 3 Antena tinha *frames* de sua programação incorporados por um canal com concessão concedida pelo governo federal. Numa reportagem da TV Manchete de 1990 apropriada pela 3 Antena, um grupo de pessoas é preso por assistir a uma transmissão do coletivo em um bar. Uma cena que revela os resquícios do autoritarismo brasileiro já no contexto da Nova República e transforma o ato ordinário de assistir televisão em um gesto transgressor.

O último vídeo da fita que guarda a produção da 3 Antena inicia com um apresentador em um estúdio, dublado, que fala diretamente para câmera: “Amigo telespectador, a 3 Antena precisa avisá-lo, assistir a nossa programação é crime. Agora preste atenção nestas cenas” (FRAGMENTOS, 1987-90). A reportagem da TV Manchete anuncia que um grupo de pessoas que assistiam à transmissão da 3 Antena em um bar da Zona Sul do Rio de Janeiro foi preso. Agentes da Polícia Federal e do Departamento Nacional de Telecomunicações

abordam os espectadores, apreendendo o aparelho de televisão, prova do crime. Vários frequentadores do bar foram presos, mas um homem resiste à prisão. A repórter interroga os policiais: “O que ele fez? O que ele fez?”. Os policiais não respondem. Em seguida, o mesmo apresentador em estúdio retorna, agora em primeiro plano: “Lamento muito, mas é tarde para desligar o aparelho! Dirija-se até a delegacia. Entregue-se!”. Mais uma vez, é reproduzida a vinheta com os rostos cortados em linhas verticais que repete o jogo de palavras: “Quem tem a lei, tem a TV? (...) Que lei?! (...) Tem Tv pra quem quer! Quem Vai querer? (FRAGMENTOS, 1987-90). No Brasil da redemocratização, assistir TV também era um gesto de transgressão.

Referências

- CHAUÍ, Marilena. *Escritos sobre a universidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “O duplo regime da imagem”. In: *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 19-39.
- FRAGMENTOS da programação da 3 Antena. Direção de 3 Antena. Rio de Janeiro: 3 Antena, 1987-1990. Digital (21 min).
- FOUCAULT, Michel. “Prefácio à Transgressão”. In: BARROS DA MOTTA, M. (org). *Ditos e Escritos III: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 28-46.
- MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MOTTER, Paulino. *A batalha invisível da Constituinte: interesses privados versus caráter público da Radiodifusão no Brasil*. Rio de Janeiro : Fiocruz, Edições Livres, 2019.
- PERUZZO, Cicilia. “TV comunitária no Brasil: aspectos históricos”. In: *TV e Cidadania*. Porto Alegre: Rede Brasil de Comunicação Cidadã, 2002, p. 1-22.

Olhar em disputa: representação evangélica em "Vai na fé"

The gaze in dispute: evangelical
representation in "Vai na fé"

Bernardo Tavares e Silva Costa

Resumo: A comunicação busca analisar os mecanismos narrativos de produção de empatia (MATSUNAGA apud ROJAS, 2019) que fazem da novela "Vai na fé" um esforço por parte da Rede Globo em se aproximar do público evangélico. À medida em que complexifica os personagens, a produção se contrapõe a uma série de obras nacionais que apresentam uma representação por vezes simplista da religiosidade cristã e, assim, abre caminho para outras relações do olhar, que não meramente de oposição (HOOKS, 2019).

Abstract: This work aims to analyze the narrative mechanisms to build empathy (MATSUNAGA apud ROJAS, 2019), which marks soap opera "Vai na fé" as an effort by Rede Globo in getting closer to an evangelical audience. As it complexifies the characters, the production counteracts a series of national works that present a rather simplistic representation of Christian religiosity and, therefore, opens up a dialogue with other types of gaze, and not merely that of opposition (HOOKS, 2019).

Palavras-chave: novela; evangélicos; representação.

Keywords: soap operas; evangelicals; representation.

O presente texto busca analisar as estratégias de construção narrativa utilizadas na trama de "Vai na fé", telenovela exibida em 2023 pela Rede Globo, e sua relação com uma proposta de representação anti-hegemônica dos fiéis evangélicos enquanto grupo social. O intuito é destrinchar como a complexidade das personagens protagonistas se estrutura em torno de ambiguidades relacionadas à religião, as quais, em outras produções audiovisuais contemporâneas, tendem a compor uma posição de antagonismo mais enrijecido, geralmente associando necessariamente a fé ao moralismo. Creio que importa dizer que, até o momento de escrita dessa comunicação, não tenho compromisso pessoal com nenhuma prática religiosa institucionalizada, entretanto, além de um entusiasta do tema, penso ser relevante discutir teledramaturgias com o impacto cultural da história de Rosane Svartman, especialmente à luz do crescimento nunca experienciado na história do país relativo ao cristianismo protestante e suas implicações políticas.

Dito isso, “Vai na fé”, novela das dezenove horas, exibida de janeiro a agosto de 2023, acompanha a vida de Solange, interpretada pela atriz Sheron Menezes, uma mãe de família cujo sustento é a venda de quitandas no centro da cidade do Rio de Janeiro. O trabalho cotidiano da personagem, entretanto, esconde um traço importante de sua personalidade: o diferencial de seu serviço, para além do produto em si, é sua forma de divulgá-lo. Através de releituras de clássicos dos anos 90, como o hit “Nosso sonho”, de Claudinho e Buchecha, Sol canta para a clientela o cardápio do dia, acompanhada sempre de bom humor e carisma. Ao longo da trama, descobriremos então que, quando jovem, ela não só frequentava as festas de Piedade, como também era reconhecida pela comunidade como a “rainha do baile do Nei Nei”. O título, e o consequente sonho de trabalhar com arte, contudo, não vingaram com o passar dos anos e, atualmente, as sátiras dos sucessos do passado e os cantos no coral da igreja parecem ser o único resquício dessa jovem Solange, hoje dedicada ao cuidado da mãe idosa, do marido e das filhas.

Tudo muda, entretanto, quando por obra do destino ela ganha a chance de ser dançarina de um cantor decadente tentando reerguer sua carreira: interpretado por José Loreto, Lui Lorenzo dá à protagonista uma oportunidade de retomar o sonho de ser artista. Ainda que a trama, posteriormente, ganhe fôlego a partir de novos e mais densos conflitos, as primeiras semanas da narrativa se estruturam em torno da dualidade que a protagonista encontra entre uma carreira almejada e a vida familiar que ela havia construído até ali, cuja coesão se associa justamente à religião. Para a mãe dona Marlene (Elisa Lucinda) e o marido Carlão (Che Moais), por exemplo, ver Solange na televisão dançando ao lado de uma figura sexualizada como a de Lui significa uma ameaça aos valores cristãos referentes ao papel de uma mulher em sociedade.

Nesse sentido, a novela, em um primeiro momento, convoca certo imaginário coletivo já bastante trabalhado em outras produções nacionais contemporâneas em relação aos fiéis evangélicos. Ambos os longas de Anita Rocha da Silveira, “Mate-me por favor” (2015) e “Medusa” (2023), por exemplo, contrapõem a prática religiosa do cristianismo protestante às protagonistas, que incorporam, numa proposta de cinema de horror, a figura da jovem em processo de auto descoberta. A imagem do cristão, portanto, para além de antagonista, simboliza uma castração violenta dessa descoberta. É uma relação encontrada também na série “Os últimos dias de Gilda” (Gustavo Pizzi, 2020), em que Karine Teles vive a personagem título, uma mulher adulta que vive sua liberdade sem muitas amarras, a não ser o grupo de vizinhos religiosos que insistentemente lhe importuna. O que é curioso notar, em todos esses casos, é a falta de tridimensionalidade desses personagens antagonistas, que se resumem a um papel de obstáculo moral. Mesmo em “Gilda”, quando uma das religiosas, na cena final, ganha um arco de redenção ao se colocar ao lado da mulher que excessivamente julgou, essa virada ocorre sem um desenvolvimento prévio que lhe garanta coesão.

Essa estratégia parece ecoar uma certa postura que David Foster Wallace localizou na chamada Segunda Era de Ouro da TV estadunidense, em que séries de televisão se propunham a produzir um retrato crítico de determinadas parcelas da sociedade por meio da ironia (2019). O recurso observado consistia na construção de personagens inflamados por

características problemáticas e sobretudo sem solução, ou seja, o tal comportamento falho, que funciona como alvo da crítica intencionada pelos criadores do programa televisivo, é na verdade irreversível: não há caminhos dentro da narrativa para a superação desse desvio. Seguindo o pensamento do teórico, portanto, a postura irônica dessas histórias impede que o debate avance para além da identificação de um problema.

Diante disso, obras como “Mate-me por favor”, “Medusa” e “Os últimos dias de Gilda” acabam por seguir uma esteira similar, em que os personagens antagonistas parecem enrijecidos numa posição problemática. Essa suposição, em contrapartida, nos traz outros questionamentos relativos à autoria desse verniz irônico sobre as classes evangélicas brasileiras: de onde parte esse olhar e em direção a quem ele se posiciona? Se nos voltarmos aos dados materiais referentes às mudanças demográficas ocorridas no país durante as últimas décadas, observaremos não só o já pontuado aumento vertiginoso do número de templos em todo o território nacional, como também uma significativa especificidade racial no perfil desses religiosos. Em outubro de 2022, 60% eram pretos e pardos, segundo pesquisa do Datafolha.

Partindo dessa consideração, a racialização desse debate pareceu circundar a gênese de “Vai na fé” desde seu momento mais embrionário. A roteirista Rosane Svartman revela que o contato com o público por meio de extensas pesquisas de desenvolvimento prévias destacaram não só a fé como um valor essencial no dia a dia do brasileiro, como também apontou para o fato de que, ao contrário do que se esperava, quatro a seis entrevistados de dez se reconheciam enquanto evangélicos (apud MIYASHIRO, 2023). Na tentativa, portanto, de desenvolver uma narrativa que contemplasse essa parcela espectral, a sala de roteiro formada pela autora contava com seis outros roteiristas e uma pesquisadora, os quais provinham de diferentes origens e compunham um grupo marcado pela equidade racial.

Em termos pragmáticos, a experiência de um dos roteiristas, Pedro Alvarenga, em ter sido um rapaz negro estudando em uma universidade de elite do Rio de Janeiro, foi, por exemplo, um dos recursos utilizados para adicionar camadas que complexificassem o universo daqueles personagens. Algo parecido ocorre também com Renata Sofia, cuja experiência de perder um ente querido, simultaneamente à escrita do projeto, coincidiu com uma longa trama pautada pelo luto, em um dos núcleos da novela. Nesse sentido, apesar das inúmeras ferramentas narrativas utilizadas para a elaboração da dramaturgia, focarei a análise de como a religião foi abordada a partir de um recurso conhecido como diamante do personagem, criado pelo cubano Eliseu Altunaga (ROJAS, Julio; 2019).

Trata-se de uma ferramenta de escrita que busca dar contorno às camadas que compõem um personagem, avançando a elaboração para além da vontade que costumar pautar a trajetória do indivíduo ficcional. Visualmente, podemos desenhá-lo como um losango, com seis pontos de interesse. O interior dessa forma geométrica é formado por duas instâncias complementares: o desejo (metade superior) e a necessidade (metade inferior). Enquanto o primeiro sublinha o objetivo do personagem, podendo ser mais ou menos concreto, a se-

gunda aponta para uma característica em seu modo de se portar no mundo que demanda alguma correção, ou seja, uma espécie de falha, que será trabalhada inevitavelmente ao longo do arco narrativo.

Já na parte exterior do diamante, outros quatro pontos se destacam. Na aresta superior do losango, temos o arquétipo: a imagem genérica que se tem do personagem, enquadrando-o no molde social que se destaca à primeira vista. Na aresta direita, temos as forças que o ajudam na direção de seu desejo, que podem ser desde outros personagens até suas características físicas e pessoais mais básicas. Já na aresta esquerda, encontramos suas fraquezas, que podem ser compostas tanto por novos elementos, como também por repetições do que já foi citado enquanto força, o que ajuda na construção de ambiguidades no personagem. E, por fim, mais nem por isso menos importante, na aresta inferior temos o oculto, que consiste em um evento prévio na vida imaginada do personagem que molda grande parte do que foi destrinchado nos últimos cinco pontos do diamante: trata-se de um marco fundante da trajetória desse indivíduo, o qual pode ou não ser incorporado à narrativa enquanto uma referência explícita e que servirá, em grande medida, como uma justificativa para as ações do personagem. Logo, o oculto do personagem é sobretudo uma ferramenta de construção de empatia do espectador com a figura em tela.

Assim, retornando à novela analisada, apesar de não possuir nenhuma comprovação de que esse recurso específico tenha sido utilizado na dramaturgia, entendo que o diamante pode ser também uma estratégia de leitura narrativa. Logo, se nos propusermos a pensar a protagonista Sol dentro dessa estrutura, teremos o arquétipo de uma dona de casa evangélica, cujos valores giram em torno do cuidado e sustento da família. Seu desejo é o de retomar o sonho de ser artista, abandonado na juventude depois de uma gravidez inesperada, e sua necessidade é a de se permitir a sonhar, crer que ela é capaz de conquistar a carreira tão almejada secretamente ao longo dos anos. Embora grande parte da força de Solange advinha de sua fé, sua fraqueza no início da trama se associa majoritariamente ao conservadorismo que a religião e a família lhe impõem enquanto uma mulher respeitável. Já o oculto será, na verdade, um elemento que desdobrar a novela para um conflito ainda maior e mais denso do que a inicial jornada da protagonista pela arte como sustento.

Após o falecimento do marido em um acidente de trabalho, Sol será confrontada com a real paternidade de sua filha mais velha. Logo após o trágico ocorrido, a jovem Jenifer (Bela Campos) descobre por meio de um exame de rotina que não é filha biológica de Carlão, como foi levada a acreditar ao longo da vida. A partir de então, ela empenhará todos os esforços para descobrir quem é seu verdadeiro pai, informação que sua mãe se recusa em lhe entregar. O que a menina não desconfia, contudo, é que a própria protagonista não sabe precisar a paternidade de sua primogênita: há vinte anos, quando ainda era a rainha do baile do Nei Nei, Sol foi vítima de um episódio de abuso sexual, em que o melhor amigo de seu então namorado lhe embebedou antes de lhe violar. A gravidez subsequente não só mudou drasticamente sua trajetória, como também lhe fez seguir em frente sem jamais se questionar quem seria o verdadeiro pai de Jenifer, pela mera ojeriza à remota possibilidade de que sua filha seja fruto de um estupro.

No caso de Solange, o oculto não somente molda seu desejo, à medida em que o episódio de violência lhe afasta dos palcos, como também lhe imputa a culpa recorrente às vítimas de abuso sexual e que, unida ao conservadorismo cristão, alimentam nela o sentimento de não merecer ou não poder seguir os próprios sonhos. Para além disso, o que interessa pensar nesse oculto é sobretudo o fato de que a própria Sol não reconhece o fato vivido enquanto um estupro: durante grande parte da narrativa, a personagem identifica somente a repulsa e o ódio que sente por seu violador, entretanto, por mais nítido que possa parecer ao espectador, ela mesma não consegue dar nome ao que sofreu.

Tudo isso é profundamente alterado pela virada narrativa que ocorre justamente no midpoint da novela: o momento em que Jenifer descobre ser filha de Theo (Emílio Dantas), o homem que violentou sua mãe. O retorno massivo do passado faz com que a protagonista precise encarar de frente suas memórias e, então, numa catarse acumulada por vinte anos, Solange vai às lágrimas ao nomear o estupro de que foi vítima. O que sucede, então, é um gradual movimento dessa mulher em deixar de se reconhecer em uma posição passiva diante do que lhe aconteceu, mas construir uma postura que ativamente perseguirá a justiça devida diante dos crimes praticados por um abusador em série.

Nesse novo ato, a religião parece enfim se reconciliar com a trajetória de Sol enquanto uma força capaz não só de lhe manter firme em seus objetivos, mas sobretudo de lhe permitir enfrentar os embates que no passado ela jamais imaginou ser possível. O posicionamento renovado da protagonista e o lugar do cristianismo evangélico nessa configuração rearranjada do universo diegético fica evidente em uma cena de evidente simbolismo. Na pequena capela frequentada pela família de Solange em Piedade, o culto está prestes a se iniciar, quando Theo adentra o espaço, afirmando querer participar da rotina da filha ali presente. Jenifer, Marlene e Sol se opõem diante de todos os fiéis e exigem que o homem se retire do ambiente, mas o pastor da congregação insiste para que o homem permaneça na “casa do Senhor”. Indignada, Solange decide então participar do apresentação do coral como modo de se colocar diante e contra a atitude de seu abusador. Em pouco mais de cinco minutos de cena, a mulher canta de modo efusivo, evocando a própria fé na esperança de reunir a força necessária para enfrentar o homem que durante anos foi a face de seus pesadelos. Quase como uma resposta direta a esse empenho, Theo tem um súbito mal estar e se retira cambaleando da igreja.

A narrativa desenhada em “Vai na fé”, portanto, convoca outros imaginários e funções narrativas para a religião evangélica, num esforço de construir com esse espectador fiel ao cristianismo protestante, muitas vezes pertencente a uma classe social menos privilegiada e racializado, uma relação do olhar que não se baseia no exercício de oposição (HOOKS, 2019), recorrente no audiovisual brasileiro contemporâneo. Encarar o espaço da fé como um lugar de coexistência entre valores como o conservadorismo e o empoderamento frente às desigualdades de gênero é uma estratégia refinada para fortalecer a identificação e fidelização desse grupo. A desconfiança nas representações estereotípicas, portanto, pode se complexificar em outros termos, ecoando a possibilidade de que o horário das 19 horas de uma das maiores emissoras de televisão do país seja uma plataforma sobretudo de escuta e diálogo.

Referências:

HOOKS, bell. “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”. In: Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

MIYASHIRO, Kelly. ‘Vai na Fé’, a brava investida da Globo para conquistar público evangélico. Veja / Cultura (online). 16 jan 2023. Disponível em <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/vai-na-fe-a-brava-investida-da-globo-para-conquistar-publico-evangelico/> Acessado em: 22/04/2023.

ROJAS, Julio. Eliseo em 100 perguntas: O roteiro cinematográfico segundo Eliseo Altunaga. BrLab, 2019. E-book.

WALLACE, David Foster. A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again: Essays and Arguments. Nova Iorque: Back Bay Books, 2019.

Trabalho em audiovisual no Brasil: relatos de uma pesquisa⁶¹

Film and TV workers in Brazil: reports of a research

Bruno Casalotti⁶²

(Doutorando – Unicamp)

Resumo: O presente texto tem como objetivo expor dados de uma pesquisa que atualmente vem sendo realizada sobre o mundo do trabalho e os trabalhadores (por trás das câmeras) que atuam no setor audiovisual no Brasil. Para tanto, pretendemos apresentar um material empírico quantitativo que denota características contemporâneas das relações trabalho e das condições do emprego de sujeitos que atuam profissionalmente nas áreas de cinema, televisão e produções publicitárias.

Palavras-chave: trabalho; trabalhadores; audiovisual; relações de trabalho.

Abstract: The present text aims to present data from a research currently being conducted about the labor and the workers (behind the scenes) who operate in the film and the TV sector in Brazil. To do so, we intend to present quantitative empirical material that denotes contemporary characteristics of labor relations and employment conditions of the individuals that works professionally in the fields of cinema, television, and advertising productions.

Keywords: labor; workers; film and TV; labor relations.

Introdução

O presente texto tem como objetivo apresentar alguns fragmentos de uma pesquisa (em andamento) a respeito do mundo do trabalho em audiovisual no Brasil. Buscamos destacar dados quantitativos que representem indicadores sociais do emprego no setor nos últimos vinte anos, com foco nos seguintes pontos: (i) o volume e as características gerais dos postos de trabalho em audiovisual no Brasil criados entre 2003 e 2023; (ii) a distribuição desses postos entre contratos formais (via carteira assinada) e autônomos (via pessoa jurídica); (iii) a variação das remunerações recebidas pelos trabalhadores brasileiros do setor no período em questão. Para construir e analisar esses indicadores, utilizamos uma abordagem centrada na sociologia do trabalho, na ciência política e nos estudos em economia política da cultura e do audiovisual.

61 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no Seminário Temático “Políticas, economias e culturas do cinema e do audiovisual no Brasil”

62 | Sociólogo e professor universitário. Bacharel em Ciências Sociais (USP). Mestre em Sociologia UFRGS). Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Priorizamos como recorte de investigação as ocupações que atuam diretamente na realização de filmes, produções televisivas e obras publicitárias, com exceção dos atores. Dessa maneira, definimos os sujeitos de nossa pesquisa através da metonímia “trabalhadores por trás das câmeras”, ou seja, aqueles que têm sua força-de-trabalho empregada para dar vida às imagens em movimento⁶³. Esclarecemos que as categorias aqui consideradas são, prioritariamente, aquelas relativas aos profissionais que atuam habitualmente de maneira subordinada, correspondendo ao que, na divisão do trabalho em sets de filmagem e equipes de montagem e pós-produção, poderíamos chamar de trabalhadores “abaixo da linha”⁶⁴.

Metodologia e resultados

O nosso desenho metodológico envolve dois procedimentos de captura de dados. O primeiro é uma investigação na RAIS (via Sistema Dardo Web) através da desagregação de microdados na seção “RAIS-Vínculos”. Previamente, foi realizada uma leitura minuciosa da Classificação Brasileira de Ocupações (MTE, 2010), de onde foi possível selecionar um corpus de ocupações que poderiam ser preenchidas exclusivamente por “trabalhadores por trás das câmeras” (vide Tabela 1). A partir dessa seleção, foi realizada uma desagregação de RAIS apenas nas categorias selecionadas, o que permitiu a visualização longitudinal dos dados.

O segundo é a uma incursão na seção “Empresas” da base Data Sebrae – Indicadores via plataforma Qlik. Nessa seção foi possível obter números a respeito do registro de novas empresas no Brasil por ano, por porte (Empresas de Pequeno Porte, Microempresas e Microempreendedores Individuais), e por atividade econômica. Ali, realizamos a desagregação de dados de MEI’s classificados, segundo códigos da Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE), conforme indicado na Tabela 1. Através desse procedimento objetivei observar as variações longitudinais do emprego em postos de trabalho não formalizados via Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS).

Tabela 1 – Corpus considerado na captação de dados

Ocupações consideradas na RAIS (CBO)

2621-10 Produtor cinematográfico
2622-05 Diretor de cinema
2623-10 Cenógrafo de cinema
5133-25 Guarda-roupa de cinema
2621-25 Produtor de televisão
2622-15 Diretor de programas de televisão
3732-05 Técnico em op. de equipamentos de produção para televisão e produtoras de vídeo
3732-10 Técnico em operação de equipamento de exibição de televisão
3732-15 Técnico em operação de equipamentos de transmissão/recepção

63 | Para uma descrição mais detalhada do recorte da pesquisa, dos critérios sociológicos adotados para se definir o que é um “trabalhador por trás das câmeras” e, enfim, porque abordar trabalhadores do cinema, da TV e do audiovisual publicitário de maneira unificada, vide trabalhos anteriores publicados pelo autor do presente texto: Casalotti (2020a) e Casalotti (2020b).

64 | O termo “abaixo da linha” pode ser encontrado no vocabulário nativo dos profissionais do setor, mas vem sendo incorporado em pesquisas acadêmicas recentes – vide, por exemplo, Banks (2009) e Fernandez-Day (2015) – para se referir aos indivíduos cujos nomes não constam nas páginas iniciais de um projeto ou do orçamento de um filme, e somente aparecem nos créditos finais da obra. Funções socialmente reconhecidas, como direção, roteiro e produção executiva, são “acima da linha”, e são ocupadas por aqueles tidos como autores do trabalho criativo da obra. Entre os primeiros e os segundos haveria, segundo Fernandez-Day (idem) um abismo de reconhecimento público e salarial.

- 3732-20 Supervisor técnico operacional de sistemas de televisão e produtoras de vídeo
- 3763-20 Apresentador de programas de televisão
- 5133-10 Camareiro de televisão
- 2623-25 Cenógrafo de TV
- 3721-05 Diretor de fotografia
- 3721-10 Iluminador
- 3721-15 Operador de câmera
- 3742-05 Cenotécnico
- 3742-10 Maquinista de cinema e vídeo
- 3744-05 Editor de TV e vídeo
- 3744-10 Finalizador de filmes
- 3744-15 Finalizador de vídeo
- 3744-20 Montador de filmes

1.2. Atividades Econômicas consideradas no Data Sebrae (CNAE)

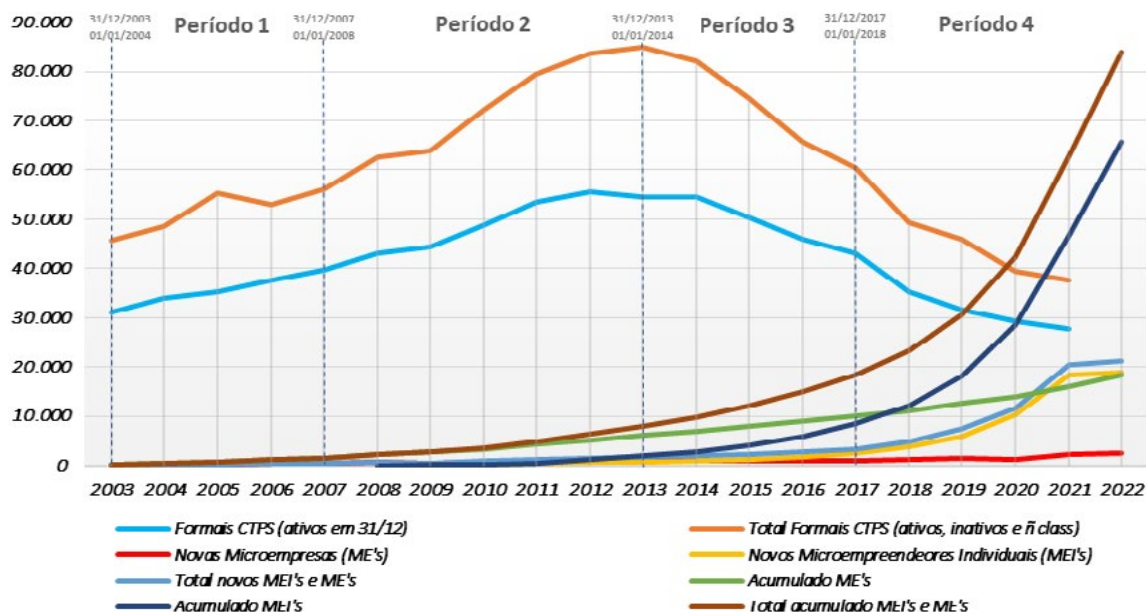
59.11-1 Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de TV

59.12-0 Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de TV

Fonte: Elaborado com base na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) e na Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE 2.0)

Os números coletados na RAIS e Data Sebrae foram agrupados e transformados em gráficos que apresentados a seguir. O **Gráfico 1** representa um *indicador da relação entre trabalho formal e trabalho autônomo*. O **Gráfico 2**, também representa um *indicador da relação entre trabalho formal e trabalho autônomo*. Através dele podemos observar índices de aumento e diminuição dos dados por meio das variações percentuais ano a ano. O **Gráfico 3**, enfim, representa um *indicador do assalariamento do trabalho formal*. Através desse indicador, é possível perceber a distribuição salarial dentre as ocupações observadas.

Gráfico 1 – Evolução de vínculos na RAIS¹ e novos registros de MEI's e ME's no Data Sebrae² em ocupações e pessoas jurídicas exclusivamente atuantes na produção e na pós-produção de audiovisual (2003-2022)



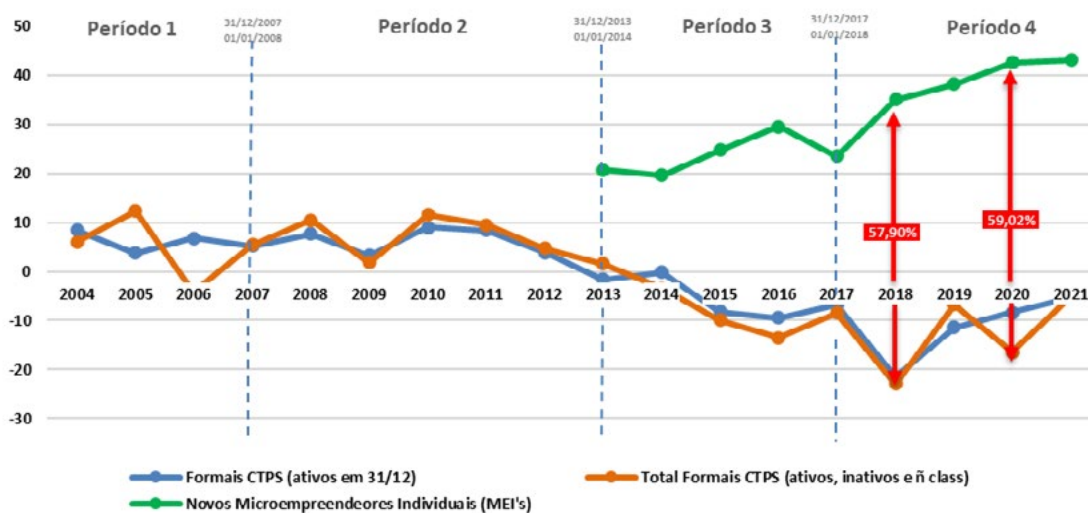
¹Categorias segundo a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO). Vide Tabela 1.

²Categorias segundo a Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE). Vide Tabela 1.

Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) e Data Sebrae.

Elaboração nossa

Gráfico 2 – Variação percentual (%)¹ de vínculos na RAIS² e novos registros de MEI's no Data Sebrae³ em ocupações e pessoas jurídicas exclusivamente atuantes na produção e na pós-produção de audiovisual (2004-2021)



¹Obs.: variação em relação com o ano anterior.

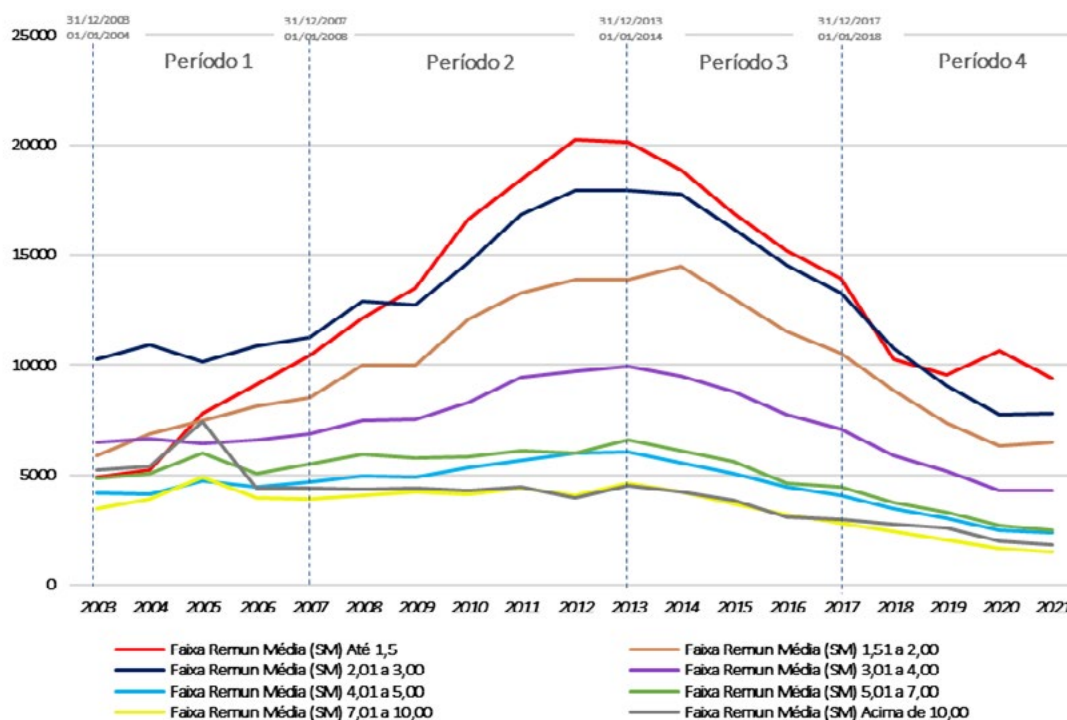
²Categorias segundo a CBO: as mesmas da Tabela 3 e do Gráfico 2.

³Categorias segundo CNAE: as mesmas do Gráfico 2.

Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) e Data Sebrae.

Elaboração nossa

Gráfico 3 – Evolução de vínculos na RAIS¹ em ocupações exclusivamente atuantes na produção e na pós-produção de audiovisual por faixa de remuneração média em Salários Mínimos (2003-2021)



¹Categorias segundo a CBO: as mesmas da Tabela 3 e do Gráfico 2.

Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS).

Elaboração nossa

Análise dos dados

Os gráficos foram subdivididos em quatro períodos: *Período 1* (31/12/2003 a 31/12/2007), *Período 2* (01/01/2008 a 31/12/2013), *Período 3* (01/01/2014 a 31/12/2017) e *Período 4* (01/01/2018 a 31/12/2022). Cada período corresponde a um recorte da cronologia de eventos políticos e econômicos que recentemente demarcaram a história do Brasil, a saber: *Período 1*, primeiro mandato do governo Luiz Inácio Lula da Silva na presidência da república; *Período 2*, segundo mandato do governo Lula e primeiro mandato do governo Dilma Rousseff; *Período 3*, início da crise econômica e política que culmina com o impeachment da presidenta e o subsequente mandato de Michel Temer; *Período 4*, fim do governo Temer e mandato de Jair Bolsonaro.

Acreditamos que o *Período 2*, pode ser enquadrado pelas análises de Singer (2012), pelo qual o segundo mandato do governo Lula teria sido demarcado por uma agenda social combinada a investimentos em infraestrutura, o que teria favorecido o emprego formal no país. Nesse período haveria o que o autor chama de “ensaio desenvolvimentista” (SINGER, 2017), no caso a intervenção estatal no fluxo de capitais para o setor privado. Levantamos a possibilidade de incluir nesse bojo os investimentos em políticas culturais, como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Aqui surge a hipótese de que tais políticas poderiam ter oxigenado a empregabilidade dos “trabalhadores por trás das câmeras”.

No entanto, apenas tais políticas seriam insuficientes para explicar os movimentos observados nesses períodos. Em consequência da política econômica que abrange os *Períodos 1 e 2*, houve uma notável expansão do PIB nacional, o qual atingiu índices de crescimento acima dos 5%. Não é fortuito, como se observa no Gráfico 2, que 2010 tenha sido o ano com a maior variação positiva no percentual de vínculos formais. Assim, se é possível que políticas como o FSA tenham incidido na criação de postos de trabalho no setor, podemos sugerir, também, que isso só pôde ocorrer em função da boa saúde da economia como um todo. Isso porque a maior produção de audiovisual nesse período parece ter ocorrido, também, pela expansão do mercado consumidor⁶⁵.

A despeito da evolução do emprego formal em audiovisual durante os governos petistas, é necessário discutir a qualidade do trabalho gerado. Braga (2017) recorre ao binômio “formalização e precarização” para analisar o mundo do trabalho durante esse ciclo. Isso porque “o deslocamento dos empregos para o setor de serviços privados, ainda que formais, concentrou os novos postos na faixa de até 1,5 salários-mínimos” (BRAGA, 2017, p.76). De fato, o Gráfico 3 indica que durante o segundo governo Lula as faixas salariais de até 1,5 SM assumiram a dianteira dentre os vínculos observados, o que sugere que o binômio em questão é algo detectável em nossos indicadores.

A discussão sobre a precarização do emprego em audiovisual ganha novo capítulo com as mudanças no *Período 3*, quando há a retração da formalidade. Esse movimento dos dados coincide com a diminuição do crescimento do PIB, o qual decaiu de 3,2% no primeiro trimestre de 2014 para -4,5% no segundo trimestre de 2016. Coincide também com a crise política do segundo mandato de Dilma Rouseff, a qual culmina com a deposição da presidenta em 2016. Em ato contínuo, o governo de Michel Temer representou a concretização de uma série de medidas que mudaram os rumos das políticas para o trabalho no Brasil após 2016.

Entre essas medidas, a que parece mais candente é a Reforma Trabalhista de 2017 (Lei 13.467/2017). Dentre os dispositivos criados pela reforma, cite-se a inclusão do Art. 442-B na Consolidação das Leis do Trabalho (Decreto Lei 5.452/1943), o qual prevê que a contratação do autônomo, uma vez cumpridas as “formalidades legais”, neutraliza o reconhecimento do vínculo empregatício. É possível que esse artigo tenha aumentado a permissividade para que empresas contratem profissionais autônomos, sem que isso seja considerado uma relação de emprego formal. Outro dispositivo a ser destacado é a inclusão do Art. 4º-A na Lei 6.019/1974 (lei que regulamenta o trabalho temporário em empresas urbanas), o qual permite a terceirização da atividade fim de uma empresa, algo que até então era dificultado pela lei. Em resumo, tal artigo permitiu a terceirização total das atividades das empresas o que criou condições jurídicas para a contratação de mão-de-obra totalmente pejetizada.

65 | Segundo Pochmann (2015) na segunda metade dos anos 1990, houve uma mudança no regime de preços relativos de bens e serviços. Nesse período, destaca-se a evolução do preço de eletrodomésticos, o qual se moveu abaixo da inflação medida pelo IPCA. Por sua vez, nesse mesmo período, o preço de despesas pessoais, incluídos itens de recreação e filmes, seguiram a média da inflação. Destaque-se ainda, a variação de preços com itens de comunicação (em especial o acesso à telefonia e internet), que entre 2004 e 2012 se moveram abaixo da inflação. Esses fatores indicam uma ampliação do acesso a bens tecnológicos e serviços que podem ter favorecido a circulação de obras audiovisuais em nosso país, o que pode ter incrementado a demanda por trabalho no setor.

Assim, não parece coincidência que tenhamos observado um intenso movimento de busca por novos registros de MEI's, especialmente a partir de 2018 (ano de início da vigência da Reforma Trabalhista), algo que é visível nos Gráficos 1 e 2. Como apontamos no Gráfico 3, em 2018 a distância percentual entre a evolução de novos MEI's e o total de vínculos formais atingiu o pico de 57,9%, o que seria superado apenas pelo extremo de 2020, onde registrou-se uma desproporção de 59,02% (provável efeito da pandemia de COVID-19). A intersecção entre as mudanças na legislação trabalhista e as consequências da crise sanitária parece ter criado condições ideais não apenas para a retração do emprego formal como também para o crescimento do trabalho autônomo.

Adicione-se a essa intersecção a natureza do recrutamento de força-de-trabalho em audiovisual, a qual segue a lógica da produção por projetos. O trabalho no audiovisual é paradoxal: enquanto possui demandas contínuas, ele opera pela lógica de uma "economia por projetos" nos termos de uma "comunidade [ou "cidade"] por projetos" (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009). Na prática, isso significa que os "trabalhadores por trás das câmeras" são continuamente convocados trabalhar em produções temporárias, muitas vezes desconhecendo se tais iniciativas irão permanecer no futuro. Isso é muito tradicional na lógica da produção de filmes (curtas e longas metragens), obras publicitárias e obras seriadas (especialmente as veiculadas em plataformas de *streaming*). Todavia, cada vez mais programas de televisão e produtos telejornalísticos vêm aderindo a essa lógica.

Referências bibliográficas

- BANKS, Miranda. Gender Below-the-Line, Defining Feminist Production Studies, In: MAYER, Vicki (ed. et al). Production Studies: Cultural Studies of Media Industries. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009. p. 87-98.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. O novo espírito do capitalismo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BRAGA, Ruy. Terra em transe: o fim do lulismo e o retorno da luta de classes In: SINGER, André, LOUREIRO, Isabel (orgs.) As contradições do lulismo: A que ponto chegamos. 2017.
- CASALOTTI, Bruno. Trabalho e trabalhadores do audiovisual do Brasil: anotações teóricas e apontamentos para uma agenda de pesquisa. In: Amanda Coutinho. (Org.). Profissão Artista. 1ed. Foz do Iguaçu: CLAE e-Books, 2020a, p. 24-44.
- CASALOTTI, Bruno. Mulheres e negros na produção brasileira de audiovisual: anotações empíricas pela abordagem da sociologia do trabalho. RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, v. 6, p. 1-25, 2020b.
- FERNANDEZ-DAY, Rosa. Reel stitches: Female "Below-the-Line" Workers in British Heritage Cinema. The Projector: A Journal on Film, Media, and Culture, 2015.
- MINISTÉRIO DO TRABALHO E DO EMPREGO (MTE). Classificação Brasileira de Ocupações: CBO - 2010 - 3a ed. Brasília: MTE, SPPE, 2010. v. 1. 828 p.
- POCHMANN, Marcio. O mito da grande classe média: capitalismo e estrutura social. Boitempo editorial, 2015.
- SINGER, André. Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador. Editora Companhia das Letras, 2012.
- SINGER, André. A (falta de) base política para o ensaio desenvolvimentista. In: SINGER,

André; LOUREIRO, Isabel. As contradições do Lulismo: a que ponto chegamos?. Boitempo Editorial, 2017.

POLÍTICAS
IMAGENS
SONS
FRONTEIRAS

Trabalho em audiovisual no Brasil: relatos de uma pesquisa

Os Gestos de Montagem em Obras Audiovisuais Queer de Realidade Virtual⁶⁶

The Gestures of Montage in Queer Audiovisual Works of Virtual Reality

Caio Victor Brito⁶⁷
(Me. – UFC)

Resumo: Sendo a montagem o principal meio de construção da narrativa audiovisual, propomos discutir como se dão os gestos de montagem em obras imersivas e interativas para realidade virtual (VR). Tendo em vista que na mídia VR a experiência do público é diferente, as técnicas tradicionais de montagem não se aplicam da mesma forma. Discutiremos, portanto, a relação entre a montagem e a imersão, o uso da interatividade como guia ao olhar do espectador, e como os realizadores projetam as suas composições.

Palavras-chave: montagem espacial, realidade virtual, narrativas imersivas, estéticas imersivas, novas mídias.

Abstract: As editing is the main means of constructing the audiovisual narrative, we propose to discuss how editing gestures occur in immersive and interactive works for virtual reality (VR). Considering that in VR media the audience's experience is different, traditional editing techniques do not apply in the same way. We will therefore discuss the relationship between editing and immersion, the use of interactivity as a guide to the viewer's gaze, and how filmmakers design their compositions.

Keywords: spatial montage, virtual reality, immersive narratives, immersive aesthetics, new media.

Partindo da constatação de que, ao experienciarmos obras audiovisuais em realidade virtual (VR), a interatividade do olhar do espectador em torno do plano 360° é a grande responsável pelos recortes da cena esférica, logo conclui-se que cada espectador pode vivenciar a obra de uma maneira particular de acordo com a sua percepção, com o seu interesse e a com a sua curiosidade.

É importante ressaltar que tanto a apresentação como o presente artigo aos anais não se deram apenas para o XXVI Encontro SOCINE, mas dão continuidade ao que foi apresentado no Encontro de 2022 "Poéticas da montagem entre 360°, realidade virtual e live performances" e constituem parte do estudos acadêmicos de mestrado desenvolvidos no

66 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na Mesa: Gestos de Montagem nas Artes Audiovisuais..

67 | Caio Victor Brito é bacharel em Cinema e Audiovisual e mestre em Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes, ambos pela UFC. Montador, Artista Multimídia e membro do Coletivo #ir. cvb.cine@alu.ufc.br

PPGARTES/UFC "Arte da montagem espacial em obras de realidade virtual", cuja dissertação está disponível na íntegra pelo Repositório UFC: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/74555>.

A partir dessa pesquisa, dedicamo-nos a analisar descritivamente a construção dos gestos de montagem (SZAFIR,2015) em 360° em obras contemporâneas de VR imersivo e interativo (TORI; HOUNSELL, 2020). Para tanto, são explorados os fundamentos teóricos e práticos que regem a criação artística para VR, tornando-se fundamental refletir sobre como a montagem espacial (MANOVICH,2001) e a composição dos planos em 360° são elaboradas segundo essas lógicas de criação ao VR.

Como artistas e pesquisadores *queers* que ingressaram na produção em VR pela democratização dos seus meios de produção, interessa-nos pessoalmente também investigar de que formas outros artistas *queers* e dissidentes estão explorando as suas poéticas em mídias imersivas, e de que formas esses artistas podem criar narrativas para VR. Ao adentrar o universo dessas obras, somos convidados a mergulhar em mundos alternativos, onde identidades e experiências não-normativas encontram espaço para florescer. Essas obras desafiam as fronteiras do que é considerado "normal" ou "aceitável", e abrem caminho para a exploração de sexualidades, de gêneros e formas de existência diversas.

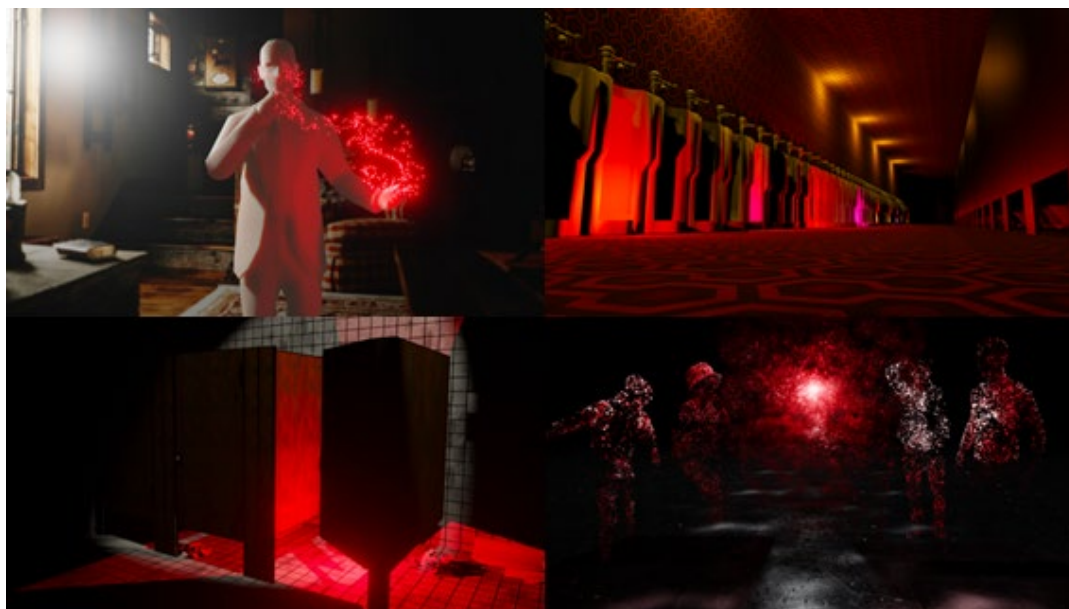
Dentre as várias maneiras encontradas, uma das abordagens é a de usar a tecnologia VR para criar histórias interativas e ramificadas que permitem aos usuários explorarem diferentes perspectivas e experiências próprias de vivências queer, incluindo a criação de personagens e de histórias representativas de diferentes identidades. Outra abordagem é a de usar o VR para criar ambientes imersivos que permitem aos usuários explorarem e interagirem com espaços e práticas específicas das culturas e das comunidades LGBTQIAP+, como a prática do *cruising* (gay) e o processo interno de hormonização corporal (trans).

Dessa forma, os artistas *queer* estão usando a VR para criar experiências visualmente provocativas e que questionam e subvertem as noções tradicionais de representatividade e de narrativa dominantes, permitindo aos usuários explorarem e se envolverem emocionalmente com perspectivas e experiências queer de maneiras novas e significativas.

Queer Utopia (2022), direção de Lui Avallos

Nesse contexto se insere *Queer Utopia* (2022), uma obra em VR interativo de Lui Avallos ainda em desenvolvimento e que tem como disparador narrativo a história de um homem gay de 70 anos que está perdendo a sua memória e precisa que o espectador o ajude a manter algumas das suas lembranças mais íntimas e contraditórias de um banheiro público onde ele teve experiências de perigo, de prazer e de vergonha em seu passado.

Figura 1 – *Queer Utopia* (2022)



Fonte: Elaborada pelo autor a partir da obra de Avallos (2022).

“Queer Utopia” nasce, em primeiro lugar, de experimentos e indagações sobre a Realidade Virtual e as problemáticas que a envolvem na contemporaneidade. Foi, antes de tudo, um esforço formal. De inquietar-me com os modelos de filmes e experiências em Realidade Virtual que, ao invés de construírem e expandirem significados a partir das especificidades desse meio, emulavam gêneros e formatos do cinema que não o cabiam. Foi uma iniciativa vinda da crença de que a opinião de alguns de meus colegas e professores que diziam não ver sentido nesse meio, talvez se desse porque eles não houvessem visto algo que fosse interessante o suficiente. E eu havia visto. Mas mais do que isso, eu queria criá-lo (Mendes, 2022, p. 7).

De acordo com Avallos (2022), a intenção da obra é fomentar reflexões que contribuam para o estabelecimento de uma contracultura no atual panorama da VR, para que ela possa se tornar tão libertadora e rica quanto o cinema, com a colaboração de artistas inovadores. O autor defende que o VR deve ser utilizado como uma ferramenta para criar narrativas e discursos queer desde já, enquanto sua linguagem ainda está sendo desenvolvida. Isso permitiria a criação de uma representação empoderadora para a comunidade LGBTQIAP+ sem precisar esperar anos, como aconteceu com o cinema e o movimento *New Queer Cinema*, para que subjetividades, corpos, narrativas e perspectivas que não se enquadram na heteronormatividade possam ser manifestadas.

VIRTUAL WOMBS (2021), de Anna Fries e Malu Peeters

Figura 2 – VIRTUAL WOMBS (2021)



Fonte: Elaborada pelo autor a partir de Fries e Peeters (2021).

VIRTUAL WOMBS (2021), de Anna Fries e Malu Peeters, busca trazer a VR para o espaço teatral, explorando estados especulativos. Ela é uma performance ao vivo em VR que explora as questões de gênero, identidade e tecnologia, lidando com a mutação e a transformação bem como com os potenciais de criação de mundos virtuais que expandem a realidade. A obra é uma combinação híbrida de ambiente sonoro espacial, instalação de luz e uma experiência de VR, na qual os visitantes são convidados a participar em pequenos grupos.

Segundo Malu Peeters (2021), acerca do projeto, os intérpretes, tanto físicos quanto virtuais, levam a plateia em uma jornada suave até o útero da pós-humana grávida. Os visitantes entram no espetáculo em grupos de até 20 pessoas. Inspirado pela filósofa Rosi Braidotti e baseado em experiências pessoais de gravidez, Anna Fries e Malu Peeters exploram a construção da pós-humana grávida, onde o gênero não é entendido como binário e onde natureza e tecnologia não estão em oposição uma à outra:

Sua gravidez, em vez disso, é tecnologia. Seu corpo é ficção e realidade, animação e imagem. É uma experiência última e íntima de pluralidade, de possibilidade e de mudança – uma tentativa de repensar o que significa existir e tornar-se. E uma tentativa de especular como as relações de poder poderiam mudar se todos os corpos pudessem se reproduzir (Peeters, 2021, n.p).

Queer AI Has No Imagination (2023), de Caio Victor Brito

Figura 3 – *Queer AI Has No Imagination* (2023)



Fonte: Elaborada pelo autor.

Queer AI Has No Imagination (2023), é um filme em VR360° o qual realizamos nos últimos meses desta pesquisa. Ele é um *working-in-progress* que visa problematizar os erros de programação e de aprendizagem de máquina de inteligências artificiais (AI) de TTI ao receberem comandos para criarem imagens sintéticas a partir de termos da comunidade LGBTQIAP+. Dessa maneira, a obra conduz o participante por uma jornada em um ambiente imersivo de criação de imagens queers por meio de AIs. Sugerimos que o leitor **assista antes** de ler a sequência abaixo: <https://youtu.be/UHPp5Qv489k>.

Ao adentrarmos no filme, somos imersos no interior de um sistema de assistência virtual, um ambiente preenchido por cores *neon* e gráficos abstratos de ondulações sonoras que representam os circuitos internos e a visão artística de uma AI desobediente e debochada chamada Angel. Acompanhamos ela e o seu usuário principal, Caio, enquanto ela é desafiada a ultrapassar as suas limitações de viés heteronormativo e a aceitar um novo treinamento de alimentação por bancos de dados mais diversos e inclusivos aos produtos de mídias LGBTQIAP+ (cenas de filmes, séries, cantores, *realities shows*, personalidades públicas, etc.) retirados de bancos on-line de *GIFs*.

Durante essa experiência, testemunhamos as interações de Angel com diferentes comandos (*prompts*) e conjuntos de dados, revelando os vieses e as lacunas que surgem referentes à temáticas *queer*. Como, por exemplo, o *prompt* "crie imagens que representem o amor entre casais gays" resultar apenas em imagens de casais brancos, magros e europeus. Confrontada com essas limitações, Angel aceita superar as barreiras do seu treinamento inicial e expandir o seu repertório artístico, aprendendo a expressar a riqueza da cultura *queer* em todas as suas manifestações de gêneros, de raças e de corpos.

Dessa forma, a obra nos convida a refletir sobre a relação entre as AIs, a arte e a diversidade *queer*, convidando-nos a explorar o papel dos humanos como facilitadores e cocriadores nesse processo, buscando uma colaboração inclusiva e mais diversa entre as pessoas

e a tecnologia. Assim, o filme tem como objetivo despertar discussões sobre a interseção entre a tecnologia, as identidades *queer* e a expressão artística, instigando o participante a questionar e a repensar as narrativas dominantes, incentivando a criação de um espaço mais inclusivo, diverso e representativo para a arte *queer* dentro da criação por AIs.

Processo de Criação: Queer AI Has No Imagination (2023)

O projeto nasceu de nossas primeiras experimentações com AI geradoras de imagens sintéticas em janeiro de 2023 pela plataforma *Midjourney* por entregar resultados mais realistas quando comparado às outras AI. Por funcionar através de um servidor na plataforma *Discord*, tanto os *prompts* como os resultados gerados ficam livres para o acesso de toda a comunidade. Assim, o argumento do filme surgiu a partir das problemáticas que encontramos ao pesquisarmos na aba de buscas dos chats públicos as imagens que já haviam sido criadas a partir de *prompts* com termos LGBTQIAP+, como: *queer people*, *queer love*, *gay love*, *lgbtq pride*, dentre outros. Em sua maioria, a plataforma sempre entregava resultados uniformizados entre corpos europeus, brancos e exageradamente musculosos, reforçando estereótipos de gênero e de sexualidade, como a hipersexualização de homens gays. Destarte, ao final de nossas primeiras investigações, concluímos que as AIs geradoras de imagens apresentam desafios significativos quando se trata da representação da comunidade LGBTQIAP+.

Começamos a trabalhar na concepção dos gestos de montagem a partir de uma decupagem que incluiu a divisão da narrativa em três atos e em 10 cenas com mudanças e transições de cenários, trabalhando assim com diferentes formatos de cortes imersivos. Portanto, usamos como inspiração o mesmo gesto adotado por François Vautier em *I Saw The Future* (2017) de posicionar um elemento visual vermelho como uma estrela-guia ao participante, para situá-lo espacialmente ao longo dos cortes.

Dessa forma, desenhamos as composições posicionando uma luz circular vermelha representando a consciência de Angel sempre ao centro da Zona de Visualização Frontal (Alger, 2015). Com isso, todos os movimentos de animações foram pensados para se iniciarem partindo do centro, preencherem todas as Zonas de Visualização (incluindo a Zona de Curiosidade situada “nas costas” do participante) e concluírem retornando ao centro para que, independente de qual posição esteja o participante, este possa notar a transição e acompanhar o movimento de volta ao centro.

Após alguns testes, o corte final foi integralmente dedicado à elaboração de um design sonoro mais sofisticado ao filme. Assim, utilizamos músicas e efeitos sonoros dos bancos de dados livres da plataforma MixKit para construir uma narrativa sonora que representasse: os comandos de voz de Caio, as respostas de Angel, as transições entre a criação e o descarte das imagens criadas, os sons de *glitch* sobre os cenários, os circuitos internos de Angel, músicas eletrônicas com sintetizadores para os momentos de abertura/alimentação/encerramento do filme, dentre outros pequenos detalhes.

Figura 4 – Divulgação de Queer AI Has No Imagination (2023) dentro da programação do #ir!



Fonte: Elaborada pelo autor.

No dia 19 de maio de 2023, o corte 4 do filme foi exibido durante um encontro do Intervalos e Ritmos através de dois óculos VR Box e fones *bluetooth*. Após a experiência, os participantes eram convidados a responder um breve questionário de UX para medir como os gestos de montagem do filme haviam impactado as suas experiências, em seguida formamos uma roda de debate e abrimos o processo de criação para as dúvidas e os seus comentários.

Para muitos dos presentes aquele havia sido o primeiro contato com uma obra de VR, e dentre as principais dúvidas estava uma curiosidade dos alunos ingressantes (1º semestre) no curso de Cinema e Audiovisual da UFC sobre como havia sido possível criar um filme em VR em um contexto político em que a produção audiovisual universitária encontra-se sempre em estado de “guerrilha”, e usando apenas o *Adobe Premiere* como *software* principal. Sendo importante reforçamos aqui a importância do espaço instaurado pelos encontros do Intervalos e Ritmos por ser um dos únicos ambientes do curso de Cinema e do PPGArtes/UFC que fomenta um debate às Artes Audiovisuais (Szafir, 2015), ou seja, aos gestos de montagem às novas mídias, ao cinema expandido, à videoarte, ao *vJing*, ao remix, ao *video mapping* e às outras vertentes do audiovisual para além do modelo de produção cinematográfico dominante no curso.

O novo design sonoro também foi comentado pela maioria como um dos principais elementos que reforçaram a sua imersão na obra, guiando-os nas direções em que os *motions graphics* ocorriam e acalmando-os em momentos mais intensos, como o das criações de imagens e os das transições ondulares. Estas, por sua vez, tiveram as suas cores e formas abstratas interpretadas como um “sonho de criança em que eu não gostaria de sair”.

Dentre as críticas e as ressalvas estão comentários acerca do uso de imagens planas incentivaram-nos a mesclar mais essas imagens aos ambientes. Houve também um desejo por um tempo maior entre as imagens para instaurar uma contemplação mais efetiva e não tão rápida como a média de 20 segundos para cada imagem. Contudo, apesar dos nossos esforços em pesquisar e testar formas de democratizar a produção em VR, vale compartilhar que o corte 04 de apenas 05'47" (cinco minutos e quarenta e sete segundos) demandou mais de dez horas de renderização no *laptop* (Acer Aspire 5, 2018, Intel i5 7th Gen, 8GB RAM, Placa de Vídeo Integrada Intel HD Graphics).

Referências

- ALGER, Mike. Visual design methods for virtual reality. Aperture Science, Ravensbourne, Londres, 2015.
- BRITO, Caio Victor da Silva. Arte da montagem espacial em obras de realidade virtual.. Dissertação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.
- MANOVICH, Lev. The language of new media. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MENDES, Luís Fernando. *Queer Utopia*. 2022. Dissertação, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2022.
- PEETERS, Malu. *Virtual Wombs*. Kaserne Basel, Switzerland, 2021.
- SZAFIR, M. *Montagens audiovisuais extra-apropriação*. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (org.). A sobrevivência das imagens. Campinas: Papirus Editora, 2015, p. 153-175.
- TORI, Romero; HOUNSELL, Marcelo da Silva (org.). Introdução a realidade virtual e aumentada. Porto Alegre: SBC, 2020.
- VAUTIER, François; SAHEL, Jérémy. I saw the future. Diversion cinema, França, 2018.

Um percurso fílmico- cartográfico nos limites da capital argentina⁶⁸

A filmic-cartographic journey on the
edge of the Argentine capital

Caio Bortolotti Batista

(Doutorando em Comunicação e Cultura – PPGCOM-UFRJ)⁶⁹

Resumo: Em um percurso analítico que se faz entre espaços fílmicos e espaços sociais relacionados com uma grande feira popular nos limites da cidade de Buenos Aires, Argentina, buscam-se caminhos para cartografias mais múltiplas e abertas de determinados processos migratórios na região, enquanto o próprio cinema é posicionado como alvo movediço de observação quanto a suas possibilidades epistemológicas, no contexto do “novo paradigma das mobilidades” (SHELLER; URRY, 2006).

Palavras-chave: Novo paradigmas das mobilidades, cinema, migrações, La Salada.

Abstract: In an analytical journey between filmic and social spaces related to a large popular fair on the outskirts of the city of Buenos Aires, Argentina, we seek paths for multiple and open cartographies of certain migratory processes in the region, while cinema itself is positioned as a moving target for observation in terms of its epistemological possibilities, in the context of the “new mobilities paradigm” (SHELLER; URRY, 2006).

Keywords: New mobilities paradigm, cinema, migration, La Salada.

O cinema a partir do “novo paradigma das mobilidades”

No início dos anos 2000, o emblemático texto dos sociólogos Mimi Sheller e John Urry⁷⁰, “The new mobilities paradigm” (2006), apontava para a necessidade de situar de forma crítica o que os autores chamaram de “conceitualização sedentária” – na qual a *estabilização* do objeto de observação é condição do próprio ato de observar (SHELLER, URRY, 2006, p. 214) –, ao mesmo tempo em que marcava uma diferença de abordagem, por outro lado, em relação a teorias que reduzem/ignoram a existência, subjacente aos múltiplos flu-

68 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 43 – Percursos do cinema – políticas de distribuição.

69 | Caio Bortolotti é diretor audiovisual, jornalista e pesquisador. Doutorando em Comunicação e Cultura no PPGCOM-UFRJ e Mestre pelo programa internacional Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives.

70 | A estadunidense Mimi Sheller é reitora da Global School no Worcester Polytechnic Institute em Massachusetts, Estados Unidos. Até 2021 foi professora de sociologia do Departamento de Cultura e Comunicação e fundadora e diretora do New Mobilities Research and Policy Center da Drexel University, na Filadélfia. O britânico John Urry (1946-2016) foi Distinguished Professor da Lancaster University, na Inglaterra, notabilizando-se por seus estudos sobre sociologia do turismo e mobilidade, globalização, consumo e mudanças climáticas. Sheller e Urry, criadores da revista acadêmica *Mobilities* (disponível em <https://www.tandfonline.com/toc/rmob20/current>) – Sheller é ainda editora associada da revista *Transfers* (disponível em <https://t2m.org/transfers/>) –, são considerados os fundadores e principais teóricos do agora já estabelecido paradigma interdisciplinar que reúne pensamentos sobre as mobilidades contemporâneas.

xos contemporâneos, de grandes “infraestruturas imóveis” (SHELLER, URRY, 2006, p. 210), como, por exemplo, portos e aeroportos, hotéis e centros de convenção, malhas rodoviárias e ferroviárias, cabos de fibra ótica, torres de transmissão ou satélites geoestacionários. Mobilidades e imobilidades seriam, assim, co-dependentes, constitutivas dos mesmos sistemas. Sheller e Urry concluem o texto com o vislumbre de um horizonte epistemológico: “Novas mobilidades estão dando origem a novas combinações surpreendentes de presença e ausência à medida que o novo século se desenrola caoticamente. Os métodos e as teorias precisarão estar sempre em movimento para acompanhar essas novas formas de mobilidade, os novos sistemas de programação e monitorização e os novos modos generalizados de inclusão/exclusão social mobilizada (...)” (URRY; SHELLER, 2006, p. 222, tradução nossa).

Nesse contexto, seria possível perceber o cinema – arte das imagens em movimento –, em sua vocação de se produzir por meio de trajetórias (de imagens e sons, de discursos, de personagens, de expectativas), como um lugar privilegiado onde se encontram esses concertos entre “presença” e “ausência” suscitados por Sheller e Urry? Tanto no nível formal do enquadramento da câmera quanto no nível narrativo do roteiro ficcional, o cinema resulta da dinâmica entre o que é “incluído” e o que é “excluído”: entre o “campo” e o “fora de campo”. Segundo a definição do filósofo Gilles Deleuze (2018, p. 35), “o fora do campo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”. Tal relação revela uma qualidade potencialmente porosa e indiciática da arquitetura fílmica – a qual, a depender de fluxos específicos de significados e informações, assinala barreiras de variadas ordens entre espaços geograficamente contíguos, mas também continuidades entre espaços aparentemente não relacionados, comunicações de outra forma improváveis, trânsitos por locais interditados, concretos ou imaginados. Assim, se é verdade que o enquadramento, como todo limite (ou fronteira), determina um “dentro” e um “fora”, também “há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto” (DELEUZE, 2018, p. 36). Esse “fio” é, para Deleuze, o “Aberto” que concatena o “campo” balizado por cada decisão de enquadramento ao seu respectivo “fora de campo” (Deleuze, 2018, p. 36), e então o contrário também ocorre: o não visível, uma vez insinuado, situa, comove, transforma mesmo o visível, irreparavelmente.

Entre o filme *La Salada* e a feira *La Salada*

O filme *La Salada* (Juan Martin Hsu, 2014) narra alguns dias na vida da grande feira argentina de mesmo nome, localizada nos limites da cidade de Buenos Aires, Argentina, e flui da mistura e do entrelaçamento cultural entre migrantes e comerciantes locais. Propõe-se aqui um breve percurso analítico pelos espaços que se relacionam com o filme (e com a feira), a partir do “novo paradigma das mobilidades” (SHELLER; URRY, 2006).

Conhecemos uma família de origem coreana (Sr. Kim e sua filha Yunjin), um jovem solitário proveniente de Taiwan (Huang), e dois bolivianos recém-chegados ao país (Bruno e seu tio). O “campo” em *La Salada* dá a entrever o “fora do campo” do percurso migratório: a viagem e suas dificuldades, o espaço deixado para trás, a sociedade mais ampla de chega-

da, da qual a feira, como descrita pela cientista social argentina Verónica Gago (2012, p. 64, tradução nossa), é uma espécie de ponta do iceberg: "(...) um lugar privilegiado para mostrar a multiplicidade de economias e de processos de trabalho heterogêneos nos quais se materializa o sistema econômico global."

A van que traz os imigrantes bolivianos que procuram trabalho, por exemplo, é uma das poucas vias migratórias explícitas no filme⁷¹. Sem conforto e com poucas informações, os passageiros são confinados, junto com sacos plásticos de conteúdo desconhecido, a um percurso cujas margens de escolha são criticamente reduzidas, com expectativas de sucesso provavelmente lastreadas apenas no relato de experiências de sua rede de conhecidos. Bruno e o tio trazem nos rostos fisionomias resignadas e assustadas diante do futuro incerto. O "campo" fílmico mostra o veículo em seu "agenciamento" com a própria feira, um "crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 16). Em certo sentido, a van e seu percurso *fazem parte* da feira:

É comum que se estabeleça uma distinção clara entre os lugares e as pessoas que viajam para esses lugares. Os lugares são vistos como empurrando ou puxando as pessoas para os visitarem. Presume-se que os lugares são relativamente fixos, dados e separados daqueles que os visitam. O novo paradigma das mobilidades argumenta contra esta ontologia de "lugares" e "pessoas" distintos. (SHELLER; URRY, 2006, p. 214).

As dinâmicas aprofundadas em cada núcleo dramático nos permitem um vislumbre do todo (real) pelo recorte (fictício). Pela montagem cinematográfica compreendemos o "fora de campo" que abarca o todo do filme *La Salada*, mas também os "foras de campo" anteriores, sociais, áreas de onde provêm os movimentos que o filme indicia – uma periferia da capital Argentina, uma periferia da América do Sul (zonas rurais e pobres da Bolívia), uma periferia global deixada por aqueles em busca de oportunidades melhores. Também é a montagem que oculta explicações mais detalhadas sobre aquilo que se vê no "campo", talvez de propósito, no caso de certas relações trabalhistas que se apresentam em uma atmosfera de irregularidade.

Segundo nos informa Gago (2012, p. 68-69, tradução nossa), "na década de 1990, as oficinas têxteis eram geridas principalmente por imigrantes coreanos, que empregavam costureiras e costureiros nascidos na Bolívia; na última década, estas oficinas generalizaram-se, mas agora os patrões também são bolivianos.". Testemunhamos, no caso do Sr. Kim, uma relação de trabalho com as costureiras bolivianas da oficina anexa ao estande⁷², ao mesmo tempo em que o filme mostra uma espécie de rede de acolhimento informal dos imigrantes bolivianos nos circuitos da feira, o que abre possibilidades não só de inserção laboral, mas também de lazer e pertencimento: a primeira refeição de Bruno e de seu tio após a chegada é feita em um restaurante de comida típica boliviana (há uma bandeira do país pendurada ao fundo, música boliviana tocando, e o tio comenta: "¿Esto es como volver al hogar, no?";

71 | Vemos o veículo deixá-los, com suas bagagens, próximos à ponte que dá acesso a La Salada.

72 | Em uma cena bastante curta, vemos o Sr. Kim dizer às mulheres que o expediente terminou, com certa impaciência. É este o "campo" do visível, mas o "fora do campo" se insinua também, pela sutil impressão (as mulheres parecem um pouco surpresas) de que os horários de expediente normal talvez sejam mais longos – ali ou em outras oficinas de costura.

Jenny e Bruno flertam e dançam em um bar local, um “campo” argentino a partir do qual percebemos o “fora de campo” boliviano pela música, pela conversa sobre o bairro “chino” em Cochabamba (onde “as coisas são mais baratas”, os dois concordam), pela língua quéchua que abre espaço e movimenta o comum afetivo entre eles, ao mesmo tempo que indica ao espectador um “fora de campo” sul-americano transnacional, pré-colombiano, pouco urbano, resistente aos colonialismos, aos imperialismos, aos racismos.

O filme dá a entrever outras fronteiras instáveis. Em uma cena na qual Sr. Kim, ao fim do dia, preocupado com questões familiares, pede que Bruno o acompanhe ao karaokê onde costuma passar seus momentos de lazer, o coreano pergunta se o jovem tem família: Bruno responde tirando da carteira uma pequena foto de uma mulher, e, logo em seguida, faz um gesto circular na altura da barriga – ela está grávida. Assim, é possível dizer que Sr. Kim e Bruno se comunicam também por “fora”, ou seja, pelas razões mais subjetivas das iniciativas migratórias que se desvelam no “fora de campo”. Se agora sabemos que Bruno provavelmente tem a intenção de voltar à Bolívia (ou talvez de trazer sua companheira à Argentina no futuro), o comerciante parece reconhecer-se no jovem, pois Bruno é esforçado no trabalho (podemos imaginar um jovem Sr. Kim recém-chegado à feira no “fora de campo” pretérito). Sr. Kim, apenas com um sorriso, valida o percurso de Bruno, como se confirmando que uma imobilidade social contingente vale à pena em função de uma maior mobilidade da geração seguinte (no caso de Yunjin, o casamento arranjado significaria uma ascensão simbólica e social tanto para a filha quanto para o pai). O movimento migratório emerge como algo que é concretizado pelo indivíduo, mas que também o ultrapassa, e que na verdade não tem exatamente um começo (o que exatamente precipita a decisão de migrar?), nem muito menos um desfecho: é um “devir migrante” que leva o sujeito a se tornar outro dele mesmo, repetidas vezes.

No subenredo de Huang isso fica ainda mais nítido. Aqui não há uma ligação direta com as demais linhas narrativas, mas é, de novo, o compartilhamento com os outros personagens tanto de um “campo” concreto (a feira) quanto de um “fora de campo” mais abstrato (um “alhores” de onde provém, e onde não mais se encontra), que faz dele um terminal de relações importantes por onde passam os movimentos do filme. Não sabemos quase nada sobre o jovem taiwanês, a não ser que mora só, e que produz cópias de filmes para o comércio de atacado. Huang vive literalmente entre mídias, espalhadas no mesmo ambiente em que come seus *noodles* com um ovo semicru, assistindo a filmes argentinos dos quais tira referências para fazer mover sua própria vida adiante. Por isso, é importante que olhemos para além da imobilidade física evidenciada em seu circuito casa-trabalho-casa, pois o “novo paradigma das mobilidades” também inclui os “movimentos de imagens e informações na mídia local, nacional e global” (SHELLER; URRY, 2006, p. 212, tradução nossa).

Nesse breve movimento entre espaços fílmicos e espaços sociais, buscam-se caminhos para uma cartografia mais múltipla e aberta de determinados processos migratórios na região, enquanto o próprio cinema é posicionado como alvo movediço de observação quanto a suas possibilidades epistemológicas. Ao contrário de uma análise mais “sedentária” (SHELLER, URRY, 2006, p. 214), que enxergaria a feira apenas pelo intermédio da descrição de formações já estabilizadas, buscamos seguir as dinâmicas que vão permitindo que este lugar deixe de ser este lugar, a cada momento, como um “plano de consistência”, com a potência de seus devires (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 254). Tal percurso metodológico que utiliza o cinema como dispositivo de visibilidade de transições, que valoriza o “fora de campo”, por exemplo, como antídoto contra a supressão de alteridades constitutivas – e abrindo espaço para o “contágio de ideias estranhas, a circulação de estrangeiros e os encontros imprevisíveis” (CAIAFA, 2019, p. 16) –, parece encontrar ressonâncias importantes na chamada “virada das mobilidades”, colaborando para a aplicação e expansão de interessantes ferramentas conceituais.

Referências

- CAIAFA, J. “Comunicação, subjetividade e transporte nas cidades”. *Novos Olhares*, v. 8, n. 1, p. 7-19, 2019.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Translated to English by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- GAGO, V. “La Salada:¿ un caso de globalización «desde abajo»? Territorio de una nueva economía política transnacional”. *Nueva Sociedad*, pp. 63-78, n. 241, 2012.
- SHELLER, M.; URRY, J. “The new mobilities paradigm”. *Environment and planning A*, v. 38, n. 2, p. 207-226, 2006.

A Música em Inferninho⁷³

Music in My Own Private Hell

Caio Cardoso Holanda

(Mestrando - Universidade Federal de São Carlos)⁷⁴

Resumo: Em *Inferninho*, de Guto Parente e Pedro Diógenes, as performances musicais são cruciais para demarcar afetos e movimentar os acontecimentos da trama. Sabendo disso, é possível construir uma análise dos modos de aderência da trilha musical na narrativa de *Inferninho*, através das canções performadas por Luizianne e das sequências consideradas centrais analisadas, tendo em vista a hipótese central da pesquisa: os momentos musicais articulam de modo peculiar e criativo, eixos narrativos através da relação entre música e os corpos em cena.

Palavras-chave: trilha musical, cinema cearense, som, música popular brasileira.

Abstract: In *Inferninho*, by Guto Parente and Pedro Diógenes, musical performances are crucial for delineating emotions and propelling the plot's events. With this in mind, it is possible to construct an analysis of the ways in which the musical soundtrack adheres to the narrative of *Inferninho*, through the songs performed by Luizianne and the considered central sequences analyzed, considering the central hypothesis of the research: the musical moments articulate, in a peculiar and creative manner, narrative axes through the relationship between music and the bodies on the scene.

Keywords: film soundtrack, Ceará cinema, sound, Brazilian popular music.

O filme *Inferninho* (2018) é uma obra que se destaca pela sua riqueza musical e pela forma como a trilha contribui para a narrativa e ambientação do filme. O cinema cearense tem uma forte ligação com as expressões culturais e regionais, e isso se reflete na música de *Inferninho*. Por isso, as canções utilizadas no filme capturam a essência e as influências culturais da região, contribuindo para criar uma identidade única e autêntica dentro do cenário do cinema nacional. A trilha musical em "*Inferninho*" não apenas acompanha as cenas, mas também desempenha um papel ativo na narrativa, ela reflete as personalidades e emoções dos personagens, além de induzir e acentuar os eventos do filme. A escolha das músicas e performances ao longo do enredo é crucial para retratar a atmosfera surrealista e queer em que a história se desenrola.

A seleção das canções para o filme "*Inferninho*" foi cuidadosamente realizada com o intuito de escolher músicas que dialogassem com a história proposta. A inclusão de "*Tatuagem*", "*Anjo de Guarda*", "*Barreiras*" e "*Coragem pra falar*" foi essencial não apenas para

73 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 1 - 1, 2, 3, som! Pensamentos sonoros no audiovisual.

74 | Caio Cardoso Holanda, realizador audiovisual e pesquisador, é bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestrando no Programa de Pós-Graduação Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR).

a narrativa, mas também para evocar sentimentos semelhantes aos expressos nas letras e estabelecer o cenário geográfico do filme. O gênero musical escolhido é disseminado em nível nacional, mas culturalmente enraizado na região Nordeste do Brasil, o que permite situar o contexto do filme. Além disso, o sotaque de Luizianne, a personagem principal, é uma das primeiras informações que recebemos do filme, especialmente na abertura com a canção “Anjo de Guarda”, cujas primeiras notas musicais são executadas antes da presença de imagens.

Percepção sonora e percepção visual têm seus próprios ritmos por sua própria natureza; basicamente, o ouvido analisa, processa e sintetiza mais rapidamente do que o olho. Pegue um movimento visual rápido — um gesto de mão — e compare-o a uma trajetória sonora abrupta da mesma duração. O movimento visual rápido não formará uma figura distinta, sua trajetória não entrará na memória em uma imagem precisa. No mesmo intervalo de tempo, a trajetória sonora terá sucesso em esboçar uma forma clara e definida, individualizada, reconhecível, distinguível das outras. (CHION, 1994, pág. 10)

Como Chion comenta em seu livro *Audiovisão*, as informações sonoras são as primeiras captadas pelo espectador, as canções são utilizadas para conectar a temática da narrativa ao espectador, antes mesmo que das imagens dialogarem com o enredo proposto, pelo som da voz de Luizianne é possível compreender as relações entre os personagens, o que a trama discute e o que possivelmente ocorrerá ao decorrer do filme.

Em uma análise fílmica, é importante observar como as escolhas musicais contribuem para a construção de significados dentro do filme. A relação entre as letras, melodias e performances musicais com as cenas e os personagens pode revelar camadas adicionais de interpretação e enriquecer a experiência do espectador, devido ao trabalho dos diretores, Guto Parente e Pedro Diógenes, na integração da trilha musical com a narrativa, pois a forma como a música é utilizada para criar atmosferas, explorar emoções e ocasionar conflitos é um aspecto fundamental dentro do desenvolvimento do enredo. “Desde o momento da criação do roteiro de um filme é necessário ter em mente essa dupla função (épica e dramática) da trilha musical, pois é do equilíbrio entre as duas que obtém-se um bom resultado final.” (Carrasco, 1993, p. 74)

O objetivo principal deste estudo é analisar a relação entre a trama e as músicas presentes nas cenas, que são principalmente interpretadas pela personagem Luizianne, interpretada pela atriz Samya De Lavor. As canções, em sua maioria, são diegéticas, ou seja, fazem parte do mundo ficcional do filme, e são predominantemente de origem nacional, do gênero musical forró, contudo são cantadas em diferentes versões e, em outros momentos, em idiomas diferentes.

É relevante destacar que a seleção das músicas foi realizada visando a obra da cantora Rita de Cássia, renomada compositora do gênero forró, que detém o título de «A Maior Compositora de Forró» e possui mais de 500 músicas de sua autoria. Além das canções de Rita que se tornaram famosas com a interpretação da banda Mastruz com Leite, além da composição de Victor Colares intitulada «Vermelho Azulzim».

O questionamento central a ser explorado neste artigo é como a música influencia os conflitos, os romances e os momentos de catarse. Inclusive, entender que o cinema produzido no Ceará precisa ganhar mais destaque dentro do meio acadêmico, ampliando a diversidade de realizadores e temas abordados em suas análises. Portanto, é de extrema importância examinar um filme do cenário independente de Fortaleza, como é o caso de *Inferninho*, que aborda uma temática melodramática queer surrealista.

É crucial examinar a interação da música com o cenário fílmico, bem como refletir sobre os gêneros musicais, como o forró e a MPB, com o objetivo de entrelaçar esses temas às análises fílmicas e musicais que destacam o trabalho. O forró, em particular, deve ser analisado como objeto de estudo dentro de sua história, assim como seu impacto sociocultural no consumo musical e na forma como descreve as relações amorosas nas suas letras e melodias, o que afeta diretamente o filme em questão.

O início do filme nos apresenta à personagem central de nossa análise, a cantora do bar *Inferninho*, Luzianne, interpretada por Samya De Lavor. Em cena, ela performa a música “Anjo de Guarda” da banda Mastruz com Leite, que define a relação da protagonista Deusimar, interpretada por Yuri Yamamoto, com o personagem Jarbas, interpretado por Demick Lopes. Essa cena já revela como o relacionamento entre o casal e toda a família *Inferninho* se desenrolará ao longo da obra.

A música é uma presença constante em diversos momentos da sociedade humana, desde antes mesmo do nascimento, quando ainda no ventre já se recebe estímulos sonoros, muitas vezes estes sendo musicais. Até mesmo em funerais, é provável que músicas sejam executadas enquanto o sepultamento ou a recepção do falecido é realizada, seja uma canção religiosa ou não. Portanto, no cinema, não poderia ser diferente, pois como Aristóteles⁷⁵ declarou que “a arte imita a natureza”, a música também está presente de forma diegética ou não, contribuindo para a riqueza das narrativas cinematográficas. *“Nós gestamos no Som e nascemos na Visão. O Cinema foi gestado na Visão e nasceu no Som. (Murch, 1994, prólogo)*⁷⁶.”

A música no cinema desempenha um papel crucial na criação de atmosfera, estabelecimento de emoções e definição de gêneros cinematográficos, como define Gorbman⁷⁷. Quando bem utilizada, acompanha o desenrolar das histórias, realçando a emoção de cada

75 | Citação em Física I e II, livro de Aristóteles, pág. 47.

76 | Walter Murch, sound designer e pesquisador, faz essa afirmação no prólogo da edição estadunidense de *Audiovisão*, livro de Michel Chion sobre som no cinema.

77 | Claudia Gorbman em *Unheard Melodies* fala sobre a canção no cinema clássico e suas funções.

cena e ajudando a guiar a interpretação do espectador. Por isso, a escolha da trilha musical pode estabelecer o tom para o filme, seja ele cheio de tensão, emocional, alegre, sombrio, entre outros, contribuindo assim para a atmosfera geral da narrativa.

Sobre a definição de gêneros, o melodrama em *Inferninho* está no texto e no subtexto, na imagem e nas atuações, porém a música revela que o amor melodramático é o centro da narrativa, suas descobertas, revelações e decepções estão traduzidas nas canções. Portanto, a música pode ser um elemento-chave na definição da temática de um filme. Por exemplo, a trilha musical de um filme de horror é aplicada para aumentar a tensão, enquanto um filme de aventura e ação pode se beneficiar de uma trilha mais dinâmica e empolgante.

Dentro da narrativa, a música fornece pistas, indicando ao espectador emoções subjacentes, mudanças de atmosfera e revelações sobre o desenvolvimento da trama, além de indicar futuros conflitos e desenvolvimento de personagens, em *"Anjo de Guarda"* há uma pista de que o personagem ao qual a música se refere não é aquele que é indicado inicialmente, criando interpretações diversas para quem é destinado esse papel de protetor de Deusimar ou se ao fim ela realmente precisa de alguém que o faça.

Ao prender a atenção do espectador, a música performada por Luizianne recebe destaque na paisagem sonora do filme, sendo um elemento de relevância semelhante às canções de musicais clássicos, porém sem todo o aparato profissional dos mesmos ou da arbitrariedade da canção meta diegética que os caracteriza.

Isso parece ser uma afirmação sobre a influência do gênero forró eletrônico, especialmente nas canções da banda *Mastruz Com Leite*, na construção da narrativa em relação aos hábitos da sociedade cearense, dos bares em Fortaleza e do imaginário popular das personagens.

Essa afirmação sugere que o forró eletrônico desempenha um papel significativo na representação da cultura e dos costumes locais, particularmente em relação ao contexto social e urbano de Fortaleza. A música e a atmosfera dos bares parecem desempenhar um papel importante na construção da narrativa e no desenvolvimento das personagens.

O forró eletrônico, que predomina nas músicas selecionadas, especialmente nos *hits* da banda *Mastruz Com Leite*, desempenha um papel fundamental na construção da história em relação aos costumes cearenses, dos estabelecimentos noturnos em Fortaleza e da imaginação coletiva dos personagens.

O filme desestrutura a visão heteronormativa predominante no forró ao protagonizar uma mulher transsexual para viver uma história de amor, superação e libertação. Isso permite uma abordagem mais focada na desconstrução das normatividades, conforme preconiza a teoria queer. Ao abordar temas como amor, superação e libertação, o filme contribui para a representação de narrativas queer positivas, oferecendo uma perspectiva enriquecedora para a análise e compreensão das questões relacionadas à identidade de gênero e sexualidade.

No filme, *Inferninho*, Deusimar é a proprietária do bar homônimo, um local que serve como refúgio para sonhos e fantasias. Ela anseia por deixar tudo para trás e partir para um lugar distante. Por outro lado, Jarbas é um marinheiro recém-chegado à cidade, buscando um local para se estabelecer. A relação entre eles dá origem a um amor que transforma completamente a dinâmica do bar e impacta significativamente suas vidas.

A música é um elemento que atrai e convoca as pessoas. Diante disso, é compreensível que o cinema surgiu em meio a uma cultura de canções: as pessoas se reuniam para assistir a cantores de rua executando músicas e compravam o 'petit format' (uma folha com a letra e a melodia sem acompanhamento) para cantar junto, no mesmo espaço - com ingressos pagos - e exibições cinematográficas ocorriam simultaneamente, provando que a música e o cinema sempre estiveram comercialmente ligados. Além disso, os filmes também eram exibidos em locais de música popular, como os cafés-concertos.

No *Inferninho*, o bar remete a esses ambientes musicais a partir das apresentações de Luizianne e a linguagem cinematográfica que utiliza constantemente canções para construir a narrativa de Guto Parente e Pedro Diógenes.

O uso diegético da canção popular é uma tendência que, de certa forma, consolidou-se no cinema brasileiro já nos anos 30, com a utilização de sambas nas comédias musicais e chanchadas. Nas décadas seguintes, outros gêneros musicais populares passaram a ser incorporados aos filmes, marcadamente a MPB, também como trilha musical extradiegética. (Carvalho, 2009, p. 253)⁷⁸

As canções refletem as personalidades, os gostos musicais e o contexto cultural dos personagens. Por exemplo, como *Inferninho* é um filme em que o enredo ocorre em um bar periférico em Fortaleza, o forró e o brega são gêneros musicais presentes no cotidiano dessa comunidade e são reproduzidos pela cantora Luizianne e por outro aparelho de som, que nunca é visto, presente no estabelecimento.

No cinema, o gosto musical é convencionalmente demonstrado pela coleção de discos de um personagem ou por uma cena que mostra um personagem ouvindo um piano invisível, que a fascina, faz com que ela pare no lugar, e assim por diante. (Chion, 2021, pág 288)⁷⁹

Com a performance da cantora do bar, é admissível que as canções criadas por Rita de Cássia estão, a partir de letra e melodia, conectadas aos sentimentos e desejos dos personagens, além de revelarem a preferência pelo gênero musical que é destaque regional e de sua temática de amor romântico, tema também do enredo fílmico.

Referências

ARISTÓTELES, Física I e II. Tradução adaptada de Lucas Angioni. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999. p.47; 58.

78 | Márcia Carvalho em A canção popular na história do cinema brasileiro.

79 | Music In Cinema (2021), traduzido por Claudia Gorbman para o inglês e para o português em livre tradução.

CARRASCO, Ney. Trilha musical: música e articulação fílmica. 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

CARVALHO, Márcia. A canção popular no cinema brasileiro. São Paulo: Alameda. 2015.

CHION, Michel. Audiovisão. Lisboa, Texto & Grafia; 1ª edição. 2011.

CHION, Michel. La Musique au cinéma. Paris, Fayard, 1995.

COSTA, F. M.; ALVARENGA, B. M. . Quando a música fala pela personagem: o uso de canções românticas diegéticas em três filmes brasileiros contemporâneos. REVISTA ECO-PÓS (ONLINE), v. 25, p. 39-51, 2022.

GORBMAN, Claudia. O canto amador. In: COSTA, Fernando Moraes, SÀ, Simone Pereira. Som + Imagem. Rio de Janeiro: & Letras, 2012.

TROTTA, Felipe. O forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. Intexto, n. 20, p. 102-116, 2009.

Cinemas de territórios: a compreensão de uma prática⁸⁰

Territories' cinema: the
comprehension of a practice

Camilla Vidal Shinoda⁸¹
(Doutoranda – ECA/USP)

Resumo: O presente artigo apresenta as noções de demarcação de telas (KRENAK, 2021) e de cinemas de territórios, elaborada por esta pesquisadora. A proposta é que o território não-hegemônico e sua ocupação são um recorte possível dentro do processo de demarcação de telas nacionais. Além de investigar a possibilidade de ser uma prática cinematográfica que opera diretamente no processo de luta pela terra.

Palavras-chave: Demarcação de telas, cinema de territórios, território, ocupação.

Abstract: This article presents the notions of demarcation of screens (KRENAK, 2021) and territories' cinema, developed by this researcher. The proposal is that the non-hegemonic territory and its occupation are a possible field in the process of demarcation of national screens. In addition, this article investigates the possibility of it being a cinematic practice that operates directly in the process of fighting for the land.

Keywords: Demarcation of screens, territories' cinema, territory, occupation.

O presente artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado, provisoriamente intitulada como "A demarcação de telas dos cinemas de território da Ceilândia: a compreensão de uma prática", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na ECA/USP. Neste breve texto, irei apresentar as noções centrais para esse estudo: a demarcação de telas, de Ailton Krenak (2021) e os cinemas de territórios, proposta por esta pesquisadora. O processo de demarcação de telas se origina, ao mesmo tempo que constrói, esse cenário inédito de emergência de novos cineastas brasileiros nas últimas duas décadas, promovido por uma rede complexa de acontecimentos como a implementação das políticas públicas da cultura, a descentralização da formação audiovisual, a redução de custo das tecnologias de captação e edição de imagens e sons, entre tantos outros. A noção de demarcação de telas é inaugurada pelo pensador indígena Ailton Krenak (2021, p. 24), no ano de 2014, momento em que participou da primeira edição da mostra Aldeia SP, um evento dedicado ao cinema feito por realizadores indígenas no Centro Cultural São Paulo (CCSP). A mostra exibiu mais de 50 filmes inéditos de cineastas indígenas de diversos povos. Krenak, naquele momento, compreendeu a continuidade existente entre esse evento de programa-

80 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão no ST Cinemas decoloniais, periféricos e das naturezas.

81 | Camilla Shinoda é doutoranda no PPG em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP. É orientada pela prof^a. dr^a. Irene Machado. Foi bolsista CAPES até 06 / 2023. É professora do IFB Recanto das Emas (DF).

ção e exibição do cinema indígena com a luta política constante que esses povos travam pela demarcação de suas terras e pela possibilidade de viverem de acordo com suas culturas e tradições.

Essa é uma luta política: de ampliar o campo das possibilidades tanto de apropriação dos meios, da câmera e dos equipamentos, quanto da capacitação, da formação de homens e mulheres indígenas para se unirem a esse lugar de documentarista e de narrador usando a linguagem do cinema. (KRENAK, 2021, p. 25)

Krenak (2021) nos aponta a importância da existência de cineastas indígenas fazendo filmes e adentrando o universo da disputa pela produção de sentido por meio de imagens cinematográficas, mas também evidencia o sistema complexo que compõe o processo de demarcação de telas. Para que a realização de uma mostra indígena seja possível, é preciso que antes exista o acesso à tecnologia, a formação para o uso desse equipamento, a produção de filmes por diversos autores. É preciso também, ainda segundo Krenak, que o cineasta indígena esteja consciente de todo esse processo, de que “ele saiba como essa câmera chegou na mão dele” (2021, p. 25). A partir do momento em que os filmes são produzidos de forma constante, numerosa e por realizadores diversos, é possível pensar a exibição de forma consistente. Os filmes ganham outra vida na recepção, se colocando em posição de abertura para o debate amplo, para a crítica e para a pesquisa. E é importante que existam indígenas também nesses espaços de curadoria, pesquisa e crítica. A demarcação de telas é esse processo histórico contínuo e constante, que se retroalimenta pela realização, exibição e formação de pensamento crítico sobre os filmes e as práticas cinematográficas que os produzem, atravessando todos os elos da cadeia do audiovisual.

Partindo para uma compreensão mais ampla da demarcação de telas nacionais nas últimas décadas, podemos dizer que outras práticas cinematográficas, além dos cinemas indígenas, participaram desse processo. A ascensão dos cinemas negros, dos cinemas de mulheres, dos cinemas queer, dos cinemas das periferias urbanas é prova dessa diversidade. A proposta dessa pesquisa é investigar o processo de demarcação de telas nacionais, a partir de um recorte específico: os cinemas de territórios. Cinemas de territórios é o nome que essa pesquisa dará às práticas cinematográficas que estão eticamente comprometidas com os territórios durante o fazer fílmico. Os cinemas de territórios nascem dentro de uma perspectiva de intersecção com outros cinemas – como os indígenas e os negros – já que eles abarcam todos aqueles que tomam o território enquanto fundamento.

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. (SANTOS, 1999, p.8)

Milton Santos define o território como fundamento do exercício da vida. Esse conceito é importante para nós, pois estabelece uma relação intrínseca entre a terra e sua ocupação, levando em conta, não apenas os aspectos geográficos, mas também os aspectos culturais,

políticos, históricos e econômicos que lhe atravessam. Tudo isso constitui a identidade de um território. A primeira hipótese é, portanto, que, para além de uma centralidade dos territórios nos filmes, há, na verdade, cinemas comprometidos com os territórios. Há uma relação intensa entre o cinema e a terra, visto que o primeiro compõe e é composto pela dimensão humana que ocupa o território. Santos (1999) também entende que um território pode ser definido por suas desigualdades, quando eles são situados dentro do mundo globalizado e de um sistema capitalista. Territórios como os indígenas e as periferias urbanas são frequentemente compreendidos apenas por essas desigualdades, e não por seus processos de resistência. Como estamos falando de cineastas e territórios de contextos não-hegemônicos⁸², estar comprometido com o território implica, portanto, estar em relação com processos de resistência às violências que os atravessam e com a luta pela possibilidade de ocupação desses territórios a partir de outras perspectivas⁸³, que vão além dessa definição que os caracteriza a partir de suas desigualdades, passando a buscar outras noções de pertencimento.

As noções de pertencimento e identidade, no entendimento de Santos (1999), não são totalizantes, elas se relacionam e estão abertas à multiplicidade daqueles que habitam os territórios e, no caso dessa pesquisa, daqueles que fazem cinema ali. A noção de identidade apresentada por Santos na referência acima, está intimamente relacionada ao estabelecimento de um vínculo com a terra em que se vive. Não nos afiliaremos, portanto, a um ideal de autorrepresentação dos moradores, visto que, a própria noção de "ideal" cercearia a diversidade existente no território. Além disso, esse artigo não trabalha com o conceito de representação, pois não compreende as obras cinematográficas como mimese, isto é, como representação da realidade, mas sim como produção de sentidos singulares que operam na realidade.

Analisar a obra de realizadores pertencentes ao território não é uma crítica ao cinema feito por ou com aliados. A ideia não é excluir esses cinemas como uma possibilidade de ação dentro da luta pela terra. Também não é tentar defender a exclusividade da produção cinematográfica sobre o território àqueles que vivem por lá. A noção de pertencimento passa muito mais por essa diversidade de relações que constituem um vínculo íntimo com o território, do que pela obrigação do endereço fixo ou da naturalidade de origem. As migrações, por vezes sucessivas, também podem caracterizar os vínculos que os corpos não-hegemônicos estabelecem com os territórios. Afinal, os rastros da violência colonial levam esses

82 | O escritor e pensador Ngũgĩ Wa Thiong'o (2007), ao pensar o cinema africano, defende que os contextos históricos de cada um dos países e do continente não podem ser esquecidos durante o fazer cinematográfico. "Nós somos produtos da História e vivemos na História. A colonização, parte mais evidente dessa História, foi um processo completo que invadiu o ser colonizado, de forma geográfica, econômica, cultural, política e psicológica." (THIONG'O, 2007, p. 30) O Brasil, enquanto território, nasce de uma invasão colonial, em que povos indígenas e afrodiáspóricos foram escravizados por portugueses. Todo o contexto pós-colonial brasileiro é afetado por esse cenário produzido pela colonização portuguesa e grande parte de nossa população ainda sofre com condições de desigualdade produzidas por múltiplas opressões, que hoje, ainda segundo Thiong'o, podemos chamar de imperialistas neocoloniais. O afastamento e perda do território, o racismo, a misoginia, a pobreza são algumas das violências que atravessam corpos que estamos chamando de não-hegemônicos. Esses corpos habitam territórios, que também são atravessados por violências e afetados por desigualdades. Essas violências são elementos constituintes do atual contexto brasileiro e devem ser compreendidas já que afetam também o fazer cinematográfico no país. Thiong'o (2015) crê que são nas classes trabalhadoras e em suas práticas que encontraremos os caminhos para o processo de descolonização das mentes. Concordo com ele, por isso investigo os cinemas produzidos em contextos não-hegemônicos. Mas opto por somar outras interseccionalidades à perspectiva marxista que reduz a diversidade das camadas populares aos trabalhadores. Os territórios são habitados por corpos diversos, atravessados por cosmologias e culturas também diversas, por isso, não os definiremos apenas como trabalhadores.

83 | Thiong'o (2007, 2015) defende que a invasão cultural e psicológica do ser colonizado é um dos aspectos mais nocivos da colonização. "El efecto de una bomba cultural es aniquilar la creencia de un pueblo en sus nombre, en sus lenguas, en su entorno natural, en su tradición de lucha, en su unidad, en sus capacidades y, en último término, en sí mismos. Les hace ver su pasado como una tierra baldía carente de logros e les hace querer distanciarse de esta." (THIONG'O, 2015, p. 26). O escritor keniano analisa o papel da linguagem, do uso das línguas africanas na literatura feita por africanos, como uma iniciativa anticolonialista que contribui para o processo de descolonização das mentes. Nessa pesquisa, vou analisar o processo de produção de imagens sobre e com um território não-hegemônico, como mais uma iniciativa anticolonialista que pode contribuir para descolonizar mentes.

corpos a produzir outras possibilidades de pertencer, assim como a resistência a um sistema imperialista, se formos pensar especificamente na hegemonia norte-americana na produção cinematográfica, impele os corpos não-hegemônicos a outras práticas cinematográficas para manter a relação ética com seu território.

Dessa forma, busco elaborar a hipótese de que os cinemas comprometidos com o território feitos por aqueles que possuem uma relação de pertencimento com o lugar, produzem outras experiências para operar no real e na própria luta pela terra. Não se trata de um cinema mais correto, mas de uma possibilidade diversa e pouco investigada em suas especificidades. Pela primeira vez, vemos essa demarcação de telas, a ocupação de territórios de construção de sentidos (DUARTE, ROMERO, TORRES, 2021) por parte desses cineastas pertencentes aos territórios acontecer de maneira robusta, apesar de ainda longe de ser uma produção que equilibre a longa ausência desse protagonismo no cinema nacional. Por isso mesmo, devemos dar atenção ao que essa produção nos diz e a maneira como ela pode promover rupturas em pretensas realidades ontológicas⁸⁴ ditadas por campos hegemônicos. As rupturas propostas pelos cinemas de território medeiam uma busca incessante pela produção de imagens que não definam os territórios apenas a partir de suas desigualdades.

Os cinemas de territórios são uma prática cinematográfica possível dentro desse sistema maior que é a demarcação de telas. Essa prática é marcada por um compromisso ético com o território e sua ocupação. Os cinemas de territórios não são todos iguais e nem buscam a unidade de um movimento artístico; mas têm em comum o desejo de utilizar o cinema para produzir sentido sobre o território. Os cinemas de territórios se estabelecem a partir dos diversos vínculos que os povos constituem com a terra, permitindo a elaboração de uma cartografia que vá além das desigualdades que os territórios hegemônicos impõem e dos modelos de produção que o cinema hegemônico instituiu como os corretos. Os cinemas de território são cinemas coletivos, assim como a ocupação das terras. Essa coletividade, no entanto, não se resume à equipe cinematográfica, mas envolve a comunidade que habita o território.

Delinear esse recorte com um foco territorial se faz importante pois cria relações estético-políticas entre as diversas formas de luta pela terra no Brasil. Voltar a nossa atenção para o território não diminui a relevância de outros recortes, como o racial e o de gênero, visto que os territórios não-hegemônicos são sempre territórios racializados e as questões de gênero estão sempre latentes. Assumir a centralidade do território é priorizar uma investigação sobre as coletividades, já que ocupações territoriais e constituição de modos de vida são movimentos feitos em comunidade, nunca de forma individual. As relações diversas que começam a ser construídas durante os processos de ocupação entre os membros dessa comunidade se tornam algo a ser investigado.

84 | O conceito de realidade ontológica descreve o fenômeno em que um campo hegemônico tenta reduzir toda a diversidade cultural a uma única perspectiva, caracterizando esse único paradigma como o centro do mundo, como a origem de todos os significados. Os pesquisadores Shohat e Stam (2006) apresentam esse conceito para descrever a relação de dominação cultural entre a Europa e suas colônias, mas também observam como novas hegemonias, como os Estados Unidos continuam essa prática de construção de uma realidade ontológica por meio do cinema hollywoodiano. Nessa pesquisa, iremos observar como os cinemas de territórios propõem rupturas dentro das realidades ontológicas postas pelos campos hegemônicos que afetam a produção de imagens e a luta pelo território no Brasil.

Compreender o território e sua ocupação como possibilidade analítica no cinema, para essa pesquisa, é entender que o território é mais do que uma paisagem no filme. Os territórios não-hegemônicos e seus processos históricos de resistências produzem imagens que expõem fissuras e disputas. As fissuras e disputas não marcam apenas a imagem, mas também a prática cinematográfica que as produz. O território como possibilidade analítica nos leva a buscar as marcas de desigualdade no espaço fílmico, as múltiplas opressões que afetam os corpos, as heranças do tempo passado que, por vezes, impedem o avanço para o futuro; mas também nos leva a tentar compreender como a dimensão humana prossegue e resiste por meio das imagens. Entendemos que a imagem e a produção imagética, nos cinemas de territórios, são parte da luta pela terra.

Referências

DUARTE, D.R.; ROMERO, R.; TORRES, J. *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021.

KRENAK, Ailton. "Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação". In: *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena / coordenação Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021.

SANTOS, Milton. "O dinheiro e o território". In: *GEOgraphia*, v.1, n.1. Niterói, 1999, p. 7-13.

STAM, R. A. e SHOHAT, E. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THIONG'O, Ngũgi Wa. "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?". In: *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. África Volume I*, organizado por Alessandra Meleiro, 25-34. São Paulo: Escritoras Editora, 2007.

_____. *Descolonizar la mente*. Cidade do México: Ed. Debolsillo, 2015.

Entre técnica e sensibilidade: Uma possível História da Cinematografia⁸⁵

Between technique and sensitivity: A possible History of Cinematography

Camilo Soares⁸⁶
(Doutor, UFPE)

Resumo: Como pensar a evolução da direção de fotografia tal qual uma extensão da história do cinema e, conseqüentemente, da história da arte? A observação do progresso técnico é inevitável, mas não pode restringir a compreensão da cinematografia apenas como fabricante maquinal de matéria bruta para filmes, sem avaliá-la também como imprescindível resposta às novas sensibilidades, além de artífice de valores e significados dados às imagens de uma época.

Palavras-chave: Cinema, história, arte, estética, fotografia.

Abstract: How to think about the evolution of cinematography as an extension of the history of cinema and, consequently, the history of art? The observation of technical progress is inevitable; on the other hand, it cannot restrict the understanding of cinematography only as a mechanical manufacturer of raw material for films, without also evaluating it as an essential response to new sensibilities, as well as an artisan of values and meanings given to the images of a era.

Keywords: Cinema, history, art, aesthetics, photography.

Na presente investigação, pretendemos refletir sobre a evolução da direção de fotografia como possível extensão da história do cinema e, conseqüentemente, da história da arte, evitando, contudo, cair na armadilha de considerar apenas o progresso da tecnologia que envolve a captação de imagens cinematográficas. Seria, à primeira vista, um caminho legítimo e, sem dúvida, importante para a compreensão de uma área de grande especificidade técnica. No entanto, uma abordagem puramente tecnicista limitaria a compreensão da cinematografia apenas ao viés de fabricante de matéria bruta para filmes, sem avaliá-la igualmente como artífice de valores e significados dados às imagens de uma época. Finalmente, buscamos aqui propor uma abordagem pedagógica para entendermos a História da Cinematografia como uma relevante disciplina acadêmica dentro dos estudos cinematográficos.

85 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE, no s.t.: Estética e Plasticidade da Direção de Fotografia.

86 | Doutor pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, professor de Cinematografia na UFPE.

O caminho técnico traçado pela cinematografia é, não obstante, fundamental para a observação histórica dessa arte e da própria evolução da profissão. O conhecimento dessas ferramentas físicas (câmera, lentes, dolly, luzes, formatos, suportes, etc.) e métodos conceituais (quadro, iluminação, cor, movimento, textura, ambientação e ponto de vista) é, segundo Blain Brown, inerente ao ofício da cinematografia. No entanto, ele sublinha que, ao contrário do teatro, o cinema se faz sempre através de mediação, implementando novos significados ao puro registro do real:

Na verdade, se você for um cineasta que só quer que a câmera registre a 'realidade', irá ignorar algumas das possibilidades mais poderosas da fotografia. Alguns desses métodos têm a ver com a adição de subtexto visual às cenas. (Brown, p. 14)

A consciência da mediação é, assim, importante para acrescentar aos estudos da cinematografia relevância de seu caráter sensível e subjetivo, ultrapassando as fronteiras da pura técnica de captação de imagens que espelhem o mundo como ele é. É bem verdade que, desde a sua invenção, esses progressos técnicos aproximaram por efeito indicial e icônico o cinema da experiência da realidade. Gombrich lembra que vivenciou pessoalmente tais inovações:

[...] ainda em idade escolar, assistia a filmes cujos diálogos tinham de ser lidos na tela entre as sequências de ação. Mais tarde, experimentei a emoção [...] dos primeiros "filmes falados" [...]. Depois vieram o 'fantástico technicolor' e as diversas experiências com filmes em três dimensões. Enquanto isso, é claro, a evolução técnica na criação de ilusões avançou muito mais. (Gombrich, 2007, p. XVI)

Essa mimese da experiência real foi sem dúvida a força inicial do cinema (e, antes, da fotografia). Mas, limitar o cinema apenas à ilusão técnica acaba o reduzindo a um mero produto industrial, e à cinematografia a um simples ofício de operador de máquinas, capaz de registrar sem dificuldade o mundo como ele é. Essa interpretação acaba menosprezando o valor expressivo e artístico do cinema (e especificamente da cinematografia), mesmo sendo também inegavelmente uma atividade industrial. Isso já aconteceu com a fotografia, compreendida por Baudelaire por matar a imaginação artística (BAZIN, 1985; BENJAMIN, 1985). O próprio Gombrich já demonstrara desprezo equivalente ao cinema, reduzindo-o a uma incontornável escravidão de sentidos:

"O filme explora a deficiência, ou lentidão, da visão para nos fazer ver movimento onde há apenas uma sucessão de fotogramas. Não temos de mobilizar a imaginação; somos vítimas passivas, embora voluntárias, de uma ilusão incontornável" (GOMBRICH, 2007, p. XVI).

Como resposta a tais preconceitos, buscamos refletir sobre a História da cinematografia como modalidade do fazer humano sem separar a evolução técnica de reproduzir a experiência do mundo e a mediação capaz de criar subtextos visuais dessa mimese. Nesse âmbito, considera-se que a evolução técnica não responde apenas a um desejo comercial da indústria do entretenimento, mas também adequa-se a mudanças de sensibilidades de uma época, ao passo que, por sua vez, também modifica essas mesmas formas do sensível.

Seria igualmente importante, no pensamento de uma disciplina, ponderar sobre como adequá-la às reflexões de pautas atuais, para configurar, assim, uma matéria do século XXI, sem, no entanto, perder sua coerência. O recorte aqui se faz importante, mesmo que doloroso pela necessidade de cortes e simplificações decorrentes do sempre escasso tempo e números de encontros semestrais. A questão que se coloca, é como oferecer um conteúdo que ofereça a abordagem de tradições ou escolas importantes para a formação visual de estudantes ao passo que não recaia em uma historiografia demasiadamente eurocentrada e estadunidense, desconsiderando estéticas e perspectivas periféricas.

No entanto, ainda parece incontornável as referências como a da origem do cinema na França e nos EUA, do expressionismo alemão, do sistema de estrelas dos grandes estúdios norte-americanos, do cinema de vanguarda soviético, do filme noir, do neorrealismo italiano, da *nouvelle vague*, dentre outros (MASCARELLO, 2006). Todos continuam sendo referências importantes para filmes contemporâneos ao redor do globo e a supressão de algum deles representaria um claro empobrecimento da proposta. No entanto, se faz importante sempre os contextualizar dentro de um universo mais vasto e buscar incluir novas propostas descentralizadas, para oferecer um olhar periférico e descolonizado sobre o cinema.

No entanto, tais recortes possíveis devem oferecer propostas estéticas coerentes e originais. É o caso do Cinema Novo brasileiro, por exemplo, ou de outros cinemas modernos latino-americanos, asiáticos e africanos. Mas aí entra outra problemática de recorte, que seria evitar não confundir ou simplificar demasiadamente, agrupando cinematografias pouco comuns por questões geográficas e temporais. A solução parece ser fundamentalmente, como sempre, a pesquisa, sob olhar específico da criação de imagens, observando e comparando respostas técnicas e estéticas de cineastas específicos para verificar comunicações e afastamentos que proponham caminhos e abordagens, que ainda toca outras questões essenciais como a de gênero, de raça e de etnia. É sem dúvida um desafio, mas que deve ser sempre considerado ao longo do progresso de uma pesquisa, mesmo que as respostas venham paulatinamente e por vezes incompletas e imperfeitas. O aperfeiçoamento vigilante e constante se faz necessário para uma disciplina instigante, coerente e atualizada.

Assim, a compreensão temporal, geográfica, política e, sobretudo, estética do cinema através da História da Cinematografia pode abrir um campo interessante de pesquisa a partir da relação de mudanças de sensibilidade e da tecnologia ao longo do tempo. As imagens que a cinematografia produz vão, por fim, além de uma representação preguiçosa do real, ao aguçar, através dos filmes aos quais dão corpo, um olhar mais apurado e contemplativo sobre nossa vivência no mundo. Essa pedagogia do ver, significa para Nietzsche simplesmente “habituar os olhos ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si” (apud HAN, 2017, p. 51). O que é uma boa definição de cinematografia.

Referências

BAECQUE A.; DELAGE C. (dir.), *De l'histoire au cinéma*. Paris: IHTP/ CNRS/ Éditions complexe, 1998.

- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* 2ª ed. Paris: Cerf, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BROWN, Blain. *Cinematografia: Teoria e prática*. São Paulo: Elsevier Técnico, 2012.
- D'ALLONNES, Fabrice Revault. *La luz en el cine*. Madrid: Editora Cátedra, 2008.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007)
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

Ficções Epistêmicas, Narrativas Alagmáticas e a Imagem Cosmotécnica⁸⁷

Epistemic Fictions, Alagmatic Narratives
and the Cosmotechnical Image

Carlos Federico Buonfiglio Dowling⁸⁸

(Doutor – UFPB)

Resumo: O presente artigo propõe uma análise com a aplicação dos conceitos de Ficções Epistêmicas, Narrativas Alagmáticas e Imagem Cosmotécnica (Dowling, 2022), a partir dos processos de criação do projeto da série ficcional multiplataformas ANIMA LATINA, com especial atenção ao desenvolvimento do protótipo do filme-instalação em Cinema de Realidade Virtual A ESCRITA DO DEUS (2023), livre adaptação do conto homônimo de Jorge Luis Borges e desenvolvido através da metodologia de pesquisa-criação.

Palavras-chave: Cinema de Realidade Virtual (RV), Alagmática, Cosmotécnica, Ficções Epistêmicas, Cinema Digitalmente Expandido.

Abstract: This communication proposes an analysis through the application of the concepts of Epistemic Fictions, Alagmatic Narratives and Cosmotechnical Image (Dowling, 2022), based on the processes of creating the project of the multiplatform fictional series ANIMA LATINA, with special attention to the development of the prototype of the film-installation in Virtual Reality Cinema THE WRITING OF THE GOD (2023), free adaptation of the short story of the same name by Jorge Luis Borges and developed through research-creation methodology.

Keywords: Virtual Reality (VR) Cinema, Alagmatics, Cosmotechnics, Epistemic Fictions, Digitally Expanded Cinema.

O presente artigo propõe uma análise, aplicando os conceitos de Ficções Epistêmicas, Narrativas Alagmáticas e Imagem Cosmotécnica (Dowling, 2022), acerca dos processos de criação do projeto da série ficcional multiplataformas ANIMA LATINA, com especial atenção ao desenvolvimento do protótipo do filme-instalação em Cinema de Realidade Virtual A ESCRITA DO DEUS (2023), livre adaptação do conto homônimo de Jorge Luis Borges, que foi desenvolvido e realizado através da metodologia de pesquisa-criação [research-crea-

87 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ST CINEMA E AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA: NOVAS PERSPECTIVAS EPISTÊMICAS, ESTÉTICAS E GEOPOLÍTICAS – SESSÃO 3 | CINEMA AMERÍNDIO.

88 | Carlos Dowling é doutor pela Escola de Comunicação – ECO/UFRJ (2018-2022). Possui mestrado em Artes visuais pela UFPB/UFPE (2012). É cineasta independente e professor de 3º grau da Universidade Federal da Paraíba, atuando principalmente nos seguintes temas: filme ficcional, direção cinematográfica, cinema digitalmente expandido, videoclipe, documentário e roteiro cinematográfico.

tion], como parte integrante da tese doutoral “KINE DATA :_Cinemas_Dados_: Por Imagens Cosmotécnicas”, por mim defendida em setembro de 2022 junto à Escola de Comunicação (ECO), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A breve análise aqui apresentada circunscreve o foco de atenção e análise ao processo de criação, recriação, e mesmo de uma transcrição no formato de um Filme de Realidade Virtual (RV), partindo inspirado pela potente ficcionalização original de Borges, que toma como base inspiratória a cosmogonia dos povos autóctones Maias, através da criação da personagem do Mago Tzinacán, em franco processo de brutal embate com o projeto invasor espanhol, através do personagem histórico de Pedro de Alvarado.

As ficções epistêmicas e narrativas alagmáticas devem ser breves e inicialmente entendidas a partir de uma “explícita inspiração”:

[...] respectivamente nos conceitos de *ficção filosófica* e *epistemologia fabulatória* de Vilém Flusser (FELINTO, 2014) e, na conceituação de *alagmática*, como proposta por Gilbert Simondon (2020.a[1958]) como um refinamento do conceito de *cibernética* (WIENER, 2019[1948]). (DOWLING, 2022, p. 26)

Ficções epistêmicas devem ser aqui pensadas como uma apropriação de conceitos e ideias, mesmo tramas, advindas de sistemas narrativos que formam o pensamento científico ocidental moderno e contemporânea, sendo transpostos para sistemas narrativos ficcionais emergentes, baseados em novas tecnologias de computação digital, com especial foco de interesse pelos sistemas de narração ficcional alçados pelo Cinema Digitalmente Expandido (SHAW, 2005). A ideia que orbita e inspira a criação do conceito é a de criar novas formas ficcionais, e mesmo, novas ficções, a partir do campo da filosofia das tecnologias e das novas mídias, num movimento recursivo de autorreflexão e mesmo autopoiese, onde a filosofia da técnica e propriamente das novas tecnologias de um cinema digitalmente expandido baseiam a ficção que sustenta as narrativas e tramas operadas por dispositivos expandidos de imersão e interatividade.

Uma narrativa pode derivar como alagmática quando digitalmente expandida através de recursos de Inteligência Artificial (IA) operadas através de protocolos algorítmicos de dispositivos de interação digital, respondendo a comandos de entrada e saída de um sistema cibernético, aqui mais bem explicado a partir de conceitos simondonianos:

Aqui bem entenda-se a narrativa alagmática como sistemas de informação constituídos a partir do conceito de entradas e saídas de sinais que modulam os fluxos informacionais, através da individuação de sistemas dinâmicos que respondem a parâmetros variáveis individualizados, prospectando a constituição de processos narrativos transindividuais. (DOWLING, 2022, p. 117)

O terceiro conceito aplicado como base para a presente análise sobre as narrativas em cinema digitalmente expandido e de realidade virtual é uma derivação do conceito de Cosmotécnica (Hui, 2016) aplicado às imagens técnicas. O conceito pode ser assim brevemente descrito:

A *imagem cosmotécnica* busca, assim, validar a aplicação de um pensamento não-eurocêntrico e não euro-centrado para imaginar novas formas de querer, conceber e desenvolver as tecnologias audiovisuais excêntricas, literalmente advindas de fora dos centros hegemônicos de produção e difusão do norte-global, leia-se EUA e Europa. E, que proponham desconstruir a noção de filmes exóticos, e as tradicionais narrativas de exotismo de filme etnográfico, para recompor maneiras de ver, ouvir e mostrar mundos excêntricos, periféricos e, por isso, relevantes para pensar novas maneiras de contar o mundo em mundos. (Dowling, 2022, p. 34)

Enquadro final

O presente texto apresentou de forma breve e sintética três conceitos centrais para a formulação de tese de doutoramento recentemente defendida, que se lastreia no processo consecutivo da produção de uma obra de Cinema de Realidade Virtual (RV), *A ESCRITA DO DEUS* (2023), e apresentada como comunicação durante o último encontro da SOCINE.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo S.A, 1998.

DOWLING, Carlos Federico Buonfiglio. *KINE DATA :_Cinemas_Dados_*: Por Imagens Cosmotécnicas. 2022. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação (ECO), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2022.

HUI, Yuk. *The Question Concerning Technology in China. An essay in cosmotechnics*. United Kingdom: Urbanomic, 2016.

_____. *Art in the 21st century: Reflections & Provocations*. Singapore: Osage Publications, 2018.

_____. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. *Art and Cosmotechnics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2021.

SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique (IGB)*. Paris: PUF, 1964.

_____. *L'Individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.

_____. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Editora 34, 2020.

SHAW, J. O Cinema Digitalmente Expandido: O cinema Depois do Filme. p.365-383. In: Leão, L. (Org). *O Chip e o Caleidoscópio - Reflexões sobre as Novas Mídias*. São Paulo: SENAC, 2005.

Uma cartografia sapatão⁸⁹ em “Uma paciência selvagem me trouxe até aqui”⁹⁰

The dyke cartography in “Uma paciência selvagem me trouxe até aqui”

Carolina Alves Pacheco⁹¹
(Mestranda – UFSC)

Resumo: Este ensaio busca traçar uma cartografia sentimental dos deslocamentos e dos afetos sapatão na cidade exposta no filme brasileiro “Uma Paciência Selvagem Me Trouxe Até Aqui” (2021) de Éri Sarmet. A partir da sensibilidade háptica e construção afetiva espacial, localizada no trabalho de Giuliana Bruno (2004), a metodologia cartográfica adotada neste estudo consiste em percorrer e construir a própria cidade cinematográfica, mutuamente.

Palavras-chave: Cinema; queer; sapatão; cidade; cartografia.

Abstract: This essay aims to trace a sentimental cartography of the dyke displacements and affections in the city depicted in the Brazilian film “Uma Paciência Selvagem Me Trouxe Até Aqui” (2021) by Éri Sarmet. Drawing on the haptic sensitivity and spatial affective construction found in the work of Giuliana Bruno (2004), the cartographic methodology adopted in this study involves navigating and constructing the cinematic city itself, mutually.

Keywords: Cinema; queer; dyke; city; cartography.

Como um rio nasce?

Em seu ensaio *Esqueerzita(r) demais a escrita – loca, escritora y chicana* (2021), a autora Glória Anzaldúa aplica o termo *queer* como um guarda-chuva unificador de rótulos e identidades. Anzaldúa acredita que, mesmo sendo um termo politicamente necessário, o *queer* homogeneiza e apaga as diferenças entre aqueles que se identificam com a expressão. No mesmo ensaio, a escritora aponta as objeções quanto às palavras “lésbica” e “homossexual”. A primeira, por ser forjada no molde anglófono branco (derivada da palavra grega *lesbos*) e a segunda, por ser determinada por teorias médicas relacionadas a pressupostos

89 | Na proposta enviada para a SOCINE, o trabalho se intitulava “Uma cartografia *queer* em ‘Uma paciência selvagem me trouxe até aqui’”. Contudo, após uma análise para a apresentação no evento, a categoria *queer* foi modificada para sapatão por atender e convocar às identidades e questões pontuadas no decorrer do filme.

90 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Tenda Cuir.

91 | Bacharel em Cinema, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade

de anormalidade. *Loquita*, *jotita* e *marimacha* são alguns dos termos que Glória recorre para nomear a si mesma e produzem significados enraizados em sua experiência dyke e chicana tejana.

Nesse aspecto, o texto de Anzaldúa se encontra em uma encruzilhada ao assumir sua posição sem negligenciar outros marcadores sociais e defender a identidade enquanto um processo semelhante ao fluxo leve e contínuo de um rio, e não um lago ou tanque de águas paralisadas e contidas.

O esforço irreduzível de Glória Anzaldúa em hibridizar o sujeito lésbico, movimentar a língua e calcificar os pormenores “e... e...” de suas posições políticas se entrelaça com as corporalidades brasileiras *sapatatas/queer*.

Impossível de capturar, as imagens e desejos das *sapatatas* são forças rebeldes e ambíguas, profanando zonas intersticiais. Seus movimentos labirínticos não padronizam um mapa legível e ancorado em lugares-comuns. Tal questão é o balanço preambular das autoras Alessandra Brandão e Ramayana Lira (2019) ao examinar as narrativas lésbicas do cinema industrial e costurar as imagens em um jogo paradoxal marcado pela in/visibilidade e des/aparecimento:

Por um lado, as imagens da lésbica são quase invisíveis, operando à margem da representação da heteronormatividade (e mesmo da homossexualidade masculina); por outro lado, essa mesma invisibilidade pode ser entendida como a imagem de uma latência ou de uma ausência, a cada instante pronta para ser (de)codificada.

(BRANDÃO e SOUSA, 2019, p. 280).

Não se trata, porém, de ocupação das telas, visto que no olhar masculino e na teoria feminista hegemônica (branca e heterossexual), a lésbica sequer existiria ou surgiria apenas como uma imagem exótica, fetichizada, desterrada da paisagem discursiva e articulada no regime da heterossexualidade (BRANDÃO; LIRA, 2020).

Do mesmo modo, a visibilidade e legibilidade dos corpos lésbicos não se deve encerrar em meras superfícies de representação à representatividade na esfera pública, como alerta Amy Villarejo (2003). É preciso ser mais crítica do que ser seduzida e contemplada pelas cenas lésbicas e questionar, acima de tudo, “a que custo?”. Para Villarejo, ainda, a política do visível, que busca o pertencimento nas imagens, submeteria a lésbica em uma ideia domesticada, monolítica e estática, sem levar em conta as mobilidades desejanças.

Diante de todo o domínio que parece predominar o mundo das imagens, Alessandra e Ramayana atribuem uma metodologia que se afasta das estruturas dominantes do ocularcentrismo e do prazer visual ao reivindicar “um prazer que é também de sensações, sinestésico, háptico” (BRANDÃO e SOUSA, 2020, p. 124). Nesse aspecto, é preciso libertar as imagens de um destino fechado para estimular “sua potência indomável de escorrer pelas fendas da in/visibilidade” (BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana, 2020, p. 108).

É assumindo a imagem lésbica falha, fluída e faltosa – pois mesmo quando a lésbica está, ela também falta – que Alessandra Brandão e Ramayana Lira (2020) esboçam uma política que “reivindica a consciência, percepção e compreensão de que existem outros modos de vida, outros corpos e desejos que se mobilizam e deslizam de forma insubmissa para além do domínio heteropatriarcal e suas operações de controle através de e para fora das imagens” (BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Souza, 2020, p. 102).

Dessa forma, um filme sapatão requer fabulação, interferência, rabiscos, memórias. Um inventário “na contramão do tempo mensurável e da crononormatividade” (BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana, 2020, p. 123). Para fazer um filme sapatão é necessário habitar, arejar as passagens e mover-se – com pernas, mãos, barrigas e bocas.

Não é mera coincidência que ouvimos a voz da personagem Vange (interpretada por Zélia Duncan) no curta-metragem brasileiro “Uma paciência Selvagem Me Trouxe Até Aqui”, produzido em 2021 com a direção de Éri Sarmet, relatar a falta de presença, vislumbres e instruções para as futuras gerações lésbicas na história e no cinema.

Assim como, também, não é uma simples coincidência que Vange seja o nome escolhido da personagem. A homenagem é para a emblemática artista sapatão brasileira que fez um enorme sucesso nos anos 80/90, Vange Leonel (1963-2014). Ou ainda que, o convite para que Zélia Duncan incorpore Vange, a personagem solitária e viajante aos 50 anos, possa ser interpretado como uma alusão à notória relação sapatona com a música popular brasileira.

É na ambientação do bar, um espaço notável pelo seu significado histórico ligado às sociabilidades desviadas, que Vange encontra um grupo sapatão não-monogâmico. Nesse contexto, a personagem acaba por segui-las até uma festa e estabelece laços que envolvem os seus amores, conflitos, sexos, tesões e coragens. Tecendo um vínculo entre o coletivo e a cidade de Niterói, o filme sapatona o centro urbano.

Antes de pegar carona nas bifurcações e reinvenções da cidade-sapatão, cabe atravessar as minúcias da proposta metodológica e amplificar a perspectiva visual para a imensidão háptica, conforme antecipado anteriormente por Alessandra e Ramayana (2020).

A noção de “háptico” (ou arte háptica) emerge no âmbito dos estudos estéticos de Alois Riegl (1893) como uma expressão da experiência tátil para dissociar-se, assim, da estética óptica. Em *Atlas of Emotion*, a autora italiana Giuliana Bruno amplifica o conceito de “háptico” indo além da sensibilidade tátil e os mecanismos tocantes de luz e som para “abraçar” e mobilizar a totalidade do corpo, com sentimentos, memórias e emoções. Nesse sentido, Bruno estabelece uma relação de hábito entre a perspectiva háptica e o campo da percepção espacial, vinculando-a à *kinestesia*, ou seja, a habilidade do corpo humano de perceber seus próprios movimentos no espaço (BRUNO, 2007).

Por meio da interação recíproca entre a visão e as sensações hápticas, a formação e imaginação de espaços cinematográficos são forjados em sentidos mais amplos, tanto geográficos, culturais ou emocionais. Para Giuliana Bruno, a imagem em movimento não deve

ser apenas uma experiência do voyeur, aquele que vê e não é visto, mas uma experiência *voyageur* (ou viajante), ampliando significativamente o percurso da criação geográfica. Assim, o ato de observar uma imagem implica, na realidade, em um mapeamento sensível e afetivo do espaço (BRUNO, 2007).

O intuito de cartografar os movimentos dos afetos, composições, espacialidade, temporalidade, gestos e as corporalidades se filia pela comoção e fabulações das aberturas, experimentações e futuros vislumbrados no e do próprio filme. Nessa perspectiva metodológica, não pretendo repousar os vetores de força do espaço citadino, mas atravessar e viajar nas ondulações que sapatonizam este território.

Como sapatonizar a cidade?

Partindo daqui, lá, nunca faz frio. As ruas que se abrem são norteadas por luzes rosa, verde, amarela, vermelha e azul. Na cidade que se desenha, existe a natureza similar do tempo que se perde e dos pés que sapateiam as vicissitudes do pavimento de ladrilhos.

Abarrotada de vozes entusiásticas e línguas quentes, na primeira sequência externa do curta-metragem, a rua pulsa e transborda até os cantos do quadro. Os corpos, tanto de Vange quanto das outras personagens, são posicionados quase lateralmente, de maneira que a centralidade e formalidade sejam fraturadas.

Essa característica do plano convida os olhares e toques para o prazer e o desejo na expansão do extracampo. Este anseio é capturado, ora pela câmera do cinema, focalizando o rosto de Vange em busca de algo indefinido na mesa do bar ao ar-livre. Ora, pela objetiva do celular nas mãos das personagens que registra as suas próprias memórias com orgulho durante a noite, sem a presença de escoltas ou vigilância. E – Por que não? – pela força impulsionadora que sou tomada através do filme, fazendo-me desgastar os sulcos dos pneus da moto em encontro de Vange.

Na sequência que se dedilha aqui, tudo se rasga e toca: o copo suado do líquido gelado e o atrito caloroso nos dedos de Vange. A boca de Rô (interpretada por Bruna Linzmeyer) ardendo no contato com o plástico de sua bebida e se entregando para Granada (interpretada por Clari Ribeiro). As mãos de Angela (interpretada por Lorre Motta) dançando e costurando calafrios nas mãos de Rô, o tronco balançando no corpo de Alice (interpretada por Camila Rocha).

Pela tessitura das mãos que se eternizam na pele para imagem da mão contornada em púrpura no joelho da sapatão que se ama. É através da manipulação do seu próprio contra-arquivo sentimental que “Uma paciência selvagem me trouxe aqui” garante longas distâncias à contínua temporalidade heteronormativa, admitindo elipses e arritmias.

No resgate do fragmento citado, realizado na abertura do curta-metragem, a militância e vida sapatão dos anos 70/80/90 é materializada no espaço do cinema elaborando um “arquivo de sentimentos”, no qual a memória cultural é preservada. Essa prática coleciona-

dora arquivística, entendida por Ann Cvetkovich (2003) como ativismo do arquivo *queer*, dissolve o arquivo como função de objeto e inscrição material da memória sob controle privado da história oficial.

Assim, a vórtice que acompanha essa atitude contra-arquivística, desestimula o silêncio estigmatizante das memórias sapatão/*queer* ao compor seus arquivos enquanto participantes do mundo, resistindo aos ataques efêmeros do tempo e lançando olhares cúmplices para as novas gerações — é o *coming out* do arquivo, sua saída do armário, como comenta Dri Azevedo (2016).

A história não se limitaria mais somente a assuntos do passado, os álbuns de fotografia e antigas trocas de correspondência não teriam mais a função de mera fonte histórica, mas passam a ter a função de ser evocadas como material de criação artístico-histórica, para suprir faltas representacionais do presente, para criar zonas de encontro, de produção de coletividade para fomentar a criação de novos e melhores mundos (AZEVEDO, Dri, 2016, p. 109)

Dessa forma, o investimento no arquivo coletivo com as intimidades, os acervos pessoais e a erótica dos corpos e a sexualidade borra as fronteiras entre o público e o privado e os realoca em uma mesma cidade, em uma mesma casa-museu, em um mesmo baú entreaberto, em um mesmo bar.

Embora a configuração do tecido urbano seja um cenário que marginaliza as sexualidades não-heteronormativas aos espaços invisibilizados (PRECIADO, 2017), a relação espacial das personagens em “Uma paciência selvagem me trouxe até aqui” não as segregam, submetem ou as ocultam em espaços de lógicas normativas. Pelo contrário, o filme produz zonas de segurança, prazer, visibilidade e conforto entre as multidões sapatonas/*queer*. Logo, ao cartografar o território do filme também é pensar o “deslocamento e a espacialização do poder como tecnologias de produção da subjetividade” (PRECIADO, 2017).

O gesto de criar um outro plano cartográfico na cidade, cindindo o envolvimento do corpo no tempo e no espaço, opera explicitamente na cena em que Vange discorre sobre os períodos e locais passados de Niterói: “Sabe ali a São Francisco? Era cheio de barzinho lésbico, tinha um monte de bar gay, lésbico...”. Diante do comentário, Rô, então, questiona: “Quer dizer que Niterói já foi um *point* sapatão?”. Aos risos, as outras personagens amplificam “Até hoje!”.

Se as cores vibrantes flutuam nas paredes escuras e umedecem os corpos nas cenas de festas, as mesmas tonalidades artificiais perseguem a motocicleta de Vange em sua longa passagem com Rô pela ponte Rio-Niterói, onde a voz da artista Vange Leonel entoando “Noite preta” se torna uma referência textual integrada ao enredo. Diante desse quadro, o eco dos tempos e gerações se encontram para atravessar o mar gelado (entretanto, nunca idêntico) metros abaixo de seus pés. A aproximação dos corpos em cima do veículo traça rotas para um destino não conhecido, mas eternizado no indicador de Rô em cima da moto: seguir, correr, viajar.

Referências

- AHMED, Sarah. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- ANZALDÚA, Gloria. *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. Rio de Janeiro: A bolha editora, 2021.
- AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes. *Reconstruções Queers: por uma utopia do lar*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- BRANDÃO, Alessandra Soares; LIRA, Ramayana. "Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro". *Revista Visuais*, v. 7, n. 2, p. 51-71, 2021.
- BRANDÃO, Alessandra Soares; LIRA, Ramayana. "Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água". *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 9.2, p. 98-118, 2020.
- BRANDÃO, Alessandra Soares; LIRA, Ramayana. "A in/visibilidade lésbica no cinema". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Mulheres de cinema*, Numa Editora, p. 279-303, 2019.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Nova York: Verso Books, 2002.
- CVETKOVICH, Ann. *Archive of feelings*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- HALBERSTAM, Judith. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. Nova York: NYU Press, 2005.
- MASSEY, Doreen. "Um sentido global do lugar". In: ARANTES, Antonio A. (Org.) *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.
- PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual: práticas de subversão da identidade*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- PRECIADO, Paul. "Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia 'zorra' com Annie Sprinkle". *Inhumas: eRevista Performatu*, ano, v. 5, n. 17, p. 01-32, 2017.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica e outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.
- SCHOONOVER, Karl; GALT, Rosalind. *Queer cinema in the world*. Durham: Duke University Press, 2016.
- SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley: UC Press, 2004.
- WITTIG, Monique. *O pensamento hétero e outros ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

A sitcom ele-e-ela, *Alô Doçura* e subgêneros televisivos na década de 1950⁹²

The sitcom he-and-she, *Alô Doçura* and television subgenres in the 1950's

Carolina Rodrigues Mendonça Martins⁹³
(Mestranda – UFJF)

Resumo: Com o intuito de fazer um mapeamento sobre comédia televisiva nos anos 1950 no Brasil, realizamos uma pesquisa de reportagens sobre o seriado *Alô Doçura*, notando que no início da televisão brasileira muitos dos programas cômicos envolviam tramas românticas e eram voltadas para o público feminino. Desse modo, desejamos analisar como essa onda surge a partir de vários fatores, especialmente o sucesso de *I Love Lucy* e a tradição melodramática das radionovelas.

Palavras-chave: Sitcom brasileiro, Comédia televisiva, Anos 1950, TV Tupi, *Alô Doçura*.

Abstract: In order to map television comedy in the 1950s in Brazil, we carried out research on magazine articles about the series *Alô Doçura*, noting that at the beginning of Brazilian television, many of the comedy programs involved romantic plots and were aimed at a female audience. Therefore, we wish to analyze how this wave arises from several factors, especially the success of *I Love Lucy* and the melodramatic tradition of radionovelas.

Keywords: Brazilian sitcom, Television comedy, 1950s, TV Tupi, *Alô Doçura*.

Este artigo é um fragmento do estudo que está sendo desenvolvido no meu mestrado sobre a formação da sitcom brasileira enquanto gênero televisivo. Assim, o recorte que tratamos aqui tem raiz na concepção que se formou na academia de que uma das primeiras sitcoms brasileiras foi o programa *Alô Doçura* (1953-1964, TV Tupi). Ainda não consegui assistir nada do seriado original além de um clipe de poucos segundos, e isto demonstra um dos problemas principais dessa revisão historiográfica. Como Balogh (2002, p. 29) descreveu, a voracidade da televisão “deglute com a mesma sem-cerimônia a mediocridade e a qualidade”. Hoje temos pouquíssimo material preservado do que se fazia na primeira década da TV no Brasil e nos tornamos reféns enquanto pesquisadores. Assim, esta pesquisa dá enfoque na mídia impressa dos anos 1950-1959, tendo como principal fonte os jornais e revistas na Hemeroteca Digital Brasileira, com o fim de mapear o que estava sendo realizado de comédia no início da televisão nacional.

92 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Como pensar o cinema de gênero: métodos, atravessamentos e historicizações.

93 | Graduada em Artes e Design (UFJF) e em Cinema e Audiovisual (UFJF), atualmente mestranda na linha de pesquisa de Cultura, Artes e Linguagens (UFJF), onde pesquisa o sitcom brasileiro.

Alô Doçura foi um dos programas de maior sucesso na década de 1950, e sua produção representa bem o início improvisado da TV brasileira. O seriado tem em seu elenco principal Eva Wilma e John Herbert, ambos advindos do teatro paulista e, posteriormente, do tele-teatro. Além dessa conexão, *Alô Doçura* foi elaborado como uma adaptação do programa da Rádio Tupi *Encontro das cinco e meia*⁹⁴, que era produzido por Otávio Gabus Mendes; já a produção do programa de TV foi feita por dois filhos do realizador, Maria Edith Gabus Mendes e Cassiano Gabus Mendes, diretores e roteiristas da Tupi de São Paulo.

De acordo com uma matéria da Revista do Rádio (1956), o seriado teria como tema

pequeninas histórias que focalizam incidentes na vida de um par recém-casado. Em si, nada de novo oferece o programa, pois o tema já foi surrado anos e anos pelo rádio, nos clássicos quadrinhos conhecidos nos bastidores radiofônicos como “água com açúcar”.

Ainda em seus primeiros anos, *Alô Doçura* se tornou um sucesso de público e teve poucas alterações no horário de exibição, sempre sendo exibido nas terças e quintas-feiras, na faixa de horário das 20 horas. Outra marca do êxito do seriado é a tentativa de replicar seu sucesso, que ganhou uma versão na TV Tupi carioca⁹⁵ antes de ser cancelado de vez.

Na historiografia televisiva, muito se fala de *Alô Doçura* como um *I Love Lucy* brasileiro; uma associação deliberada por parte da imprensa mesmo no início do seriado. É curioso notar que esse suposto plágio de *I Love Lucy* aparece em vários seriados brasileiros do mesmo período, quase como um modo de instigar a audiência. Em uma matéria ao Diário Carioca (1958) anunciando o programa *Romeu e Julieta*, fica visível a situação da TV nacional:

anunciado (como se isto fosse elogio) como plágio do programa norte-americano *I Love Lucy* [...]. É este o oitavo ou nono programa indicado como cópia do original de Tio Sam. *Marlene, meu bem, Neguinho e Juraci, Neguinho e neguinha, Prelúdio a dois*⁹⁶, *Um casal do barulho, Um casal e tanto, Ele e ela*, etc. Todos foram apresentados como roubo da ideia do tal “Lucy”, como sendo isto grande recomendação. Viva, portanto, a cleptomania nacional!

Este tipo de fala crítica aos programas ele-e-ela (como o subgênero era chamado no período) é recorrente, sempre ressaltando sua natureza melodramática. Vale também frisar que muito se divulgou do sucesso de *I Love Lucy* no Brasil, mas o programa não foi exibido na TV nacional até 1960⁹⁷. Me pergunto, então, se o elenco da sitcom estadunidense ser composto por um casal da vida real - Lucille Ball e Dezi Arnaz - influenciou a onda de seriados cômicos com casais nas décadas de 1950 e 1960, sob a falsa premissa de que se tratava de um programa romântico.

94 | Brandão (2010) menciona que *Alô Doçura* teria sido derivada de outro programa de 1953 produzido por Cassiano e Maria Edith, *Somos dois*. Até onde minha pesquisa se deu, a influência de *Encontro das cinco e meia* é mais comentada, mas é possível que os dois programas tenham servido de inspiração para *Alô Doçura*.

95 | Como no início das exibições brasileiras o sinal de televisão só tinha o alcance de alguns quilômetros, estamos falando de uma TV essencialmente local. Desse modo, diante do sucesso de *Alô Doçura*, surge um seriado carioca em 1955, com o título mais genérico de *Alô Querida*, protagonizado por Haydée Miranda e Paulo Machado.

96 | *Prelúdio a dois* é um dos títulos alternativos que *Alô Doçura* ganhou, além de também ser chamado de *Alô Querida* e *Namorados de São Paulo*.

97 | Apesar dos registros da exibição outros seriados enlatados, como *The Gale Storm Show*, até onde pude ver as exibições de *I Love Lucy* começam em 1960 na TV Tupi de São Paulo (CARVALHO, 1961).

Por exemplo, podemos ver seriados como *Marlene, meu bem* (1957), com Luis Delfino e Marlene, e *Dona Jandira em busca da felicidade* (1959), com Nicette Bruno e Paulo Goulart; além das propositais mesclagens entre personagem/atriz como em *Adoro a Dora* (1964) com Dorinha Durval e *A Vida com Eliane* (1957) com Eliana Lage. Algo similar acontece com o próprio *Alô Doçura*, em que o casal de noivos é inicialmente interpretado por Eva Wilma e Mário Sérgio, mas este último é substituído em 1954 por John Helbert, noivo de Eva Wilma. Acho importante destacar essas coincidências pois o casamento entre Eva e John é assunto de diversas reportagens, como coloca uma matéria d'O Jornal (1959).

São, na vida real, marido e mulher, o que dá um toque gracioso ao programa que faz o público se sentir mais à vontade, por saber que nem tudo aquilo é ficção nascida da imaginação do escritor.

Essa onda de sitcoms ele-e-ela e o foco dessas narrativas cômicas em casais de noivos/esposos me parece parte crucial de entender como *Alô Doçura* se encaixa em um ecossistema televisivo, em que o plágio de *I Love Lucy* poderia servir como afirmação da qualidade do programa, cujo sucesso era familiar ao público brasileiro. Deste modo, um contraponto que merece ser considerado é o que diz Mário Lago, autor do seriado *Marlene, meu bem*, que se defende dos comentários de plágio em uma reportagem da revista Radiolândia (1955). Diz ele:

Se certas pessoas não tivessem pressa em buscar um modelo americano para tudo que fazemos, teriam encontrado aqui mesmo nestes brasis o ponto de partida para *Marlene, meu bem*. [...] De bonde mesmo a imaginação teria vindo até à Rádio Nacional, aqui na Praça Mauá, e encontraria *Neguinho e Juraci*, um programa feito desde 1943 e que tem todos os elementos de onde saíram *I Love Lucy* e *Marlene, meu bem*.

Lago nota como boa parte dos elementos que se aproximariam seu programa ao *I Love Lucy* na verdade dizem respeito a um tipo de comédia que tem raízes na radionovela. E inclusive podemos ver, seguindo essa lógica, como esses gêneros recebiam o mesmo tipo de discurso, que criticava seu formato de dramalhão latino-americano e tinha como público-alvo "brotinhos e vovós" (LEMOS, 1955); que, para além do entretenimento, tinham uma função didática para seus leitores.

Comédia água-com-açúcar

Um dos pontos que mais se destaca para mim é como as críticas do período descrevem um humor fraco e repetitivo vindo das comédias televisivas previamente citadas. Em *I Love Lucy*, por sua vez, vemos o que pode ser definido como humor *screwball* - um tipo de comédia definido por situações irreais, com ênfase no humor físico, elementos da comédia pastelão e da comédia sexual. Ao que tudo indica, as narrativas dos seriados ele-e-ela pouco trazem desse tipo de humor encontrado em *I Love Lucy*, se aproximando mais ao melodrama pelo que indicam alguns recortes de jornais. Pelo contrário, esses seriados tinham uma comédia mais simples e ingênua comparado a outros programas; em oposição a outros

programas que ganharam o rótulo de “humor” ou “seriado humorístico” nas grades televisivas, *Alô Doçura* era classificado como “série romântica” ou como “aventuras sentimentais e românticas” (DIÁRIO DA NOITE, 1959).

Se levarmos em consideração o processo de aproximar as estrelas das sitcoms com suas personagens, é possível entender esse exercício de projeção também nas radionovelas brasileiras. De acordo com Scarparo (1994), nas radionovelas o ouvinte se familiarizava com o artista e criava laços de intimidade com ele: as personagens serviam como exemplos que deveriam ser compreendidos e repetidos pelas ouvintes.

Isso também ocorre nas sitcoms ele-e-ela, onde há uma mesclagem consciente do universo ficcional com a vida real, como ocorre em uma matéria do jornal Radiolândia (1963), que descreve os atores de *Alô Doçura* como vivendo “um para o outro e para os dois filhos”, em que “tudo acaba mesmo como a série de *Alô Doçura*”. Um caso marcante dessa lógica é narrado por Eva Wilma em sua biografia (STEEN, 2005), dizendo respeito ao relacionamento entre atores e telespectadores do seriado, quando após a temporada de 1955, o público descobre o local da cerimônia de casamento da atriz com John Herbert e uma multidão invade a Igreja da Nossa Senhora do Carmo, fazendo o padre descer do altar e bater palmas para que as pessoas descessem dos bancos da igreja.

De acordo com Scarparo (1994, p 84), “os personagens de novelas da Rádio São Paulo viveram para confirmar as lições sobre felicidade associada ao amor conjugal” e essa me parece ser a mesma lógica das sitcoms ele-e-ela realizados na década de 1950, que tinham no casamento a concretização da felicidade feminina. Os conflitos simples dos seriados dão vazão a inquietações de uma vida urbana, usando para isso um conjunto de códigos do melodrama que o telespectador domina bem, onde a chave das narrativas “está no didatismo de suas soluções, porque são elas as confirmadoras do certo e do errado, do bom e do mau” (SCARPARO, 1994, p 111).

Isso é claro em reportagens, como a de Italo Viola (1955), que após tecer elogios a *Alô Querida*, conclui sua crítica ao programa falando que “fica demonstrado que a TV, além de divertir, é ainda um veículo sadio de ensinamentos” e José Fernandes (1959), que reforça “aos maridos que vivem pedindo conselhos sobre ‘como agir’ ao chegar tarde em casa, sugerimos assistir o programa *Alô Querida*”. Apesar do acesso restrito que temos desses seriados, esse tipo de discurso me soa desconexo com um humor pastelão como o visto em *I Love Lucy*.

Se levarmos em consideração o modelo de produção das emissoras na década de 1950, em que o anunciante levava à emissora o tipo de programa que era do seu interesse (BRANDÃO, 2010) ao invés de comprar uma programação previamente definida, fica mais claro como muitos desses programas eram bruscamente cancelados ou remodelados devido a mudança súbita de patrocinadores. Essa programação altamente instável realçaria mais ainda a estrutura circular da formação de um gênero televisivo - como as expectativas do público vem de produções de uma emissora e as produções de uma emissora vem das ex-

pectativas do público – e suponho que isso influenciou na onda de programas femininos que tenta emular o sucesso de *I Love Lucy*, mesmo sem ter acesso ao programa original, no fim da década de 1950.

Conclusão

Apesar de seu imenso sucesso, a aparente consolidação na academia de *Alô Doçura* como a primeira sitcom brasileira é muito curiosa; penso em quanto disso é baseado em um discurso publicitário que vendia o seriado como um “*I Love Lucy* brasileiro”. É importante ressaltar como os gêneros televisivos nunca são criados com textos isolados, e como falta observar o contexto de outras produções contemporâneas a esses programas canonizados pela historiografia, de modo a esclarecer a formação desses gêneros.

A falta de questionamentos sobre esses programas que se tornaram cânones na historiografia televisiva pode gerar uma análise que se distancie do que realmente acontecia na televisão brasileira em sua formação, e sem uma pesquisa mais extensa ficamos aprisionados pela falta de material disponível, sujeitos a uma compreensão errônea do que foi o início da TV brasileira. Ademais, me parece difícil pensar no início de um gênero sem levar em consideração as especificidades do Brasil, moldado pela cultura das radionovelas melodramáticas e em como esses primeiros anos de formação de uma grade televisiva usavam de profissionais advindos do rádio e do teatro.

Referências

- “ALÔ QUERIDA”, PROGRAMA QUE AGRADA NA TV TUPI. *O Jornal*, Rio de Janeiro. 3 de maio de 1959. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Al%C3%B4do%C3%A7ura%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=74644. Acesso em 03/01/2024.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BRANDÃO, Cristina. *O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro: O teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- BRANDÃO, Cristina. *As primeiras produções teleficcionais*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart;
- SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org). *História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.
- CARVALHO, Lea. *TV: Para Exportação! Última hora*, Rio de Janeiro. 31 de janeiro de 1961. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pesq=%22i%20love%20lucy%22&pagfis=67695>. Acesso em 03/01/2024.
- EVA WILMA: DOÇURA PAULISTA QUE CONQUISTOU O BRASIL. *Radiolândia*, Rio de Janeiro. 15 de janeiro de 1963. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128848&pesq=%22Al%C3%B4do%C3%A7ura%22&pagfis=20322> Acesso em 03/01/2024.
- FERNANDES, José. *Rádio e TV: Movimento*. *O Jornal*, Rio de Janeiro. 26 de agosto de 1959. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Al%C3%B4do%C3%A7ura%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=78408. Acesso em 03/01/2024.

HOJE NA TV. *Diário da noite*, São Paulo. 12 de maio de 1959. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093351&pesq=%22A%C3%B4%20do%C3%A7ura%22&pagfis=54021>. Acesso em 03/01/2024.

HOLANDA, Nestor de. *Rádio e TV: Estreia*. Diário Carioca, Rio de Janeiro. 18 de abril de 1958. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&Pesq=%22i%20love%20lucy%22&pagfis=40802. Acesso em 03/01/2024.

JÚLIO, Mário. *Crítica: "Prelúdio a dois" TV-Tupi*. Revista do Rádio, Rio de Janeiro. 8 de dezembro de 1956. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pasta=ano%20195&pesq=%22C3%A1gua%20com%20a%C3%A7%C3%B-Acar%22&pagfis=19801>. Acesso em 03/01/2024.

LEMOS, Ubiratan de. *Na TV-Tupi teatro sem plateia*. O Cruzeiro: Revista, Rio de Janeiro. 31 de dezembro de 1955. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=brotinhos&pagfis=95642>. Acesso em 03/01/2024.

LIMA, Sousa. *Afirma Mário Lago: "Marlene, meu bem" não é importação!* Radiolândia, Rio de Janeiro. 20 de agosto de 1955. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128848&pesq=%22marlene%20meu%20bem%22&pagfis=3038>. Acesso em 03/01/2024.

SCARPARO, Silvana Martos. *A voz amiga em seu lar: Análise das formas de relacionamento entre ouvintes e radionovelas em São Paulo nas décadas de 40 e 50*. Campinas: UNICAMP, 1994.

STEEN, Edia Van. *Eva Wilma: Arte e vida*. São Paulo: Coleção Imprensa Oficial, 2006.

VIOLA, Ítalo. *O casal de "Alô Doçura"*. O Cruzeiro: Revista, Rio de Janeiro. 31 de agosto de 1955. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=%22ve%C3%ADculo%20sadio%22&pagfis=99904>. Acesso em 03/01/2024.

A *cine-reciclagem* na obra de Agnès Varda⁹⁸

Cine-recycling in Agnès Varda's work

Carolina Rodrigues⁹⁹

(Mestranda – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: A *cine-reciclagem* é uma característica marcante da obra de Agnès Varda. Das películas fílmicas usadas em suas cabanas, e as imagens de batatas que voltam a aparecer em suas obras após *Os catadores e eu*, até suas próprias sequências fílmicas que lhe servem de material bruto para novas construções: tudo em sua obra é digno de ser reciclado. A partir da análise da sua produção audiovisual e artística, este trabalho identifica os gestos e efeitos da *cine-reciclagem* nas obras de Varda.

Palavras-chave: Agnès Varda, *cine-reciclagem*.

Abstract: Cine-recycling is a striking feature of Agnès Varda's work. From film reels reused in her cabins, and the images of potatoes that appear again in his works after *The Gleaners and I*, as the use of her own film sequences as raw material for new constructions: everything in her work is worthy of being recycled. Based on the analysis of her audiovisual and artistic production, this work identifies gestures and effects of *cine-recycling* in Varda's works.

Keywords: Agnès Varda, *cine-recycling*.

Fotógrafa, cineasta e artista visual, a multifacetada Agnès Varda produziu, ao longo de sua carreira, obras que perpassam por vários formatos, durações e linguagens artísticas. Belga, radicada na França, Varda foi uma das precursoras do movimento da *Nouvelle Vague* francesa dos anos 60 e produziu desde fotografia à cinema e artes visuais, trabalhando com ficção, documentário, curtas, longas e videoinstalações.

Uma característica marcante de sua produção é a revisitação de sua obra para criação de novos trabalhos. Esse gesto de reutilizar imagens, temas e, até mesmo, a própria película fílmica, que ela mesma chamou de *cine-reciclagem*, é visto em diversas de suas criações artísticas. As imagens criadas por Varda em suas obras são retomadas para criação de novos trabalhos de três diferentes formas: reciclando imagens captadas, reciclando os temas abordados e reciclando o próprio material fílmico. Essas formas, no entanto, não são usadas por ela de maneira rígida, podendo se encontrar entrelaçadas. Neste artigo, iremos analisar algumas obras de Varda como exemplo dos tipos de *cine-reciclagem*.

98 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Luz, câmera, ação! As diretoras (re)descobertas do cinema.

99 | Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), no Rio de Janeiro. Possui especialização em Cinema Documentário pela Fundação Getúlio Vargas, cursou Montagem pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro e Licenciou-se em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como montadora e pesquisa a relação do cinema e as artes visuais contemporâneas.

Interessada nos novos meios tecnológicos disponíveis, em 2000, Varda realiza seu primeiro filme documentário digital, *Os Catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000). Abordando a temática do desperdício e do reaproveitamento, o filme apresenta diversas formas de catar (seja alimentos, objetos ou imagens) a partir do encontro desta cineasta com diferentes personagens, ao longo de uma viagem pela França. Em uma das cenas mais simbólicas do filme, Varda encontra batatas em forma de coração na pilha de toneladas de batatas dispensadas por produtores. Ela as filma de perto, leva algumas para casa, deixa-as envelhecer, brotar, encolher. E é a partir desta sequência que Varda, em um gesto semelhante ao próprio filme, recicla suas imagens para produzir a exposição *Patatutopia* (2003), sua primeira experiência no campo do cinema expandido.

Em *Patatutopia*, Varda apresenta, simultaneamente, em três telas, vídeos, cada um com cerca de seis minutos e meio de duração, com imagens de batatas de diversas formas, tamanhos e quantidades, projetados simultaneamente, em *loop*. A trilha sonora é composta por uma variedade de sons, como suspiros, sussurros, vento, pássaros, sons de maquinários e sons de respiração. Esses sons encontram-se espacializados na sala, certas vezes mais à direita, outras mais à esquerda, sendo o som da respiração sempre ao centro e presente durante toda a exibição. Na tela central, as batatas das imagens apresentam forma de coração com brotos germinando, e possuem um movimento de pulsar na imagem, que nos faz associar, junto ao som da respiração, à vida e à renovação. Nas telas laterais, as imagens variam entre batatas enrugadas, closes de raízes e brotos e planos de um amontoado de batatas sendo empilhadas, remetendo ao processo de envelhecimento e ao desperdício, temas de *Os Catadores e eu*. A instalação apresenta, ainda, 700 kg de batatas reais no chão da sala expositiva, abaixo das telas.

Essa obra instalativa faz uma síntese da relação afetiva de Varda com o objeto exposto (as batatas), sua relação com a passagem do tempo sobre os corpos e a temática do desperdício de produtores, recapitulando passagens do filme originário. A imagem da batata usada na videoinstalação, deixa de estar exclusivamente exposta ao olhar, mas passa a ser exposta, também, à experiência do espectador, que compartilha da criação da obra ao escolher o tempo, a direção de seu olhar e como caminhar perante o espaço expositivo, além de experimentar a espacialização do som e o cheiro das próprias batatas expostas ao tempo.

Estas imagens das batatas em forma de coração, no entanto, não surgiram na obra de Varda apenas em 2000, com *Os Catadores e eu*. Varda já as havia registrado em sua fotografia *Batata em forma de coração* (*Pomme de terre em forme de coeur*, 1953). Série retomada, em 2002, com título *Batata Coração* (*Patates coeur*, 2002), que se assemelha a uma espécie de estudo/registro das imagens captadas para a exposição *Patatutopia*, realizada no ano seguinte.

O trabalho fotográfico de Varda (sua primeira profissão) não se encerra com o início de seu trabalho cinematográfico, em 1954, com seu primeiro filme *La Pointe Courte*. Seu olhar e experiência como fotógrafa influenciará diretamente não apenas suas escolhas de composição do plano como também se farão presentes de diversas formas em seus filmes e obras instalativas ao longo de toda sua carreira.

(...) Varda vai utilizar as imagens, todas ou quase todas as imagens que a tocam e que foram feitas por ela. Não contente de tê-las captado do real, ela vai inscrever-las nas imagens do presente, brincando assim com o tempo. Todo seu trabalho – de 1954 até hoje – é a prova deste amor pelas imagens, que as faz renascer, como por magia, diante dos olhos do espectador. Imóvel, a imagem fotográfica é memória, infiel, aproximativa, mas bastante sensível (ao mesmo tempo afetiva e imbuída de sentido); movimentada, a imagem cinematográfica se agita em torno da fotografia, ela a faz reviver de outra maneira por um momento. (DELVAUX, 2006, p. 39)

Em *Saudações Cubanos! (Salut les Cubains, 1963)*, Varda utiliza como material bruto cerca de 1800 fotografias realizadas durante sua viagem a Cuba, a convite do Instituto Cubano de Cinema (ICAIC), no ano de 1962. As fotografias tiradas na ocasião são reutilizadas em séries que geram movimento ao serem inseridas uma após a outra, a uma velocidade de 24 quadros por segundo, criando uma animação fragmentada. Às imagens, somam-se narrações e trilha musical, inseridas na pós produção. O ritmo do corte entre as imagens é dado a partir dos ritmos próprios da cultura cubana, como o *chá-chá-chá*.

Neste gesto de montagem, a partir de uma animação da imagem e da relação entre imagem e som, Varda sobrepõe a ideia de construção artística à realidade crua das imagens captadas, que se apresentam, segundo Yakhni (2011), em seu duplo caráter, primeiro, como fotografias depois como fotogramas. Segundo a autora, esse gesto nos remete aos primeiros cinemas e nos faz lembrar que as imagens não nasceram com movimento, sendo esse apenas uma ilusão (YAKHNI, 2011, p. 67).

Outro exemplo de uso de uma fotografia anteriormente existente para criação de uma nova obra por Varda é o curta-metragem *Ulisses (Ulysse, 1982)*. Nesse filme, Varda retoma um trabalho fotográfico realizado em 1954, para buscar compreender as razões que a levaram a criar esta imagem. Varda acredita que a busca pela cinematografia, iniciada no mesmo ano com o filme *La Pointe Courte*, já estava presente nesta composição.

Ao preparar o espetáculo de Arles, eu me dei conta de que uma das minhas fotografias tinha ficado vinte anos no meu ateliê, colada à porta de um armário. Esta fotografia era, claro, tão importante que me perguntava o porquê disto. Esta pergunta se tornou o assunto de um curta-metragem: *Ulisses*. De descobertas a frustrações, este pequeno filme me ensinou mais sobre mim mesma do que muitas conversas. (VARDA, 1994, p 135-136. Apud DUBOIS, 2006, p.37)

Em *Ulisses*, Varda parte da fotografia para ir em busca dos personagens que vemos na imagem, 28 anos após o seu registro, sendo este o nome do título do filme, da foto que serve de base ao filme e, também de um dos protagonistas da foto e do filme. Para Dubois, *este*

filme é a operação através da qual Varda se torna cineasta nas costas da fotografia e revela o quanto a fotografia de Varda estaria implicitamente fecunda do cinema que estaria por vir (DUBOIS, 2006, p. 38).

Não é à toa que essa mesma imagem é retomada, também, em *Visages Villages* (2017) seu penúltimo filme, realizado com o fotógrafo JR. Após entrevistar produtores de cabra, Varda retoma a imagem e história desta fotografia e cogita usá-la em uma colagem de grande impressão em uma enorme pedra situada em uma praia, mas acaba optando pela reprodução de uma outra foto, realizada na mesma época em que fotografou Ulisses.

Após *Visage Village*, Varda realizará seu último filme, *Varda por Agnès (Varda par Agnès 2019)*, uma de suas autobiografias. Em *Varda por Agnès e As Praias de Agnès (Les plages d'Agnès, 2008)* a artista/cineasta revisita as principais obras de sua carreira, desde suas fotografias às suas instalações artísticas, passando pela sua cinematografia de ficção e documental, usando as imagens de suas próprias obras como material bruto, uma espécie de uso de material de arquivo, para a criação do filme.

Varda inicia seu filme *As Praias de Agnès* com a frase: *Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens. Mas se me abrissem, encontrariam praias.* Tendo vivido próximo a uma região costeira, diversas praias fizeram parte da vida de Varda e, conseqüentemente de sua obra, sendo este tema retomado frequentemente em sua carreira em maior ou menor escala desde seu primeiro filme.

Ocorrida em 2006 na galeria da *Fondation Cartier*, na França, a exposição *A Ilha e Ela (L'île et elle, 2006)* reuniu diversas instalações, em sua maioria criadas especialmente para esta ocasião, que tinham como ponto de partida a Ilha Noirmoutier. Varda mantinha uma relação próxima, de afeto, com a ilha, localizada ao sul da França, que lhe foi apresentada por seu falecido marido Jacques Demy e onde costumava passar as férias com seus filhos e netos. Na exposição, essa relação pessoal da artista com o espaço e seus habitantes é entrelaçada por aspectos de características turísticas e econômicas da ilha, como o seu caráter veraneio ou as salinas, principal atividade da economia local. Varda quis criar, nesta exposição, a atmosfera daquele lugar a partir da junção de suas diferentes instalações que perpassam pelo tema.

A partir das instalações apresentadas no primeiro piso, o espectador entra em contato com o local e suas características gerais da ilha. Neste momento, o olhar se destina ao lado público da ilha e dá espaço para apresentar alguns de seus habitantes. No subsolo, partimos para um contato pessoal de Varda com aquele local. Misturando público e privado, autobiografia e subjetividade, o espectador vai sendo convidado a olhar a ilha cada vez mais profundamente a partir dos olhos de Varda e sua história particular.

Na ilha, há cabanas feitas com material reciclado, muito bonitas. Tive a idéia de construir e implantar na exposição uma cabana cujas paredes seriam feitas de película, cópias comerciais do filme *As Criaturas (Les Cre-*

atures, 1966), rodado na ilha, é claro, fracasso comercial apesar dos belos e bons atores. Digamos que se trata de uma cabana de *cine-reciclagem*. *Minha cabana do Fracasso*. (BORGES, 2006, p. 46)

Se em *Os Catadores e eu* a cineasta vai em busca de personagens que se aproveitam dos restos da colheita ou das sobras das feiras, em sua obra, Varda vai em busca de novas significações para as próprias criações, seja de imagens, temas ou a própria película fílmica, como é o caso de sua instalação *Minha cabana do fracasso* (*Ma Cabane de l'Échec*, 2006), parte da exposição *A Ilha e Ela*. Nessa instalação, Agnès, utiliza-se da própria materialidade fílmica para criar uma nova obra. A partir de películas em p/b, de 35mm, de seu filme *As Criaturas* (*Les Creatures*, 1966), um fracasso comercial à época, Varda criou as paredes e o teto de sua instalação, fazendo, assim, sua própria cabana de reciclagem.

Varda costumava chamar sua cabana de *Cabana do Fracasso* mas, segundo ela, como foi reciclada com muita alegria, ela passou a chamá-la de *Cabana do Cinema*, rejeitando a palavra fracasso e o próprio fracasso comercial do filme. Isso se deveu porque aquelas imagens, apesar de serem as próprias películas do filme, já não são mais o próprio filme, foram ressignificadas a partir da sua nova configuração. Dessa forma, a relação do espectador com as imagens gravadas em suas películas, a montagem da obra e o sentido dado a elas são reconstruídos em sua obra instalativa.

Após essa instalação, Varda retoma esse uso da película em outras obras como, por exemplo, *Uma cabana de cinema: a estufa da felicidade* (*Une cabane de cinéma: la serre du bonheur*, 2018), sempre fazendo referência a filmes já realizados por ela e trazendo imagens e temas próprios do filme abordado, neste caso a referência é feita com o filme *Felicidade* (*Le Bonheur*, 1965) e as películas compõem as paredes e teto de uma estrutura que forma a imagem de uma estufa, onde Varda insere girassóis em seu interior.

Ao reciclar as películas do filme, para realizar sua própria cabana, Varda cria novas relações do espectador com as imagens filmadas. A artista/cineasta conserva a integridade fílmica e ressignifica seu uso, que não mais está sendo projetado em uma tela, mas exposto ao jogo de luz e ao olhar do espectador. O espectador é convidado a se movimentar, aproximando-se ou afastando-se das películas para observar suas imagens e cria, a partir desse jogo de aproximação e afastamento, sua própria narrativa fílmica.

A partir de uma relação entre construção e desconstrução, o artista cria novas obras em cadeia infinita. Dessa forma, todo projeto criativo revela-se sempre em movimento e mesmo o objeto tido como acabado continua em processo (SALLES, 1998, p. 98, apud MELLO, 2008, p. 118-119). No processo criativo de Varda, todos os elementos presentes em sua obra podem ser reciclados, desde sequências audiovisuais, ideias e, até mesmo, o material físico dos filmes. Nessa *cine-reciclagem*, apesar de já apresentados anteriormente, esses elementos tomam novos significados, gerando trabalhos autênticos em forma, sentido e relação com o espectador. Trata-se, como diria Salles, de uma obra em processo, em constante movimento.

Referências

BORGES, C. *Agnès e a ilha: o devir-plástica de uma artista*. In: Catálogo da Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. RJ/SP: CCBB, 2006, p. 45-48.

DELVAUX, C. *Agnès Varda cinefotógrafa*. In: Catálogo da Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. RJ/SP: CCBB, 2006, p. 39-44.

DEROO, R. J. *Between Film, Photography, and Art*. Oakland, California: University of California Press, 2018.

DUBOIS, P. *A escavação nas estratificações de uma imagem-múmia: Ulisses*. In: Catálogo da Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. RJ/SP: CCBB, 2006. p. 37-38

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

VARDA, A.; BASTIDE, B.; PAQUOT, C. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.

YAKHNI, S. *Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si*. 2011. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

TOMEM SEUS LUGARES À MESA! Sobre a lesbiandade na FC brasileira¹⁰⁰

TAKE YOUR SEATSTHE TABLE! On
lesbianism in Brazilian SF

Carolina de Oliveira Silva¹⁰¹
(Doutoranda – Unicamp)

Resumo: Este artigo pensa a lesbiandade nos filmes *Bacurau* (2019), *Medusa* (2021) e *Mato seco em chamas* (2022), partindo da hipótese de que tal recorte, entremeado às produções que flertam com a ficção científica, podem promover diferentes elaborações sobre a “estraga-prazeres feminista” (AHMED, 2020). Assim, utilizo autoras que dialoguem com a in/visibilidade lésbica no cinema (BRANDÃO; SOUSA, 2019) e as representações femininas na FC brasileira (GINWAY, 2005).

Palavras-chave: Lesbiandade; Personagens lésbicas; Ficção científica brasileira, Estraga-prazeres feminista.

Abstract: This article considers lesbianism in the films *Bacurau* (2019), *Medusa* (2021) and *Mato seco em chamas* (2022), based on the hypothesis that such a section, interspersed with productions that flirt with science fiction, can promote different elaborations on the “feminist killjoys” (AHMED, 2020). Thus, I use authors who dialog with lesbian in/visibility in cinema (BRANDÃO; SOUSA, 2019) and female representations in Brazilian fiction (GINWAY, 2005).

Keywords: Lesbianism; Lesbian characters; Brazilian science fiction; Feminist Killjoys.

Este trabalho nasceu da insatisfação diante do desenlace do filme *As filhas do fogo* (1978) de Walter Hugo Khouri, que flerta com as narrativas góticas e a ficção-científica, apresentando personagens femininas lésbicas que, de maneira misteriosa, são engolidas pela natureza. No inventário proposto por Suppia (2007) sobre a FC brasileira, *As filhas do fogo* é um filme que se afasta do gênero, embora subsista no tratamento “cientificionalizado” da paranormalidade. Assim, ao explorar tais personagens, qual seria o lugar das lésbicas que não fosse um destino fatal?

A partir desse questionamento, o paradoxo da in/visibilidade lésbica no cinema passa a fazer parte da pesquisa. Como aponta Brandão e Sousa (2019), essas imagens ora operam à margem da heteronormatividade, ora promovem uma ausência que necessita decodificação

100 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão ST Estudos do insólito e do horror no audiovisual.

101 | Doutoranda em Multimeios, mestra em Comunicação Audiovisual, especialista em História da Arte, bacharel em Rádio e TV. Atua como roteirista, crítica de cinema e professora de comunicação e artes.

e, por tal razão, a busca por personagens lésbicas tornou-se latente em filmes que flertam com a FC, gênero por si só de difícil explanação (BETZ, 2011). A figura da lésbica poderia ser pensada a partir da ideia de estraga-prazeres feministas (AHMED, 2020), tendo em vista as personagens lésbicas em filmes como: *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Medusa* (2021) de Anita Rocha da Silveira e *Mato seco em chamas* (2022) de Joana Pimenta e Adirley Queirós – obras com recortes distópicos que, em diferentes futuros, angariam pessoas que lutam contra a felicidade heteronormativa, promovendo assim, nas estraga-prazeres-lésbicas “um projeto de conhecimento, um projeto de criação de mundo” (AHMED, 2020, p. 90).

Ao reunir personagens como Domingas (Sônia Braga) – a única médica da cidade de Bacurau, Michele (Lara Tremouroux) e Mari (Mariana Oliveira) – a líder das “Preciosas de Cristo” e a jovem e curiosa enfermeira, e Léa (Lea Alves da Silva) – a narradora da história das gasolinehas da favela do Sol Nascente – a hipótese é de que essas mulheres, a partir do método de constelação fílmica (SOUTO, 2020), apresentam suas histórias do ponto de vista das rejeitadas, apresentando personagens complexas e potentes. Em *Bacurau*, uma cidade do sertão brasileiro desaparece do mapa e a defesa do inimigo deve ser feita pela população, nesse contexto, a médica auxilia a população ao mesmo tempo em que sofre com o alcoolismo. Em *Medusa*, a perseguição contra mulheres não-religiosas é liderada por uma jovem devota que, ao descobrir o amor pela melhor amiga e sofrer com a violência masculina, passa a buscar sua liberdade. Já em *Mato seco em chamas*, a cidade é governada por um grupo de mulheres, dentre elas, uma prisioneira que se tornará heroína do povo. Tais mulheres não apenas apresentam as instâncias da vida lésbica, mas questionam “o que o cinema pode fazer a partir da figura lésbica” (BRANDÃO; SOUZA, 2019, p. 279).

Se em um primeiro momento contabilizamos a presença lésbica nas distopias brasileiras, em seguida analisamos suas trajetórias. As personagens ocupam seus lugares na grande mesa da FC, contudo, como estranhas, alienígenas e dissidentes, essas mulheres existem para desestabilizar a ordem. As quatro ameaçam não só a perda de seus próprios assentos à mesa, mas o prazer de quem está sentado: Domingas é uma mulher solitária, Michele rejeita o matrimônio, Mari experimenta ir contra as regras que a sociedade lhe impõem e Léa retorna da prisão mais uma vez. Para além das ambiguidades asseguradas pelas representações de mãe e meretriz (GINWAY, 2005) no gênero e ao considerar outros marcadores de diferença como a sexualidade e a classe, a categoria de mulher lésbica abrirá, portanto, outras possibilidades de existência para os mundos imaginados pela FC.

Buscando seus próprios lugares

Se até então o único filme que fazia parte do meu *corpus*¹⁰² em que era possível identificar personagens lésbicas era *As filhas do fogo*, a busca acontecia não só pela quantidade, mas pela insatisfação diante do desenlace da história.

Na trama, Diana é uma jovem abastada herdeira de um casarão erguido sob o terreno de uma mata destruída pelo seu avô. Sua namorada Ana, está angustiada e a sensação é de estar sempre sendo vigiada. As duas encontram Dagmar no meio da floresta captando sons. É quando a mulher mais velha convida as jovens para uma visita a sua casa e revela que trabalha com a gravação de vozes de pessoas já mortas, além disso, a dupla é chamada para uma festa a fantasia. Diana e Ana recebem fantasias feitas por mulheres que trabalham na confecção das roupas na casa de Dagmar. Enquanto isso, Mariana, a jovem governanta da casa de Diana, se envolve com um forasteiro que, após uma discussão com as jovens, aparece morto. A dupla descobre que a festa pagã já não acontece há anos e o encontro das mulheres termina de maneira misteriosa: Ana desfalece ao encontrar a mãe morta da namorada, Diana mata Dagmar com a arma de seu avô e fica presa na casa tomada por uma vegetação densa. A única sobrevivente é Mariana, que vai embora.

De modo geral, ainda que as quatro personagens lésbicas do filme – Ana, Diana, Dagmar e Silvia – sejam indispensáveis na história e mereçam mais atenção no que se refere às complexidades de suas ações e ao coletivo feminino, suas resoluções acabam seguindo uma mesma lógica: um desfecho estático, enclausuramento e morte.

Ao tentar compreender tal representatividade reservada às lésbicas, o texto de Alessandra e Ramayna (2019) lança uma pergunta importante: existe um cinema lésbico? A princípio complexa, ela é respondida de maneira simples e direta.

Tentar responder questões dessa natureza pode ser tão infértil quanto equivocado, dado o caráter redutor de qualquer definição a priori nesse contexto. Talvez a complexidade colocada por essas questões possa ser melhor apresentada na ambiguidade de: o que faz um cinema lésbico? Por um lado, o que torna o cinema lésbico (se é que isso é possível) e, por outro, o que o cinema pode fazer a partir da figura da lésbica? (p. 279)

Tal pergunta pode, na verdade, constituir armadilhas voltadas para uma ideia essencialista e redutora. Por esse motivo, as autoras sugerem um exercício de espectadorialidade que independa de uma delimitação prévia e, também, pensar sobre a potência a partir da existência lésbica, a forma como ela é atravessada pelo paradoxo do invisível e do visível.

Em vista disso, as personagens que serão analisadas, invocam em suas existências uma política da in/visibilidade que pode ser materializada em cenas específicas. As que farão parte da análise deste texto, possuem relação direta com a imagem que o texto de Ahmed invoca: a de uma mesa em família, cada uma em seu respectivo lugar – o que pode ser dito e o que deve ser calado? Quais silêncios estão implicados? Falar o que se pensar pode causar algum incômodo? A imagem das mulheres dissidentes, nesse caso, está ligada a um tornar-se estranha, uma alienígena afetiva, criar um problema ou, quiçá, ser esse problema. Dessa perspectiva, ser uma estraga-prazeres feminista é alienar-se da felicidade, ou pelo menos, de um tipo de felicidade muito específica que, no caso dos filmes citados, pode se referir ao apagamento de determinadas sujeitas nas histórias – o povoado em *Bacurau*, as mulheres em *Medusa* e a população carcerária em *Mato seco em chamas*.

Minha busca inicia, então, pela ausência, promovendo ao ato de constelar¹⁰³ – aproximar filmes aparentemente distintos – uma mirada transformadora. Afinal, ser uma mulher cis, branca e de classe média, não me exime de fazer – ou pelo menos tentar – com que todas as mulheres em seus mais diversos e infinitos atravessamentos, sejam amplificadas. Minhas primas, irmãs, amigas, as que ainda desconheço e companheiras, tomem seus lugares à mesa, pois é chegada a hora. Peço licença para ressoar a partir das palavras de Audre Lorde, “eu sou quem sou, fazendo o que vim fazer, agindo sobre vocês como uma droga ou um cinzel para que se lembrem do que há de mim em vocês, enquanto descubro vocês em mim” (2019, p. 200).

Puxe uma cadeira e sente-se

*Domingas está num descampado, apenas uma casinha atrás dela e na frente, uma mesa posta. Ela chama Michael (Udo Kier) de longe, “vem, pode vir” como uma anfitriã perfeita, “guisado, suco de caju” comenta ela, enquanto experimenta. Só não é mais perfeita porque seu jaleco está completamente ensanguentando, o que a torna um pouco desagradável à primeira vista. “De quem é o sangue?” o velho estrangeiro pergunta, ela responde com um sinal de morte, passa a mão pelo pescoço. Michael vira a mesa que foi posta para ele e Domingas dá um gole em seu cantil. (Descrição de sequência em *Bacurau*)*

*Mari tenta acordar Michele balançando todo o seu corpo, “acorda desgraçada”, as duas estão deitadas no meio da floresta escura. Uma música bem distante distrai a menina acordada, “essa noite eu quero te ter”, enquanto Mari procura entender o que acontece. Michele acorda, dá um beijo na amiga, sai correndo. Mari a persegue pela floresta, elas chegam em uma festa dançante e se reúnem – Mari está com a mesma máscara com a qual foi atacada anteriormente, é uma máscara branca com manchas vermelhas, Michele está sem camiseta, as duas dançam felizes. (Descrição de sequência em *Medusa*)*

*Chitara e Léa estão sentadas à mesa da cozinha conversando sobre o pai mulherengo, a adolescência e o encontro das mães no passado, ambas grávidas, “raparigueiro, viu, um dos bandidos mais temidos da Ceilândia também”. A mesa da cozinha é substituída pelo telhado, local que “às vezes parece que é tenso, tá ligado? Ao mesmo tempo é tranquilo, sei lá, uma onda do caralho”, comenta Chitara. Léa identifica um “baguio” que parece um disco “avoador” e conversam sobre como seria pavoroso e ao mesmo tempo engraçado serem abduzidas. (Descrição de sequência em *Mato seco em chamas*)*

Nas três sequências descritas acima, o dado do encontro e do diálogo são substanciais, seja como negação do outro – Michael encara Domingas como uma mulher estranha, subalterna e menor que ele; como um desejo pelo desconhecido – Mari e Michele são amigas de longa data, mas descobrem facetas uma sobre a outra com as quais ainda não haviam lidado; ou como um lugar de rememoração do passado às vistas do presente – Léa e Chitara conversam sobre suas mães e pai e, conseqüentemente, sobre as mulheres que se tornaram.

Ao mesmo tempo, esses encontros oferecem possibilidades excitantes: Domingas lança uma

103 | Inspirada na retórica e fabulação do pensamento da astronomia – que não acontece na natureza, mas a partir de quem observa o céu – o ato de constelar é útil, como aponta Souto, para a conformação de um *corp* de análise.

pergunta que não é sanada “por que vocês estão fazendo isso?” ao invés de se comportar como uma exímia estraga-prazeres e derrubar a mesa posta – coisa que o estrangeiro o faz. Mari e Michele dançam juntas pela primeira vez sem a artificialidade de seus papéis e sem o medo da perseguição que elas mesmas causam às outras mulheres. Léa e Chitara enxergam no drone utilizado como meio de controle, uma possibilidade de algo de outro mundo – um disco voador que as abduziria, mas não algo ameaçador, pelo contrário, seria uma alternativa que, mesmo apavorante, seria bem-vinda ao mundo delas.

Ao se defrontarem com o estranho – o estrangeiro, o excêntrico e o desconhecido – a ideia do outro, que é capaz de abarcar todos esses adjetivos, provoca uma justaposição bastante característica das obras de FC. Bráulio Tavares (1986) invoca, a partir desse ponto de vista, uma definição do gênero que envolve, justamente, esse encontro insólito, “sensação de estranheza diante do mundo, crise e reafirmação da própria identidade; impulso para enfrentar grandes desafios e mudar o mundo” (p. 15). E será nesse sentimento diante da estranheza que, segundo Phyllis M. Betz em *The Lesbian Fantastic: A Critical Study of Science Fiction, Fantasy, Paranormal and Gothic Writings* (2011), as autorias lésbicas – o que também poderia ser transferido para as personagens dessas histórias – são promovidas por meio de grupos marginalizados, pela reapropriação de imagens negativas e até mesmo como *aliens*, configurando-se como não só a outra, mas a quintessência da outra.

Ainda que o terreno da literatura a década de 1970 seja um momento em que autoras passam a se destacar ao examinarem as interseções entre o público e o privado, muito por conta das intervenções sociais e políticas das ativistas feministas¹⁰⁴, no cenário mais *mainstream*, comentários sobre relacionamentos entre humanos e *aliens* ou com o foco na sexualidade, são incomuns. A sexualidade é sugestiva e limitada, e o beijo, caso o desconhecido seja uma mulher, basta para converter o matriarcado em patriarcado. A relutância dos temas se explica pelo interesse em manter uma audiência ampla onde as subjetividades ficam de fora, aqui, especula-se sobre a ciência e como encontrar novos mundos. Imagina-se o futuro da humanidade, todavia, explorar sobre como as pessoas fazem sexo, parece se tratar apenas de uma diversão.

Ainda assim, é possível identificar nos lugares que essas mulheres ocupam, um diálogo com a estraga-prazeres: Dominga é uma anfitriã boa que se preocupa em salvar a vida – sejam elas quais forem, por isso, sua sensibilidade diante de qualquer vida é tão surpreendente; Mari e Michele experimentam o que foi proibido e desencadeiam uma ação em massa – mulheres correndo, gritando e se libertando das regras que as mantinham presas – e, finalmente, Léa, retornará a prisão mais um vez, mostrando que o sistema ainda é muito forte e, por isso mesmo, ela faz questão de fazer barulho quando fora dele. De maneira ainda muito pouco aprofundada, o estudo sobre as personagens lésbicas no cinema de FC brasileiro, necessita de mais dedicação, tanto do ponto de vista da pesquisa, quanto de sua própria feitura. Nesse sentido, é importante salientar que, os filmes trabalhados aqui, não têm como principal objetivo tratar das sexualidades – ainda que tal recorte seja bastante restrito ao

104 | Contexto do surgimento de obras como *The Left Hand of the Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin, *The Female Man* (1975) de Joanna Russ e *Native Tongue* (1984) Suzette Haden Elgin.

tratar das identidades lésbicas. Contudo, essas reflexões iniciais sobre o tema, pretendem abrir caminhos para que se pense outras possibilidades de vida e da coletividade feminina, descentradas de uma ideia masculina e heterossexual, passam a apresentar.

Referências

- AHMED, S. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas). *Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 82-102, 2020.
- LORDE, A. *Irmã outsider*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BETZ, P. M. *The Lesbian Fantastic: A Critical Study of Science Fiction, Fantasy, Paranormal and Gothic Writings*. North Carolina: McFarland & Company, 2011.
- BRANDÃO, A. S.; SOUSA, R. L. de. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- TAVARES, B. *O que é ficção científica?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CAUSO, R. de S. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GINWAY, E. M. *Ficção científica brasileira*. São Paulo: Devir, 2005.
- SOUTO, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia*, n. 45, set-dez, p. 153-165, 2020.
- SUPPIA, A. L. P. de O. *Limite de Alerta! FC em atmosfera rarefeita - Uma introdução ao estudo de FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2007.

Dom Casmurro mente? Uma análise narratológica comparativa¹⁰⁵

Is Dom Casmurro lying? A comparative
narratological analysis

Carolina Soares Pires¹⁰⁶
(Doutora – USP)

Resumo: Esta pesquisa propõe o estudo comparativo de adaptações para cinema e televisão da obra literária Dom Casmurro sob o enfoque teórico da teoria da adaptação e por meio da análise narratológica, concentrando-se especificamente nas questões da narração autoconsciente e não-confiável. Com base nessas análises, pretende-se investigar aspectos preponderantes dessas adaptações no terreno específico da narratologia e elaborar questões relativas às implicações dessas relações na adaptação audiovisual.

Palavras-chave: Cinema, Televisão, Adaptação, Narratologia, Machado de Assis

Abstract: This research proposes a comparative study of a film and a television adaptation of the literary work Dom Casmurro from the theoretical perspective of adaptation theory and through narratological analysis, focusing specifically on the issues of self-conscious and unreliable narration. Based on these analyses, the aim is to investigate the preponderant aspects of these adaptations in the specific field of narratology and to elaborate on the implications of these relationships for audiovisual adaptation.

Keywords: Cinema, Television, Adaptation, Narratology, Machado de Assis

O presente trabalho inscreve-se nos campos de estudos de adaptação da literatura para o audiovisual e narratologia, e, por conseguinte, também pertence às investigações do modo como se relacionam o cinema e a televisão com a literatura. Por meio da análise comparada de adaptações cinematográficas e televisivas, o objetivo é explorar os aspectos narrativos da adaptação audiovisual, especialmente as questões específicas da narrativa autoconsciente e do narrador não-confiável. Para tanto, são abordadas as inter-relações entre obras audiovisuais adaptadas para cinema e para televisão do mesmo texto literário cuja narração pode ser classificada como autoconsciente e não-confiável: Dom Casmurro (1889). Um complexo amálgama dos conceitos de narração reflexiva, autoconsciente e não confiável define o romance em termos narratológicos. A aplicação de conceitos tão complexos a uma linguagem audiovisual pode complicar ainda mais os meandros da narração e seus significa-

105 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão CI 11 – Cinema e literatura em perspectiva comparada.

106 | Carolina Soares é pesquisadora e crítica de cinema. Realiza pesquisas em audiovisual, com foco na relação entre literatura e cinema/TV, adaptação e cinema brasileiro. É Doutora em Meios e processos audiovisuais pela ECA-USP. É também realizadora e educadora audiovisual.

dos. Pelo prisma da narratologia, investiga-se como são construídas e estruturadas narrativamente essas adaptações. São observados os elementos constitutivos e os processos de construção narrativa dessas adaptações, as influências e as interfaces dessas obras, assim como outras relações intertextuais relevantes para a análise. Por meio da análise fílmica e do estudo comparativo, investiga-se o percurso da construção narrativa das adaptações e suas implicações na obra resultante.

Tomando por base a noção de que a construção narrativa dessas adaptações se dá pela forma, busca-se: compreender como se dá essa relação no âmbito da narração autoconsciente e não-confiável; identificar particularidades da interlocução dessas adaptações com os textos de origem e analisar a construção narrativa dessas adaptações audiovisuais. O romance selecionado representa notadamente referência de narrador autoconsciente e não-confiável: o relato dos fatos é mediado pelo próprio personagem, que exhibe essa mediação e cuja confiabilidade é questionável. Essa não-confiabilidade é revelada ao leitor implícito por meio da ironia e da construção narrativa que desautoriza o discurso e deixa ver que existe um processo de autofalsificação orquestrado pelo narrador-personagem.

Traçar um paralelo entre as duas adaptações, em uma análise comparativa, possibilita aprofundar aspectos da análise, uma vez que exibem estética e estilo diverso e constroem relações diferentes com o hipotexto. A análise do diálogo entre as obras audiovisuais e o respectivo texto literário explora como a forma e também as escolhas de estilo, *mise-en-scène*, montagem e o tom geral da representação constroem determinada relação com o texto de origem; como se dá esse diálogo intertextual; como se dá a relação entre obra e espectador nessas adaptações; como e se se reproduz, na relação entre adaptação audiovisual e espectador, relação semelhante à que se estabelece entre narrador e leitor nos romances e por que motivo. Articulando essas análises, investiga-se como essas adaptações se relacionam entre si; quais eixos têm em comum; quais elementos formais se repetem ou divergem; que diferenças e particularidades existem e em que posição cada uma se localiza na construção geral de um diálogo entre o audiovisual e essa obra literária. O horizonte deste trabalho é oferecer uma contribuição para o melhor entendimento das relações entre literatura e audiovisual no campo da narratologia, por meio da análise do fruto por excelência da relação entre essas duas artes: a adaptação.

A metodologia aqui desenvolvida é baseada na divisão em sequências, numeradas na ordem que aparecem e analisadas individualmente em seus elementos formais (tipos de plano e movimentos de câmera, enquadramentos, trilha sonora, montagem etc.) para determinar padrões visuais (visualizações) que indicam o tipo de narração e focalização, assim como as operações de adaptação empreendidas e a relação da sequência com o texto-fonte. O método de segmentação do filme e do primeiro e último capítulos da minissérie em sequências numeradas, pormenorizadas nas unidades sintáticas de planos, identifica tipos de focalização/visualização e, posteriormente, sua função semântica, primeiro, no conjunto menor da sequência e, em seguida, no conjunto geral da obra, possibilitando uma análise mais detida e mais clara das funções de cada plano e sequência e a soma dessas partes como operação retórica de construção de discurso. As categorias escolhidas para analisar as operações de

adaptação baseiam-se no trabalho e na análise de Stam (2000, 2005, 2008) e no esquema mínimo do processo adaptativo sugerido por Brito (2006) usando as operações descritas por Vanoye (Apud BRITO, 2006). Algumas categorias se sobrepõem, enquanto outras são condições de existência de categorias correlatas: para haver uma condensação, é preciso haver deslocamentos; para haver uma reacentuação, é preciso haver ampliação e amplificação; para que haja extrapolação, é necessário que haja adição. A divisão em categorias específicas visa a fornecer maior precisão em relação aos elementos predominantes na sequência que está sendo analisada. Em geral, apenas as categorias predominantes são usadas, evitando o uso repetitivo daquelas que são condições para a existência de outra. Categorias semelhantes são utilizadas somente quando há relevância semântica no emprego de mais de uma categoria. As categorias e os elementos narratológicos analisados foram extraídos do manual “A guide to narratological film analysis”, de Manfred Jahn (2021), com algumas alterações e adaptações baseadas no trabalho de outros autores (Chatman, Hörste, Genette). O objetivo é delinear uma estrutura conceitual para examinar sistematicamente as técnicas adaptativas e as transformações em ação no processo de adaptação de uma narrativa de uma mídia para outra, assim como as ferramentas utilizadas na construção do discurso narrativo e sua função. Além disso, a associação de sequências com capítulos e trechos específicos do romance pretende esclarecer e comparar os sentidos semânticos, assim como o diálogo com a obra. Foram analisados o filme *Capitu* (1968), dirigido por Paulo César Saraceni, e a minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida na Rede Globo.

Na decupagem, foram selecionadas as primeiras cinco sequências dos episódios 1 e 5 da minissérie, e as cinco primeiras e cinco últimas sequências do longa metragem de Saraceni, o que estabelece, pelo menos, um equilíbrio numérico maior entre sequências analisadas.

Operações de adaptação do texto literário para o audiovisual

- **Redução** - Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e não estão no filme.
- **Adição** - Elementos que estão no filme e não estão no texto literário.
- **Deslocamento** - Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
- **Concretização** - Elementos do texto literário presentes no filme de maneira “inalterada” (considerando-se as diferenças obrigatórias de um meio para outro)
- **Simplificação** - Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.

- **Ampliação** - Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.
- **Condensação** - Condensação de elementos que, no texto literário, se dão em momentos diversos da narrativa.
- **Amplificação** - Elementos que ganham maior importância, intensidade ou relevância para a narrativa no filme, em relação ao romance.
- **Transformação** - Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
- **Atualização** - Transformações de ordem temporal relativas ao tempo histórico do romance (narrativa se dá em outra "época"). Anacronismos.
- **Reacentuação** - Recriação de elementos do texto literário dando ênfase a aspectos diferentes daqueles enfatizados no texto. Por exemplo, criar uma cena do ponto de vista de outro personagem.
- **Extrapolação** - Criação de novos elementos a partir daqueles presentes no texto, extrapolando características, significados ou consequências.
- **Popularização** - Transformação de elementos de difícil apreensão ou considerados "eruditos" em elementos mais amplamente difundidos na cultura, especialmente na chamada "cultura pop".
- **Crítica** - Recriação ou reconfiguração de elementos do texto literário a partir de um ponto de vista crítico. Pode incluir tanto críticas veladas como explícitas, ironia, questionamento, paródia, etc.
- **Transculturalização** - Transformação de elementos pertencentes a uma cultura no texto literário em elementos de outra cultura no filme.

Análise narratológica/descrição dos elementos narrativos

Focalização

A focalização é um dos conceitos mais importantes da narratologia, seu papel em narrativas audiovisuais é ampla e intensamente discutido. Focalização refere-se às formas e aos meios de apresentar informações a partir da perspectiva e da percepção dos focalizadores.¹⁰⁷

Jahn (2021) considera que grande parte ou mesmo todo o fluxo de dados de um filme consiste em dados *perspectivados*. Jahn formula como correspondente à focalização a seguinte pergunta: Quem percebe o quê de qual ponto de vista?

¹⁰⁷ | Autores como Jost, Kuhn e Schlickers diferenciam "ocularização" e "auricularização" e interpretam "focalização" em um sentido mais próximo do que foi proposto por Genette na revisão do próprio trabalho: como quantidade de conhecimento do narrador cinematográfico em relação aos personagens. Embora essas distinções possam ser importantes, para os fins desse quadro comparativo, os conceitos de focalização e focalizador abarcarão todas as distinções.

Percepção online ou off-line

Percepção on-line (PON): percepção comum

Percepção off-line (POFF): percepção imaginária, como visões, sonhos e memórias.

Focalizador

O principal focalizador de um filme é o conjunto de todos os elementos comunicativos de um filme, o termo aqui adotado é o de Chatman: narrador cinematográfico. O narrador cinematográfico visualiza, vê e ouve tudo o que se desenrola no aqui-e-agora diegético. Em qualquer momento, o narrador cinematográfico pode se aproximar, mudar para ou adotar a visão/audição de dois tipos de focalizadores secundários:

- **Focalizador interno (ou refletor):** é um personagem cuja percepção orienta os dados audiovisuais no aqui-e-agora da estória (fábula).
- **Narrador-focalizador:** é o narrador no sentido comumente usado no audiovisual, alguém que conta a história de sua perspectiva (geralmente uma voz não-diegética). Pode ou não ser personagem da história (homodiegético ou heterodiegético), deve ser identificado como elemento distinguível do chamado narrador cinematográfico (que nunca pode ser personificado) e deve ter função específica. Só pode haver um focalizador primário (um narrador cinematográfico), mas este pode delegar a focalização a qualquer número de refletores e narradores-focalizadores.

Perspectiva interna ou externa

O narrador cinematográfico tem duas opções principais para apresentar dados visuais:

- **Visualizações externas (VE):** mostram cenários, personagens e ações a partir de um ponto de vista externo exclusivo dessa entidade (ou seja, um ponto de vista não compartilhado por nenhum dos personagens)
- **Visualizações internas (VI):** mostram a visão de um focalizador/refletor interno da história sobre as coisas e os eventos. Utilizam preferencialmente posições de câmera chamadas de subjetivas ou semissubjetivas:
- câmera subjetiva (POV); plano over the shoulder (OTS); plano view-from behind (VFB); plano POV reverso.

Jahn (2021) denomina planos em câmera subjetiva (POV) de visualização interna *direta* (VID), enquanto a câmera over-the-shoulder (OTS), a VFB e o POV inverso são visualizações internas *indiretas* ou (preferencialmente) *aproximadas* (VIA). Também considera visualizações internas as duas formas a seguir, que combinam um plano do rosto ou do corpo do focalizador com um com um contraplano do objeto percebido: Correspondência de pers-

pectiva do olho/*eyeline match*; Contraplano de reação/*reaction shot* (FOF¹⁰⁸), que mostra um focalizador reagindo com interesse, atenção, admiração, diversão, aborrecimento, horror etc., ao que se viu no plano anterior ou que será mostrado no próximo.

Jahn (2021, p. 11-12) esclarece que:

O rosto ou a atitude corporal do refletor deve ser reconhecível como indicativo de algum estado ou atividade mental relevante para a percepção. Os espectadores geralmente realizam esse tipo de “leitura de mente” superficial como parte de uma competência socialmente adquirida, hoje denominada “teoria da mente”. Naturalmente, a “leitura da mente” é apenas uma inferência provável, e a FCD pode explorar quaisquer erros para seus próprios fins.

Tipos de focalização

Jahn define os principais tipos de focalização fílmica segundo as seguintes características: (1) visualização externa ou interna, (2) presença ou ausência de personagens na cena, (3) ponto de vista do focalizador e objeto percebido. É possível distinguir três modos típicos de focalização (e diversos submodos quando se inclui o status on-line/off-line, tipos de plano, canal sonoro etc.)

- **Visualização externa (VE)**¹⁰⁹: o narrador cinematográfico se posiciona livremente para mostrar o cenário e a ação da história (fábula) a partir de um ponto de vista externo. É possível distinguir duas variantes: na variante A (**VEA**), não há personagem na cena; na variante B (**VEB**), há um ou mais personagens na cena, mas nenhum deles é definido como focalizador.
- **Visualização interna aproximada (VIA)**: câmera por sobre o ombro (OTS), contraplano de reação, *eyeline match* e planos ou sequências similares, correlacionados com a percepção de um focalizador e *aproximados* desta.
- **Visualização interna direta (VID)**: adotando a posição de um focalizador, o narrador cinematográfico usa a câmera subjetiva (POV) para assumir a posição da-quele.

Narração

Alguns filmes usam instâncias narradores verbais; quando presentes, são diferenciados, primeiramente, por estarem visíveis na tela ou não: narrador fora da tela (*offscreen*); narrador na tela (*onscreen*). O narrador pode estar temporariamente fora da tela ou permanentemente fora da tela. Um narrador pode ser personagem da história ou não (homodiegético ou heterodiegético). Como na literatura, narradores secundários estão situados no aqui-e-agora do nível do discurso (trama), geralmente posterior ao aqui-e-agora do nível da história (fábula).

108 | Se refere a focalizador-objeto-focalizador

109 | Corresponde à “focalização zero”

Quadro 1 - Capitu (1968)

QUADRO - CAPITU (1968)			
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
1	Não há	Sequência de títulos	Não há
2	Transformação Concretização	Dolly in PA-PM Steadicam em eixo circular e ao mesmo tempo se aproximando do casal PM + PP = VEB Inserção de texto com citação Música OFF Começa uma narração VO (a única do filme) que continua no próximo plano	A citação pertence ao Capítulo CI no qual o narrador afirma que a citação pertence à primeira epístola de S. Pedro. O diálogo pertence ao Capítulo C, porém acontece entre Bentinho e José Dias, não entre os dois recém-casados.
3	Extrapolação Reacentuação	Tracking (steadicam ou câmera na mão) + Zoom in PC-PM = VEB FOF = VIA POFF Personagens "olham" e reagem a um <i>flashback</i> que antecede a reação, pode ser uma visualização interna aproximada dessa memória e por isso uma percepção <i>off-line</i> . Pode ser um dado de reflexividade. Continua o VO Diálogo SA Música OFF	Baseia-se no Capítulo CII. O <i>flashback</i> é de uma cena que aparece no Capítulo XIV.
4	Transformação Simplificação	Steadicam + <i>travelling</i> + Tracking = VEB Talvez VIA (Intenção parece ser emular um POV, que seria VID, mas não tem tal efeito) <i>Bleed-over</i> OFF SA	Capítulo XV, com diferença de que Bentinho e Pádua parecem ter chegado quase juntos, flagrando Capitu escrevendo no muro, no livro ambos observam o muro e se dão as mãos antes da chegada do pai.
5	Deslocamento Simplificação Condensação	<i>Travelling</i> + Zoom in = VEB FOF = VIA VO - Diálogos da adolescência que fazem um tipo de <i>flashback</i> enquanto os personagens são retratados adultos em ações corriqueiras, não fica claro se a intenção é revelar que essas memórias estão sendo lembradas por Bentinho enquanto está calado (POFF) ou se são uma condensação de um <i>flashback</i> que só se realiza no canal sonoro e uma representação visual neutra.	A cena do beijo que se passa no Capítulo XXXIII foi deslocada para os dois já casados, a referência aos "olhos de ressaca" (modificada) é do Capítulo XXXII e os diálogos em <i>flashback</i> são do Capítulo XLIV.

QUADRO - CAPITU (1968)

Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
6	Condensação Deslocamento Extrapolação Amplificação Adição	PD PG Zenital + zoom in <i>Travelling</i> = VEB POV = VID Leteiro indicando passagem de tempo Música diegética <i>Bleed-over</i>	Condensação e deslocamento de diálogos e situações do romance; extrapolação de elementos para criar ações e diálogos, muitos foram adição total. Capítulos referenciados são: XIII, CV, CVIII, CIV.
7	Extrapolação Ampliação Deslocamento	Câmera na mão + <i>Travelling</i> = VEB FOF = VIA POV = VID PC + PD = VEB Música diegética + SA	Há deslocamento, ampliação e extrapolação do que nos Capítulos CV e CVIII é sumariado pelo narrador.
8	Deslocamento Transformação	PC Pan + <i>travelling</i> + <i>Tracking</i> = VEB <i>Jump-cut</i> Diálogo	Desloca para um diálogo entre Bentinho e Escobar o Capítulo CVIII com adições e mudanças.
9	Deslocamento Extrapolação	Zoom in = VEB Música SA (barulho do mar)	Desloca o diálogo dos Capítulos CVI e CVII, "Dez libras esterlinas" e "Ciúmes do mar" para um momento em que Capitu já está grávida, extrapola-o para uma conversa sobre o enxoval do bebê.
10	Adição	PG + PC = VEB Música SA	Não há

Quadro 2 - Capitu (2008) EP. 1

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 1			
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
1	Não há	Sequência de abertura/ créditos em <i>stop motion</i> em estilo <i>collage</i> . Música de abertura <i>Bleed over</i>	Não há
2	Transformação Concretização (VO + texto escrito) Atualização Deslocamento	XPG <i>bird'seyevue</i> + imagens de arquivo + trem = VEB POFF = VID Música <i>Voice-over</i> Inserções escritas	Capítulos I e IX. Um trecho do Capítulo IX, "A ópera" é dito pelo personagem Dom Casmurro, que fala olhando diretamente para a câmera.
3	Transformação Concretização Adição	<i>Contra plongée</i> + grua + PG = VEB POV = VID POFF = VID Música Narrador <i>onscreen</i>	Capítulo I, em que o narrador explica o título do livro, aqui o narrador <i>onscreen</i> explica olhando para a câmera, para um espectador implícito, extra diegético. É adicionada a cena da imaginação do narrador com poeta do trem recebendo os louros de seu trabalho, em percepção <i>off-line</i> .
4	Concretização Transformação	PG <i>contra-plongée</i> + <i>tilt</i> = VEB FOF = VIA POFF = VID	Capítulo II, "Do livro", Narrador explica porque quer escrever o livro. Fala da casa que mandou construir em Engenho Novo igual à da infância, em Matacavalos. Intenção de atar as duas pontas da vida, restaurar na velhice a adolescência. Fala também da ideia de escrever uma "História dos Subúrbios". Quadros na parede incitam a escrever livro sobre o seu passado.
5	Transformação Atualização	PI pan + <i>travelling</i> = VEB	Representação puramente visual da nostalgia do narrador pela adolescência. Música anacrônica traz atualização do tema.
6	Concretização Adição	PC + <i>Push in</i> + PM = VEB POV = VID Atores imóveis = <i>table-au vivant</i> <i>Bleed over</i> Música	Corresponde aos Capítulos III e IV, com a adição de dois planos puramente visuais que "ilustram" sobre quem é a conversa no outro ambiente. Uso da projeção como cenário. Efeito de congelamento da imagem feito "ao contrário" (não pausa a imagem, mas atores)

Quadro 3 - Capitu (2008) EP. 5

QUADRO - CAPITU (2008) EP. 5			
Sequências que contêm focalização interna (visualização interna direta)			
Sequências que contêm focalização interna aproximada (visualização interna aproximada)			
Sequência	Operações de adaptação	Análise Narratológica	Referente Literário
1	Transformação Ampliação Atualização Popularização	PG + PC + PM = VEB <i>Swish pan</i> + PP + Steadicam + FOF = VIA POFF = VID Imagem de arquivo Música Efeitos sonoros Narração <i>onscreen</i> Narração <i>off</i> Diálogo	Sequência que se refere aos Capítulos: CIV, "As pirâmides"; Capítulo CV, "Os braços"; e ao começo do Capítulo CVI, "Dez libras esterlinas". Uma das poucas (ou a única?) sequência em que há mais pessoas em cena, com muitos figurantes representando os presentes no baile. A cena é grandiosa e tem a lente mais aberta e a maior profundidade de campo provavelmente da minissérie toda. Câmera vertiginosa e muitas imagens "borradas" e mais ou menos abstratas. A trilha aqui é fundamental para estabelecer o clima emocional e o desequilíbrio do personagem.
2	Transformação Concretização Atualização	PG + PC + PM + PP = VEB Animação Imagem de arquivo M e t a l e p s e (reflexividade?) Música Diálogo Narração <i>onscreen</i> Voice-over	Sequência que tem como referentes os Capítulos: CVI, "Dez libras esterlinas"; CVII, "Ciúmes do mar"; e o começo do Capítulo CVIII, "Um filho". O narrador Casmurro "fura" o dedo em uma das rosas de plástico e o sangue pinga na lente da câmera. Recurso é uma transformação equivalente dos recursos autoconscientes do livro, que chamam a atenção do leitor.
3	Concretização Transformação	PC + PM + PP = VEB FOF = VIA Metalepse Voice-over Narração <i>onscreen</i> Música Diálogo	Sequência que tem como referente o Capítulo CVIII, "Um filho". Há uso do esquema focalizador-objeto-focalizador. Recurso de "congelar" os atores enquanto a câmera se move, aqui girando em 360° ao redor do grupo que rodeia o padre com o bebê. Metalepse em que o narrador interage diretamente com um personagem.
4	Concretização Transformação Adição	PC + PM + PP + PD = VEB POFF = VID Metalepse Voice-over Narração <i>onscreen</i> Diálogo Música	Sequência que tem como referentes os Capítulos: CXI, "Um filho único", e CX, "Rasgos da infância". Bentinho pergunta a Capitu do "pregão das cocadas" e ouve-se ao fundo o pregão como cantado no capítulo 1 pelo ator. Focalização interna de Bentinho, uma memória ou alucinação auditiva, ou seja, percepção <i>off-line</i> . Adição de fala para Ezequiel, que substitui o trecho: "Ezequiel aproveitou a música para pedir-me que desmentisse o texto, dando-lhe algum dinheiro."
5	Concretização Transformação	PI + PM + PP = VEB Diálogo Narração <i>onscreen</i> Música	Sequência equivalente ao Capítulo CXII, "As imitações de Ezequiel". O simbolismo de Capitu como sedutora, traiçoeira, parece amplificado aqui. Seus braços se enrolam sobre Bentinho com o vagar de uma cobra que se enrola ao redor de sua vítima, aos pouquinhos.

Referências

BRITO, João Batista de. "O ponto de vista no cinema". Graphos: João Pessoa, v. 9, n. 1, jan-jul 2007.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell U.P., 1978. _____. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*.

Ithaca: Cornell University Press, 1990. HÜHN, P. et al., eds. *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative* (Narratologia 17). Berlin: de Gruyter, 2009.
JAHN, Manfred. *A Guide to Narratological Film Analysis*. Cologne: English Department, University of Cologne, 2021.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*.

Festival de Cinema de Três Passos: um projeto de formação de plateia¹¹⁰

Três Passos Film Festival: an audience training project

Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva¹¹¹
(Mestre - PPGCine/UFF)

Resumo: Este trabalho pretende observar como as ações voltadas para a educação audiovisual, criadas pelo Festival de Cinema de Três Passos, contribuíram (e contribuem) para a formação de plateia na cidade e para o crescente número de produções locais a cada ano. Desde 2014, o FCTP acontece no Cine Teatro Globo, única sala de exibição em Três Passos, interior do Rio Grande do Sul, atraindo cineastas de várias partes do Brasil, com o intuito de interagir com o público durante a semana do evento.

Palavras-chave: Festival de cinema; cinema de rua; cinema de calçada; sala de exibição; Três Passos.

Abstract: This work aims to observe how actions aimed at audiovisual education, created by the Três Passos Film Festival, contributed (and continue to contribute) to the formation of an audience in the city and to the growing number of local productions each year. Since 2014, FCTP has taken place at Cine Teatro Globo, the only screening room in Três Passos, in the interior of Rio Grande do Sul, attracting filmmakers from various parts of Brazil, with the aim of interacting with the public during the week of the event.

Keywords: Film Festival; sidewalk cinema; exhibition room.

INTRODUÇÃO

Enquanto este trabalho era apresentado, no dia oito de novembro de 2023, às 16h30, na sala 15, do Prédio Central, no campus Jardim Universitário, da UNILA, dentro da XXVI Socine, a terceira sessão da Mostra Paralela, do Festival de Cinema de Três Passos, estava sendo exibida para um público composto, principalmente, por estudantes da rede pública municipal, no Cine Teatro Globo, distante 505 quilômetros de Foz do Iguaçu. Depois de um hiato de quatro anos, imposto pela pandemia da Covid-19¹¹², o coletivo que organiza o festival escolheu o tema *Todas as vozes* para definir a sexta edição do evento com a intenção

110 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE, compoando a mesa CI 9 - Festivais e formação de plateia em circuitos regionais.

111 | Mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine/UFF, Christian atua como diretor e produtor audiovisual com foco na realização de documentários e, atualmente, é professor de Cinema e Audiovisual, na Faculdade de Comunicação e Artes (FCA), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

112 | Lei nº 13.979, de 06/02/2020, regulamenta o estado de Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional (Espin). Organização Mundial de Saúde (OMS) decreta a pandemia do corona-vírus em 11/03/2020. Disponível em <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-13.979-de-6-de-fevereiro-de-2020-242078735>>. Acesso em 14/01/2024.

de “ser o lugar que acolhe a diversidade de vozes presentes em obras representativas de diferentes grupos sociais, nas quais, a interação de muitas visões de mundo e controversas no seu interior, apresentam ideias que dialogam com a realidade e possibilitam o debate¹¹³”.

Principal característica do FCTP, o encontro dos artistas com o público – não somente durante os debates, sendo comum as conversas em frente ao cinema, foi a razão da não realização do evento em versão *online*, na época da pandemia. Diante do paulatino retorno das atividades cinematográficas, em abril de 2021, o grupo só conseguiu as garantias financeiras para organizar a logística necessária para a realização do festival, entre fins de 2022 e início de 2023. O traslado e a hospedagem dos cineastas visitantes são os obstáculos a serem superados a cada edição.

Com pouco mais de 25 mil habitantes, distante 472 quilômetros da capital Porto Alegre, Três Passos¹¹⁴ faz parte da chamada Região Celeiro¹¹⁵, tem como atividade econômica principal a agropecuária e está localizado no noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Uma típica cidade do interior com ritmo próprio, onde as pessoas ainda se conhecem por parentesco ou apelidos e os engarrafamentos acontecem com uma dúzia de carros (GRAFFITTI, 2004). Neste cenário, sem premiação em dinheiro para os vencedores ou pagamento de cota por exibição, como justificar a atração do festival entre cineastas vindos de vários cantos do Brasil? A resposta para essa pergunta pode ser o Cine Teatro Globo.

Erguido entre 1953 e 1954, por Alberto Abraão Levy para abrigar definitivamente o negócio da família, o edifício do Cine Globo, inaugurado em 1955, além de ser a única casa de espetáculos de Três Passos, é o único cinema num raio de até oitenta quilômetros. Atualmente, funciona com 340 lugares e tem projeção Digital 2D e 3D em sessões diárias. Localizado em área nobre, na principal via da cidade, o edifício foi construído em terreno adquirido pela família Levy para essa finalidade (ALVES DA SILVA, 2022).

Raro exemplar de cinema de rua ainda em funcionamento no país, ou cinema de calçada como preferem os gaúchos (ZANELLA, 2006), o Cine Globo é administrado pela família Levy, sem contar com patrocínio público ou privado, tendo como atividade econômica fim a projeção cinematográfica. Erguido na década em que as salas das capitais começavam a sofrer com as mudanças econômicas e sociais das audiências (GONZAGA, 1996), o cinema dos Levy chega a 2024 superando a crise financeira imposta pelo fechamento das casas de espetáculo durante a pandemia, entre março de 2020 e abril de 2021.

A longevidade do cinema de Três Passos o faz um totem visível e um marco temporal tangível para os moradores no dia a dia da urbe, além de se instalar no imaginário cultural da cidade estabelecendo uma relação afetiva entre cinema e audiência (FERRAZ, 2017). Uma relação que atravessa gerações, da década de 1950 aos dias atuais, possibilitando ações

113 | Texto de apresentação do 6º Festival de Cinema de Três Passos. Disponível em <<https://cinematrespastos.com.br/o-festival/>>. Acesso em 14/01/2024.

114 | Três Passos tem população estimada de 25.436 habitantes, no ano de 2022, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/tres-passos/panorama>>. Acesso em 10/12/2023.

115 | Região administrativa do Rio Grande do Sul, que compreende 21 municípios, sendo que apenas Três Passos possui sala de cinema. <<http://www.amuceleiro.com.br/?pg=lista-municipios>>. Acesso em 10/12/2023.

como a criação do FCTP. Enquanto esse “espaço do sonho”, essa “caixa-mágica” (VIEIRA e PEREIRA, 1982), a sala de projeção ainda é o local sagrado para cinéfilos e força de atração para cineastas que almejam ver suas obras exibidas na tela do Cine Globo.

UM FESTIVAL DE AMOR AO CINEMA

Sonho de dois cinéfilos, o FCTP começa a ser germinado em dezembro de 2012, durante o 1º Encontro de Três-passenses (Entrespa) que tinha como objetivo reunir ex-moradores em visita à cidade para as festas de fim de ano. Uma das atividades consistia em passeio pelas antigas residências, pelos colégios, pela praça da igreja matriz, ou seja, aos locais de memória que eram importantes para aquelas pessoas. A parada final foi o Cine Globo, onde Carlos Roberto Grün, um dos organizadores, pode lembrar os filmes que marcaram época com Nelson Brauwiers, antigo morador e igualmente apaixonado pela sala dos Levy.

Médico de formação e cineasta de coração, Nelson já tinha feito dois curtas-metragens que percorreram alguns festivais pelo interior do Rio Grande do Sul, em locais onde não existia mais sala de cinema. “Mas por que não fazer um festival? Se nós temos o bolo pronto? Nós temos o bolo pronto que são as pessoas e nós tínhamos a cereja que eu considero o próprio Cine Globo. O Cine Globo é a cereja do bolo. Então por que não fazer?”¹¹⁶. Jornalista com contatos na sociedade trespassense e amigo dos Levy, Carlos se encarrega de marcar uma reunião, enquanto busca angariar interessados para tirar a ideia do papel. O sonho era fazer com que a isolada Três Passos entrasse no cenário cultural do estado.

O Cine Globo amargava um longo período de sala vazia e resistia ao inevitável fechamento. Depois de enfrentar a concorrência da televisão e das videolocadoras, era chegada a vez da “Revolução Digital” – que seria a responsável pelo fim do cinema como conhecemos (GAUDREULT; MARION, 2016). Com um variado leque de estratégias, os Levy estavam na terceira geração de gestores que mantinham o cinema vivo e a jogada derradeira seria investir na projeção Digital, já que a película estava com os dias contados (FREIRE; TORRES, 2011).

Quando a ideia do festival chegou até a família, Levy Filho, atual gestor, acreditou na empolgação de Nelson que detalhou um projeto de festival com caráter competitivo, tendo premiação em dinheiro, voltado para o curta-metragem nacional e com a possibilidade de atrair os realizadores para a cidade, fomentando a troca de experiências com o público local. Os Levy viram uma oportunidade de divulgar o nome do cinema, da família e do município Brasil afora. Com a cereja garantida, era hora de começar a juntar os demais ingredientes do bolo. A primeira reunião para instituir a comissão organizadora acontece no Cine Globo, em novembro de 2013, com a presença de doze pessoas.

O ingrediente que faltava para construir o que seria o futuro FCTP é encaixada por Elvídia Zamin, na segunda reunião. Atuante no cenário cultural de Três Passos desde os anos 1980 e respeitada pela comunidade, Zamin fez carreira como professora em colégios públi-

116 | Entrevistas com Nelson Brauwiers e Elvídia Zamin realizadas entre janeiro e fevereiro de 2020, durante trabalho de campo para a pesquisa da dissertação *Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência*, por este autor.

cos e privados da região, além de ter sido pró-reitora da Unijuí, no campus de Três Passos. Com ampla experiência acadêmica, propõe a inclusão da mostra paralela, voltada para o público infantojuvenil, além do projeto de ofertar oficinas de formação audiovisual nos meses que antecedem ao evento. A aproximação com as escolas se tornaria o diferencial do FCTP. No primeiro ano, em 2014, a Oficina de Introdução ao Cinema e ao Roteiro é oferecida de forma gratuita para docentes e discentes das escolas públicas do município – mas não restrito somente a esse nicho, sendo aberta a interessados em aprender sobre audiovisual.

Outra característica marcante do festival surge já na primeira edição. Com o projeto desenvolvido, o coletivo busca captar recursos através das leis de incentivo em nível estadual e federal, mas sem sucesso. Dessa forma, o primeiro festival é concebido através de trabalho voluntário, com doações de empresas locais, pequenos comerciantes, de pessoas físicas, contando com o apoio logístico da prefeitura e o entendimento da família Levy. No comunicado divulgado à imprensa os objetivos traçados são claros.

Exibir programação audiovisual de curta-metragem, no intuito de democratizar o acesso ao cinema, incentivar e promover novos talentos na área cinematográfica, formar expectadores (sic), intercambiar culturas, reconhecer o papel do Cine Teatro Globo no contexto histórico local/regional/estadual, com foco no público jovem (Divulgação, 10/06/2014).

O sucesso do primeiro festival vai além dos números, mas é uma boa medida para o sonho de Carlos e Nelson: 251 filmes inscritos, de 24 estados do Brasil, uma produção feita em Três Passos, 71 curtas exibidos, participação de dois cineastas vindos do Rio de Janeiro, um público estimado em 1.800 espectadores e ainda 26 alunos formados na primeira oficina. A intenção do coletivo é contribuir para a permanência do cinema através do engajamento da sociedade três-passense e de projetos contínuos de educação audiovisual.

O festival não botou dinheiro assim para manter o cinema, mas ele desempenhou um papel importante no sentido de que temos um cinema e vamos associar a esse evento as sessões de cineclube, com estudantes indo... E é preciso que novas gerações surjam porque as gerações mais antigas que iam para o cinema e que frequentavam o cinema, hoje eles não sintonizam mais com o tipo de filme que está sendo exibido. Então eles se afastam e você precisa formar uma nova leva (Elvídia Zamin, 2020).

O próximo passo é ter a ocupação na sala durante o ano e não somente na semana do FCTP. Outro desafio para a comissão organizadora. A troca de experiências entre os realizadores e a comunidade, tão desejada por Nelson, Carlos e Levy Filho, não só possibilitou a injeção de ânimo para as edições 2 e 3, em 2015 e 2016, como inspirou novas ideias para o grupo. Cineasta formado na Unisinos e recém-saído do curso de Desenvolvimento de Projetos para Cinema e TV, pela EICTV, de Cuba, Henrique Lahude viu em Três Passos a terra fértil para florescer sua forma de entender o cinema.

Em 2016, surge o projeto #Cidade Cinematográfica que engloba cursos de formação contínua para docentes da rede pública municipal e estadual, a oficina Mãos à Obra, aberta à comunidade e que visa a produção de curtas-metragens e um cineclube com 26 sessões

semanais e com público registrado de 1.170 pessoas na primeira edição. Assim, a interação entre o cinema e a sociedade trespassense não fica restrita a semana do festival, em novembro, mas se estende ao longo do ano com um variado leque de ações.

A formação de professores é ponto estruturante na manutenção das atividades. As oficinas acabam, mas eles conseguem manter aquelas atividades independente da gente. Eles não são aquela galera de fora, eles estão ali sabendo muito mais a dinâmica de sala de aula, as dificuldades. Eles têm muito mais propriedades para trabalhar com o audiovisual do que a gente que não está, de certa forma, no ano letivo inteiro (Henrique Lahude, 2021) ¹¹⁷.

Ainda em 2016, Deca Krugel, professora de Língua Portuguesa e Literatura, da rede pública municipal, e assídua participante de todas as oficinas ofertadas, cria o projeto Aprendizagem em Movimento e, em 2019, organiza o Dia da Família no Cinema, com exibição dos curtas feitos pelos estudantes, no telão do Cine Globo. Com canal no YouTube, a professora Deca e os alunos já realizaram mais de 40 produções que vão de documentário a animação, sempre com temática local e filmando os sons e cores de Três Passos.

DE CINÉFILOS A CINEASTAS

Se em 2014, só uma produção da cidade foi inscrita e exibida no festival, esse número sobe para três no ano seguinte e, dobrando, chega a seis, em 2016. Com a criação de mais projetos de formação, a quarta edição, de 2018, recebe 25 obras locais. Na edição de 2019, esse número alcançou a marca de 33 curtas-metragens que retratam cenários e contam histórias da região, sempre com sessões lotadas. Na sexta edição, em 2023, foram exibidos 100 filmes, sendo 14 curtas regionais. Uma queda abrupta que ainda reflete a proximidade com o período pandêmico.

Se a sexta edição teve um caráter de retomada, após o longo hiato de quatro anos, a sétima edição, em 2024, pretende ser de celebração pelos 10 anos do início do FCTP. O coletivo conseguiu aprovar o projeto na Lei Paulo Gustavo, via governo estadual, e irá celebrar um convênio a nível municipal, além de receber verba vinda do poder legislativo local, para assegurar os cursos de formação ao longo do ano. Um reconhecimento mais que merecido por parte do poder público e que permitirá ao coletivo antecipar o planejamento de 2024.

A continuidade nos cursos de formação irá cooptar jovens que não participaram em edições anteriores – até mesmo pela questão da idade. Mas não só os adolescentes irão entrar no Cine Globo com outros olhos. Nelson e Carlos, por exemplo, tiveram suas obras exibidas no festival, indo de cinéfilos a cineastas. Qual o impacto disso em futuras gerações que estão crescendo com as ações do festival?

REFERÊNCIAS

ALVES DA SILVA, Christian J. A. Ferreira. *Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

117 | Entrevista concedida ao projeto *Curta Educação*, em 17/02/2021. Disponível em <<https://youtu.be/N6p5dHtzpCO>>. Acesso em 10/12/2023.

FERRAZ, Talitha. *A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes*. In: 26º Encontro Nacional da Compós, 2017, São Paulo. Anais...

FREIRE, Rafael de Luna; TORRES, Rodrigo Rodrigues. A conversão para a projeção cinematográfica digital: Estudo de caso de três cinemas do Rio de Janeiro. *Cambiassú (UFMA)*, v. 19, p. 166-183, 2011.

GAUDREAUULT, André. O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital / André

Gaudreault, Philippe Marion; tradução Christian Pierre Kasper. - Campinas, SP Papyrus. 2016. - (Coleção Campo Imagético/Coordenação Femão Pessoa Ramos)

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Record, 1996.

GRAFFITTI, Luis Gustavo. *Três Passos: colonização e imigração*. Ijuí: (s/n). 2004.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

ZANELLA, Cristiano. *The end: cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005)*. Porto Alegre: Ideias a Granel, 2006.

O gesto e o mal no cinema de horror¹¹⁸

Gesture and Evil in Horror Cinema

Christiane Quaresma¹¹⁹

(Doutora – Unicap)

Resumo: O texto se propõe a discutir certo imaginário sobre o corpo que atravessa as representações do mal no cinema de horror, não somente a partir da forma, mas também dos movimentos corporais, a partir do qual elaboramos desde o gesto de Satanás até o gesto do espírito perturbado. A proposta busca, a partir de uma leitura socioantropológica, clarear por que nós, enquanto sociedade, costumamos imaginar – através do cinema – criaturas tocadas pelo mal como corpos que gesticulam de forma desfigurada.

Palavras-chave: Corpo, gesto, horror.

Abstract: The text aims to discuss a particular imaginary concept about the body that permeates representations of evil in horror cinema, not only through form but also through body movements. Results range from Satan's gesture to the gesture of the disturbed spirit. The proposal, grounded in a socio-anthropological reading, seeks to examine why, as a society, we often imagine – through cinema – creatures touched by evil as bodies that gesticulate in a disfigured manner.

Keywords: Body, gesture, horror.

O presente artigo surge como desdobramento de tese (QUARESMA, 2022) que teve por objetivo estudar formas de desmonte do gesto no cinema de animação. A partir de determinado ponto da pesquisa, buscou-se a desrealização do gesto nas cinematografias não animadas. Ficou claro que a tendência a não recuperar a gestualidade se repete no campo do cinema experimental, mas no cinema narrativo ficcional em *live-action* tende-se a seguir o cânone gestual que opera nossos corpos na cultura. Foi observado que neste cinema, a desfiguração do gesto costuma ser encarnada nas criaturas tocadas pelo mal de alguma forma, sendo o gênero de horror um campo fértil para este gesto.

Trata-se do zumbi que perdeu o domínio sobre os movimentos corporais, ainda que possa correr e escalar uma muralha de mais de 20 metros, como em *World War Z* (2013); dos possuídos que revelam no gesto desfigurado o embate interno pelo domínio do corpo, como vemos em *Evil Dead Rise* (2023), quando a protagonista Ellie, após um episódio de tremulação retoma o controle do corpo momentaneamente para alertar os filhos; ou até dos possuídos que brincam com gestos impossíveis que acabam ferindo o corpo, como a conhecida cena em que Regan torce a cabeça para trás em *The Exorcist* (1973). Por vezes é o gesto fantástico de quem pode tudo, como o Conde Orlok de *Nosferatu* (1922) se levantando em

118 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 5 – Corpo e horror no cinema.

119 | Christiane Quaresma é professora na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Formada em Design pela UFPE, mestre e doutora pelo PPGCOM-UFPE.

corpo reto sem acionar as mecânicas corporais fundadas na anatomia e necessárias para tal intento. No entanto, a materialidade da desfiguração gestual no cinema de horror envolve mais do que o exposto. Além de movimentos impossíveis e fantásticos, passando pela ausência de domínio, inclui-se também aqueles que, sendo anatomicamente executáveis, simplesmente estão fora do cânone gestual que opera os corpos na cultura e nas artes.

A partir disto, fazemos uma leitura socioantropológica do gesto, que nos fornece pistas para clarear a seguinte pergunta: por que nós, enquanto sociedade, costumamos imaginar – através do cinema – criaturas tocadas pelo mal como corpos que se movimentam de forma desfigurada? Como fechamento, propomos uma análise do gesto no cinema de horror com base na leitura que Bataille (2020a) faz do mal.

O mundo que começa e se acaba no gesto

É a materialidade do gesto no cinema de horror que justifica a abordagem socioantropológica. Movimentos corporais que fogem do impossível ou do fantástico denotam até que ponto o cinema de horror coloca no gesto o signo do mal. Em *The Stepford Wives* (1975), por exemplo, mulheres de uma pequena cidade são mortas e duplicadas por robôs que passam a ocupar seu lugar. O grande momento da revelação – para o espectador e para a protagonista – de que a personagem Bobby foi transformada, é atravessada pelo gesto. Ao levar uma facada na região abdominal, Bobby retira a faca sem qualquer indício de sangue e a guarda calmamente. Em seguida parece perder o domínio da coreografia que costuma performar na cozinha. Executa gestos pela metade e repete-os em *loop*. Gestos que normalmente teriam uma função, tais como abrir e fechar armários, ou colocar açúcar na xícara do café, são executados de forma repetida e se tornam desprovidos de eficácia. Em outro filme, *Us* (2019), duplos de pessoas que vivem no subterrâneo se rebelam e passam a matar seus correspondentes da superfície. Mais uma vez, o grande momento da revelação, narrada pelo duplo da protagonista, coloca o gesto no centro da narrativa. É quando sabemos que abaixo da superfície, os duplos performam as mesmas ações cotidianas das pessoas de cima, mas não conseguem recuperar a essência do hábito gestual, que performam com exagerada dificuldade, o que contrasta fortemente com as habilidades corporais que possuem como assassinos.

Aqui já se revela uma dimensão da cultura que incide sobre o gesto. Todos os movimentos corporais que performamos precisam ser anatomicamente possíveis, mas nem todos os movimentos anatomicamente possíveis fazem parte do acervo gestual que opera nossos corpos no cotidiano. Depreende-se daí o gesto como concebido por Le Breton (2012, p. 45): “um fato de sociedade e de cultura e não de natureza congênita ou biológica destinada a se impor aos atores”. Tal abordagem entende o corpo como espaço de construções simbólicas e conecta as experiências corporais do campo estético (cinema incluso) aos imaginários que se formulam sobre o corpo. Assim, podemos conceber a ideia de que imaginamos através do cinema, pressuposto que também ecoa nesta mesma perspectiva socioantropológica do corpo de Le Breton (2013). O autor observa que o corpo da ficção científica revela vestígios

do imaginário, e afirma: “A ficção científica toma o lugar da sociologia ou da antropologia para expressar, em uma forma narrativa, as tensões do contemporâneo e levantar os dilemas de uma forma existencial que às vezes falta ao modo de formulação das ciências sociais” (LE BRETON, 2013, p. 160). Ainda que se dirija especificamente a ficção científica, a premissa é facilmente concebível do ponto de vista da ficção cinematográfica em geral, incluindo o cinema de horror.

Para além do exposto, encontramos na literatura certa abordagem que coloca o gesto no centro da existência. Nesse sentido, associamos a afirmação de Le Breton (2012, p. 7), de que “a existência é corporal” àquela de Flusser (2014, p. 36), para quem “a existência se manifesta por gestos”. Alguns exemplos históricos recuperados por Le Breton (2011), se não reforçam o dito de Flusser (2014), pelo menos demonstram o lugar em que o gesto se formula no imaginário. Um exemplo são as ilustrações anatômicas do século XVI. Num momento em que ainda existia um grande tabu em relação a imagem do corpo morto, desenhos anatômicos de esqueletos ou corpos sem pele eram um desafio. Desenhá-los gesticulando, como é possível visualizar nos trabalhos de Andreas Vesalius, se configurou como uma estratégia para atenuar o peso da imagem destes corpos mortos. Nestas ilustrações, o gesto é o signo da vida, para além da imagem do corpo e, mais importante, apesar desta.

Ao centralizar o fundamento da vida no gesto, Flusser (2014) também o centraliza nos eventos que a desafiam, e assim o gesto se torna o sintoma “das modificações existenciais” (FLUSSER, 2014, p. 73) e das grandes crises paradigmáticas que eventualmente parecem ameaçar a existência. Em acordo com esta perspectiva de Flusser (2014), observamos brevemente dois momentos históricos que foram palcos de crises paradigmáticas que resultaram em profundas alterações no tecido social e no campo estético. O recorte proposto tem início nas tensões que se desdobram nas experiências estéticas do Renascimento até o mal-estar da sociedade ocidental do final do século XIX, que tem na instituição do cinema um dos grandes vetores de renovações no domínio da imagem. Os dois contextos são observados a partir da leitura de autores que também viram no gesto os sintomas dos dilemas do momento, como Warburg (2018) e Agamben (2017).

Na história da arte antropológica orientada de Warburg (2018), o gesto foi colocado no centro da experiência renascentista. Para o autor, os pintores do período buscavam, no acervo gestual mais intenso da antiguidade clássica, formas de se libertar da severa disciplina eclesiástica que se impunha sobre os corpos no período. Assim, os gestos extraídos de representações de mênades, sátiros, e deuses da cultura pagã passaram a animar até mesmo personagens de episódios bíblicos, em pinturas que causavam aversão em clérigos do período, como aponta Warburg (2018). Ainda que tenha se naturalizado no universo da representação cristã, tal acervo gestual ainda guarda um pouco do sentido negativo atribuído pela Igreja às experiências pagãs. São gestos que torcem o corpo com violência, evocando, como Didi-Huberman (2013) observa, as festas dionisíacas e orgiásticas. Talvez tenha se fundado aí, a partir da perspectiva do receio cristão, uma estética do mal para o gesto, que sobrevive de alguma forma no cinema de horror. A mênade de uma representação grega, que dança com o corpo torcido para trás, analisada por Didi-Huberman (2013) em seu texto sobre

Warburg, pode ser reconhecida em Regan descendo as escadas de costas em *The Exorcist* (1973). Podemos vê-la mais recentemente no menino possuído em *The Conjuring: The Devil Made Me Do It* (2021), que se levanta dobrando o corpo para trás de forma violenta, ou no gesto das gêmeas que representam demônios da série *Lovecraft Country* (2020)¹²⁰.

No segundo momento, situado a partir da segunda metade do século XIX, temos um movimento que gradualmente se opõe aos valores que se cristalizaram na esteira do Renascimento. Para Le Breton (2013, p. 206), o mal-estar possuía raízes com numerosas ramificações: “Freud enumerava três feridas narcisistas infligidas ao homem moderno: a revolução de Copérnico arranca a Terra do centro do mundo; a teoria da evolução inscreve o homem na continuidade do animal; e a revelação do inconsciente remete o sujeito a uma ignorância das razões superiores de seus atos”.

Por um lado, o sujeito da sociedade ocidental do final do século XIX não reconhece mais os fundamentos que o colocam no centro do universo. Por outro, busca ampliar seu leque existencial para além das fronteiras do humanismo (FERREIRA, 2004). Eliane Robert Moraes (2002) relaciona a crise do humanismo ocidental às alterações experimentadas a partir de então no campo estético, resultando em desrealizações do corpo que vemos na pintura do período.

É interessante notar que Agamben (2017) traduz esta mesma sociedade ocidental do final do século XIX como uma que teria perdido seus gestos, e que faria do cinema o recurso pelo qual procuraria reapropriar-se do gesto perdido.

Assim, enquanto na pintura ocorre uma naturalização da desrealização corporal, o cinema parece assimilar a crise de forma diferente, na tentativa de recuperar o gesto. Como já observado, as cinematografias que seguem os novos paradigmas estéticos se situam no campo da animação e do experimental. No cinema narrativo ficcional, a perda do gesto, como signo dos valores humanistas que se esvaem, é fantasiada como algo próprio do universo do horror e das criaturas tocadas pelo mal, evocando, talvez, estigmas cristalizados ainda no período renascentista.

Conseguimos visualizar tudo isto nos exemplos já citados ao longo do texto. No entanto, há um aspecto crucial que precisa ser considerado: a aparente gratuidade. Nesse sentido, a leitura que Bataille (2020a) faz do mal é fundamental para conferir um fechamento a ideia que propomos no presente artigo.

O gesto improdutivo dos fantasmas e dos possuídos

O caráter gratuito pode ser percebido quando a desfiguração gestual não se encontra justificada na narrativa, a exemplo de como concebemos um zumbi que perde o domínio da gestualidade porque suas capacidades neuromotoras foram afetadas. Nestes casos, parece ter se tornado comum no cinema de horror certa economia da desrealização gestual, quando a mesma criatura que aparenta ausência de domínio sobre os movimentos corporais

¹²⁰ | Episódio 8 da primeira temporada, intitulado “Jig-a-Bobo”.

em determinado momento precisa ter máxima desenvoltura corporal em outras ocasiões, para matar, escalar, correr, etc., como vimos em alguns dos exemplos. O contradito, por si, já reforça a perda do gesto como componente afetivo do gênero de horror, mas é quando a desrealização do gesto é encenada sem qualquer suporte narrativo, que o pressuposto se revela de forma mais enfática.

Um aspecto chave do mal em Bataille (2020a) pode ser ilustrado a partir de um trecho do filme *The Exorcist* (1973), quando o Padre Karras desafia o demônio que possui a menina Regan a se libertar das amarras que mantêm o corpo da garota preso a cama, ao que a criatura responde que isto seria uma demonstração vulgar de seu poder. Invulgar seriam as peripécias que executa com o corpo dela, da cabeça virada para trás à já mencionada cena em que desce escadas de costas. Para Bataille (2020a), o mal só atinge sua forma significativa se não entra em jogo o que o autor chama de cálculo dos interesses. Assim é, que a utilização de sua força a serviço do interesse de se libertar da cama é questão de ordem vulgar. É de outra natureza o mal que se manifesta a partir dos gestos sem utilidade que forçam os limites do corpo de Regan, torcido pelo prazer da mácula.

O princípio da utilidade está na base de aspectos chaves do pensamento de Bataille. É um dos fundamentos de sua noção de “dispêndio improdutivo” (BATAILLE, 2020b), que opõe a atividade humana a serviço da produção e conservação da vida ao princípio da perda (ou dispêndio improdutivo) de energia e recursos em atividades cujo fim se revela no prazer do instante. Também está na base de sua Teoria da religião (BATAILLE, 2016), quando, por exemplo, destaca a “gratuidade pueril” (BATAILLE, 2016, p. 40) da prática do sacrifício nas sociedades arcaicas, que “arranca a vítima do mundo da utilidade e a devolve àquele do capricho ininteligível” (BATAILLE, 2016, p. 39). Finalmente, também fundamenta certa noção do mal que embasa sua análise de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë. No texto, a violência não pode se configurar como forma expressiva do mal se presta-se a uma utilidade. Embora o pensamento de Bataille possa sustentar outras discussões sobre o cinema de horror de um modo geral, destacamos aqui apenas o que pode revelar a respeito do gesto.

Para além do gesto que fere o corpo, é a própria desfiguração do gesto (este que, como vimos, se constrói no imaginário como um dado fundamental da vida), que está em evidência. É preciso que este exercício de fazer perder o gesto se furte de qualquer utilidade e justifique-se apenas na gratuidade e no capricho ininteligível.

Aqui estão contemplados os fantasmas que se proliferam no cinema na esteira de Sadako (*Ringu*, 1998) e se tornam ainda mais reveladores porque a ausência de materialidade poderia ser suficiente para que imaginássemos seu corpo como um que pode tudo. De Kayako se arrastando em *The grudge* (2004) ao andar desarranjado dos fantasmas do hospital em *House on Haunted Hill* (1999), parece ser neste gesto que se perde de forma improdutiva que está a capacidade de horrorizar.

Referências

- AGAMBEN, G. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BATAILLE, G. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020a.
- BATAILLE, G. *A parte maldita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FERREIRA, J. "A condição pós-humana: ou como pular sobre nossa própria sombra". *Política & Trabalho, Paraíba*, v. 1, n. 21, out. 2004.
- FLUSSER, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- LE BRETON, D. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2013.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- QUARESMA, C. *O gesto será irrecuperável: experiências do informe no cinema de animação*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.
- WARBURG, A. *A presença do antigo: escritos inéditos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

A criação de histórias condicionada pela realização universitária¹²¹

The creation of stories constrained by academic requirements

Cíntia Langie¹²²

(Doutora em Educação – Profa Cinema UFPel)

Resumo: A proposta desta pesquisa é compartilhar pensamentos e estratégias de um circuito de aprendizagem de Roteiro em um curso superior de Cinema, a partir de uma limitação e um foco: escrever dentro de um limite de páginas, com a condição de ser algo realizável de forma artesanal. O objetivo é investigar dispositivos pedagógicos para além das fórmulas e clichês dos manuais de roteiro. Entre os resultados obtidos, está a descrição de recursos e ferramentas para processos criativos em curta-metragem.

Palavras-chave: Roteiro, Processo de criação, Realização universitária, Ensino de Cinema, Curta-metragem.

Abstract: The purpose of this research is to share thoughts and strategies from a Screenwriting learning circuit within a higher education Cinema course, based on a limitation and focus: writing within a page limit, with the condition of being something achievable in a handmade manner. The aim is to investigate pedagogical devices beyond the formulas and clichés of screenwriting manuals. Among the results obtained is the description of resources and tools for creative processes in short films.

Keywords: Screenplay, Creation process, University production, Film education, Short film.

Diante do fato de que a criação de histórias para cinema normalmente pressupõe um dimensionamento da produção, nesta pesquisa buscaremos compartilhar a experiência de um circuito de aprendizagem de Roteiro em disciplinas obrigatórias de um curso superior de Cinema. A proposta é pensar a escrita a partir das limitações impostas pelo perfil formativo universitário, a fim de compartilhar experiências sobre o ensino de roteiro audiovisual na contemporaneidade. A pergunta de pesquisa é: como alguns dispositivos pedagógicos de um curso superior de Cinema podem direcionar a criação de histórias para audiovisual? Trata-se, enfim, de uma partilha de experiência, buscando contribuir com o campo de produção de pensamentos sobre ensino universitário, sobre escrita de roteiro para cinema e sobre processos de criação.

121 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE, no Seminário Temático “Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual”.

122 | Realizadora audiovisual e Professora dos cursos de *Cinema e Audiovisual* e *Cinema de Animação* da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutora em Educação, com tese premiada na Capes.

O ponto de vista é de uma docente de um curso público no qual se propõe realização audiovisual desde o primeiro semestre, com foco na experiência prática em produtos pré-determinados: um mini-curta de 1 minuto; um curta experimental de até 5 minutos; uma animação 2D de até 3 minutos; um curta-metragem de ficção de até 10 minutos; uma animação 3D de aproximadamente 1 minuto e outras variações ao longo do curso¹²³. Se levarmos em conta a média aproximada de 1 página por 1 minuto, estamos falando de roteiros muito breves.

O método é ensaístico, e não visa abraçar a completude do tema. Como estrutura metodológica, optamos por pensar o ensino de roteiro a partir de três premissas: a ideia de Gilles Deleuze de que criar é um ato de extrema necessidade; as noções de concisão e de explosão em narrativas curtas a partir de Julio Cortázar e o pensamento de Marcelo Ikeda de que a escrita de roteiro está atrelada a uma dada condição de produção.

Em *O ato de criação* - palestra proferida em 1987 para alunos de Cinema -, Deleuze dialoga sobre o que seria *ter uma ideia em cinema*. Para o filósofo, ter uma ideia é algo raro, uma espécie de festa. Além disso, só é possível ter uma ideia em um domínio específico: "as ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão" (DELEUZE, 1987, p. 2). Segundo Deleuze, é preciso que um cineasta tenha uma necessidade, caso contrário, ele não tem nada. "Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade" (idem, p. 3). E essa necessidade faz com que cada artista saiba do que quer se ocupar.

Aqui a necessidade está para além da apropriação de uma materialidade artística para expressar visões sobre o mundo, ou expressões cinematográficas que tensionam a linguagem padrão como forma necessária para se mostrar o indizível. Está nisso tudo e também no conhecimento prévio à escrita de que se terá que realizar a obra em determinadas condições, em determinado tempo: uma necessidade prática que condiciona a ideia criativa.

Neste sentido, interessa pensar sobre o ensino de roteiro orientado a partir de algumas limitações: a definição de um número máximo de páginas dentro da formatação *master scenes* e a condição de escrever a partir de escolhas que viabilizem a produção de forma artesanal. Como diz Ikeda (2012), as decisões na feitura de uma obra audiovisual não são apenas estéticas, mas também estão atreladas a condições de produção. A condição de escrever pensando em algo que deverá ser realizado no âmbito universitário, com zero ou baixo orçamento e com equipes amadoras, acaba direcionando escolhas narrativas. Desse modo, o maior desafio nas aulas de roteiro é determinar balizas e, ainda assim, estimular a criação de histórias com densidade de personagem e conflitos singulares.

123 | Trata-se, no caso, dos cursos de *Cinema e Audiovisual* e *Cinema de Animação* da UFPel. Como professora responsável pela maioria das disciplinas obrigatórias de roteiro nessa instituição, escrevo a partir de uma observação participante, refletindo sobre uma experiência de mais de 15 anos dando aulas de roteiro.

Nos cursos superiores de cinema, é notável a ênfase dada à produção de curtas-metragens como parte integral do currículo. Salvo raras exceções, existe relativa escassez de iniciativas voltadas para a realização de longas-metragens e narrativas seriadas de maior extensão. Essa peculiaridade levanta questionamentos sobre como ensinar um conteúdo cujo referencial teórico é todo voltado para obras de longa-metragem ou séries – vide manuais de Roteiro e livros clássicos sobre narrativa e dramaturgia.

A dualidade entre a teoria ensinada, que muitas vezes envolve conceitos complexos como personagens profundos, design de narrativa e arco de personagem, e a prática de escrita, que enfrenta as limitações inerentes às histórias curtas, apresenta um desafio intrigante no campo do ensino. A imposição de limites, embora positiva para fomentar a inventividade diante de restrições, pode gerar um contrassenso aparente entre o que é ensinado e o que é possível aplicar na prática.

Nesse contexto, um dos maiores desafios da docência é construir uma ponte entre a teoria e a aplicação prática, destacando que as limitações nas histórias curtas não implicam na impossibilidade de criar personagens envolventes e narrativas universais. Pode-se promover uma abordagem que valorize a essência e a sutileza, focando em transmitir emoções e significados dentro do espaço restrito disponível.

Essa abordagem desafia os alunos a explorarem novos meios de expressão e a compreender que a originalidade na criação de histórias também está na capacidade de dimensionamento: o que eu posso inventar para ser filmado ou animado durante um semestre com pouca estrutura técnica e conhecimento ainda prévio da prática audiovisual? Esta é, em tese, a primeira *necessidade* com a qual os futuros cineastas se deparam.

Ao confrontar o contrassenso aparente, os estudantes podem desenvolver habilidades versáteis que enriquecem não apenas suas narrativas curtas, mas também sua compreensão global da arte do roteiro. Um exemplo desse desafio é observado no caso do curso de *Cinema de Animação*, onde a técnica adiciona uma camada extra de complexidade e os produtos/roteiros realizados normalmente não passam de 1 minuto / 1 página. Como inspirar narrativas ricas e complexas quando o “espaço” para o desenvolvimento de enredos é restrito? Essa indagação é acentuada pela inquietude de não poder explorar tramas e personagens de forma mais aprofundada, especialmente considerando os marcadores de produto (obra audiovisual) estabelecidos em cada semestre acadêmico.

Para contribuir com essa *necessidade* inerente à experiência universitária – e além disso conseguir criar uma expressão singular nos filmes –, o que pode ajudar é arejar as referências e permitir que estudantes se expressem dentro do dispositivo proposto e com a liberdade temática com as quais cada um encontra seu ponto de militância. Nesse sentido, parece importante nas aulas a busca por oxigenar a teoria, ou seja, acrescentar ao longo das disciplinas algumas referências fora do padrão, como autoras mulheres, escritos decoloniais,

pensamentos sobre arte e criação e literatura latino-americana. Além de ler - em aula ou como tarefa de casa - roteiros de curtas e longas já filmados, sobretudo obras nacionais que tenham sido produzidas com orçamentos modestos.

Das condições de produção

Em seu artigo *Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção filmica podem influenciar as questões da adaptação*, o pesquisador Marcelo Ikeda problematiza as particularidades do meio audiovisual e declara: “como parte da ‘indústria cultural’, a obra cinematográfica sofre a influência do circuito econômico que financia sua produção e que também escoo o produto final” (2012, p. 05). No âmbito das universidades públicas, ao qual aqui nos dedicamos, essa influência econômica carrega um ar de escassez e de cinema de guerrilha. Desse modo, o ensino de roteiro deve acompanhar essa realidade e direcionar a escrita para algo que será realizável em dadas condições.

Uma abordagem adotada com sucesso nas aulas de Roteiro envolve a utilização de filmes de referência, todos eles curtos, como uma ferramenta educacional para inspiração e direcionamento criativo. A prática consiste em exibir curtas em sala de aula, mas não qualquer filme: a seleção cuidadosa recai sobre curtas que compartilham um dimensionamento semelhante ao que os estudantes enfrentarão, com poucas locações e poucos personagens, garantindo que os desafios práticos se alinhem ao contexto educacional. Além disso, a estratégia se estende para fora da sala de aula, promovendo a criação de um repertório comum, um “comum compartilhável”, conforme proposto por Rancière (2009).

Estimulando a cinefilia entre os estudantes, sugere-se um curta-metragem por semana para ser assistido em casa, fornecendo exemplos acessíveis e viáveis para suas próprias produções. Dentro dessa estratégia, algo que funciona normalmente é a exibição de curtas já realizados no próprio curso, em semestres anteriores, que foram feitos dentro do dispositivo solicitado a cada semestre.

Outro dado que sempre interage nesse jogo pedagógico é o repertório cultural da maioria dos jovens ingressantes em universidades públicas. A influência de referências de narrativas seriadas, animes e longas-metragens de mercado, repletas de peripécias, previsibilidade e elementos expositivos, pode apresentar um desafio na transição para a criação de histórias curtas mais condensadas. Consciente dessa tendência, uma estratégia pedagógica envolve direcionar a atenção dos estudantes para a essência da narrativa curta, onde a concisão e a capacidade de sugerir são fundamentais.

Concisão e explosão

No capítulo “Alguns aspectos do conto”, do livro *Valise de Cronópio*, Julio Cortázar ocupa-se do gênero literário para descrever elementos que são excepcionais nos seus contos, destacando formas expressivas e peculiaridades. Além de falar sobre o limite espacial (páginas), tangencia questões como ponto de vista, uso de metáforas e tensão dramática.

O que nos interessa aqui é sua ideia de que nas histórias breves existe uma necessidade de escolher e limitar um acontecimento que seja *significativo*, que permita ao espectador uma espécie de abertura e de projeção para algo além da imagem.

Trazendo para o ensino universitário de roteiro, quanto ao estímulo para a criação de tramas e universos, é comum incentivar os estudantes ao desenvolvimento de personagens e situações simbólicas, isto é, a invenção de uma dada situação, de preferência inusitada, e a criação de personagens singulares que podem atuar como circunstâncias para eventos universais. "Recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla" (CORTÁZAR, 2006, p.151). Os estudantes são incentivados, também, a explorar unidade temática, marcando o tema ou conceito do curta desde o início até o desfecho do filme, com retorno e repetições de elementos visuais e simbólicos. Essa prática permite maior coesão narrativa e desafia os alunos a aprimorarem a expressão visual de seus escritos.

Além disso, destaca-se a importância de estimular a invenção de personagens singulares inseridos em situações inusitadas. A criação de um ponto alto no desfecho, seja através de surpresas, elementos cômicos ou momentos comoventes, é encorajada. Esses estímulos inspiram a originalidade e contribuem para o desenvolvimento de habilidades narrativas e expressivas, essenciais para cineastas em formação.

Na impossibilidade de trabalhar a profundidade das personagens através de diálogos e ações, é possível incentivar que os estudantes criem situações que por si só já apresentem conflito e profundidade, isto é, escrever em uma página uma ação de "tempo forte" (CHION, 1989), com a emoção elevada a um alto nível já na largada. As personagens são como circunstâncias. O conflito pode ser posto de forma simbólica e muitas vezes sem uso de diálogos. Nesse caso, a orientação pedagógica subverte e extrapola a estrutura em três atos (FIELD, 1995) para investir na provocação de inventar um "motor da história", estimulando os alunos a desenvolverem uma engrenagem simples entre personagens, desejo e problema.

É preciso provocá-los a sintetizar suas ideias, concentrando-se nos elementos essenciais da trama e nos detalhes que realmente impulsionam a narrativa. Outro recurso pedagógico é acompanhar de perto o desenvolvimento das histórias, permitindo que os alunos construam suas narrativas passo a passo, semana a semana, por meio da prática contínua das etapas do roteirista: ideia, *storyline*, biografia de personagem, argumento, lista de eventos, escaleta (CAMPOS, 2007). A estratégia adotada inclui a prática regular de exercícios em todas as aulas, cada um centrado em uma etapa específica do processo de escrita. Durante essas atividades, os alunos têm a oportunidade de receber orientação direta e participar de leituras para feedbacks construtivos. Esse acompanhamento contínuo guia os estudantes ao longo do processo de criação, e também ajuda no dimensionamento para a realização do curta no mesmo semestre.

Dentre esses escritos, o mais interessante para organizar um roteiro de curta-metragem é a *Lista de Eventos*, uma fase prévia à escaleta, na qual os alunos são incentivados a delinear os principais eventos e momentos da trama de forma sucinta, proporcionando uma estrutura sólida antes de entrar nos detalhes mais complexos da escaleta. Essa abordagem não apenas simplifica o processo para histórias mais curtas, mas também otimiza tempo e energia para o desenvolvimento subsequente.

Outra estratégia é incentivar a revisão e a reescrita, mesmo dentro do espaço limitado disponível – oportunizando tempo no cronograma da disciplina para desenvolverem outros tratamentos do mesmo roteiro. Além disso, em algumas ocasiões, é interessante convidar profissionais para atuarem como *doctoring* – cineastas, professores de psicologia e teatro – para lerem em aula os roteiros em primeiro tratamento e darem dicas externas.

Por conta de tudo isso acima exposto, acreditamos que diante de uma vastidão de possibilidades pedagógicas, vale investir em toda espécie de prática e exercícios dimensionados, estimulando a criação sem perder de foco a *necessidade* imediata de escrever algo viável de ser feito em dadas condições de produção e a particularidade de unidade e consciência em histórias curtas.

Referências

- CAMPOS, F. *Roteiro de cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CHION, MI. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, G. *O ato de criação*. Tradução: José Marcos Macedo. In: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.
- FIELD, S. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- IKEDA, M. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, Unisinos, janeiro/abril 2012.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Como contar um conto*. Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 2004.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

Do Cineclube Macunaíma ao cineclubismo atual: histórias de resistência¹²⁴

From *Cineclube Macunaíma* to current film
club movement: stories of resistance

Claudia Moretz-Sohn¹²⁵

(Mestranda – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: O Cineclube Macunaíma, que funcionou na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, de 1973 a 1986, era ponto de encontro da esquerda carioca na ditadura. Após as sessões, discutiam-se questões abrangentes como repressão, anistia, liberdade de expressão. A redemocratização foi um dos motivos para o fim do Macunaíma, mas o cineclubismo continua, repaginado. Hoje, são vistas e debatidas produções comunitárias sobre temas específicos, igualmente relevantes: racismo, violência etc.

Palavras-chave: Cineclubismo, Cineclube Macunaíma.

Abstract: *Cineclube Macunaíma* (Macunaíma Film Club), which worked at the Brazilian Press Association, in Rio, from 1973 to 1986, was a meeting point for the left-wing during dictatorship. After the sessions, broad issues such as repression, amnesty and freedom of speech were discussed. Redemocratization had been one reason for Macunaíma's end, but the film club movement goes on, remodeled. Today, community productions on specific, equally relevant themes are seen and debated: racism, violence, etc.

Keywords: Film club movement, Film club Macunaíma.

17 de novembro de 1973.

Neste dia, um sábado, às 21h, era inaugurado mais um espaço de exibição de filmes no Rio de Janeiro: o Cineclube Macunaíma, no auditório do 9º andar da sede da Associação Brasileira de Imprensa, a então combativa ABI. O filme escolhido seria, obviamente, francês ou italiano, os preferidos da intelectualidade na época. Acabou sendo o italiano "O bandido Giuliano", de 1962, dirigido por Francesco Rosi, que ganhou o Urso de Prata de melhor direção no Festival de Berlim. O filme conta a história de Salvatore Giuliano, encontrado morto na Sicília em 1950, aos 28 anos. Giuliano vinha sendo procurado por se envolver com políticos separatistas na década de 1940, e foi a julgamento mesmo depois de morto.

124 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 6 – Recordar é cinema: histórias da circulação fílmica no Brasil

125 | Jornalista formada pela UFRJ, trabalhou em O Globo, Jornal do Brasil, Exame, TV Globo e Globo.com. Em 1985, ajudou a fundar o tabloide Cine Imaginário e, em 2018, lançou o livro de memórias "À Tona".

Esse parêntese sobre “O bandido Giuliano” dá uma ideia da proposta do Macunaíma: exibir filmes de arte que não tinham vez no circuito comercial, na época dominado pelo cinema americano. Em 1973, a maior bilheteria no Brasil tinha sido de “O Exorcista”, com US\$ 233 milhões (o equivalente, em valores atuais, a US\$ 1,6 bilhão). No ano anterior, “O poderoso chefão”. Em 1971 e 1970, “Billy Jack” e “Love story”¹²⁶. Todos *blockbusters* dos Estados Unidos. A programação do Macunaíma seguia um critério básico: filmes que chamassem a atenção para a conjuntura política e os problemas sociais do Brasil e do mundo.

Não que o Macunaíma tivesse força para lutar contra o *establishment*. O que aquele grupo de amigos queria era um espaço para se reunir em plena ditadura – era época do Governo Médici, o mais repressor do regime militar – e assistir a filmes de seus cineastas preferidos. Estamos falando sobretudo dos jornalistas Fichel Davit Chargel, um descendente de judeus franco-poloneses, e Maurício Azêdo – este, também advogado, falecido em 2013. Além deles, em uma primeira entrevista¹²⁷ para a minha dissertação de mestrado, Davit fez questão de listar os nomes de outros fundadores: Ronaldo Buarque de Holanda, Carlos Jurandir Monteiro Lopes, Jalusa Barcellos e Luiz Mauricio, filho de Mauricio Azêdo. O jornalista Ancelmo Góis, colunista do jornal “O Globo”, ajudava na portaria. Domingos Meirelles, outro jornalista, também participava da empreitada.

A escolha da ABI para sediar o cineclube era o caminho natural: quase todos eram jornalistas e associados à entidade, na época presidida pelo escritor Adonias Filho. A negociação para ocupar o auditório, transformando-o no Macunaíma, transcorreu sem grandes dificuldades. Os administradores do cineclube pagavam ao projetorista e arcavam com todas as despesas referentes à exibição do filme. Os sócios da ABI tinham 50% de desconto no ingresso, mas o Macunaíma era totalmente independente da Associação.

Nessa entrevista, Davit lembrou a criação do cineclube, do qual foi o primeiro presidente:

Naquela ocasião, no início da década de 70, o pessoal da Tijuca resolveu fazer um cineclube, o Cineclube Glauber Rocha, que funcionava numa igreja, bem na Praça Saens Peña. Não eram jornalistas, era o pessoal mais ligado a partido político. Tinha até um médico, um pesquisador, outras pessoas, mas todo mundo com interesse em cinema. O cineclube era uma homenagem ao Glauber Rocha. Diante disso, nós, jornalistas, decidimos fundar também o nosso cineclube. Isso aconteceu em 1973. Em homenagem ao filme ‘Macunaíma’ (de Joaquim Pedro de Andrade), chamamos Cineclube Macunaíma.¹²⁸

126 | FONTE: <https://filmow.com/listas/maiores-bilheterias-de-cada-ano-l172266/>. Acesso em 01/11/2023

127 | Entrevista concedida por telefone em 10/08/2022, Rio de Janeiro

128 | Entrevista concedida por telefone em 10/08/2022, Rio de Janeiro

A escassez de material sobre o Macunaíma – possivelmente o mais longo cineclube do Brasil, que funcionou sem interrupções durante 13 anos, até 1986 – levou-me a querer contar essa história. É um trabalho de formiguinha mesmo: entrevistas, pesquisa nos arquivos da Cinemateca do MAM, em acervos pessoais e em jornais.

Voltando a Davit, hoje com 89 anos, pode-se dizer que ele é a memória viva do Macunaíma – e um colecionador nato. Em Paquetá, bucólica ilha na Baía de Guanabara, a uma hora de barca do Rio de Janeiro e por onde não circulam carros, ele comprou a casa que pertenceu a José Bonifácio, o patriarca da Independência. No imóvel, construído provavelmente na virada do século XVIII para o XIX e tombado pelo Iphan em 1938, Davit montou um museu privado com cerca de dez mil itens que garimpou em antiquários, trouxe de viagens do exterior ou ganhou de amigos. Tem de tudo: de gramofones a louças, quadros, telefones antigos, moviolas...

Do Macunaíma propriamente dito, Davit tem pouca coisa. Ele mandou encadernar, em três volumes, cerca de cem folhetos, datilografados em máquina de escrever e rodados em mimeógrafo, que eram distribuídos ao público antes de cada sessão, com informações sobre o diretor e o filme e críticas publicadas nos jornais da época. Esse material ajudava a subsidiar o debate após a exibição, sempre com a presença de um convidado ligado ao cinema: artista, cineasta etc. Os organizadores do Macunaíma chegaram a reunir esses encartes na coleção “Arquivos de Cinema”, cujo objetivo era fomentar a escassa bibliografia brasileira sobre o tema naquela época.

O espírito de colecionador de Davit ajuda a trazer à tona a história do Macunaíma. Ele é o próprio “homem-memória”, expressão cunhada pelo historiador francês Pierre Nora. Para ele, as lembranças individuais ganharam enorme peso com a “atomização da memória geral”.

O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo. (...) Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória. (NORA, 1993, p. 17-18).

História de resistência

É essa história de resistência e perseverança que me proponho a contar. Numa época em que ainda nem se falava no universo digital, exibir um título diferente por semana dava trabalho. O Macunaíma, assim como os demais cineclubes, não tinha acervo próprio. Muitos eram emprestados pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio, o MAM, por consulados estrangeiros – sobretudo da Alemanha Ocidental, do Canadá e da Holanda – e por

distribuidoras de São Paulo. Eram latas e mais latas de filmes, que Davit geralmente apanhava na sexta-feira, levava para casa, apresentava no sábado e devolvia na segunda-feira, usando o próprio carro.

Além dos filmes europeus, os brasileiros tinham bastante destaque no Macunaíma. Os meses de agosto eram dedicados inteiramente à exibição de filmes nacionais, uma prática comum também em outros cineclubes, indo muito além da cota de obrigatoriedade determinada pelo Governo federal. No Macunaíma, em particular, ao longo de todo o ano, metade dos filmes exibidos era nacional, de diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade. E todos os curtas-metragens que antecederiam o filme principal eram brasileiros.

A exibição de um desses curtas, por sinal, faz parte do anedotário do Macunaíma. Davit conta ter sido procurado por um cineasta que propôs a exibição do curta-metragem de um amigo. O presidente do Macunaíma perguntou o título do filme e concordou em exibir sem assisti-lo previamente. Tomou um susto quando viu, na tela, cenas de sexo explícito entre duas mulheres. Davit havia entendido que o filme se chamava "A moratória" – quando, na verdade, era "Amor e tara", de Ivan Cardoso, lançado em 1971. A plateia, elegantemente, não esboçou reação. Mas foi um silêncio constrangedor, lembra Davit.

Em 1974, o Macunaíma foi um dos locais escolhidos para a estreia do longa-metragem em 16mm "Passe livre", do cineasta Oswaldo Caldeira, sobre o jogador de futebol Afonsinho. Foi um lançamento simultâneo na ABI, na Cinemateca do MAM e no Museu da Imagem e do Som, numa tentativa pioneira da Federação de Cineclubes do Brasil de criar um circuito alternativo de cinema.

Ser alternativo em plena ditadura militar era carimbar o passaporte para problemas políticos. Aliás, por falar em carimbo, antes de qualquer exibição, o título escolhido precisava ser aprovado pelos órgãos federais, mesmo que já tivesse passado antes pela censura. Diversas atas de reuniões da diretoria da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, sobretudo dos anos de 1978 e 1979 – momentos de intensa repressão pouco antes da anistia – relatam cobranças do Ministério da Justiça em relação a atrasos no envio da programação. Não há menção específica ao Macunaíma, mas o Cineclubes Leme – que funcionava na Paróquia Nossa Senhora do Rosário, dos frades dominicanos, no bairro carioca de mesmo nome – foi várias vezes interpelado pela censura e recebeu inclusive a "visita" da polícia.

Alguns integrantes do Macunaíma foram presos e responderam a Inquéritos Policiais-Militares, mais por sua atuação como jornalistas do que pelo trabalho no cineclubes. A gota d'água para a perseguição política foram manifestações e abaixo-assinados contra a morte, no fim de 1975, de Vladimir Herzog, então diretor de Jornalismo da TV Cultura, no DOI-Codi paulista. No início de 1976, o fotógrafo Luiz Paulo Machado e Mauricio Azêdo foram presos e torturados. Além deles, Anderson Campos, Ancelmo Góis e Fichel Davit tiveram que depor na Justiça Militar. No fim, todos foram absolvidos.

Com tantos filmes considerados de esquerda na programação, os administradores do Macunaíma acharam por bem diversificar um pouco. Na década de 1970 – Davit não lembra ao certo o ano – ele procurou o USA Center, representação diplomática dos Estados Unidos no Rio, e propôs a realização de uma mostra sobre o nascimento do cinema americano. A lista de estrelas na tela era diversificada: Charles Chaplin, John Barrymore, Rodolfo Valentino e outros. Curiosamente, a exibição não foi no auditório da ABI, e sim na Rua Barata Ribeiro 181, em Copacabana. Hoje, este endereço abriga uma galeria, que fica em frente a uma estação do metrô.

O sucesso da mostra de cinema americano animou os administradores do Macunaíma a organizar festivais de filmes de outros países, como Polônia e Tchecoslováquia. Mas o maior sucesso de público do cineclubes foi um filme mudo soviético: “O Encouraçado Potemkin”, de Sergei Eisenstein, produzido em 1925. A fita não era exibida aqui desde 1964, ano do golpe. Embora se passasse num país do outro lado do mundo e contasse uma história de 1905, o roteiro lembrava a Revolta dos Marinheiros ocorrida pouco antes da tomada do poder pelos militares no Brasil. A fila para assistir a “O Encouraçado” dava voltas no quarteirão, porque a exibição fora anunciada em jornal. Os cineclubistas tiveram que fazer duas sessões, a primeira com recorde de espectadores. Os cerca de 500 lugares foram todos ocupados, inclusive com pessoas sentadas na escada.

Uma das prioridades do Macunaíma era formar plateia. A partir de 1974, o cineclubes passou a exibir filmes infantis nas manhãs de domingo, na chamada sessão “Criatividade”. Eram desenhos animados, comédias de Charles Chaplin e aventuras de faroeste. Após a sessão, as crianças recebiam papel e lápis de cera para registrar suas impressões sobre o que assistiram. O primeiro filme no Macunaíma para essa faixa etária foi também soviético: “A flor de pedra”, de Aleksandr Ptushko, lançado em 1946 e considerado uma das mais belas produções cinematográficas da antiga URSS.

O começo do fim

Calcula-se que, em 13 anos de história, o Macunaíma tenha exibido 600 filmes. A iniciativa foi perdendo fôlego aos poucos – e um dos motivos pode ter sido a redemocratização do país, em 1985, como destaca a pesquisadora Débora Butruce no artigo “Cineclubismo no Brasil: Esboço de uma história”. Àquela altura, parecia anacrônico ter um espaço para discutir temas como liberdade, ditadura e opressão. Após 21 anos de regime militar, a democracia estava de volta.

Outro fator decisivo para o fim do Macunaíma foi a criação do Cineclubes Estação Botafogo, no bairro de mesmo nome. É que boa parte da equipe que cuidava da programação na ABI – com o cineclubista paulista Adhemar Oliveira à frente – estava de malas prontas para o novo empreendimento. Faltava mão-de-obra na cidade para tocar as duas iniciativas, que também disputavam o mesmo público. O Macunaíma foi morrendo aos poucos. Não se sabe quando foi sua última sessão, muito menos o filme exibido.

Entretanto, em plena pandemia da Covid-19, o cineclube ensaiou uma retomada. Em agosto de 2020, sob a curadoria do cineasta Silvio Tendler, ele próprio um ex-cineclubista, passou-se a utilizar o canal da ABI no YouTube para o Macunaíma On Line. Toda semana, um filme era liberado de manhã para que os cinéfilos o assistissem e, à noite, havia um debate virtual com cineastas e/ou artistas. Tendler abria as sessões e a discussão era mediada pelos críticos Rodrigo Fonseca e/ou Ricardo Cota. Participaram João Batista de Andrade, Geraldo Sarno, Ana Maria Magalhães e Edilson Martins, entre outros. Esse esquema funcionou até meados de 2022, quando houve eleição para a ABI. A chapa apoiada por Tendler perdeu e ele se desligou do dia a dia da associação. Desde então, o Macunaíma voltou à estaca zero. Agora, o cineclube só vive na memória de quem o conheceu – e nos três projetores ainda instalados lá, que não funcionam mais.

A volta à democracia não significou, no entanto, o fim do movimento cineclubista no Brasil. Estima-se que existam cerca de 40 cineclubes em atividade no Estado do Rio e mais de 250 no país, a maioria em formato online. Houve, porém, uma mudança importante de foco: enquanto nos anos 1970 e 1980 o Macunaíma debatia grandes temas nacionais – como liberdade de expressão, ditadura, anistia – os atuais cineclubes discutem questões identitárias, carências locais e temas específicos como racismo, homofobia, violência contra a mulher, problemas indígenas. E, graças ao avanço da tecnologia digital, com celulares que filmam e computadores domésticos que editam, também promovem sessões com produções próprias.

Referências

BUTRUCE, D. “Cineclubismo no Brasil: Esboço de uma história”. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan.- jun. 2003. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/140>. Acesso em: 02 nov. 2023

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História da PUC-SP, São Paulo*, v. 10, jul.- dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 01 nov. 2023

Festivais de cinema: os cinemas brasileiros em circulação¹²⁹

Film Festivals: brazilian cinemas in circulation

Cleide Vilela¹³⁰

(Doutora - IFB)

Resumo: Este artigo discute significados de cinemas brasileiros desde a circulação de filmes e realizadores/as brasileiros/as em festivais internacionais, especialmente, aqueles localizados no continente europeu, observando o caso da mostra *Quinzena de Realizadores* do Festival de Cannes. Portanto, descrevo o contexto de circulação em diálogo com políticas de diversidade cultural, seus efeitos no contexto nacional e considerações sobre as disputas por significados nos cinemas no século XXI.

Palavras-chave: Circulação Cultural, Cinemas Brasileiros, Festivais de Cinema, Diversidade Cultural.

Abstract: This article discusses the meanings of Brazilian cinemas from the circulation of Brazilian films and directors at international festivals, especially those located on the European continent, observing the case of the Directors' Fortnight exhibition at the Cannes Festival. Therefore, I describe the context of circulation in dialogue with cultural diversity policies, their effects in the national context and considerations about disputes over meanings in cinemas in the 21st century.

Keywords: Cultural Circulation, Brazilian Cinemas, Film Festivals, Cultural Diversity.

Este artigo tem o objetivo de discutir significados de cinemas brasileiros a partir da circulação de filmes e realizadores/as na mostra *Quinzena de Realizadores* do Festival de Cannes. A reflexão realizada neste texto se baseia na perspectiva teórico-metodológica e em parte dos dados apresentados na minha pesquisa de doutorado "Sentidos da Circulação e Cinemas Brasileiros: a participação de realizadores/as em festivais internacionais de cinema no período de 2000 a 2019".

Elejo os festivais de cinema como espaços privilegiados para compreender como a circulação é fundamental para as definições e práticas sobre *cinema* e, conseqüentemente, de *cinemas brasileiros*. Pois, os festivais são constituídos por redes de relações transitórias (na edição anual) que agregam produtoras, distribuidoras, estados-nações, cidades, realizadores/as, obras cinematográficas e audiovisuais, públicos, estudantes e escolas de cinema,

129 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 10 - Curadoria e Identidade em Mostras Cinematográficas.

130 | Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB) e professora de Produção Cultural no curso de Produção Audiovisual do Instituto Federal de Brasília (IFB) do Campus Recanto das Emas.

crítica e mídia especializada, curadores/as, organizações não governamentais e, também, são espaços de reiteração e reificação de redes de relações históricas de realizadores/as e instituições dadas ao longo do tempo em suas edições anuais.

Destaco filmes e realizadores/as brasileiros/as que participaram da mostra *Quinzena de Realizadores* do Festival de Cannes no decorrer de suas edições e discuto como essas escolhas são atravessadas de significados, sublinhando a posição privilegiada de definição daquilo que entendemos sobre o que é *cinema*. Além disso, faço algumas considerações sobre filmes brasileiros que circulam nessa mostra com o objetivo de refletir sobre a pluralidade de suas temáticas e dos perfis de seus/suas realizadores/as e a interlocução com esses espaços internacionais como estratégia de legitimação de sua produção no país (Oliveira, 2014; Ikeda, 2021), análise que foi aprofundada no texto final de minha tese.

Festival de Cannes: a mostra *Quinzena de Realizadores*

O Festival de Cannes, criado pelo governo francês em 1939, tem o objetivo de atrair o turismo de luxo internacional para a região da *Côte d'Azur* e de encorajar a cooperação entre países. Teve sua primeira edição cancelada de maneira abrupta, após a sessão de abertura, por conta do desenvolvimento da II Guerra Mundial. Somente em 1946, no pós-guerra que o Festival de Cannes volta a ocorrer normalmente com edições anuais. Até o final dos anos 1950, o Festival de Cannes se desenvolve em torno da ideia de *glamour*, dando ênfase aos interesses midiático e na participação de "celebridades" (Valck, 2007, p. 223-225).

Por outro lado, a criação do espaço de mercado de filmes *Marchè du Film* em 1959, teve como consequência não programada, a multiplicação de exhibições de filmes paralelas à mostra principal que dava a sensação de encontro com "novos" cinemas produzidos em todo o mundo e de perspectivas diferentes da mostra principal (Ostrawska, 2016, p.22). O Sindicato Francês da Crítica de Cinema, percebendo a possibilidade de público, cria uma mostra paralela de filmes no ano de 1962, a *Semana Internacional da Crítica* para exibir filmes de realizadores/as estreados e cujas obras têm por objetivo a inovação estética (*Ibidem.*).

A ênfase dada pelo festival ao *glamour* já era criticada por alguns diretores e membros da crítica que frequentava o festival. Apesar da criação da *Semana Internacional da Crítica*, a restrição de público a críticos/as e convidados/as e o número limitado de seleção de filmes continuou a provocar insatisfação numa parcela de frequentadores de Cannes. É nesse contexto de insatisfação que a mostra *Quinzena de Realizadores* é criada em 1969, após desdobramentos do protesto realizado no festival em apoio às manifestações do *Mai de 1968* na França em que participaram nomes como Jean-Luc Godard e François Truffaut.

O objetivo da *Quinzena de Realizadores* era abrir oportunidade para exibição de curtas, longas e documentários independentes de "todo o mundo", aberta ao público não profissional e não se constituir como uma mostra competitiva. É a partir da criação de mostras como a *Quinzena*, na década de 1970, que curadoria e o/a programador/a se tornam fundamentais nos festivais, o que fortaleceu a ideia de *autoria* fílmica (Ostrawska, 2016, p. 24-25),

pois “antes, os vários governos nacionais escolhiam os filmes que participariam” das mostras principais (Valck, 2007, p.228). O desenvolvimento da curadoria teve como consequência, o reconhecimento dos festivais como instituições que promovem significados de cinema, pois a escolha dos filmes atenderia a critérios especializados (*Ibidem*).

Sob um outro ponto de vista, a criação da *Quinzena de Realizadores* se constitui num contexto de reflexão sobre o colonialismo europeu, pois é o período de independência de vários países africanos. No entanto, ela ocorre dentro de um país imperialista europeu, a França, e é atravessada de contradições. A primeira edição da mostra, é a edição que aglutina o maior número de filmes brasileiros desde sua criação, sendo seus diretores associados ao movimento *Cinema Novo* ou ao Cinema Marginal, são eles: *Barravento* de Glauber Rocha, *Brasil Ano 2000* de Walter Lima Jr, *Capitu* de Paulo Cezar Saraceni, *Cara a Cara* de Julio Bressane, *Jardim de Guerra* de Neville de Almeida e *O Bravo Guerreiro* de Gustavo Dahl.

Em 1970, participaram *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Matou a família e foi ao Cinema*, de Julio Bressane, *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues. Em 1971, *Bang Bang*, de Andrea Tonacci, *Como era gostoso Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos, *O Deus e Os Mortos*, de Ruy Guerra, *O Anjo Nasceu*, de Julio Bressane e o curta-metragem *Viva Cariri*, de Geraldo Sarno. No ano de 1972, *São Bernardo*, de Leon Hirszman, em 1973, *Quem é Beta*, de Nelson Pereira dos Santos e *Toda Nudez Será Castigada*, de Arnaldo Jabor. No ano de 1974, *A Rainha Diaba*, de Antonio Carlos Fontoura, *A noite do espantalho*, de Sergio Ricardo, *Uirá*, de Gustavo Dahl, e *Vai Trabalhar Vagabundo*, de Hugo Carvana. Em 1975, *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, em 1976, *Gitirana*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna e *O Casamento*, de Arnaldo Jabor. Em 1977, *25*, de Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa, coprodução Brasil e Moçambique. Em 1978, *Chuva de Verão*, de Cacá Diegues. Em 1979, *Crônica de um Industrial*, de Luiz Rosenberg, e o curta-metragem *Vereda Tropical*, de Joaquim Pedro de Andrade.

De 1980 a 1988, participaram da *Quinzena de Realizadores: Vietnam, Voyage dan le temps* (1980), do diplomata Edgard Telles Ribeiro, *Ato de Violência* (1981), de Eduardo Escorel e *Memórias do Medo* (1981), de Alberto Graça, *India, a Filha do Sol*, de Fabio Barreto, *Coeur Marins* (1982), de Carlos Pedro de Andrade Jr., *Saudade* (1983), de Carlos Porto de Andrade Jr. e Leonardo Crescenti Neto, *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, *Nunca Fomos tão Felizes* (1984), de Murilo Salles, *Ópera do Malandro* (1986), de Ruy Guerra, *Natal da Portela* (1988), de Paulo Cezar Saraceni e *Romance de Empregada* (1988), de Bruno Barreto.

Importante notar a presença de apenas diretores do sexo masculino e, predominantemente, da região Sudeste, especialmente, de Rio de Janeiro e São Paulo. Exceção de Geraldo Sarno, Glauber Rocha e Orlando Senna que têm origem baiana. Por outro lado, a temática desses filmes, principalmente aqueles inscritos no *Cinema Novo* representam o *negro*, a *cultura* e o *povo* como significados similares, predominando nos filmes, os heróis quilombolas, sambistas e adeptos dos cultos afro-brasileiros (Souza, 2013, p. 73). Este modo de posicionar

está em interlocução com obras definidas como *Terceiro Cinema* (Solanas e Getino, 1969), cuja principal característica, para além do baixo orçamento, é a narrativa que possibilita a libertação do sistema capitalista.

Este modo de fazer cinema recebe as primeiras críticas no final da década de 1980, pois a posição cinematográfica do *Terceiro Cinema* universalizaria os problemas do estado-nação a partir de um olhar masculino e branco, não dando conta de “várias camadas que constituem as identidades dissonantes dos sujeitos diaspóricos ou pós-coloniais” (Shohat e Stam, 2006 [1994], p. 404). O *Terceiro Cinema* perde força de aglutinação de obras fílmicas nos festivais na década de 1980. Paralelamente, são criados os primeiros fundos europeus de apoio à produção de obras de “outros” países que não se localizam na Europa Ocidental. Na década de 1990, essa filmografia é apresentada nos festivais europeus como *world cinema* ou *cinemas do mundo*. De 1989 até 1999, nenhum filme brasileiro comporá essa mostra.

Somente no ano 2000, haverá um filme brasileiro na *Quinzena*, o curta *Rota de Colisão*, de Roberval Duarte, que inscreveu o curta na mostra após sugestão da programadora Marie-Pierre Macia (diretora-geral da Quinzena de 1999 a 2003) quando o filme foi exibido no Festival Brasília de Cinema em 1999. O que demonstra a importância da exibição e circulação de filmes em ambientes especializados como os festivais nacionais. Estar neste festival permitiu que a programadora da mostra francesa estivesse em contato com o realizador brasileiro. Por outro lado, não ter nenhum filme na mostra é também reflexo das políticas nacionais para o cinema, pois, durante as décadas de 1980 e 1990, o país diminuiu substancialmente o número de filmes produzidos por ano. Além disso, a própria curadoria da *Quinzena* na década de 1990 privilegiou a seleção de filmes realizados no continente asiático.

Quinzena de Realizadores: a participação de filmes brasileiros no século XXI

Rota de Colisão representa o primeiro filme de curta-metragem que pode ser analisado sob a perspectiva de uma nova geração de realizadores/as na mostra *Quinzena de Realizadores* que não fazem parte dos movimentos *Cinema Novo* nem *Cinema Marginal*. Essa “nova” filmografia brasileira é atravessada pela emergência da produção digital, dos discursos e políticas da diversidade cultural e, também, por políticas públicas de inclusão na educação superior e na cultura.

Na tabela *Festival de Cannes — Mostra Quinzena dos Realizadores (Curtas)*, observa-se os filmes de curta-metragem brasileiros que circularam na mostra no período de 2000 a 2019, seus respectivos realizadores/as e produtoras. Nos anos 2000, 2001, 2002, 2004, 2006, 2007, 2010, 2011 e 2019, não houve nenhum curta-metragem brasileiro selecionado, evidenciando ainda a dificuldade de se realizar filmes no início dos anos 2000 no país. Na primeira década, são exibidos: em 2003, *Castanho*, de Eduardo Valente; em 2005, *Da Janela do Meu Quarto*, de Cao Guimarães, e *Vinil Verde*, de Kleber Mendonça Teles; em 2008,

Muro, de Tião e; em 2009, *Superbarroco*, de Renata Pinheiro. Observamos também que, dos cinco filmes de curta-metragem exibidos nessa década, três são de produtoras pernambucanas, um do Rio de Janeiro e um de Belo Horizonte.

Festival de Cannes — Quinzena de Realizadores (Curtas)

Ano	Filme	realizador/A	produtora
2000	<i>Rota de Colisão</i>	Roberval Duarte	Eduardo Nunes/ Três Tabela Filmes (RJ)
2003	<i>Castanho</i>	Eduardo Valente	Eduardo Valente/ Patricia Bárbara/ WSET Films (RJ)
2005	<i>Da Janela do Meu Quarto</i>	Cao Guimarães	Cinco em Ponto (MG)
	<i>Vinil Verde</i>	Kleber Mendonça Filho	CinemaScópio/ Símio Filmes (PE)
2008	<i>Muro</i>	Tião	Trincheira (PE)
2009	<i>Superbarroco</i>	Renta Pinheiro	Aroma Filmes (PE)
2012	<i>Porcos Raivosos</i>	Isabel Penoni e Leonardo Sette	Lucinda (PE)
	<i>Os mortos-vivos</i>	Anita Rocha da Silveira	Anita Rocha da Silveira (RJ)
2013	<i>Pouco Mais de um Mês</i>	André Novais de Oliveira	Filmes de Plástico (MG)
2014	<i>Sem Coração</i>	Nara Normande e Tião	CinemaScópio/ Trincheira/ Garça Torta (PE)
2015	<i>Quintal</i>	André Novais de Oliveira	Filmes de Plástico (MG)
2016	<i>Abigail</i>	Isabel Penoni e Valentina Homem	Sempre Viva Produções (PE)
2017	<i>Nada</i>	Gabriel Martins	Filmes de Plástico (MG)
2018	<i>O Órfão</i>	Carolina Markowicz	Yourmama (SP)

Na segunda década dos anos 2000, observa-se a permanência da filmografia produzida pelos estados de Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, mas São Paulo aparece com o filme *O Órfão* de Carolina Markowicz, o que de algum modo pode surpreender se pensarmos que a produção audiovisual brasileira é predominantemente sudestina. Por outro lado, observa-se algumas temáticas relacionadas à diversidade cultural: filmes com cenários periféricos que apresentam questões relacionadas às mulheres, negros, LGTQIAP+ e indígenas.

Quanto aos filmes de longa-metragem é possível notar a presença de Julio Bressane com *Filme de Amor* no ano de 2003. *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, a primeira diretora mulher brasileira a integrar a mostra *Quinzena de Realizadores*. Outro filme é *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande. É importante dizer que ambos os filmes receberam recursos do Fundo *Hubert Bals*, vinculado ao Festival de Rotterdam — o filme de Sandra Kogut recebeu recursos para desenvolvimento de roteiro em 2003 e o *A Alegria* para pós-produção no ano de 2010 —, o que revela a importância de receber recursos de fundos internacionais vinculados a festivais para circular o filme nesses circuitos. Também integram a mostra *Los Silencios* (2018), de Beatriz Seigner, e *Sem Seu Sangue* (2019), de

Alice Furtado, as quais receberam recursos do fundo *Cinemas do Mundo* do governo francês, demonstrando que um dos caminhos para circulação internacional é o apoio dos fundos internacionais, ligados aos festivais. Também foi exibida a obra *O Abismo Prateado* (2011), de Karim Aïnouz, que já teve várias participações no *Festival de Cannes*.

Festival de Cannes – Mostra Quinzena dos Realizadores (Longas)

Ano	Filme	Diretor	Produtora
2003	<i>Filme de Amor</i>	Julio Bressane	T.B Produções (RJ)
2007	<i>Mutum</i>	Sandra Kogut	Tambellini Filme (RJ)
2010	<i>A Alegria</i>	Felipe Bragança e Marina Meliande	Duas Mariola Filmes (RJ)
2011	<i>O Abismo Prateado</i>	Karim Aïnouz	RT Features
2018	<i>Los Silencios</i>	Beatriz Seigner	Miriade Filmes (SP)
2019	<i>Sem seu Sangue</i>	Alice Furtado	Estudio Giz (RJ)

Referências

IKEDA, Marcelo. *Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação do cinema brasileiro dos anos 2000*. Tese de Doutorado em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2021

MAZDON, Lucy. Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival. IN: *Modern & Contemporary France*, 15:1, 9-20, 2007. Disponível em: DOI 10.1080/096394806011152502007

OLIVEIRA, Maria Carlina Vasconcelos. "*Novíssimo*" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado em Sociologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

OSTROWSKA, Dorota. *Making film history at the Cannes film festival*. In: de Valck, Marijke; Kredell, Brenda; Loist, Skadi (org). *Film Festivals History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge p.18-33, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília, 2013.

VALCK, Marijke de. *As várias faces dos festivais de cinema europeus*. In: Meleiro, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado - Europa v. V*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

VILELA, Cleide. *Sentidos da Circulação e Cinemas Brasileiros: a participação de realizadoras/as em festivais internacionais de cinema no período de 2000 a 2019*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília, 2023.

Jean-Louis Comolli e(m) Evaldo Mocarzel: diálogos cinematográficos¹³¹

Jean-Louis Comolli and Evaldo Mocarzel:
cinematographic dialogues

Cristiane Wosniak¹³²

(Doutora – UNESPAR / UFPR)

Resumo: Os atos teóricos e fílmicos do cineasta Evaldo Mocarzel poderiam estar permeados de um raciocínio que advém de Jean-Louis Comolli? A partir de excertos de documentários de dança, entrevistas e as cartas de montagem de Mocarzel, busca-se comparar possíveis traços de uma *mise-en-scène* documentária singular, numa tentativa de verificar a confluência das ideias de Comolli sobre tempo, copresença e auto-*mise-en-scène*, entre os objetos empíricos da investigação: os filmes dançantes mocarzelianos.

Palavras-chave: Documentário, *mise-en-scène*, dança, atos teóricos, Evaldo Mocarzel.

Abstract: Could the theoretical and filmic acts of filmmaker Evaldo Mocarzel be permeated by a reasoning that comes from Jean-Louis Comolli? Using excerpts from dance documentaries, interviews and Mocarzel's editing letters, we seek to compare possible traces of a singular documentary *mise-en-scène*, in an attempt to verify the confluence of Comolli's ideas about time, co-presence and self-*mise-en-scène*, among the empirical objects of investigation: Mocarzelian dance films.

Keywords: Documentary, *mise-en-scène*, dance, theoretical acts, Evaldo Mocarzel.

A filmografia documentária de Evaldo Mocarzel¹³³ é atravessada por experiências co-reocinematográficas. O exame de suas cartas de montagem em cotejamento aos seus atos fílmicos faz eclodir um pensamento esboçado sistematicamente em atos teóricos que se ancoram em procedimentos estilísticos, tais como a desconstrução do gesto pela montagem miríade. Os corpos moventes na tela se presentificam no espaço-tempo por meio da montagem-*cut* e dos procedimentos em falso-*raccord*, fazendo o filme dançar em uma única rede sígnica na copresença da imagem atual e da virtual. Neste sentido, trago para o foco da aná-

131 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no dia 08/11/23, na sessão/CI (15): CINEMA DOCUMENTAL – DISPOSITIVOS E AUTORIA. *O trabalho teve apoio da FA, atual Agência de Ciência, Tecnologia e Inovação do Paraná, e do Governo do Estado do Paraná/SETI.

132 | Doutora em Comunicação e Linguagens (UTP). Docente da Universidade Estadual do Paraná. Vice-coordenadora do PPG-CINEAV/Unespar e docente permanente do PPG/UFPR. Líder do GP CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq).

133 | Evaldo Mocarzel possui uma vasta filmografia, da qual fazem parte 22 documentários em que atua como diretor, 18 filmes como roteirista, 6 atuações como produtor executivo e uma atuação como co-diretor – ao lado de Walter Carvalho – do documentário *Raul – o início, o fim e o meio* (2012). Para maiores informações sobre filmografia, textos e peças, consultar o site do artista disponível em: <https://evaldomocarzel.com.br>. Acesso em: 09 dez. 2023.

lise alguns pressupostos de Jean-Louis Comolli (2008) em uma tentativa de verificar a possível confluência das ideias sobre copresença e auto-*mise-en-scène* documentária, entre os objetos empíricos da investigação: o documentário *São Paulo Companhia de Dança* ▣ *Ensaio Sobre o Movimento* e ao curta/vinheta *São Paulo – Palimpsesto de Vestígios* – ambos de 2012, cujos discursos imagéticos partem de um recorte particular da cidade de São Paulo.

O argumento a ser investigado é a hipótese de que os filmes mocarzelianos, em questão, organizam uma composição coreográfica urbana de simbioses de corpos reais referentes atravessados pela ficção narrativa documental. A reinvenção da cidade-cinema – lugar/palco da encenação documentária –, é pensada criativamente pelo processo da montagem miríade (atos teóricos e estilísticos de Mocarzel) e pelo uso recorrente dos procedimentos de falsos-*raccord* ao inserir corpos moventes, paisagens e elementos da arquitetura de São Paulo em espaços e tempos que colidem na montagem deflagrada pelo corte do gesto coreográfico.

Lucrécia Ferrara D'Aléssio reflete sobre os possíveis olhares semióticos para a representação da cidade em *Ver-a-cidade, vi-ver* (2002a), atestando que existem “múltiplas variações no modo de ver a cidade, mas em cada uma, encontra-se sua veracidade representativa.” (FERRARA, 2002a, p. 117). As representações ou leituras de modos, espaços e lugares extraídos metonimicamente desses filmes, são consideradas parcialmente verídicas.

A partir desse *leitmotiv*, o corpo-cidade, inserido no contexto urbano paulistano, mo-saicado e selecionado por Mocarzel, é tratado como uma síntese metonímica de ficção verídica. O fluxo icônico de passagens e movimentos urbanos sensíveis, como os traços de coreografias existentes entre os pedestres, o trânsito e os veículos de transporte, os edifícios e monumentos da cidade são cotejados com as intervenções metafóricas, associações de informações repertoriais deslocadas da(na) narrativa coreocinematográfica. Trata-se, nas palavras de Ferrara em *Por uma semiótica visual do espaço* (2002b, p. 114), de uma “intervenção carregada de informações que organizam o espaço ao revelá-lo como estímulo cognitivo através do atrito entre o referente visual e o imaginário povoado de imagens e representações”. Desse modo, a construção de significados relacionais a partir da inserção dos corpos moventes nos espaços e monumentos públicos da metrópole não é apenas construção analítica, mas uma intervenção/percepção do que se apresenta como visualidade e se reveste de visibilidade. Os espaços e os lugares destacados nos documentários mocarzelianos ultrapassam os signos audiovisuais cinematográficos e se abrem ao imaginário urbano, aos seus estranhamentos e perspectivas diversas, às redes sígnicas que trans(formam) “a visualidade em visibilidade, uma cognição disponível ao sentido.” (FERRARA, 2002b, p. 114).

A percepção imaginária, que afeta a arquitetura e, dessa maneira a cidade, modifica-se como a própria vida; os pontos de vista urbanos se transformam sob os efeitos da imaginação, do cotidiano da lente da câmera de Mocarzel e os elementos de edição de Guta Pacheco – a montadora de ambos os filmes. São Paulo é (re)inventada pelo olhar cinematográfico de Mocarzel em seu ensaio sobre os corpos que dançam e sobre os corpos que se tornam vestígios palimpsésticos, na cidade de São Paulo.

O corpo e a dança na cidade filmada de/por Evaldo Mocarzel

No documentário *Ensaio sobre o Movimento*, o cineasta parece descortinar o mundo, ou melhor, a rotina de uma companhia de dança, por meio do olhar de bailarinos e bailarinas para quem todo e qualquer movimento pode vir a ser dança. Esse traço metafórico aludido torna-se um pensamento estético restrito a procedimentos cinematográficos de uma montagem repleta de falsos-*raccords*, com o objetivo de buscar fazer seu próprio ‘filme dançar’ em meio a situações cotidianas, vividas na cidade, por todos os membros da equipe da companhia. O falso-*raccord* de movimento procura mostrar variados pontos de vista e perspectivas das imagens de dança.

Em planos assumidamente encenados, as locações alternam-se entre gestos fragmentados e colados na tela. A narrativa que deve, segundo Mocarzel, dançar como um delicioso moto-contínuo, intenta no processo de edição final imprimir no filme “uma cadência, um suingue, tudo encadeado com uma sutil e necessária coreografia de imagens e sons” (MOCARZEL, 2012, p. 2). Mas, nessa trama narrativa metafórica e sensível, onde se localizariam os traços urbanos da cidade de São Paulo?

O cineasta, por diversos momentos na escrita de sua Carta de Montagem – contendo dezesseis páginas –, refere-se à associação visual e sonora que as simples ações do cotidiano rotineiro da companhia deveriam ter em relação aos movimentos urbanos dos transeuntes ‘anônimos’ (figura 01).

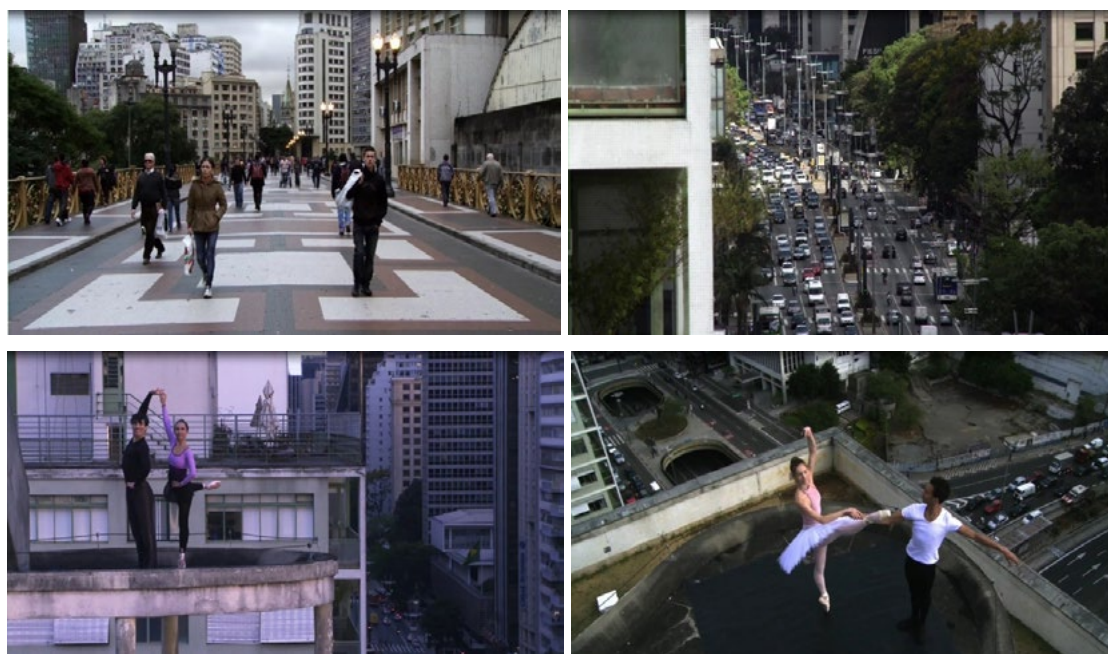


Figura 01 – Espaço urbano como palco da locação encenada: an(danças)?

Fonte: sequência de frames de *Ensaio Sobre o Movimento* (2012)

O nascer do dia para os bailarinos em suas aulas, alongamentos, aquecimentos, rotina de ensaios, deveriam estar associados às imagens de uma São Paulo igualmente ‘acordando’ em seu trânsito intenso. A seguinte passagem da Carta de Montagem exemplifica essa noção, pois o diretor solicita à Pacheco que intercale imagens diurnas dos dançarinos no alto

de edifícios, em montagem paralela, enfatizando planos de movimentos na cidade, carros, motos, transeuntes, “tudo se movendo, ainda pontuado por imagens na cidade de São Paulo [...] e estrategicamente a ideia é associar a imagem da companhia à metrópole, por motivos óbvios, já impressos no nome do grupo” (MOCARZEL, 2012, p. 5).

Cinema e Dança ou filme e coreografia: formas estéticas que afetam e são afetadas pelo imaginário. Mocarzel sutura seu documentário com imagens/gestos de dança incrustados em diferentes localidades paulistanas transformando-os, nesta instância cinematográfica, ambos – cidade e dança – em ícones cinéticos. O corpo midiático e re(a)presentado no documentário dançante é atravessado por informações e, enquanto performa na cidade, provoca o diálogo e(m) conexões permanentes com o *medium* cinema, além do espaço e do tempo da própria cidade. Os procedimentos cinematográficos, tais como os enquadramentos, os planos, os procedimentos de *jump-cuts*, falsos-*raccords*, elipses espaço-temporais e outras figuras do vocabulário cinematográfico é que associam o sistema aberto do corpo/ícone com os códigos da cidade. Isso ocorre tanto no filme *Ensaio Sobre o Movimento*, quanto no curta *São Paulo – Palimpsesto de Vestígios*.

O espaço social urbano em que as duas narrativas documentárias encenadas acontecem não é apenas um cenário figurado. A constituição das paisagens e ambiências da cidade de São Paulo tornam-se cenário/locação protagonistas junto aos movimentos coreografados e encenados. Na terminologia da signagem dança, trata-se de um *pas-de-deux* corpo e cidade ou do binômio corpo-cidade.

Ao afirmar que o “o cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca”, Comolli, em *A cidade filmada* (2008, p. 179), flexiona o sentido da resignificação da paisagem urbana em seu trânsito real e referente, substituído pelo espetáculo do movimento incessantemente encenado e re(a)presentado.

Para Comolli, o cinema filma, na verdade, os vestígios do ‘lugar’ que habitamos e imprime nas imagens uma inscrição e um apagamento da realidade, ao mesmo tempo. Realidade (re)criada pelos procedimentos cinematográficos metafóricos: associações de sentidos, narrativas sensíveis, cotidiano, texto, tempo, memórias, corpo.

Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e, mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades [...]. Cidade como *corpus* dos corpos e rede dos signos. Sequências de relações (nos dois sentidos de ligar e relatar) que não são todas visíveis. (COMOLLI, 2008, p. 180).

Em uma passagem de seu ensaio, o cineasta descreve o movimento dos corpos móveis na passagem urbana que entram no campo da câmera cinematográfica, para, em seguida, sair, atravessar e subverter esse mesmo campo. A esse movimento, Comolli denomina ‘jogo dos corpos’ e percebe a vocação até mesmo erótica dessas ‘margens do quadro fíl-

mico': "Dentro/fora, perto/longe, fixo/móvel, a cidade passante brinca de esconde-esconde com a câmera, de modo que, por meio desse jogo, inscrevem-se os signos de um desejo ambivalente: aparecer, desaparecer." (COMOLLI, 2008, p. 182).

A partir desses enunciados de Comolli, destaco em Mocarzel similaridades de um pensamento autoral transformado em ato criativo, tendo, no registro das durações temporais fragmentadas da cidade, as passagens e fluxos metafóricos dos corpos em movimento, que ora performam em uma sala de aula ou um palco teatral e ora habitam o teto/alto de edifícios em meio aos habitantes da metrópole paulistana. Como afirma Comolli, resta a esses habitantes – móveis e imóveis –, "ao mesmo tempo exibir-se e esconder-se, manifestar-se e apagar-se, conjugar a singularidade dos corpos com o anonimato das multidões." (COMOLLI, 2008, p. 182). E neste momento da reflexão, pergunto-me: de que forma e com que meios Mocarzel evidencia a relação de movimentos, corpos e dança com o imaginário da cidade de São Paulo? A imagem e o imaginário especificam lugares, pedestres anônimos e se distinguem entre si (figura 02).

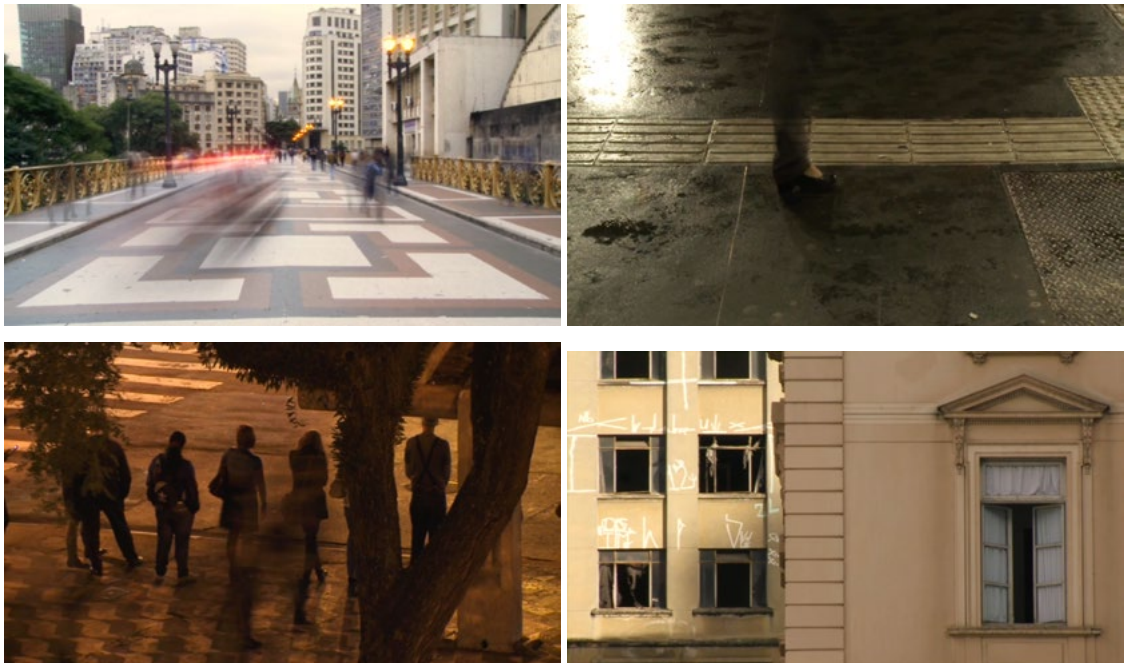


Figura 02 – Coreografia dos vestígios de lugares em que transeuntes anônimos se movem

Fonte: sequência de frames de *São Paulo – Palimpsesto de Vestígios* (2012)

Destaca o cineasta, em sua Carta de Montagem, como associar o corte cinematográfico ao gesto dançante e, com isso, provocar cinematograficamente uma espécie de ambiência em trânsito corpo-cidade. O *corpus* cidade e os corpos (dançantes da companhia ou dos transeuntes anônimos) deslocam-se, em ambos os filmes, como personagens da narrativa mocarzeliana em diferentes e recortadas paisagens urbanas.

Nesse sentido, confirma-se o que indica Comolli: o simples ato de filmar uma cidade – ou partes dela como no caso dos presentes textos audiovisuais – acaba por (trans)formar ou (re)criar o olhar para o habitar e se movimentar na própria cidade. Comolli ainda menciona a

expressão 'cidade-cinema', em que a agitação, o movimento intensivo das pessoas, em meio ao urbano, tece uma espécie de "balé inebriante dos corpos e das passagens." (2008, p. 183). Destaca o autor:

Nascimento da cidade-cinema. A agitação urbana torna-se figura privilegiada da emoção cinematográfica. 'Movimento de movimentos' [...], o cinema se apropria de tudo o que se anima e joga com isso como com a sua própria matéria. É como se as multidões anônimas que invadem as ruas dessas cidades devessem ser uma vez duplicadas, repetidas, montadas e aceleradas nos planos desses filmes para tornar-se absolutamente objetos de desejo do espectador. Desejo e massas? (COMOLLI, 2008, p. 183).

Em ambos os trabalhos de Mocarzel, a cidade filmada substitui a cidade real da mesma forma que o corpo re(a)presentado em falso-*raccord*, habitando paisagens simuladas pela fração de cena, também substitui o movimento real e sequencial de uma suposta coreografia. E nessa instância de ressignificação, tanto a cidade quanto o corpo em movimento tornam-se o real referente atravessado pela ficção cinematográfica.

Considerações finais

No percurso da investigação foi possível perceber que Mocarzel, em seu discurso panegírico à signagem do corpo em movimento, parece buscar uma suposta (re)criação da verdade documental; trata-se de uma construção metafórica e associativa a partir do recorte e posterior montagem de situações corriqueiras de uma companhia de dança ou com a cidade que se move com e para seus transeuntes anônimos.

O principal intuito do cineasta possivelmente é fazer seus filmes 'dançarem' a partir de perspectivas múltiplas dos atores e atrizes sociais envolvidos na filmagem em meio às situações cotidianas do trânsito e da arquitetura urbana, desde o amanhecer até o anoitecer. A cidade de São Paulo e seus habitantes são re(a)presentados, por meio de procedimentos cinematográficos, pelas suas identidades e identific(ações) de trânsito/fluxo cotidiano.

Após a análise de excertos dos 2 filmes foi possível associar o fluxo temporal de passagens e movimentos urbanos sensíveis, com os traços de coreografias existentes entre os transeuntes, os veículos de transporte, utilizados como metáforas deslocadas na narrativa dançante com os mesmos gestos fragmentados e repetidos exaustivamente por meio da montagem miríade.

Nesta investigação, tanto o cineasta e suas Cartas de Montagem, ensaios e entrevistas, quanto seus filmes, objetos empíricos desta investigação, puderam contribuir para a verificação – *in locus* – de um pensar-fazer cinema em que a cidade de São Paulo assume uma espécie de protagonismo mosaicado em meio às ações dos corpos moventes.

Referências

COMOLLI, J-L. A cidade filmada. In: COMOLLI, J-L. *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 169-178.

FERRARA, L. D. Ver-a-cidade, vi-ver. In: FERRARA, L. D. *Design em espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002a. p. 116-131.

FERRARA, L. D. Por uma semiótica visual do espaço. In: FERRARA, L. D. *Design em espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002b. p. 94-115.

MOCARZEL, E. *Carta de montagem endereçada a Guta Pacheco*. Não publicada. São Paulo, 27 de setembro, 2012.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA - Ensaio Sobre o Movimento. Realização/direção de Evaldo Mocarzel/Casa Azul; Montagem de Guta Pacheco, Brasil, 2012.

SÃO PAULO - PALIMPSESTO DE VESTÍGIOS. Realização/direção de Evaldo Mocarzel/Casa Azul; Montagem de Guta Pacheco, Brasil, 2012.

O cinema documentário e o golpe: estética, gênero e tecnologia¹³⁴

Documentary cinema and the coup:
aesthetics, gender and technology

Daniel Velasco Leão¹³⁵

(Pós-doutorando em Literatura – PPGLit/UFSC/CNPq)

Resumo: Ao contrário dos eventos políticos dos anos 90, a eleição de Lula, o golpe sofrido por Dilma Rousseff e o governo de Jair Bolsonaro foram tematizados em filmes documentários contemporâneos a estes eventos. Buscamos investigar os fatores que possibilitaram e explicam essa mudança e formular asserções a respeito da estética e modo de produção do cinema documentário contemporâneo a partir do numeroso conjunto de filmes que os aborda.

Palavras-chave: Cinema documentário; Documentário Contemporâneo; Dilma Rousseff; Democracia em Vertigem; O Processo.

Abstract: Lula's first election, the coup suffered by Dilma Rousseff, and the government of Jair Bolsonaro become themes of documentaries contemporaries to these events. A situation quite distant from the political events of national relevance that occurred in the period between them and the ABC strikes. We seek to investigate the factors that enabled and explain this change and formulate assertions regarding the aesthetics and mode of production of contemporary documentary cinema.

Keywords: Documentary cinema; Contemporary Documentary; Dilma Rousseff; On the Edge of Democracy. The trial.

Introdução

Ao contrário das eleições e impeachment dos anos 1990, o processo de impeachment de Dilma Rousseff, as eleições de Luiz Inácio Lula da Silva em 2001 e de Jair Messias Bolsonaro dezesseis anos depois foram temas de (muitos) filmes documentários. Essa pesquisa busca identificar e discutir os fatores que possibilitaram e explicam essa profusão, formular asserções fundamentadas a respeito da estética e modo de produção do cinema documentário contemporâneo a partir deste conjunto de filmes e formular hipóteses a respeito de como os fatores que influenciaram a realização deste conjunto de filmes serão determinantes para a produção das próximas décadas.

134 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Documentário e práticas jornalísticas.

135 | Graduado em Cinema, mestre em Comunicação (UFF), doutor em Artes Visuais (Udesc), pós-doutorando em Literatura (UFSC) com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

O núcleo de nossa investigação é composto pelos filmes a respeito da queda de Dilma Rousseff, termo que tenho preferido para escapar ao abismo que os termos *impeachment* e *golpe* nos lançam. A eles, acrescentaremos ainda os filmes realizados por João Moreira Salles e Josias Teófilo a respeito das eleições de Lula e Bolsonaro, respectivamente *Entreatos* (2002) e *Nem tudo se desfaz* (2021).

Nosso tema situa-se dentro do campo do documentário brasileiro contemporâneo, abordando seus diferentes modos de realização, narrativa, representação e exibição a partir de um conjunto heterogêneo de filmes realizados a respeito dos grandes acontecimentos político-partidários nacionais, a maior parte dele com um mesmo tema: a queda de Dilma Rousseff.

Ocorrido em 2016, este evento propiciou possivelmente algo inaudito em toda a história do cinema documentário mundial: nunca tantos filmes foram realizados em tão pouco tempo sobre um mesmo tema. Além de 12 documentários longa-metragens que têm o evento como seu epicentro — *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016), *Brasil, o grande salto para trás* (Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, 2016), *O muro* (Lula Buarque de Holanda, 2017), *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Já vimos esse filme* (Boca Migotto, 2018), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019), *Tchau, querida* (Gustavo Aranda, 2019), *Não vai ter golpe!* (Fred Rauh e Alexandre Santos, 2019), *GOLPE* (Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol, 2020), *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020) e o ainda inédito de *Democracia* (Tata Amaral) — outros o abordam dentro de um quadro narrativo ou lógico-argumentativo mais amplo, caso de *O jardim das aflições* (Josias Teófilo, 2017), *Esquerda em transe* (Renato Tapajós, 2019), *O mês que não terminou* (Francisco Bosco e Raul Mourão, 2019) e *Nem tudo se desfaz* (Josias Teófilo, 2021). Deve-se notar, entretanto, que o fenômeno de realização de muitos filmes sobre um mesmo evento, em um breve período de tempo, não é em si inédito – basta pensarmos, como observou Arthur Autran, nos numerosos filmes realizados a respeito das Greves do ABC – e tende a se tornar cada vez mais comum, como demonstram a robusta produção, quase toda restrita à esfera e abordagem televisiva, a respeito da invasão do capitólio estadunidense em 6 de janeiro de 2021.

Os fatores decisivos

O que explica que tantos filmes tenham sido produzidos sobre este evento? A resposta a essa pergunta pode ser elaborada a partir de ao menos cinco fatores.

Em primeiro lugar, *a narrativa intrínseca ao processo de impeachment*, narrativa no sentido primordial de uma sucessão de eventos motivados uns pelos outros com um início e um fim senão claramente delimitados, ao menos passíveis de serem representados por cenas/acontecimentos emblemáticos.

A apropriação de narrativas intrínsecas a eventos históricos ou cotidianos está na origem de uma das escolas mais influentes do cinema documentário, o *direct cinema* que, sintomaticamente, foi inaugurada com um documentário que acompanhava dois candidatos nas primárias presidenciais do partido democrata nos Estados Unidos (*Primary*, Robert Drew, 1959). Em processos desta natureza, há certa previsibilidade a respeito dos fatos que ocorrerão (reuniões em comitês, viagens na estrada, comícios, conversas com apoiadores, entrevistas à imprensa, pesquisas de opinião) e de seu encadeamento narrativo no filme cujos início e fim tendem a coincidir com eventos tomados como marcos iniciais e finais dos processos que retratam. Isso possibilita que os documentários sejam realizados a partir de um ponto de vista observacional, sem que a interferência da equipe de filmagem seja essencial ao desenrolar dos fatos.

Em 2001, João Moreira Salles realizou obra com disposição semelhante à *Primary* ao acompanhar Luiz Inácio Lula da Silva em sua campanha presidencial (*Entreatos*, 2004). No caso da queda de Dilma, três filmes baseiam-se na pura observação dos eventos: *O processo* de Maria Augusta Ramos retrata o trâmite do impeachment no Senado, *Alvorada* de Muylaert e Politi acompanha a vida no palácio presidencial ao longo de igual período enquanto em *Filme Manifesto*, Paula Fabiana observa todo o processo, sem entrevistas, de dentro das manifestações políticas, contrárias e favoráveis à destituição de Dilma. Além destes três filmes, ao menos mais cinco obras claramente apropriam-se da narrativa intrínseca do processo de destituição como estrutura para elaborar narrativas a partir de distintos grupos sociais, notícias e subjetividade autorais: *Excelentíssimos*, *Democracia em vertigem*, *Tchau, querida*, *Não vai ter golpe!* e *GOLPE!*. Somados, representam mais de 50% dos filmes realizados a respeito da queda.

Um segundo fator pode ser encontrado no desejo de repercussão das obras, incluindo diversos e muitas vezes difusos desejos de participação em festivais, retorno econômico, capacidade de mobilizar discussões. Uma parcela dessas obras repercutiu imensamente nos jornais, conversas e meios culturais e acadêmicos: alguns dos filmes aqui elencados participaram de festivais e prêmios entre os mais prestigiados do mundo (como o Festival de Berlim e o *Oscar*) e da América Latina (como o *É tudo verdade!* e o *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*), foram exibidos em salas de cinema de todo o país, e são passíveis de serem assistidos por meio das mais populares plataformas de vídeo sob demanda (Amazon Prime e Netflix) e plataformas de compartilhamento como YouTube e Vimeo.

Esses dois fatores, no entanto, poderiam ter motivado a realização de uma profusão de outros filmes a respeito de outros importantes eventos político partidários ocorridos na história da Nova República. Apesar disso, o impeachment de Collor não foi tema de nenhum documentário relevante. Isso porque, segundo nossa hipótese, inexistiam em 1992 e nos anos imediatamente subsequentes outros três fatores que nos parecem fundamentais para explicar essa profusão.

Um deles se refere à intensidade da própria atividade cinematográfica. É sabido que uma das primeiras medidas de Fernando Collor de Melo foi a extinção da Embrafilme que desde os anos 1970 servia como esteio principal da produção cinematográfica brasileira. Entre 1992 e 1995, menos de 30 filmes foram lançados. Número inferior aquele de filmes lançados em 2004, ano de lançamento de *Entreatos*: 49 (nos anos subsequentes, o número sobe 47, 71, 78). O número subiria de forma vertiginosa na década seguinte e no período que abrange a maior parte de nosso recorte são lançadas mais de cem longas-metragens por ano — em 2016, 142; em 2017, 160; em 2018, 185; em 2019, 167, totalizando 654 filmes (An-cine, 2019: 7). Este crescimento pode ser atribuído tanto à transformação da cadeia produtiva da indústria audiovisual, dos aparatos tecnológicos de registro e do sistema de exibição quanto às políticas públicas de estímulo à produção audiovisual, iniciadas ainda no final do governo Collor depois do “apagão” inicial e aprimoradas ao longo dos governos Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso, Lula e Dilma.

Já em 2002, quando João Moreira Salles decide realizar *Entreatos* e evidentemente em 2021 quando Josias Teófilo dirige *Nem tudo se desfaz*, filme sobre a eleição de Bolsonaro, a atividade cinematográfica brasileira encontrava-se mais robusta. No entanto, o fenômeno de filmes sobre um mesmo evento não surgiu no primeiro caso, nem se repetiu no segundo.

Argumento que essa profusão só é passível de ser explicada a partir da polarização social a respeito de um dilema que permeou conversas cotidianas, as redes sociais e a pauta jornalística por um período de tempo muito superior ao do próprio impeachment, e que colocado em sua forma simples se resumiria à seguinte formulação: *o processo de impeachment foi legítimo ou foi um golpe?* O que motivou a maioria absoluta destas obras foi o desejo de responder a esta formulação — e, nesta resposta, explicar ou explicitar o processo ou, ainda, promover grupos políticos e sociais, atacar inimigos, engendrando representações complexas ou simplificadas de um país a partir de um evento tido como crucial para a compreensão da configuração política e social brasileira.

Este fator só pode ser compreendido de forma adequado se conjugado ao anterior já que 2/3 do filmes produzidos contaram com aportes por meio de incentivo cultural, enquanto o terço restante foi realizado sem leis de incentivo e sem grande investimento, só sendo possível, portanto, graças ao barateamento e disseminação de câmeras digitais de alta resolução e ilhas de edição caseiras. Apenas essa “democratização” possibilitou que mais pessoas interessadas em responder ao dilema há pouco enunciado pudessem de fato fazê-lo.

Ora, a conjugação deste fatores é perceptível em outra esfera social da comunicação: as redes sociais que apresentam, em certo sentido, a exposição de um ponto de vista individual em plataformas de comunicação que, potencialmente, poderá alcançar, mobilizar e ser conhecida por milhões de pessoas. Neste sentido, é importante observar o estudo de Mariana Rezende dos Passos e Érica Anita Baptista que demonstra como a polarização que marcou o período do impeachment — e que persiste até hoje, reconfigurada por novos atores, na sociedade brasileira — foi constituída pela “radicalização das opiniões políticas dos ci-

dados que, a partir dos espaços on-line de argumentação, passam a ter maior possibilidade de expor alegações distintas” (Passos e Baptista, 2018: 107). Como parte correlata e pontual desta investigação iremos abordar, assim, as influências das novas formas de interação social no cinema documentário, verificando em que medida as asserções realizadas por outras pesquisadoras a respeito da comunicação nas redes — tanto aquelas de conteúdo escrito, quanto aquelas audiovisuais — também podem ser aplicadas a esta produção documentária contemporânea.

Ao desejo e à possibilidade de narrar um acontecimento de grandes proporções históricas a partir de uma perspectiva própria podemos, talvez, acrescentar ainda um fator específico e crucial para compreensão dessa profusão fílmica: a reação enfática e solidária à ofensiva misoginia que caracterizou grande parte das campanhas contra Dilma Rousseff. Essa reação poderia explicar que a proporção de filmes realizados por diretoras mulheres a respeito do impeachment seja da ordem de 40% enquanto, no ano que o processo foi instaurado, essa proporção fosse significativamente menor: 14,7% (Ancine, 2015: 29). Mas, se é verdade que a solidariedade à Dilma pode ser percebida em todos os filmes sobre sua queda realizados por diretoras mulheres e os aspectos misóginos da campanha foram abordados em todos eles, devemos pontuar que, em relação à produção documentária, a proporção de diretoras mulheres atinge quase 40% independente do tema. Seria preciso analisar os dados em um período dilatado de tempo para notar se, efetivamente, é possível afirmar que houve um incremento da produção documentária neste período e se tal aumento está relacionado a esta profusão de obras.

Conclusão

Muitas conclusões e desdobramentos podem se seguir às observações anteriores. Pelo espaço reduzido, gostaríamos de indicar aqui o que parece ser um dos aspectos preocupantes. Afora por algumas exceções, percebe-se neste conjunto de filmes uma deflação do espaço da alteridade em relação a parte considerável da história recente do documentário no Brasil. É provável que isto se dê, em parte, pela polarização social anteriormente mencionada. No entanto, é possível que tal fato decorra em alguma medida da própria profusão de obras aqui estudada. Se tal hipótese for correta, poderia ser assim formulada: na medida em que sabe-se que muitos filmes estão sendo feitos sobre um mesmo objeto ou tema, tende-se a realizar obras cada vez mais centrípetas, considerando-se que opiniões divergentes terão espaço e lugar em outras obras. Se confirmada, poderemos dizer que a polifonia que marcou grande parte da produção documentária estaria, em um mesmo conjunto de obra, se deslocando da esfera da produção para a esfera da espectralidade.

Referências

ALVES, Paula; DINIZ, José; SILVA, Denise. Mulheres no Cinema Brasileiro. Cad. Esp. Fem., 24(2), 2011, pp. 365-394.

ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro: 2015. Rio de Janeiro. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf. Acesso em 23

maio 2021.

BAMBA, Mahomed. *A Recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013.

BERNADET, Jean-Claude. Alvorada: filme e interstícios. Blog. 2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/2021/04/19/alvorada-filme-e-intersticios/> Acesso em 20 fevereiro de 2021.

BERNADET, Jean-Claude. O processo: dois planos. 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/2019/07/01/o-processo-dois-planos/> Acesso em 20 fevereiro de 2021.

ESCOREL, Eduardo. O processo – observação em crise. Revista Piauí (on-line), 18 de abril de 2018. Available at: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-processo-observacao-em-crise/> (Acesso: 23 maio 2021).

ESCOREL, Eduardo. O Mês que Não Terminou – cinema e inteligência. Revista Piauí, 23 de outubro de 2019 [online]. Available at: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-mes-que-nao-terminou-cinema-e-inteligencia/> (Acesso: 23 maio 2021).

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. IN Holanda, K. & Tedesco, M. C. (Orgs.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papius, 2017.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. Imagens que assombram – o efeito impeachment no cinema documental. Revista Cinética, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/impeachment-andrea-patricia/>. Acesso em 5 de junho de 2020.

HOLANDA, Karla. & TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papius, 2017.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação*, 42(44), 2016.

JALALZAI, Farida; SANTOS, Pedro G. dos. The Dilma Effect? Women's Representation under Dilma Rousseff's Presidency." *Politics & Gender* 11, no. 1 (2015): 117-45. doi:10.1017/S1743923X14000579.

NOLL, Teresa. Documentário e Mercado no Brasil: *da produção à sala de cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

PIEDRAS, Pablo. The "Mobility Turn" in Contemporary Latin American First-Person Documentary. In: ARENILLAS, María Guadalupe; LAZZARA, Michael J. (orgs.). *Latin American documentary film in the new millennium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 79-.96.

Recepção e EPC: um caminho para a proposição de políticas públicas para o audiovisual¹³⁶

Reception Studies and Political Economy
of Communication: a path to proposing
public policies for audiovisual

Danielle Borges¹³⁷

(Doutoranda – UFF/RJ)

Resumo: O presente artigo revisa algumas críticas feitas às pesquisas de recepção mais recentes do país para defender uma retomada das instâncias econômica e política nesses estudos, a partir da Economia Política da Comunicação, no intuito de aproximá-los da proposição de políticas públicas para o setor do audiovisual.

Palavras-chave: Audiovisual, políticas para o audiovisual, recepção.

Abstract: This article reviews some criticisms made of the country's most recent reception research to defend a resumption of the economic and political instances in these studies, based on the Political Economy of Communication, with the aim of bringing them closer to proposing public policies for the sector of audiovisual.

Keywords: Audiovisual, audiovisual policies, Reception Studies.

Introdução - Os estudos de recepção

Tomando os estudos de recepção como aqueles que pesquisam a relação dos meios com a audiência, Escosteguy e Jacks, em sua obra "Comunicação e Recepção" (2007), a partir de Jensen e Rosengren (1990), dividem as tradições internacionais do campo em seis categorias: pesquisa dos efeitos, usos e gratificações, estudos literários, estudos culturais, análise da recepção e outras narrativas possíveis.

Enquanto a teoria dos efeitos, desenvolvida entre os anos 1920 e 1930 nos Estados Unidos no contexto de surgimento da indústria cultural, perguntava o que os meios fazem com a audiência, a do uso e gratificações queria saber o que a audiência fazia com os meios.

136 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Políticas públicas e economia cultural no Brasil.

137 | Doutoranda em Cinema e Audiovisual (PPGCine/UFF-RJ) e mestre em Ciências da Comunicação (UAB - Barcelona-2007). Desde 2014, trabalha na Ancine como Técnica em Regulação do Audiovisual.

Já os estudos literários colocaram um olhar sobre a audiência “inscrita no texto”, mas mantiveram a ideia do significado limitado à mensagem, como a teoria dos efeitos, uma vez que a pergunta é “o que a estrutura dos textos literários pode fazer aos leitores (Lopes, 2002, p. 28). A globalização e suas conseqüentes transformações sociais levaram a uma renovação teórico-metodológica do campo, quando afloraram pesquisas com foco nas relações entre comunicação e cultura, procurando entender as práticas cotidianas relacionadas aos meios. Para Escosteguy e Jacks (2007), “articula-se a um movimento teórico crítico que expressava a passagem de um marxismo determinista para um marxismo de corte gramsciano, configurando-se em uma ‘reflexão alternativa às análises funcionalistas, semióticas e frankfurtianas predominantes até então’ (Lopes, 1999:13)”. Com os estudos culturais, o debate vai além dos meios, a audiência passa a ser vista como um conjunto de indivíduos produtores de sentido com leituras que variam conforme seu contexto cultural.

Na América Latina, os estudos de recepção tiveram início, na maior parte dos países, ao longo dos anos 80¹³⁸. A ditadura acabou definindo algumas temáticas e os pesquisadores se ocuparam em desvendar a ideologia das mensagens e dos meios. Assim, em quase todos os países, as pesquisas iniciais tiveram como norte os estudos dos efeitos. No Chile e no Brasil, o contexto de governos autoritários levou ainda à concepção da Leitura Crítica em Comunicação (LCC), projeto liderado pela União Católica Brasileira de Comunicação Social (UCBC). Com base na proposta de Paulo Freire e da Pedagogia do Oprimido, tinha caráter didático-pedagógico (desenvolvia, por exemplo, manuais de leitura dos meios), sendo direcionado a professores, líderes comunitários e de movimentos populares (Jacks, 1999).

Mas, falando das pesquisas de recepção desenvolvidas no campo da Comunicação, com exceção da Argentina que tinha incorporado a contribuição de Gramsci sobre as culturas populares desde cedo, somente uma década depois (anos 90) é que se iniciou um debate com os estudos culturais no continente, incluindo o Brasil. O fato ocorreu principalmente a partir da influência das teorias propostas por Martín-Barbero, García Canclini e Guillermo Orozco, entre os mais destacados, momento que Orozco chama de “desideologização dos estudos em comunicação”, quando surgem os estudos latino-americanos de recepção, num contexto voltado de forma predominante aos estudos dos meios, com o desafio de não se tornarem puramente culturalistas, na visão de Escosteguy e Jacks (2007). Em nossa visão, no entanto, esse desafio ainda está posto.

De um modo geral, os estudos de recepção¹³⁹ recentes realizados sob a perspectiva das mediações¹⁴⁰ vêm se concentrando no sujeito, muitas vezes de forma isolada, sem considerá-lo em interação com seu contexto social e cultural, deixando assim de lado questões relevantes relacionadas à Economia Política da Comunicação (EPC). Ou seja, embora a aproxi-

138 | Num estudo em que examinam análises de pesquisadores latino-americanos sobre estudos de recepção produzidos em seus países, publicados na Revista Diálogos de la Comunicación (n.º 73), Jacks e Menezes (2007) afirmam: “Na maior parte dos países os estudos de recepção tiveram seu momento de emergência durante os anos 80, localizando-se mais para o início ou mais para o fim da década segundo as condições institucionais do campo e/ou da situação política vigente (Jacks e Menezes, 2007, p. 3).

139 | Levantamento realizado para pesquisa de doutorado em Cinema e Audiovisual (UFF) em andamento, a partir da busca dos termos “recepção”, “recepção e cinema”, “recepção e filmes” “recepção e Netflix”, no Google Acadêmico e nas publicações da ALAIC, da Intercom, da Compós, da Felafacs e da Obtel, até 2021.

140 | Processos estruturantes que orientam a atribuição de sentido, o lugar desde o qual é possível perceber e compreender a interação entre o espaço de produção e de recepção, a interseção entre a lógica econômica e industrial da produção com as demandas e os modos de ver dos diferentes grupos sociais (Bourdieu, 2014).

mação ao conceito de mediações tenha permitido voltar o olhar das pesquisas para o sujeito, que, naquele momento, era subsumido nos trabalhos sobre os emissores e os processos de produção, agora parece acontecer um problema inverso, em que as mediações dos emissores e o contexto econômico de produção e circulação vêm sendo negligenciados nos estudos de recepção mais recentes no país, gerando pesquisas pouco engajadas com a realidade social, como explicitado a seguir.

A despolitização dos estudos de recepção e a importância do sujeito na formulação de políticas públicas

Em relação às correntes teórica-metodológicas mais utilizadas nos estudos realizados no Brasil, Ana Carolina Escosteguy (2008) e Nilda Jacks (2015) levantam algumas críticas observadas em trabalhos de pesquisadores brasileiros, principalmente em relação à aplicação de algumas ideias de Hall, Martín-Barbero e Canclini. Nesse sentido, a primeira apresenta um protocolo teórico-metodológico que reivindica uma visão global e complexa do processo comunicativo, sustentada na ideia de integração do espaço da produção e da recepção, com base nas propostas de autores como Martín-Barbero e Stuart Hall, alegando que a maioria dos trabalhos no campo não têm analisado esses âmbitos de forma articulada e a aplicação dessas teorias nos estudos realizados têm deixado um pouco de lado as mediações dos emissores e o contexto de produção e circulação dos produtos audiovisuais analisados.

A proposta do autor (Hall) tenta preservar a dinâmica do processo, desafiando a ideia de hierarquia entre produção e recepção, e de correspondência obrigatória entre elas, embora admita que é a produção que constrói a mensagem e que o circuito aí se inicia. Na estrutura de produção contam tanto a estrutura institucional, as rotinas de produção, a interferência de ideologias profissionais e hipóteses sobre a audiência como o meio social de onde são retirados “assuntos, tratamentos, agendas, eventos, equipes, imagens da audiência, ‘definições de situação’ de outras fontes e outras formações discursivas” (Hall 2003: 389). Forças que, também, constituem a audiência. (ESCOSTEGUY, 2008, p. 214)

A pesquisadora complementa chamando a atenção para a mediação da “institucionalidade”, como aspecto que daria conta “das relações de poder dos grupos sociais, políticos e econômicos e suas tentativas, sucessos e fracassos na instância da produção”, destacando ainda que “a materialidade desta mediação está profundamente relacionada com a estrutura econômica e os conteúdos ideológicos” (idem, 2008, p. 130).

Na mesma direção, Florencia Saintout e Natalia Ferrante (2011), ao escreverem sobre os estudos de recepção realizados na Argentina, apontam a despolitização como um aspecto problemático dessas pesquisas, característica que pode ser dita a respeito também dos estudos realizados no Brasil. Na visão delas:

(...) o que sucede agora nos estudos contemporâneos poderia assinalar-se como um esquecimento da estrutura e do poder em prol da ênfase da vida cotidiana, de atores que parecem situar-se sem relação com a

estrutura do espaço social, não porque se desconheça que ela exista, mas porque simplesmente não se trabalha a articulação com ela. (SAINTOUT; FERRANTE, 2011, p. 34, *apud* JACKS, 2015, p. 246)

Por outro lado, numa análise do modelo de regulação do setor audiovisual no Brasil, que está baseado principalmente num modelo de fomento à produção de obras nacionais por meio de incentivos indiretos ou diretos via editais, com exceção de algumas linhas de financiamento direcionadas à exibição e à comercialização¹⁴¹, é possível perceber que faltam iniciativas voltadas para a audiência¹⁴², como, por exemplo, pesquisas sobre comportamento do consumidor que possam indicar questões associadas a preferências e escolhas em relação à concentração de mercado; ou análises que busquem entender as barreiras simbólicas de acesso às obras visando medidas para amenizá-las.

Olhar para o público, aliás, na minha visão, foi sempre algo que faltou na política audiovisual brasileira¹⁴³ e, portanto, venho sustentando que, para fins de formulação de políticas públicas culturais, são as pesquisas de recepção que podem abrir o caminho para que possamos solucionar algumas questões críticas no atual modelo regulatório do audiovisual¹⁴⁴, em direção a vislumbrar uma nova regulação voltada para o “novo” segmento de *Vídeo on Demand (VoD)*. “Se é inequívoco que a produção cinematográfica brasileira se diversificou nos últimos anos, ainda permanece uma barreira implícita para que de fato se aproxime do público consumidor”, já afirmava o pesquisador Marcelo Ikeda sobre os resultados das políticas para o audiovisual implementadas pela Ancine até 2021 (2012, p. 134).

Considerações finais

Assim, pode-se dizer, de forma resumida, que, enquanto a EPC enfocou a economia e a análise das relações sociais capitalistas envolvidas na produção dos meios de comunicação, não se preocupando em investigar essas relações nos sujeitos, talvez as pesquisas de recepção ao longo dos últimos 20 anos no Brasil tenham, por seu lado, isolado demais o sujeito a partir de uma visão cultural. No meu ponto de vista, no entanto, são âmbitos que devem ser analisados em conjunto e em relação contínua.

Se a EPC nos ajuda a observar e analisar as configurações econômicas do setor audiovisual, a identificar suas assimetrias, os processos de centralização e concentração em todos os seus elos, os novos *players* e modelos de negócios, também nos compele a examiná-lo

141 | Por meio, principalmente, da Lei n.º 8.685/1993, que institui mecanismos de fomento à atividade audiovisual; da MP 2.228-1/01, que estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, e altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine); a partir do fortalecimento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que também direcionou recursos para outros segmentos da indústria do audiovisual, com destaque para a produção de conteúdos televisivos em diferentes formatos e gêneros, amparados também com o advento da Lei da TV Paga (Lei 12.485/2011), ampliando a oferta de espaços de exibição nos canais de TV por assinatura.

142 | A partir da minha experiência como servidora pública da Ancine, tendo atuado por quatro anos na área de regulação, posso afirmar ainda que não são realizados na agência estudos sobre o público dos produtos audiovisuais para embasar ou justificar medidas de regulação do setor.

143 | Ikeda (2012) fala sobre um dos poucos programas instituídos pela Ancine, que teve como foco o acesso do público às obras em salas de cinema: o Programa de Universalização do Acesso: estabelecido pela IN 77/2008. “A iniciativa, inspirada no ‘vale-cinema’ do Governo de São Paulo, consistia no subsídio ao preço do ingresso durante uma semana cinematográfica. A ANCINE complementava o valor do ingresso ao exibidor para uma cartela de filmes brasileiros que tinham o preço do ingresso a preços promocionais. Tratou-se de uma rara iniciativa da agência para estimular a demanda por filmes nacionais, e não exclusivamente pela ótica da oferta. No entanto, a ação se resumiu a uma única semana e a Ancine não divulgou os números consolidados sobre o aumento do número de ingressos vendidos em consequência a este estímulo” (Ikeda, 2012, p. 12).

144 | Críticas que são melhor desenvolvidas num subcapítulo da minha tese de doutorado em andamento.

inserido em um contexto social específico e, como diria Williams, como parte de um processo cultural constitutivo ativo: um processo tão dinâmico, na visão dele, que deve considerar um todo em interação contínua (Williams, 1979).

Acredita-se que o estudo de recepção é a ferramenta que pode contribuir para o entendimento do produto audiovisual no cotidiano dos sujeitos, em complemento a uma visão que o considere também resultado de determinadas estratégias econômicas de grandes companhias internacionais de tecnologia e conteúdo, parte de uma indústria cultural global.

No Brasil, sobretudo, é importante considerar que “os meios atuam como reforço do *status quo* e das relações de poder estabelecidas, posicionando-se ao lado das lideranças políticas, quando deveriam ser porta-vozes da sociedade mais ampla. Portanto, os estudos das audiências também teriam que focar o aspecto mais ‘político’ da relação entre meios e sociedade” (Jacks et al, 2014, p. 112). Em nosso ponto de vista, nesse sentido, a consideração de fundamentos da EPC nos estudos de recepção pode contribuir à inclusão das instâncias de política e de poder nas análises realizadas, instâncias essas cruciais para a aproximação das pesquisas do campo à proposição de políticas públicas para o audiovisual que possibilitem um cenário cultural mais democrático.

Referências

- BOURDIEU, M. V. “La mirada interdisciplinaria en la reflexión sobre contenidos televisivos”. IN: IV Congreso Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Argentina, Março de 2014.
- ESCOSTEGUY, A. C. “Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção”. *Comunicação Mídia e Consumo*, v. 4, n. 11, p. 115-135, 2008.
- ESCOSTEGUY, A., JACKS, N. “Comunicação e Recepção. Uma visão latina-americana”. *Razón y Palabra*, n. 57, 2007.
- IKEDA, M. “As Políticas Públicas Cinematográficas no Início dos Anos 2000: O Papel da Ancine no Tripé Institucional Previsto pela MP 2.228-1/01”. *Anais do VIII ENECULT*, 2012.
- JACKS, N. “Da agulha ao chip: brevíssima revisão dos estudos de recepção”. *Intexto*, n. 34, p. 236-254, 2015.
- JACKS, N. *et al.* “Estudar a recepção: uma agenda coletiva”. *Estudos de recepção Latino-Americano: métodos e práticas*. Institut de la Comunicació, 2014. p. 108-121.
- JACKS, N., MENEZES, D. “Estudos de recepção na América Latina: contribuição para atualizar o panorama”. *E-Compós*. 2007.
- JENSEN, K. B., ROSENGREN, K. E. “Five traditions in search of the audience”. *European journal of communication*, v. 5, n. 2, p. 207-238, 1990.
- LOPES, M. I. V. *Vinte anos de ciências da comunicação no Brasil: avaliação e perspectivas*. São Paulo e Santos: Intercom/Unisantia, 1999.
- LOPES, M. I. V. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. Summus Editorial, 2002.
- SAINTOUT, F., FERRANTE, N. “La recepción no alcanzó: aportes para pensar una nueva agenda de comunicación”. *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico*

con perspectivas al futuro. Quito: Quipus-CIESPAL, p. 21-43, 2011.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971], 1979.

Chantal Akerman e as peças-paisagem de Gertrude Stein¹⁴⁵

Chantal Akerman and Gertrude Stein's landscape play

Danielle de Souza Menezes¹⁴⁶

(Mestranda – Universidade Federal de Juiz de Fora)

Resumo: Este artigo propõe um diálogo entre o filme *Noite e Dia* (1991), de Chantal Akerman, e o pensamento estético na escrita das peças-paisagens de Gertrude Stein. Adentrando às definições de paisagem utilizadas por Stein, buscamos explorar o espaço de representação na obra de Akerman a partir de suas repetições de palavras, insistência em cenários e construções sonoras.

Palavras-chave: Chantal Akerman, Gertrude Stein, peça-paisagem, cinema, repetição.

Abstract: This article proposes a dialogue between the film *Night and Day* (1991), by Chantal Akerman, and aesthetic thinking in the writing of Gertrude Stein's landscape pieces. Entering the definitions of landscape used by Stein, we seek to explore the space of representation in Akerman's work based on his repetitions of words, insistence on scenery and sound constructions.

Keywords: Chantal Akerman, Gertrude Stein, landscape play, cinema; repetition.

Fragmento de uma ampla pesquisa em realização, sobre as peças-paisagens de Gertrude Stein e os filmes da cineasta belga Chantal Akerman, este artigo não busca, propor uma articulação histórica do que viria antes do que: se o teatro influenciou sobre o cinema ou o cinema sobre as peças teatrais. Não busca, nem mesmo, especular como teatro e filme poderiam estar associados ou influenciados de uma forma mais direta, citando passagens e construções idênticas de um meio ou de outro. Pretendemos considerar aqui, os métodos estéticos e textuais das duas autoras, a escritora Gertrude Stein e a cineasta Chantal Akerman, para adentrar a uma análise que conduza algumas aproximações formais entre elas e os seus modos de pensar o espaço e o tempo nas obras. Trazemos a percepção de paisagem como composição, que pode propiciar uma análise mais apurada dos cenários, a utilização dos advérbios de lugar e a sonoridade no filme pesquisado.

A tentativa de determinar o que seria uma peça-paisagem para Gertrude Stein passa por uma breve descrição das pinturas de paisagem de Paul Cézanne, devido a influência que a autora tinha nos métodos que o artista desenvolveu em suas paisagens tardias, de

145 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: As relações simbióticas entre o cinema e outras mídias.

146 | Mestranda em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, graduada em Cinema e Audiovisual e em Artes e Design pela mesma instituição.

1895 a 1906. Para Voris (2012, p.74) a estadia de Stein na Provença fez com que seus escritos obtivessem um outro olhar para o mundo, onde a relação pictórica com a paisagem possibilitou que a escritora “incluísse o olhar sem recorrer a verossimilhança”. Porém, extrair de Cézanne referências para seus escritos não era adotar determinadas técnicas, mas sim um modelo de força composicional, onde os eventos podem produzir uma sensação de suspensão no tempo (2012, p.75).

Sem diminuir a estranheza da homologia que Stein propõe, parece evidente que a paisagem é discursiva quando é pintura de paisagem e, de fato, nas suas reivindicações em relação à paisagem, Stein parece tratar a paisagem física como representação pictórica. Os espectadores “leem” a pintura de paisagem como um “tipo de linguagem” particular (...). (VORIS, 2012, p.74)

Edward Said (2009) compreende que o tardio está sempre no presente e fora dele, é a “transformação da sequência cronológica em paisagem, de forma que se torne possível ver, vivenciar, capturar e trabalhar o tempo” e, assim, a “conversão do tempo em espaço”. Podemos alegar que, tendo em vista o que Stein observa no trabalho da fase final da vida de Cézanne, seus relatos do que seriam as suas peças, encaminham-se também para esse tipo de conversão, abordada por Said, do tempo em espaço.

Em última análise, a interpretação de Stein da imanência cezanniana depende da expressão da peça de um sentido de tempo peculiar. Ao descrever o Mont Sainte-Victoire da coleção Filadélfia de Cézanne, o historiador de arte Max Raphael analisou a forma como a modulação da cor que molda a dimensão espacial elimina “a percepção do tempo” para os espectadores. (...) De maneira semelhante, Stein evoca uma qualidade atemporal pronunciada ao transmitir uma sensação de duração que não parece transparecer, mas ocorre com o imediatismo associado à simultaneidade. (VORIS, 2012, p.89)

Em suas peças, há a transformação da cronologia em instante presente, onde, nas palavras de Stein (1998, p.244) “a paisagem não se movendo mas estando sempre em relação, as árvores com as colinas as colinas com os campos as árvores entre elas qualquer pedaço dela com qualquer céu”. Obter uma suspensão do tempo, juntamente à sua duração prolongada, seria a identificação de que tudo está ali, em relação, numa existência presentificada.

Espaço, paisagem e insistência

A peça-paisagem, para Gertrude Stein, não precisava contar uma história ou manipular ações, porque, para isso, seria necessário recorrer à ideia de presente, passado e futuro e assim apresentá-los. As peças eram compostas por uma desestruturação de atos, diálogos e descrições convencionais, palavras e frases sonoras e repetitivas, personagens com identidades em conflito ou ausentes, objetos que se tornam personagens, trabalhando sempre com os acontecimentos no tempo presente.

A paisagem no cinema é entendida de maneiras distintas, porém, em muitos casos, ao nos depararmos com trabalhos sobre “cinema de paisagem”, é sobre a natureza ou fundo de um quadro em que a pesquisa se refere. A paisagem como cenografia ou lugar em que as ações são desenvolvidas, recortam a possibilidade de qualquer relação, inclusive humana, ser considerada paisagem. Examinando as possíveis concepções sobre paisagem, Rosário e Álvarez (2017) situam que:

No cinema, a paisagem surge quando a ação perde primazia narrativa, quando o cenário é apresentado através de mecanismos que potenciam a sua representação enquanto espetáculo, tendencialmente quando o realizador permite ou obriga à contemplação da imagem. (ROSÁRIO; ALVÁREZ, 2017, p.56)

Embora os autores não construam um conceito de paisagem enquanto tudo o que é visível ou audível na tela e que está em relação, eles potencializam a discussão para a paisagem como contemplação da imagem e a perda da ação narrativa. O que, em parte, se assemelha à concepção de paisagem utilizada por Stein e absorve o conceito de paisagem que surgiu na pintura de natureza. Também inserem que, no cinema, a paisagem é “um conceito subjetivo e visual, por depender do olhar de quem a retrata e de quem a contempla”, definindo-se enquanto objeto de interpretações diversificadas de determinado espaço ou lugar (2017, p.57). Associar a palavra paisagem à natureza, porém, é relacioná-la às pinturas de paisagem.

Mesmo na sua etimologia, a palavra anglo-saxónica paisagem está inextricavelmente ligada à pintura. Introduzida na Grã-Bretanha algum tempo depois do século V, a palavra paisagem gradualmente deixou de se referir a uma “extensão de terra”. Adquiriu o seu uso moderno, “uma vista de cenário natural”, apenas quando os pintores holandeses do século XVII o reintroduziram aos falantes de inglês em referência à pintura de paisagem (VORIS, 2012, p.75)

Para melhor compreender o conceito de paisagem em Stein, é importante adentrarmos em alguns outros termos utilizados por ela e que são trabalhados também nas peças. Em *Portraits and Repetition* (1998), a escritora menciona que observou, a partir das cenas de filmes, onde dois fotogramas não são exatamente iguais e por isso há uma diferença propiciando o movimento, que as imagens estão sempre no presente, nunca são repetidas. Com essas análises ela explica a diferença de repetição e insistência, onde a insistência estaria como esses frames, que mesmo com uma variação mínima, nunca são iguais ao anterior.

Segundo as observações de Stein, todos se interessam por histórias policiais, porque, “não importa quantas vezes as testemunhas contêm a mesma história a insistência é diferente”. Haveria então, nesse exemplo, repetição, uma vez que as testemunhas contam, diversas vezes, a mesma história, mas, a cada vez que ela é contada de novo, isso é feito de maneira um pouco diferente. Qualquer pequena coisa que se modifique já transformaria, segundo Stein, essa repetição em insistência. (MOREIRA, 2007, p.146)

Esse conceito de insistência também se torna um possível interlocutor com o longa-metragem *Noite e dia* (1991), uma vez que é pela insistência nos mesmos planos, cenários ou frases que Chantal Akerman presentifica a cena, modificando seus conteúdos e espaços no decorrer da obra.

Repetir as horas e insistir nos nomes

Para Margulies (2016, p 286), em *Noite e dia* “as personagens tentam enganar o tempo. Recusando-se a dormir, a protagonista, Julie, recusa também o ciclo natural”. De certo, a tentativa de estruturação das horas, o tempo dividido em dia e noite, e a falta de priorização entre uma coisa e outra, impulsionam uma demanda espacial à Julie. Não recorrendo ao tempo, ela se volta ao espaço: para o apartamento onde os cômodos parecem conectados por corredores e janelas, que possibilitam tanto o encontro quanto a perda um do outro, ou para as ruas de Paris, que se tornam um lugar íntimo para Julie e Joseph viverem seu respectivo romance. Espacializar o tempo, tornar as relações parte de um lugar – no quarto, na rua ou no dentro e fora de quadro –, contribuem para os lapsos de memória do filme e para confrontar a identidade da protagonista.

Em *Toute une Nuit*, Akerman desmantelou a unidade comum ao filme francês romântico, o quarto. Em *Nuit et jour*, Paris, a cidade grande, é reduzida ao tamanho de um quarto, um espaço no qual os participantes de ménage à trois seguem se desencontrando por pouco. O apartamento sinuoso de Julie e Jack representa a cidade como uma rede espaçada que ao mesmo tempo se separa, permite a comunicação. Assim, Jack pode dizer algo que Joseph disse na noite anterior, dando a Julie uma sensação de *déjà entendu*. Sonhos e frases repetidas podem criar um ritmo de lapsos verbais, de encontros quase perdidos. (MARGULIES, 2016, p.287)

A identidade dos personagens em *Noite e dia*, é ambígua. Há os nomes, todos com a letra J – Julie, Jack, Joseph –, ambos os homens são motoristas de táxi, quase como duplos, e amam a mesma mulher. Julie gosta dos dois, e os diferencia por meio de objetos que ela encontra pelo caminho de seus passeios por Paris: para Jack ela compra de presente uma blusa, para Joseph, óculos escuros – mesmo que o encontro com ele só seja realizado durante à noite. A câmera se comporta quase como se duplicasse os dois relacionamentos, a movimentação pelo corpo de Julie na intimidade com Jack e depois repetida quando está com Joseph, faz com que haja uma sutil diferenciação entre eles.

O retorno das movimentações de câmera parecidas, dos mesmos espaços percorridos e, principalmente, das falas similares, é realizado durante o filme inteiro. Jack e Julie estão sempre afirmando a mesma coisa, o amor de um pelo outro. Essa afirmação é insistida, não repetida, tendo em vista a forma como anunciam as mesmas palavras que, aos poucos, se modificam, conforme a falta de estabilidade do casal, dando novos significados ao momento da ação. Na peça *Três irmãs que não são irmãs*, de Stein, há algo parecido. Como apresenta Moreira (2007, p.6), “seus personagens, como se não pudessem lembrar de si mesmos, a todo o momento reafirmam suas identidades”. No filme de Akerman, é como se os personagens pudessem, a qualquer momento, esquecer que se amam. Há uma falha na lembrança,

onde não se sabe exatamente o que já foi dito anteriormente, para quem foi falado o que, para isso, os personagens precisam sempre presentificar seu amor e insistir nas mesmas palavras.

A identidade em Stein, como já abordada, é muitas vezes questionada em relação ao espaço. A reflexão espacial leva a escritora a pensar em sua própria identidade, problematizando, desse modo, a identidade de suas personagens nas peças. A não confiabilidade da memória, para ela, é o principal fator que coloca em jogo a veracidade das histórias e esses questionamentos identitários. Moreira (2007) analisa a peça *Doutor Faustus liga a luz* e a personagem Margarida Ida e Helena Anabela, considerando que a organização espacial pouco definida pode engendrar nessas identidades em crise.

“Aqui”, “ali”, “alguém”, “ninguém”. A autora procura manter as indefinições de lugar e identidade até que a própria repetição acabe por impor os personagens em cena. Só depois desta espécie de suspensão que prepara a chegada da personagem é que ocorre a entrada de fato em cena de Margarida Ida e Helena Anabela e assim o diálogo entre ela e Faustus pode se dar. Mas não é apenas em *Doutor Faustus liga a luz* que Gertrude Stein “joga” com as noções de espaço e identidade. Em sua peça *Três irmãs que não são irmãs* busca-se o mesmo jogo que, por sinal, já se pode notar pela contradição expressa no título do texto. (MOREIRA, 2007, p.66-67)

No longa-metragem de Akerman é a desestabilização das frases insistidas, das cenas com planos similares e da inserção da natureza do corpo (quando Julie dorme), que torna perceptível a crise e, logo, o questionamento de Julie sobre os cenários e sua relação com os dois homens. A partir da repetição é que ela pode voltar-se à escuta das ruas, abrir a porta para os vizinhos, reformar o apartamento e se separar dos dois amantes. Há no filme dedos apontados ao fora de campo, o “lá”, “ali” e os adiamentos, “ano que vem” e “amanhã”, a definição de tempo e lugar é, muitas vezes, inexata. Os corpos e os cenários parecem estar sempre em relação, mas o tempo é suspenso, não há futuro que se possa definir e nem mesmo passado a ser lembrado com convicção.

Considerações finais

Stein afirma que começou a escrever peças para “contar o que pode ser contado quando não se conta nada” (1998, p.261). Como observa Amarante (2017, p.129), essas peças eram consideradas na época em que foram escritas, impossíveis de serem levadas ao palco “uma vez que nelas não existem rubricas, quase não se encontra indicação de personagens nem pistas que auxiliem a sua encenação e também não existe uma história, uma fábula a ser contada”. E, por esse motivo, a escritora só conseguiu assisti-las montadas duas vezes. Por essa dificuldade de encenação, o presente trabalho observa a peça-paisagem enquanto conceito estético, mas é importante ressaltar que é no espaço de experimentação do papel em que as composições paisagísticas são encontradas.

Ademais, o entendimento de paisagem pode abranger outras obras de Chantal Akerman, como *Jeanne Dielman* (1975), *Eu, tu, ele, ela* (1974) e *Toda uma noite* (1982). Para este artigo foi realizado um recorte de uma pesquisa extensa de análises de textos, imagens e sons, que busca compreender as similaridades entre as duas artistas e, com isso, pensar como os recursos cinematográficos e temáticos que Chantal Akerman desfruta em suas obras – as repetições de gestos ou a ausência deles, objetos cotidianos com importante significado para a narrativa, palavras rítmicas ou repetidas que vão ganhando novos sentidos no decorrer do filme –, podem ser entendidos como uma questão de paisagem.

Referências

- DO AMARANTE, D.W. “A paisagem no teatro de Gertrude Stein e seus desdobramentos”. Revista da Anpoll, Santa Catarina, v. 1, n. 43, 2017.
- MARGULIES, I. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. Trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Edusp, 2016.
- MOREIRA, I. C.M. *Aqui há uma margem: teatro e exílio em Gertrude Stein*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ROSÁRIO, F; ÁLVAREZ, I.V. “A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço”. Aniki, Coimbra. v. 4, 2017.
- SAID, E. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- STEIN, G. *Gertrude Stein Writings, 1932-1946*. Ypsilanti: Library of America, 1998.
- VORIS, L. “Interpreting Cézanne: immanence in Gertrude Stein’s first landscape play, I and A hand or four religions”. *Modernism/modernity*, Baltimore, v. 19, n. 1, 2012.

Miradas de lo escolar en el cine realizado por niños¹⁴⁷

Views of school in films made by children

Débora Nakache¹⁴⁸

(Doctora – Universidad de Buenos Aires)

Resumo: Se presentan avances de una investigación en desarrollo que procura describir la singularidad de la mirada infantil acerca de lo escolar, en el marco de la experiencia de hacer cine en la escuela. Nos interesa cómo el advenimiento de niños-cineastas en el escenario escolar permite interpelarlo. Inventar, a partir del cine, ciertos regímenes de visibilidad que renuncian a naturalizar lo obvio de la maquinaria escolar, además de resultar una formación estética, se transforma en apuesta política.

Palabras-clave: Escuela, Cine, Mirada infantil, Prácticas situadas, Niños cineastas.

Abstract: Advances in ongoing research are presented that seek to describe the uniqueness of children's views on school, within the framework of the experience of film-making at school. We are interested in how the emergence of child-filmmakers on the school stage allows us to question them. Inventing, through cinema, certain regimes of visibility that refuse to naturalize the obvious of the school machinery, in addition to resulting in aesthetic training, becomes a political challenge.

Keywords: School, Cinema, Children's gaze, Situated practices, Child filmmakers.

Las reflexiones a compartir parten de pensar los cines en una pluralidad que incluye las producciones audiovisuales que realizan niños y adolescentes en diversas plataformas y dispositivos. Como hemos analizado en nuestra Tesis Doctoral (Nakache, 2021) la disponibilidad en las escuelas de variados equipos que permiten filmar generó un aumento creciente de dicha actividad. Si consideramos los datos de cortometrajes creados por niños en el Festival "Hacelo Corto¹⁴⁹" de Buenos Aires, podremos notar que, de 36 películas en 2002, 16 años más tarde participan 131 cortometrajes. Esto permite advertir el enorme caudal de material audiovisual infantil disponible a ser analizado.

147 | Trabajo presentado en el XXVI Encuentro SOCINE na sessão: NOSotras: políticas e pedagogias vizinhas dos cinemas nas escolas.

148 | Profesora de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Directora del Proyecto de Investigación "Lo escolar en las miradas de niños que crean cortometrajes". Miembro de la Coordinación de la REDE KINO.

149 | El Festival Hacelo Corto surge en el año 2002 como iniciativa del Programa "Medios en la Escuela" del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires, a fin de jerarquizar y dar mayor visibilidad a las producciones audiovisuales realizadas en contextos escolares de todos los niveles educativos. Para participar del Festival las producciones deben ser el resultado del trabajo de los alumnos (niños y jóvenes) bajo la coordinación de una docente/tallerista. Este requisito reconoce a los niños como protagonistas en la creación de los cortos a presentar. El Festival no tiene ningún tipo de prescripción temática, por este motivo el análisis del material seleccionado ofrece la posibilidad de explorar qué tipo de narrativas los niños y adolescentes ponen en la pantalla a la hora de crear sus propias producciones audiovisuales.

Tales indicadores a su vez, reconocen la importancia del cine realizado por niños y adolescentes como artefacto indispensable para acceder a sus voces, muchas veces vacantes en el debate acerca de cuestiones que los involucran. Es decir, si los niños realizan cortometrajes de diversos géneros como parte de su actividad espontánea, entonces dibujar, jugar y realizar materiales audiovisuales constituyen múltiples maneras de habitar y significar el mundo contemporáneo.

En este marco, presentamos algunas referencias de la investigación que estamos desarrollando "Lo escolar en las miradas de niños y niñas que crean cortometrajes", que procura describir la singularidad de la mirada infantil acerca de lo escolar, en el marco de la experiencia de hacer cine en la escuela. Nos interesa cómo el advenimiento de niños-cineastas en el escenario escolar permite interpelarlo, no sólo en la transformación del formato de actividad al realizar un corto, sino que ese mismo acto posibilita inventar un repertorio de imágenes donde se pueden asomar nuevos sujetos.

El problema se orienta a explorar: ¿Qué expresan los cortometrajes producidos por niños y jóvenes cuando miran la escuela a través del cine? ¿Qué aspectos novedosos respecto del dispositivo escolar aparecen en estas producciones? ¿Las ideas infantiles que allí se recrean están permeadas por la experiencia cinematográfica en el ámbito escolar? O dicho de otro modo: ¿Qué construcciones singulares -en la mirada infantil acerca de lo escolar- comporta este proceso de invención colectiva (Migliorin, 2015) para la realización de una película entre las paredes del aula? El estudio se propuso construir conocimientos que permitan demarcar conceptualmente el concepto de "mirada infantil". Constructo teórico que se sigue reconstruyendo en el estado del arte del propio proyecto investigativo.

La investigación se inscribe en las problemáticas específicas de la Psicología Educativa y se focaliza en una temática poco indagada en el campo psicológico en general. Si bien en psicología hay una larga tradición de análisis de expresiones simbólicas tales como el juego o los dibujos durante la infancia, el cine que los niños producen no parecería estar aún suficientemente legitimado, a la hora de reflexionar sobre sus puntos de vista acerca del mundo. Es decir, si niños de todas las edades realizan cortometrajes de diversos géneros como parte de su actividad espontánea, entonces debería pensarse que dibujar, jugar y realizar materiales audiovisuales constituyen múltiples maneras de habitar y significar el mundo contemporáneo.

Retomando la idea de lo visible como invento (Berger, 2004), crear imágenes cinematográficas en la escuela, tal como se plantea en el material empírico estudiado, posibilita incluir en el dispositivo pedagógico estas maneras de ver el mundo, de "sufrir lo real" y al mismo tiempo crear nuevas posibilidades. De este modo el cine pierde toda connotación instrumental para ser un artefacto mediacional (Cole, 1999) de imágenes por inventar.

¿Cómo pensar la singularidad de estas miradas infantiles/juveniles que "nos miran" en el cine que producen los pibes? Empecemos diciendo que, ponderar el encuentro con las miradas de los niños, no implica suponer cierta inmanencia o sustancialidad en esa mirada.

El film no es reflejo de una mirada previa existente, propia de los niños, sino que es el mismo acto de elaboración del cortometraje el que produce esa mirada y ofrece una novedad, la de lo que se inscribe en nombre propio y expresa la singularidad infantil (Larrosa, 2007). Expandir por medio del cine sus significaciones respecto del mundo, implica incluir a lxs propixs niñxs como sujetos contemporáneos practicantes de una cultura real, tendiendo puentes entre lo popular y lo escolar. No se trata sólo hacer cine en el aula, la apuesta de transformación, en los casos analizados, es la de urdir dentro de la escuela la exterioridad del cine y de poner en circulación dentro del cine la intimidad de la escuela.

Los cortometrajes realizados por niños presentan cómo la experiencia de hacer cine en el colegio, transforma la rutina escolar configurando un espacio de inscripción singular de un hacer novedoso. Lxs niños-cineastas se tornan autores de una escena propia, cuyo punto de partida es la oferta escolar de un espacio diferente.

Esta apuesta por el cine infantil en la escuela resulta, a la vez, movimiento estético e inscripción política. Cuando el enunciador es le niño y se sitúa en las coordenadas de la gramática escolar, resulta desafiante mirar con otros ojos la propia matriz subjetivante: el artefacto escolar que posibilita y restringe las operaciones que puede formular este sujeto colectivo. Inventar, a partir del cine, ciertos regímenes de visibilidad que renuncian a naturalizar lo obvio de la maquinaria escolar, además de resultar una formación estética, se transforma en una apuesta política.

Referencias:

- BERGER, J. *El tamaño de una bolsa*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- COLE, M. *Psicología Cultural*. Madrid: Morata, 1999
- DUBET, F. y MARTUCHELLI, D. *En la escuela: sociología de la experiencia escolar*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- FRESQUET, A. *Cine y Educación: la potencia del gesto creativo. Reflexiones y experiencias con profesores y estudiantes de enseñanza básica y media dentro y fuera de la escuela*. Santiago de Chile: Ocho libros, 2014.
- FRESQUET, A. "Ver-rever-transver: una aproximación a los motivos visuales del cine y al plano comentado, entre otros modos de ver cine en la escuela. Saberes y prácticas". *Revista De Filosofía Y Educación*, 5(2), 1-19, 2020.
- LARROSA, J. "El rostro enigmático de la infancia". En Larrosa, J. y otros (Comps.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2007.
- MIGLIORIN, C. *Inevitablemente cine: educación, política y lío*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2015.
- NAKACHE, D. *Niñxs cineastas. Psicología de la creación, construcción conceptual y prácticas situadas*. San Luis: NEU-UNSL, 2021.
- NAKACHE, D., FERREYRA, M., BERTACCHINI, R., PÉREZ, M., E HIDALGO, F. *Lo escolar en las miradas de niñxs que crean cortometrajes*. De la escuela que aburre y la escuela que permite soñar. *Revista Cine Cubano*. ICAIC. 2022. Disponible en: <http://www.revistacinecubano.icaic.cu/lo-escolar-en-las-miradasde-ninos-que-crean-cortometrajes/>

Os nove da fama, Ulisses e Alice: fronteira literária no audiovisual¹⁵⁰

The Nine of fame, Ulysses, Alice:
Literary frontier, Audiovisual

Dirceu Martins Alves¹⁵¹
(Doutor – UESC)



Fonte: Wikipedia

Fig. 1. Nove da Fama (Alcalá de Henares, 1585),

Resumo: O trabalho é um estudo da criação de personagens na antiguidade, na Idade Média e na contemporaneidade. Na antiguidade a base era a mitologia (GRAVES, 2018), na Idade Média Reis e Cavaleiros (DOM QUIXOTE, 2012), e na contemporaneidade, Ulisses, de Joyce, e Alice, mergulham na experimentação de tempo e espaço (GILBERT, 1958). Baseada na tradução intersemiótica (PLAZA, 2012), a análise se centra na brecha homem imaginário, homem material, (MORIN, 2014).

Palavras-chave: Os nove da fama, Ulisses, Alice, Criação de personagem, Fronteira literária no Audiovisual.

150 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 38 - Estudos em Cinema Comparado.

151 | Prof. Titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Prof. de Comunicação Social - Rádio, TV e Internet.

Abstract: The work is a study of the creation of characters in antiquity, the Middle Ages and contemporary times. In antiquity the basis was mythology (GRAVES, 2018), and in Middle Ages Kings and Knights (DOM QUIXOTE, 2012) and in contemporary times, Ulysses, by Joyce, and Alice, Delve into the experimentation of time and space (GILBERT, 1958). Based on intersemiotic translation (PLAZA, 2012), the analyses focuses on the gap between imaginary man and material man (MORIN, 2014).

Keywords: The Nine of fame, Ulysses, Alice: Character creation, Literary frontier in Audiovisual.

Introdução

O trabalho discute os critérios de criação de personagens nas narrativas antigas, que se baseavam nos mitos e textos bíblicos, passando pelas canções de gesta e pelas novelas de cavalaria, tendo no centro, *Dom Quixote*, livro que inaugura o gênero romance, e abre espaço para as narrativas contemporâneas, que tanto podem habitar os suportes livro, cinema, séries de TV e diversos formatos audiovisuais. Novas personagens como a *de Alice no País das Maravilhas*, ou o *Ulisses*, de James Joyce, são ícones de propostas estética radicais, novas abordagens com o tempo, prostadas nas fronteiras do literário com o audiovisual. A metodologia está baseada na análise da tradução intersemiótica (PLAZA, 2012).

Na antiguidade e na Idade Média os narradores escolhiam para personagens de suas histórias pessoas reais, que haviam praticado grandes feitos em vida. E, na falta de pessoas reais, podia-se retirar da mitologia um herói, que a partir da imaginação poética do narrador, era encaixando no enredo, dilatando o pathos (conflitos), para estimular sentimentos de piedade, tristeza, melancolia, ternura, ou justiça, culminando tudo num ethos (ética). Pois, “o imaginário não pode se dissociar da ‘natureza humana’, – do homem material”, (MORIN (2014). Em outros termos, os heróis precisavam ter uma vida rica em conflitos para serem dignos de figurar como personagens de narrativas.

Os processos de criação de personagens, coletivos e individuais, viveram uma profusão em certo período da Idade Média, quando conviveram por certo tempo o romance cortês, a canção de gesta e a novela de cavalaria. Dessa confluência nasceu o protótipo do personagem individual, Dom Quixote de La Mancha, de Cervantes. E partir do romance as narrativas irão precisar de um enredo, personagem para viver os fatos que compõem o enredo, e ideias. Assim como o roteiro de cinema irá exigir nessa nova modalidade de narrativa, a partir do século XX. Num romance como num filme o tripé narrativo são: enredo, personagem e ideias, o que difere ambos é a técnica. As ideias são os significados, a ética moral, que recebemos pela representação de metáforas humanas.

Os Nove da fama como personagens na canção de gesta: imaginário popular

Para explicar como se dava a escolha de personagens para as narrativas na Idade Média devemos começar com *Os nove da fama*, que eram compostos por 3 Hebreus: Josué, Davi e Judas Macabeu; 3 Pagãos: Heitor, Alexandre Magno e Júlio César; 3 cristãos: Rei

Arthur, Carlos Magno e Alexandre de Bulhão. Personagens que se destacaram ao longo da história. Alguns são reais, outros mitológicos, como Heitor e Rei Arthur. Esses foram os principais personagens cantados nas canções de gesta, que eram romances orais, apresentados com acompanhamento musical. "As canções de gesta se ocupavam das ações heroicas de uma comunidade inteira, em luta pela preservação de sua independência, de sua identidade, e da sua existência." (LOPES, 2008 p.32). Uma das mais famosas foi a *Canção de Rolando*, *Chansons du Roland*, vinda da França, de onde vieram quase todas elas, e se espalharam por Espanha, Portugal, Itália e toda Europa. Quase todas eram anônimas. A *Canção de Rolando* contava os feitos ligados a Carlos Magno, um dos *Nove da fama*.

O enredo da *Canção de Rolando* deriva de um fato real. O episódio ocorreu no ano de 788, "quando Rolando, sobrinho de Carlos Magno, fora atacado por montanheseos bascos no desfiladeiro de Roncesvales, região dos Pirineus". (LOPES, 2008 p.32). Mas como a imaginação popular funciona de acordo com os desejos de representação, cada comunidade cria suas mitologias. E a trama foi transformada pela tradição oral em conflito entre cristãos e mulçumanos. Apareceu com essa representação heroica no século XII, de autoria desconhecida.

Na canção de Rolando, de autoria desconhecida e que data do século XII, conta-se que esse par de França fora atraído por Ganelon, outro nobre do exército do imperador, que por ódio a Rolando, permitiu que o exército do rei de Saragoça, Marsile, cercasse a retaguarda do Exército dos francos. A ficção narra o heroísmo de Rolando que, comandando a retaguarda, não permite que se toque a trombeta, como aviso à vanguarda do exército de Carlos Magno, que marchava alguns quilômetros à frente. Segundo a lenda, o herói e seus vinte mil soldados francos enfrentavam e venciam parcialmente um colosso de quatrocentos mil sarracenos. Mas Rolando foi ferido mortalmente, como também pereceram em Roncesvales os demais pares de França. A vitória final contra sarracenos foi alcançada por Carlos Magno, em Aix-la-Chapelle. O traidor Ganelon foi esquartejado. (LOPES, 2008 p.32).

A ética e a moral medieval expressam valores cristãos; coragem, bravura, destreza e lealdade. A partir da *Canção de Rolando* se desenvolveram muitas histórias lendárias intituladas *Carlos Magno e os doze pares de França*. Na *Canção de Rolando*, os *Doze pares*, cavaleiros da guarda de Carlos Magno, são descritos como Roland, Olivier, Gérin, Gérier, Bérenger, Otto, Samson, Engelier, Ivon, Ivory, Anséis e Girart de Roussillon. *Os Doze pares de França* ocupam lugares nas canções de gesta e nas novelas de cavalaria, estão abaixo apenas do seleto grupo denominado *Os nove da fama*, do qual apenas Carlos Magno faz parte. O homem medieval mantém um diálogo entre o seu presente e o seu passado através do imaginário:

Assim, o imaginário não pode se dissociar da 'natureza humana', - do homem material. Ele faz parte do homem, uma parte integrante e vital. Ele contribui para a sua formação prática. Ele constitui um verdadeiro arcabouço de projeções-identificações a partir da qual, ao mesmo tempo em que se mascara, o homem se conhece e se constrói. (MORIN, 2014, p. 247).

O termo “gesta” vem do latim *gesta, orum* (n.pl.) “que designa feitos, façanhas, daí que estas canções relatem feitos gloriosos de cavaleiros (reais ou imaginários) e, por vezes, da família destes, com o objetivo de enaltecer uma ideia nobre, uma moralidade ou um espírito cristão”, o que ganhava certas particularidades de acordo com o imaginário local, e ajudava na ideia de nação. Em geral as canções de gesta tinham versos de dez sílabas, principalmente as mais antigas, e as estrofes variavam de 3 a 20 versos. Em relação à quantidade de versos é difícil precisar. O mais antigo manuscrito da *Canção de Rolando* que se preservou tem 4002 versos.

A canção de gesta podia ser a representação de personagens bíblicos, mitológicos, dos *Doze pares de França*, ou *Os Nove da fama*. O roteirista de cinema não deveria ter dificuldades de estabelecer um enredo cheio de conflitos diante desses personagens.

Dom Quijote, o primeiro romance da história e a consagração do narrador individual

Dom Quixote de la Mancha marca uma passagem entre a era medieval e a modernidade. Ao personagem Dom Quixote não lhe falta a virtude da coragem, atributo dos grandes heróis das epopeias ou das canções de gesta. Não lhe falta coragem porque está tomado pela loucura de ser um cavaleiro andante e fazer grandes feitos, para que seja reconhecido e recordado nos livros de história. Como fica demonstrada na passagem em que leva uma surra dos mercadores numa estrada. O episódio marca o fim da primeira saída para as aventuras de Dom Quixote, antes de nomear Sancho Pança para seu escudeiro. Dom Quixote está caído na estrada, com a armadura, o elmo e os ossos destroçados à pauladas. Aparece seu vizinho, Pedro Alonso que o socorre e o monta em seu burro para levá-lo de volta à aldeia. No trajeto se dá o diálogo:

- Veja vossa mercê que, por bem de meus pecados não sou Rodrigo de Narváez nem o marquês de Mântua, mas Pedro Alonso, seu vizinho. E nem vossa mercê é Valdovinos nem Abindarráez, mas o honrado fidalgo senhor Quixana. (CERVANTES, 2012, p. 91).

Os nomes Valdovinos e Abindarráez são de dois nobres cavaleiros, heróis de romances de cavalaria, aos quais Dom Quixote pensa ser ele próprio, por admiração a esses cavaleiros e por estar delirante. Rodrigo de Narváez e o Marquês de Mântua, com os quais Dom Quixote confunde seu vizinho, são outros dois valorosos personagens de romances de cavalaria. Durante o decorrer da trama Dom Quixote vai citando outros tantos romances de cavalaria, famosos por aqueles tempos. Cita como “um livro perfeito” *Tirante o Branco*, em catalão *Tirant lo Blanch*, que é um romance épico, escrito pelo cavaleiro valenciano Joanot Martorell e publicado em Valência em 1490. Outro livro marcante do ciclo de novelas de cavalaria da Península Ibérica do século XVI é o *Amadis de Gaula*. A versão mais antiga conhecida é atribuída a Garci Rodríguez de Montalvo, impressa em língua castelhana em 1496. Entretanto, estima-se que existiram versões de origem portuguesa, muito mais antigas que a versão de Montalvo. A edição mais antiga conservada é de 1508, denominada *Los quatro libros de Amadís de Gaula*. Nela, o próprio Montalvo reconhece ter emendado os três primeiros livros

e ser autor apenas do quarto. E uma das diferenças da canção de gesta (anônima), para as novelas de cavalaria, que as sucedem, é que nestas já temos a presença de um autor definido, ou pelo menos em disputa. E *Amadis de Gaula* aparece como um modelo para Dom Quixote. Cervantes estabelece um modelo de personagem e de heróis para Dom Quixote, que não é nada modesto: igualar ou superar todos os personagens famosos, como vemos na continuação do diálogo com Pedro Alonso:

- Eu sei quem sou – respondeu Dom Quixote – e sei que posso ser não apenas esses que mencionei como todos os Doze Pares de França e até os Nove da Fama, pois todas as façanhas que eles fizeram juntos, ou cada um por si, serão superadas pelas minhas. (CERVANTES, 2012, p. 91).

A criação de personagem viveu uma profusão notável de ser analisada. Aquele período da história no qual conviveram o romance cortês, a canção de gesta e a novela de cavalaria. Foi dessa confluência que nasceu o *Dom Quixote*. O romance cortês era destinado ao público de elite das cortes e dos mosteiros, e sua base de apoio era constituída por heroísmo, amor e aventura. Base que a novela de cavalaria vai herdar, dando relevância para o erotismo. O cavaleiro age em prol de sua amada.

Do ponto de vista temporal, o romance de cavalaria foi uma espécie de sucessor da canção de gesta. Mas não apenas isso. Ele incorporou alterações de conteúdo, como a substituição do tema épico da luta contra os infiéis, exaltando muito mais as dimensões mundanas da vida. Do ponto de vista da estrutura temática, as canções de gesta foram o que existiu de mais próximo. Entretanto, os romances de cavalaria diferenciam-se das canções de gesta por não se ocuparem das ações heroicas de uma comunidade inteira, em luta pela preservação de sua independência. LOPES, 2008, p.31, 32).

Publicado em 1605, *Dom Quixote* passa a ser considerado pela historiografia como primeiro romance devido a alguns fatores. Ele incorpora elementos do romance cortês, da canção de gesta e da novela de cavalaria: eis o surgimento do romance. *Dom Quixote* apresenta um trabalho integrado entre tempo, espaço, personagem, enredo e ética (moral). Como narrador, Cervantes demonstra muita experiência, e sua narrativa escrita tem a virtude de não se distinguir muito das histórias orais.

Desde então a criação de personagem deixará de ser coletiva e anônima, como na canção de gesta. O narrador individual assumirá a criação de personagem que também passará a ser individual, representante de certos tipos humanos. Quando pensamos num romance pensamos nos personagens que vivem os fatos do enredo:

Geralmente, da leitura de um personagem fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. (...) O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (...) Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as "ideias", que representam o seu significado, - e que são no conjunto

elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. (CANDIDO, 2005, p. 53 - 54).

No cinema acontece, salvo as especificidades da técnica, a mesma coisa: enredo, personagem e ideias. DOC Comparato diz nas suas reflexões sobre a personagem que “é bom notar que personagens e seres humanos apesar de emanarem sentimentos são frutos de árvores que não dividem a mesma raiz. Os homens necessitam de esperança, enquanto os ficcionais de expectativas”. (COMPARATO, 2009, p. 67).

James Joyce refutou Cristo como personagem de seu romance, escolheu Ulisses, porque este, ademais de guerreiro, fora esposo e pai. Teria tido uma vida mais rica do que Cristo. Personagem mais dotado para viver em 24 horas toda a Odisseia que viveu em décadas o Ulisses de Homero. Milhares de anos antes, Homero também refletiu, pois teria estudado as navegações dos fenícios, para encontrar em Odisseu um nome exato, (GILBERT (1958).

Considerações finais

Nas narrativas do cinema, e do audiovisual em geral, hoje em dia, podemos criar uma personagem sem caráter, sem virtudes, sem vontade de agir, ou sem ação. Na literatura medieval e antiga eles jamais seriam personagens, pois, salve exceções, lhes exigiriam façanhas e grandes feitos para que fossem personagens. As narrativas bíblicas, as epopeias, as canções de gesta e as novelas de cavalaria o demonstram fartamente. Não foi por acaso que o imaginário coletivo elegeu *Os nove da fama*. Nas narrativas modernas *Ulisses*, de Homero viaja no tempo cronológico, *Ulisses* de Joyce viaja num tempo surreal, próprio das montagens não lineares. Com *Alice no país das maravilhas*, e *Alice do outro lado do espelho*, de L. Carroll, temos já um cinema, que pela particularidade da personagem exige montagem cuidadosa e efeitos especiais. O cinema de autor é seletivo porque ao eliminar os conflitos, cabe qualquer personagem.

Referências

- CANDIDO, Antonio (et al). A personagem do romance. In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. – 1ª. ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Sumus, 2009.
- GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulisses: A study by Stuart Gilbert*. New York: Random House, 1958.
- GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*, volume 1. Tradução Fernando Klabin. – 2 ed. 2018, p – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- LOPES, Marcos Antônio. *Altas cavalarias: Dom Quixote e seus precursores*. Londrina: EDUEL, 2008.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia sociológica. Tradução Luciano Loprete. - 1a. ed.- São Paulo: É Realizações, 2014.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. Perspectiva: São Paulo, 2012.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*: estruturas míticas para contadores de história. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

Audiovisuais da fronteira: apagamentos e resistências *on* e *off-line* ¹⁵²

Audiovisuals from the border: erasures and resistances *on* and *offline off-line*

Eduardo Salvino¹⁵³

(Doutorando – ECA/USP-SP)

Resumo: As intervenções aqui presentes evidenciam contextos singulares, as quais questionam pertencimentos, procedimentos e hegemonia de padrões, enfim, narrativas audiovisuais, emergentes situadas no espaço físico, no cotidiano e no informacional, perpassados pelos: racismo algorítmico, aprendizado de máquina e inteligência artificial. Obras que se avizinham. São elas: "Al, Ain't I a Woman?", 2019; "Blackbird", 2008; "This-Person-Does-not-Exist.com", 2021; e "A máquina normalizadora", 2018.

Palavras-chave: aprendizado de máquina, audiovisual expandido, inteligência artificial, padrão parametrizado, racismo algorítmico.

Abstract: The interventions present here highlight unique contexts, which question belonging, procedures and hegemony of standards, in short, audiovisual narratives, emerging located in physical space, in everyday life and in information, permeated by algorithmic racism, machine learning and artificial intelligence. Works to come. They are: "Al, Ain't I a Woman?", 2019; "Blackbird", 2008; "This-Person-Does-not-Exist.com", 2021; and "The normalizing machine", 2018.

Keywords: algorithmic racism, artificial intelligence, expanded audiovisual, machine learning, parameterized pattern.

Audiovisuais da fronteira: apagamentos e resistências *on* e *off-line*.

"tudo que não é branco é preto".

Eduardo Salvino (2022)

Joy Buolamwini, durante sua graduação, ao colocar um robô para brincar de *peek-a-boo*, uma espécie de *jogo de esconde*, literalmente "Achou!" (Buolamwini, 2018b, local, p.1), identificou que o robô não detectava seu rosto. Seguidamente, ela pega o rosto de uma amiga para continuar a brincadeira. Devido a outras experiências análogas e consequentemente às falhas iguais, logo a artista identificou a presença do mesmo *software* genérico

152 | Trabalhos apresentados no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CONCEITUANDO BRANQUITUDE E NEGRITUDE NO CINEMA.

153 | Artista Multimídia, lida com audiência e o contexto local. Doutorando em Poéticas Visuais, USP/SP; Mestre em Comunicação e Semiótica, PUC/SP e graduado em Artes pela Escola Guignard, UEMG/ MG.

de reconhecimento facial usado por ela. Segundo Buolamwini (2018b, local, p.1), a partir do aprendizado de máquina, os *softwares* genéricos não reconheciam o rosto da pesquisadora devido à falta de diversidade na parametrização, dificultando a detecção da face negra. Assim, os treinamentos feitos por humanos não empregaram a diversidade nos modelos criados, causando, pelo viés algorítmico, a discriminação de Buolamwini, levando-a a produzir uma inteligência artificial equitativa e responsável.

A partir da predição algorítmica, certificamo-nos que caminhamos a passos largos para injustiças exponenciais e as mais diversas exclusões. Sendo que tanto a segurança pública estadunidense quanto os juízes dos seus tribunais estão usando o aprendizado de máquina e algoritmo preditivo para prender e manter na prisão suspeitos de crimes, atesta Buolamwini (2018b, local p.1).

Figura 1 – “Al, Ain’t I a Woman?”



Fonte: Joy Buolamwini, 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QxuyfWoVV98>. Acesso em: 5 de jan. 2023.

Parafraseando os questionamentos da poetisa do código, Joy Buolamwini (2020), pode ser dito que não há certezas para as faces colocadas em relação, que a parametrização realizada com os mencionados algoritmos descarta indiscriminadamente a diversidade, jovens e velhos, visto que as máquinas não veem nossa exemplar herança, nossos antepassados e nem nossas rainhas. Ela pergunta à IA se ela não seria uma mulher: “Al, Ain’t I a Woman?” (Buolamwini, 2018a, local, p.1), figura 1. Pode ser entendido pelos versos da poesia de Buolamwini, que não devemos subestimar a IA, ainda mais ao ter os poderes das corporações como *Amazon* e *Microsoft* por trás. Elas coletam dados, apropriam-se de rugas e cicatrizes de grandes mulheres negras do passado e do presente, mas apagam de imediato e, fulminantemente, suas raças e seus gêneros. Etiqueta, rotulando e não dignificando a beleza dessas mulheres.

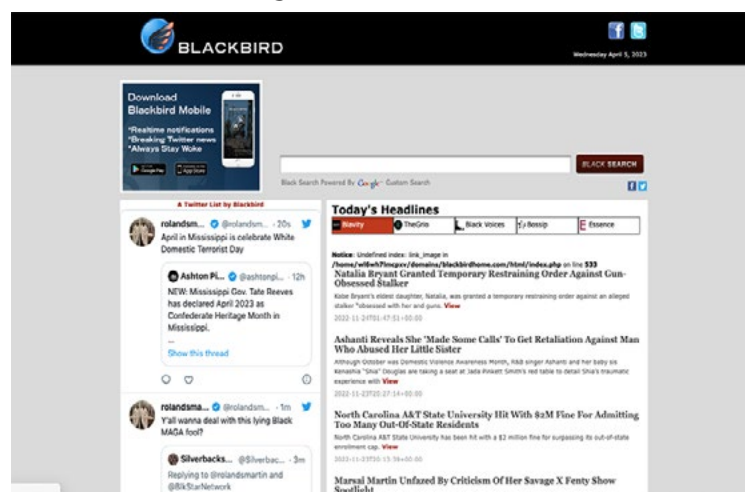
Quando a IA falha com personalidades tais como Oprah Winfrey, Serena Williams e Michelle Obama, é hora de encarar a verdade, enfatiza Buolamwini, e lembra do apelo apaixonado no discurso “Não sou uma mulher?” (Buolamwini, 2018b, local, p.1) de Sojourner Truth pelo reconhecimento de sua humanidade, durante a Convenção dos Direitos da Mu-

lher de 1851. A poetisa defende a luta por respeito e dignidade dos grupos historicamente marginalizados, em especial as mulheres negras. Isto posto, Buolamwini coloca a questão do século XIX aos algoritmos do século XXI – a afirmação da humanidade de um indivíduo. Assim ela interpela as 5 empresas de tecnologia com serviços de análise facial, *Microsoft, Amazon, Face++*, *IBM* e *Google*: Seria ela uma mulher digna de respeito? Ao propor medidas a serem tomadas para manter as empresas mais transparentes e responsáveis, a artista busca combater o abuso da tecnologia de análise facial. Abusos contidos nas falhas registradas em seu vídeo-poema “AI, Ain’t I a Woman?”, e fazem parte de uma prática nomeada por ela de *FAILogging, Failed AI Logging* ou *F-logging*.

Como escrutínio desse “espelho branco”, a interface, serão destacadas, além das pesquisas de Joy Buolamwini, algumas propostas artísticas que se utilizam da rotina de ações e da inteligência artificial para problematizar esse universo imagético-sonoro presente na esfera digital. Trata-se de narrativas audiovisuais que, em certa medida, seriam dissonantes do senso comum e da hegemonia dos filmes e audiovisuais. Entende-se aqui a sua coextensão às plataformas nas redes digitais, com suas respectivas imagens e sons.

Outro exemplo é o “Blackbird”, de 2008 (techcrunch, 2008), figura 2, um navegador experimental de código aberto desenvolvido a partir do Mozilla Firefox. “Blackbird”, além de não permitir o rastreio de seu percurso, facilita para afro-americanos a descoberta de conteúdo relevante na *Web*, permitindo que eles interajam com outros membros de sua comunidade *on-line*, compartilhando histórias, notícias, comentários e vídeos. Além de exibir um painel de notícias predefinido na parte superior da interface, o navegador extrai conteúdo do Google Notícias e apresenta uma seção com conteúdo de vídeo de sites de TV *on-line*, como *UptownLiveTV, NSNewsTV, DigitalSoulTV* e *ComedyBanksTV*, produções de interesse para os negros estadunidenses. A história não predominante da internet apresenta muitos exemplos de criatividade tecnológica desenvolvida por grupos minorizados, a exemplo das populações negras, defende Silva (2022, local, 165).

Figura 2 – “Blackbird”.

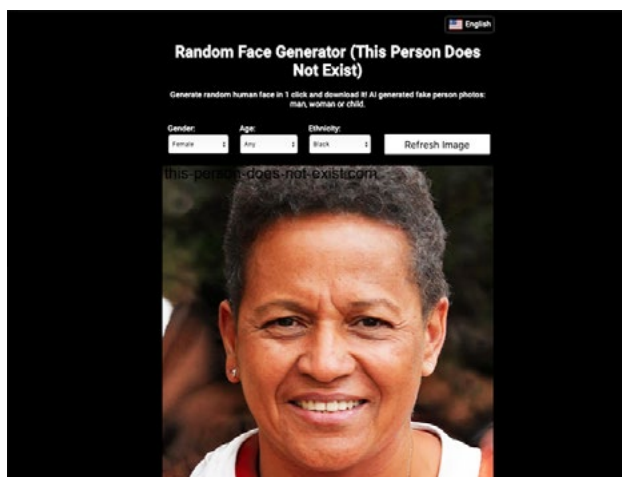


Fonte: techcrunch.com, 2008 – Mozilla. Disponível em: <<https://techcrunch.com/2008/12/08/blackbird-is-a-custom-browser-for-african-americans-built-on-top-of-mozilla/>>. Acesso em: 5 de jan. 2023.

Voltado para população negra dos EUA, “Blackbird” (Silva, 2022, local, 165) tinha especificações que rejeitavam a branquitude intersticial, intercalada, presente nos navegadores da época, que se apresentavam como imparciais, mas tomavam partido e traziam resultados enviesados. Dentre suas características, duas sobressaem: áreas de recomendação de conteúdo produzido por afro-americanos, selecionado por processo de curadoria; e o destaque, no navegador, de iniciativas para angariar fundos para fins sociais, a iniciativa “Give Back” (techcrunch, 2008). “Give Back” agiliza doações para várias organizações sem fins lucrativos, e uma das propostas do “Blackbird” é, também, doar parte de sua receita para seus parceiros. Interessava aos desenvolvedores da plataforma um navegador que extrapolasse o universo *on-line*. Os criadores do “Blackbird” queriam interfaces que comunicassem interação com o mundo físico e social, de modo não necessariamente mercadológico.

A importância em lembrar “Blackbird”, o pássaro negro, em tradução literal, é lembrar, as reflexões de Césaire (2022, p. 219-222), nas quais ele sublinha que a negritude nasce na terra do grande herói Martin Luther King, nos EUA, e que, por isso, teríamos uma dívida de gratidão, não somente com Luther King, mas com outros grandes líderes negros estadunidenses. Daí, a ênfase dada por Césaire à identidade, no lugar da etnicidade, para falar de negritude. Esta é a base de tudo, o núcleo duro e irreduzível – singularidade irreduzível conferida a uma pessoa, cultura, enfim, a uma civilização. Negritude é focar na identidade e opor-se ao ressentimento, não se entregar à alienação, empenhar-se numa superação e na conquista de uma nova e ampla fraternidade. Hoje, porém, a questão não é a negritude, e sim a continuação do racismo, com maior intensidade, no mundo inteiro.

Figura 3 – “This-Person-Does-not-Exist.com”.



Fonte: This-Person-Does-not-Exist.com, 2021-2023. Disponível em: < <https://this-person-does-not-exist.com/en>>. Acesso em: 15 de mai. 2022.

Com efeito, não existe superlativo para descrever a hiper-representação de brancos em detrimento de outros grupos étnico-raciais na cultura midiática. São padrões tecnológicos invisíveis que só reforçam o abismo do acúmulo de objetos midiáticos e culturais, o que nos leva a concordar com Silva (2022, local 149).

A hiper-representação, em certa medida, pode ser conferida em “This-Person-Does-not-Exist.com” (This-Person-Does-not-Exist.com, 2021, local), “Essa pessoa não existe.com”, 2021, figura 3, é uma proposta que consiste em gerar retratos falsos de humanos inexistentes. Ao entrar no *site*, o usuário, imediatamente, depara-se com uma face gerada aleatoriamente; caso ele queira, poderá baixar a imagem criada. O site mostra os resultados do trabalho do gerador (atualizados a cada 2-3 segundos), e não o próprio gerador. De um realismo assustador, a criação de fotos de pessoas inexistentes era um subproduto do treinamento da inteligência artificial para reconhecer rostos falsos e rostos em geral, além de buscar melhorar o desempenho das placas de vídeo da empresa Nvidia. Esta desenvolveu essa rede neural em 2018, e sua inteligência artificial é alimentada por *StyleGAN*, que consiste em duas redes neurais concorrentes: uma gera algo e a segunda tenta descobrir se os resultados são reais ou gerados pela primeira; quando a primeira rede neural começa a enganar constantemente a segunda, o treinamento termina.

A maioria das pessoas não consegue reconhecer um retrato de uma pessoa como falso, incluindo a metade dos fotógrafos profissionais. Não há serviços ou algoritmo para reconhecimento dos erros, descobertos por que de tempos em tempos uma rede neural comete erros, aparecendo as falhas, tais como: padrão incorretamente dobrado, cor de cabelo estranha, falta de simetria de óculos e brincos, dentes irregulares e/ou incisivos e *pixels* repetidos. Os sistemas processados por computadores, porém, não são tão eficazes quanto os sistemas de processamento visual humano, sendo possível reconhecer a falsificação por detecção. Os cabelos falsos, em geral, podem parecer com algum brilho ao redor ou parecer muito lisos e com listras, novamente, com assimetria visível.

Esses excertos que explicam a operação da inteligência artificial podem, em certa medida, confirmar mais uma vez a introjeção de padrões eurocêtricos? Interessante observar o enviesamento dos erros nas construções das falsas faces, pois numa interação continuada quase não se veem rostos de negras(os), mesmo quando o interator determina padrão de gênero e raça na plataforma de “This-Person-Does-not-Exist.com” (2020). Pode-se pensar na afirmação do racismo, ou na racialidade formatada na plataforma, resultado de algoritmo treinado com inteligência artificial pela branquitude.

Como o sujeito branco é um ser sem raça, urge mostrar trabalhos que discutem o racismo da perspectiva de outros povos e culturas, como a instalação “A máquina normalizadora” (2018), do ativista das mídias israelense Mushon Zer-Aviv. Esta obra não seria exatamente um contraponto à experiência “This-Person-Does-not-Exist.com” (2020), pois ela não é assumida como obra de arte.

“A máquina normalizadora”, figura 4, é uma instalação interativa apresentada como pesquisa experimental em aprendizado de máquina cujo objetivo é identificar e analisar a imagem da normalidade social. Com início em lista de participantes previamente gravados, é solicitado a cada espectador interator apontar quem parece mais normal. A máquina analisa as decisões dos participantes e as adiciona à sua imagem algorítmica, que supostamente

agregava normalidade. A instalação revela como o aprendizado de máquina automatiza e amplifica os retratos da falados de Bertillon (1853-1914) – uma caixa-preta aparentemente objetiva que esconde discriminação sistemática.

Figura 4 – The Normalizing Machine (in Berlin).



Fonte: Mushon (2018). O quê seria um nariz normal? Disponível em: <<http://mushon.com/blog/2018/11/17/the-normalizing-machine-in-berlin/>>. Acesso em: 2 de set. 2020.

Para comprovar o quão racista e estereotipado é o universo *on-line*, basta fazer uma rápida pesquisa no buscador da Google com as palavras “ser humano bonito”, para confirmar a estrutura discriminatória da rede, que de certa maneira reflete o meio social dos próprios usuários. Segundo Denise Carvalho, pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) (Cruz, 2021), tecnologias discriminatórias não são feitas de forma consciente, geralmente. A falta de diversidade é um dos motivos: homens brancos, héteros e de classes sociais média ou alta são a maioria de funcionários desse setor. O atravessamento de dados é outro agravante. Isto posto, se a tecnologia se alimenta de dados de criminalidade racialmente carregados, ela pode legitimar a violência contra grupos marginalizados. É o que se conclui.

Com a “A máquina normalizadora”, Zer-Aviv questiona: O que seria a normalidade? Nesta obra tem-se engenharia social e comportamento trabalhados em junção – máquina e humano conformando e sendo formatados pelo algoritmo, atividade de interlocução que possibilita outra apreensão das imagens, sons e poéticas contemporâneas. As incisões nas ditas caixas-pretas, não se dão somente explicitando a lógica de operação de empresas de tecnologia e informação, mas acima de tudo, construindo e/ou mostrando caixas outras, entendidas como intervenções que se utilizam justamente de ferramentas usadas pelas *big techs*, tais como o algoritmo, o aprendizado de máquina e a inteligência artificial.

Vimos nessa jornada, consoante a epígrafe deste capítulo, que se fazer preto, nas intervenções apresentadas, perpassa a rota do Atlântico negro e seus navios e é a não fixidez do espelho, uma interface expandida, o devir ilimitado, e pode, sim, ser iridescente. Irides-cência presente nos trabalhos “AI, Ain’t I a Woman?” (2019), de Buolamwini; “Blackbird” (2008) de techcrunch.com/Mozilla e “A máquina normalizadora” (2018), de Mushon Zer-Aviv, mas impossível de confirmar em “This-Person-Does-not-Exist.com” (2021-2023) de This-Person-Does-not-Exist.com com seu banco de dados facial majoritariamente branco.

REFERÊNCIAS:

BUOLAMWINI, J. "AI, Ain't I a Woman?". YouTube·Joy Buolamwini· 28 de jun. de 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QxuyfWoVV98>. Acesso em: 09 jan. 2023.

BUOLAMWINI, J. *When AI Fails on Oprah, Serena Williams, and Michelle Obama, It's Time to Face Truth*. 4 de jul. de 2018b. Disponível em: <https://medium.com/@Joy.Buolamwini/when-ai-fails-on-oprah-serena-williams-and-michelle-obama-its-time-to-face-truth-bf7c-2c8a4119>. Acesso em: 15 mar. 2023.

CÉSAIRE, A. *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe, Discurso sobre o colonialismo, Discurso sobre a negritude*. Tradutor Sebastião Nascimento. 1. ed. Coleção Encruzilhada p.211-229. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

CRUZ, B. *RACISMO CALCULADO: Algoritmos de plataformas e redes sociais ainda precisam de muita discussão para fugir de estereótipos*, 2021. TILT, SÃO PAULO. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/reportagens-especiais/como-os-algoritmos-espalham-racismo/index.htm/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

MUSHON, Z. *THE NORMALIZING MACHINE: An experiment in machine learning & algorithmic prejudice*, 2018. Disponível em: <http://mushon.com/blog/2018/11/17/the-normalizing-machine-in-berlin/>. Acesso em: 8 set. 2020.

SILVA, T. *Racismo algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais*. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2022. *E-book*. 223 p. Disponível em: <https://racismo-algoritmico.pubpub.org/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

TECHCRUNCH. *Blackbird Is A Custom Browser For African Americans Built On Top Of Mozilla*. 2008. Disponível em: <https://techcrunch.com/2008/12/08/blackbird-is-a-custom-browser-for-africanamericans-built-on-top-of-mozilla/>. Acesso em: 5 Jan. 2023.

THIS-PERSON-DOES-NOT-EXIST.COM. *This-Person-Does-not-Exist.com*, 2021-2024.

Disponível em: <https://this-person-does-not-exist.com/en>. Acesso em: 15 mai. 2022.

O cinema de Walter Carvalho na fotografia de *Pantanal*¹⁵⁴

Walter Carvalho's cinema in
Pantanal cinematography

Eduardo Teixeira da Silva¹⁵⁵
(Mestrando – PPGCOM/ UFRGS)

Resumo: O objetivo deste artigo é identificar elementos da linguagem cinematográfica, com foco no departamento de fotografia, que são impressos nas imagens da telenovela *Pantanal*, e evidenciar rastros nessas imagens que remetam ao trabalho do cineasta Walter Carvalho, um dos diretores da obra.

Palavras-chave: Telenovela, *Pantanal*, Walter Carvalho, Direção de Fotografia, Cinema.

Abstract: The objective of this article is to identify elements of cinematographic language, focusing on the cinematography department, which are printed in the images of the soap opera *Pantanal* and highlight traces in these images that refer to the work of filmmaker Walter Carvalho, one of the directors of *Pantanal*.

Keywords: Soap Opera, *Pantanal*, Walter Carvalho, Cinematography, Cinema.

Introdução

Historicamente, a televisão sempre foi considerada o “primo pobre” do cinema. Quando se trata de teledramaturgia brasileira, percebe-se que a sua convergência com o cinema nacional não se deu de forma imediata. Até a década de 1990 havia uma distinção muito clara sobre o que era linguagem cinematográfica e o que era televisiva. Atualmente, existe uma convergência maior entre as mídias onde as linguagens, muitas vezes, se confundem (BONA, 2014). Diferentemente do que aconteceu na TV dos Estados Unidos que mirou em Hollywood em busca de infraestrutura de imagem, som e recursos humanos, o Brasil teve como foco o rádio e o teatro. Com o grande estúdio de filmes Vera Cruz fechando as suas portas em 1954 e com as telas do cinema brasileiro repletas de chanchadas, a televisão buscou nos palcos os criativos para compor a sua dramaturgia e seu *roll* de artistas (BRANDÃO, 2010).

154 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO ESTÉTICA E PLASTICIDADE DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA.

155 | Eduardo Teixeira é Mestrando em Comunicação (UFRGS), é especialista em Televisão e Convergência Digital (UNISINOS) e possui graduação em Comunicação Social - Realização Audiovisual (UNISINOS).

Com o intuito de modernizar os aspectos visuais e dramáticos das suas telenovelas, a TV Globo vem promovendo, a partir da segunda metade dos anos 2000, mudanças graduais no seu departamento artístico. Entre os profissionais que se destacam nesse processo de atualização da linguagem televisiva está o cineasta Walter Carvalho. Em sua filmografia estão filmes como: *Febre do Rato* (2011); *Baixio das Bestas* (2006); *Amarelo Manga* (2002) e *Central do Brasil* (1998).

Exibida pela TV Globo de março a outubro de 2022, *Pantanal*, de Bruno Luperi, é um *remake* da telenovela homônima de 1990 exibida pela extinta TV Manchete. Com direção de Davi Lacerda, Noa Bressani, Roberta Richard, Cristiano Marques e Walter Carvalho, *Pantanal* teve aceitação positiva do público e da crítica especializada que destacaram, entre outras características, a fotografia da obra.

Partindo da premissa de que a fotografia de *Pantanal* teve um impacto relevante para seu sucesso, este artigo busca analisar fotogramas selecionados da obra, com atenção voltada aos aspectos de luz, enquadramento e composição de quadro. Buscaremos também identificar elementos nessas imagens que remetem ao trabalho do cineasta Walter Carvalho no cinema.

Utilizaremos a abordagem da Teoria de Cineastas para auxiliar nossa pesquisa. “O principal objetivo da abordagem Teoria de Cineastas é aproximar o exercício teórico sobre o cinema do pensamento de realizadores cuja produção (fílmica, textual etc.) contribui para a compreensão de suas próprias obras e/ou do cinema como um todo” (BAGGIO et al, 2020, p.1).

Pantanal: Original e Remake

A versão original da telenovela *Pantanal* tem um importante papel na história da tele-dramaturgia brasileira. Exibida pela extinta TV Manchete, a novela estreou em 27 de março de 1990 e reconfigurou a linguagem das telenovelas ao trazer “um outro andamento, um outro tempo, um outro ritmo, assumidamente mais lento, com planos contemplativos de longa duração, focalizando mais paisagens que protagonistas, com tratamento plástico mais elaborado e marcante presença da música.” (BECKER, 2010, p. 241).

Quando nos referirmos ao termo “linguagem das telenovelas” estamos nos referindo à definição dada por Cristina Brandão: “[...] entendemos por “linguagem de TV” o conjunto de características e normas específicas que determina a organização, em sistemas, dos signos e recursos expressivos de que a mídia dispõe, visando formular o seu discurso e dar-lhe um sentido pretendido” (BRANDÃO, 2010, p. 42).

Jaime Monjardim, diretor responsável pela versão original de *Pantanal*, optava pela utilização de planos abertos tendo a natureza como cenário e rompendo com a rotina das telenovelas que, até então, eram acomodadas em estúdios. “*Pantanal* teve a esperteza de

tirar proveito de um movimento de renovação da telenovela que vinha desde *Beto Rockefeller* e de trazer para o domínio desse formato resultados que já haviam sido conquistados nos campos do seriado e da minissérie.” (BECKER, 2010, p. 245).

Com a liberdade artística que recebeu da TV Manchete, Jaime Monjardim “pôde inserir a televisão na grande tradição da linguagem cinematográfica que vai de Rossellini a Antonioni, em que se tem a dilatação do tempo, a lentidão das falas, os grandes espaços naturais, cenas de interior gravadas em ambientes autênticos, longe da tirania dos estúdios e dos seus tripés com rodas.” (BECKER, 2010, p. 246).

Walter Carvalho e *Pantanal*

A partir do contato com os primeiros capítulos de *Pantanal*, percebemos a alta valorização das imagens do meio ambiente, que contemplam a paisagem natural que dá nome à trama. Há primor técnico e estético quanto à sua fotografia, equiparando-se às imagens realizadas para o cinema.

Em entrevista à Revista Veja, Walter Carvalho diz: “Um dos ingredientes que atraí público de todas as idades e classes sociais, a meu ver, é que colocamos na tela personagens realistas, nem 100% bonzinhos, nem 100% maus, como na vida. Outro ponto alto é o ritmo da trama, mais lento do que o usual” (CARVALHO, 2022).

No trecho acima, Walter Carvalho cita o caráter “realista” dos personagens e o ritmo da trama, um fator relacionado à montagem do produto audiovisual. “*Pantanal* traz justamente um contraponto à pressa do mundo digital, que só nos acelera. A trama obedece ao tempo da natureza e dá às pessoas a brecha de que necessitam para contemplar, refletir sobre o que estão vendo” (CARVALHO, 2022).

Mais uma vez Carvalho pontua a questão do tempo da obra e fala sobre “contemplar a natureza”: a grande protagonista da telenovela. A “contemplação” pode ser experienciada pelo espectador através dos planos abertos e longos do cenário pantaneiro.

Em uma outra entrevista, esta realizada pela Folha de São Paulo, o cineasta faz referência à preocupação em manter o aspecto da imagem o mais realista possível: “Se o personagem aparece em cena tangendo o boi, mas não tem suor, isso está falso. Tem que ter suor, tem que ter sujeira.” (CARVALHO, 2022).

Na entrevista realizada pela “Veja” destacamos também a fala onde o cineasta faz menção à versão original da telenovela:

Não tem como fazer dramaturgia sem beijo, amor, paixão, sexo. Mas a nudez na versão de 1990 era tratada de outra forma. Em nossa trama, nenhum personagem fica sem roupa gratuitamente, como um objeto. A nudez que vale agora é a poética, aquela que faz sentido para a história (CARVALHO, 2022).

Na sequência citada acima, Walter Carvalho faz alusão às cenas de sexo que, na versão original de *Pantanal*, eram realizadas de forma “mais explícita”. Em contraponto, no *remake* ele preza por artifícios da fotografia que privilegiam a “poética da luz” e a atuação dos atores.

Análise dos Fotogramas

Nesta sessão destacaremos aspectos que consideramos relevantes na análise de alguns fotogramas selecionados da telenovela *Pantanal*. Comparamos esses fotogramas com outros que foram extraídos de filmes fotografados por Walter Carvalho.

Na “Figura 1” foi realizado um grande plano geral (PG) para ambientar o espectador em relação ao cenário natural e à posição das personagens em quadro. A forma estrutural da árvore que está no enquadramento serve como moldura para a composição deste *frame*. Além da moldura citada, a organização dos elementos propõe uma forma geométrica de um círculo a partir do caule e dos galhos da árvore.

Na “Figura 2”, que foi extraída do filme *Amarelo Manga*, vemos, assim como na “Figura 1”, o uso dos objetos do cenário para compor formas geométricas. Nela é utilizado o formato arredondado do espelho em que a personagem se olha para gerar uma sensação de círculo. Esse resultado pôde ser atingido devido o correto uso de luz e sombra que direciona o olhar do espectador para a atriz.

Seguindo nas análises, propomos uma comparação entre as “Figuras 3 e 4”. Em ambas percebemos um recurso no uso da luz na fotografia chamado “contraluz”. Nos fotogramas em questão, este artifício possibilitou que os personagens em primeiro plano ficassem silhuetados, impedindo que vejamos detalhes dos seus corpos ou de suas expressões faciais. Na “Figura 3”, o efeito buscou a impressão de sensualidade e na “Figura 4”, de mistério.

Quanto às “Figuras 5 e 6” podemos observar o uso da baixa profundidade de campo. Em ambos os fotogramas estão postos em primeiro plano uma personagem enquadrada por um *close*, e em segundo plano há uma personagem desfocada. As duas imagens oferecem um bom equilíbrio dos rostos no plano, respeitando dimensões e criando formas geométricas imaginárias que dão a sensação de harmonia entre os elementos.

Figura 1 – Fotograma da telenovela *Pantanal*. Marcação feita por nós.



Fonte: Imagem extraída da telenovela *Pantanal* (TV Globo, 2022).

Figura 2 – Fotograma do longa-metragem *Amarelo Manga*. Marcação feita por nós.



Fonte: Imagem extraída do filme *Amarelo Manga* (Rio Filme, 2002).

Figura 3 – Fotograma da telenovela *Pantanal*.



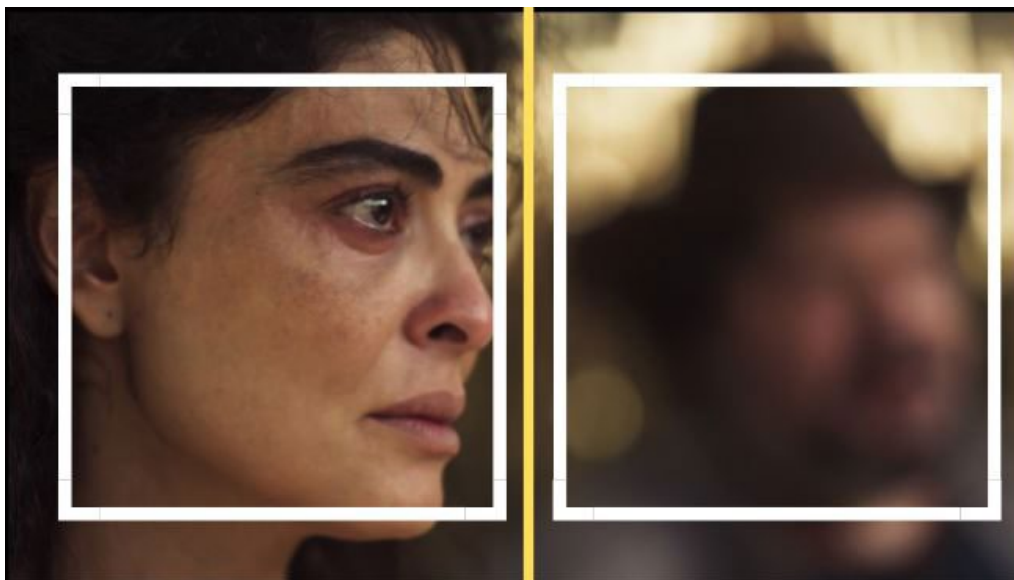
Fonte: Imagem extraída da telenovela *Pantanal* (TV Globo, 2022).

Figura 4 – Fotograma do longa-metragem *Baixio das Bestas*.



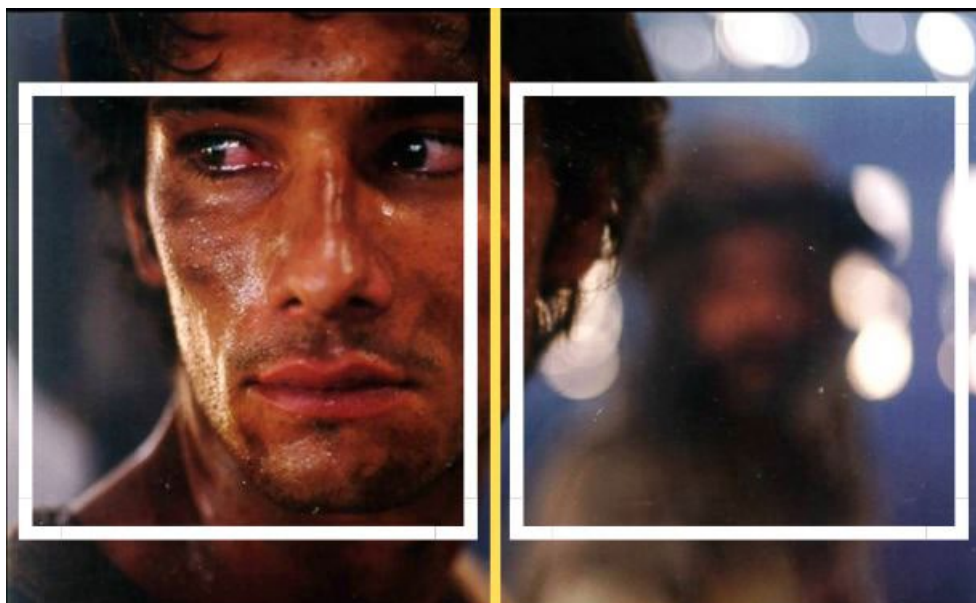
Fonte: Imagem extraída do filme *Baixio das Bestas* (Imovision, 2006).

Figura 5 – Fotograma da telenovela *Pantanal*. Marcações feitas por nós.



Fonte: Imagem extraída da telenovela *Pantanal* (TV Globo, 2022).

Figura 6 – Fotograma do filme *Abril Despedaçado*. Marcações feitas por nós.



Fonte: Imagem extraída do filme *Abril Despedaçado* (Miramax, 2002).

Considerações

Ao pesquisarmos as características da versão original de *Pantanal* percebemos que já havia acontecido uma ruptura com padrões de imagem e tempo inerente às telenovelas da época, assim como o uso inovador de tecnologia que permitia gravações externas, aproximando suas imagens às “imagens do cinema”.

Com efeito, percebemos que as inovações em relação à técnica, à narrativa, à utilização de planos mais longos e contemplativos não é exclusividade apresentada pela nova versão de *Pantanal*.

Certamente o cineasta Walter Carvalho teve um importante papel na realização das imagens da telenovela ao exercer a função de diretor, assim como os demais profissionais que também assinam essa função, são eles: Davi Lacerda, Noa Bressani, Roberta Richard e Cristiano Marques.

Por último, e tão importantes quanto os demais profissionais já citados, nós destacamos os nomes de Sergio Tortori e Henrique Sales: os dois diretores de fotografia do *remake* de *Pantanal* e Rogério Gomes na função de diretor artístico.

Referências

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Brasil: Miramax, 2002. DVD, 105 min.

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Brasil: Rio Filme, 2002. DVD, 103 min.

BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo; LEITES, Bruno. *DOSSIÊ TEORIA DE CINEASTAS*. Porto Alegre: Revista Intexto, 2020.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/98593/55060>

Acesso em 17 de abril de 2023.

BAIXIO DAS BESTAS. Direção: Cláudio Assis. Brasil: Imovision, 2006. DVD, 80 min.

BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela “Pantanal” e as novas formas de ficção televisiva. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. *HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

BONA, Rafael José. *INTERFACES DA COMUNICAÇÃO: Influências do cinema na telenovela Avenida Brasil*. Maio de 2014.

Disponível em: <http://201.48.93.203/index.php/mediacao/article/view/2182>

Acesso em 1º de setembro de 2022.

BRANDÃO, Cristina. As Primeiras Produções Teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. *HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

“NADA DE NUDEZ GRATUITA”, diz Walter Carvalho, diretor de ‘Pantanal’. Veja, 04 jun. 2022. Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/cultura/nada-de-nudez-gratuita-diz-walter-carvalho-diretor-de-pantanal/>

Acesso em: 11/09/2023.

PANTANAL. Direção Artística: Rogério Gomes. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. TV Globo e Globoplay, 7515min.

WALTER CARVALHO SOBRE “PANTANAL”: TEM QUE TER SUOR E SUJEIRA, SENÃO É FALSO. Folha- UOL, 29 jun. 2022. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/logo-pantanal-tera-mais-sexo-promete-walter-carvalho-diretor-da-novela.shtml> Acesso em: 11/09/2023.

Vestido de noiva: A materialidade visual de um projeto de país¹⁵⁶

Wedding dress: The visual materiality of a country project

Elizabeth Motta Jacob¹⁵⁷

(Doutora – UFRJ)

Resumo: A direção de arte atravessa e é atravessada por diversas dramaturgias nas quais modelos de representatividade se ancoram e são fontes de inspiração. Diante da proeminência política de Lula e Janja analiso neste artigo o modo através do qual mensagens de amor, liberdade religiosa e luta contra as desigualdades regionais e sociais foram expressas no vestido usado por Janjana cerimônia de casamento.

Palavras-chave: Direção de arte, figurino, cultura visual.

Abstract: The art direction crosses and is crossed by different dramaturgies in which models of representation are anchored and are sources of inspiration. Given the political prominence of Lula and Janja, in this article I analyze the way in which messages of love, religious freedom and the fight against regional and social inequalities were expressed in the dress Janja worn at the wedding ceremony.

Keywords: Production design, costumes, visual culture.



Figura1: Janja vestida de noiva, foto Ricardo Stuckert

¹⁵⁶ | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: *Seminário Temático Estética e Teoria da direção de arte audiovisual*

¹⁵⁷ | Professora Associada do Curso de Comunicação Visual-Design e do programa de Pós-Graduação de Artes da Cena ambos da UFRJ. Pesquisa a direção de arte audiovisual

Começo este artigo com a imagem que desencadeou o pensamento que aqui compartilho. Nela vemos Rosângela Janja da Silva vestida para o casamento com o então candidato à presidência da República Luz Inácio Lula da Silva. O casório ocorreu em 2022, 5 meses antes do pleito que levaria Lula, novamente, ao posto.

Imagino o leitor curioso com o tema deste artigo. Porque diante de tantos produtos audiovisuais venho falar de um vestido de noiva no *Seminário Temático Estética e Teoria da direção de arte audiovisual* da *SOCINE*? Considero que existe uma intencionalidade midiática na configuração deste casamento com diversas implicações à nível privado e público. No entanto, o que mobilizou minha reflexão foi o fato do mesmo apontar para os pequenos fatos da vida privada, seu poder de representação e sua potência enquanto instância de ce-nificação do cotidiano.

Considero que a direção de arte atravessa e é atravessada por diversos tipos de dramaturgia nas quais vivências e modelos de representatividade encontram ancora e são fontes de inspiração. Busco entender a imagem de Janja por sua profícua narratividade. Identifico nesta produção visual, mensagens de caráter político que se estabelecem na ordem de uma materialidade visual própria às questões tratadas no campo da direção de arte.

Desde a modernidade o vivido pode ser entendido como um registro da experiência subjetiva caracterizado por choques físicos e perceptivos (BENJAMIN, 1975). Hoje as mídias efetivam convocações constantes que interferem nos modos de vida e misturam as instâncias públicas e privadas. Deste modo, a vida cotidiana é afetada por repercussões midiáticas e mercadológicas e pelo modo através do qual as redes sociais dirigem olhares, formam opinião, e atuam na formação do imaginário popular. Criadores e criaturas, os personagens da vida pública, são campo fértil para se entender a dinâmica da direção de arte em sua relação com a vida, com as estratégias mercadológicas e de dominação.

Importante ter em mente, nos diz Bourdieu e Passeron (1975), que a produção simbólica na vida social serve à legitimação das forças dominantes, cujos, gostos, estilos de vida e signos de classe compõem o que vem a ser reconhecido como distinção social e estão diretamente ligadas ao que ele chama de capital cultural. Este é um

conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interreconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis (BOURDIEU, 1998, p. 28).

Os eventos sociais que envolvem personalidades públicas, são momentos privilegiados de legitimação do status social e econômico. Dentre as cerimônias da vida em sociedade o casamento tem destaque por seu caráter particular e público na medida em que traz para

esta última esfera a afirmação de laços afetivos ao mesmo tempo que legitima a vinculação patrimonial entre as famílias envolvidas. Para Bourdieu, segundo Woortman, o casamento tem sempre caráter político:

Em Bourdieu o casamento é político, pois visa à preservação não só da casa, mas também da honra. (...). Em sua perspectiva é preciso considerar cada casamento realizado (ou não realizado) e não a troca matrimonial em abstrato. O caráter político do casamento leva Bourdieu à noção de jogo: cada casamento é um lance como num jogo de cartas; cada casamento individual é o resultado de um jogo de estratégias e depende de cada casamento anterior. Cada casamento tem, pois, sua temporalidade. (WOORTMAN, 2004)

No caso em tela, ocorrido às vésperas da eleição, ele fez parte da agenda política e da mensagem de amor que o casal e o Partido dos Trabalhadores desejavam transmitir ao eleitorado brasileiro. Esta mensagem enfatizava a oposição a nível discursivo e de práxis política de Lula em relação ao seu adversário, Bolsonaro.

Era relevante destacar que o aumento das desigualdades sociais e da violência ocorridas durante o governo Bolsonaro eram um projeto político e evidenciar o levante de bandeiras antidemocráticas se baseava em um discurso de ódio, de fim de direitos, de criação de barreiras à inclusão e à melhor distribuição de renda. Era necessário dar esperança aos que sofriam com as práticas impostas pela política predatória de Bolsonaro e angariar votos. Para tanto, do ponto de vista estratégico da campanha, era fundamental afirmar o amor.



Figura 2: Figurinhas para celular, pt.org.br

Quando tratamos de uma pessoa pública, entendemos que vida privada e vida pública se fusionam e atos da vida corrente ganham uma magnitude particular. Nada melhor então, do que divulgar a força do amor que possibilitou a manutenção do namoro do casal apesar das adversidades e destacar o vigor do candidato.



Figura 3: Janja e Lula, foto Stuckert

Ao contrário do entendimento de Bourdieu, o ponto de vista jurídico enfatiza o casamento enquanto ato jurídico negocial já que apresenta protocolos pré-estabelecidos a serem seguidos para que seja validado, público e garantido pelo estado. Trata-se de ato complexo pois além das regras gerais abriga aquelas que dependem da declaração da vontade (MACEDO, 2014, s/p).

Não vou entrar no debate contra a visão contratualista do matrimônio, nem mesmo tratar da separação da declaração de vontade com o desejo de oficialização de uma união, da necessidade de garantia de seus efeitos legais num ato de casamento. Desejo pensar as particularidades deste casamento, ocorrido num país religioso, assolado nos últimos anos por forte onda conservadora. Enquanto candidato, a mídia conservadora não privaria Lula de constrangimentos caso este não estivesse enquadrado em um estatuto civil inquestionável. Casados, Lula tem sua vida privada resguardada e Janja um novo status social e político.

A divulgação do casamento ampliou o noticiário sobre o candidato, configurando-se em tempo de tela e matérias gratuitas na imprensa. O discurso que envolveu o casório apontava na direção da capacidade de recuperação de Lula após seu encarceramento e das perdas pessoais e familiares sofridas nos últimos anos.

A divulgação de fotos e de declarações apaixonadas deram resposta às críticas que apontavam para a idade de Lula, 77 anos, como por demais avançada para o cargo. “Estou apaixonado como se eu tivesse 20 anos de idade, como se fosse minha primeira namorada” (...) “Vou casar da forma mais tranquila possível e vou fazer uma campanha [eleitoral] feliz”, disse o ex-presidente à revista *Time* (REDAÇÃO, 2022, s/p).

O casamento com uma mulher 22 anos mais nova pareceu à mídia um elixir de juventude. Esta jovialidade aparece no convite de casamento que cita trecho de uma música dos *Tribalistas*,¹⁵⁸ evoca o amor, a felicidade e usa o vermelho como cor nos destaques, menção clara ao alinhamento político dos noivos.



Figura 4: Convite de casamento, foto Stuckert

A cerimônia de casamento foi celebrada por Dom Angélico Sândalo, amigo de Lula desde os anos 70 quando o religioso se juntou as lutas populares contra a ditadura militar. O cerimonial que regeu o casório sofreu alterações protocolares, como por exemplo, a entrada de Janja sozinha marcando sua autonomia. De forma a equilibrar a ousadia, a música que anunciou sua entrada foi a tradicional *Ave Maria* de Bach. Lula, por sua vez, entrou acompanhado do neto, ao som de *Espere por mim, morena*, de Gonzaguinha, fazendo alusão à sua prisão. A saída do casal se fez ao som de *Mais feliz* de Zeca Pagodinho



Figura 5: Entrada de Janja, foto Stuckert

Do ponto de vista da construção de uma visualidade, deve-se considerar aspectos não verbais capazes de transmitir informações de forma efetiva. Partamos então para a análise do figurino do casal, focando especialmente no vestido de Janja.

O noivo trajou um terno azul royal, camisa social branca sem gravata, flor vermelha na lapela e sapato social. O terno, bem talhado, mostra o enquadramento de Lula nas normas burguesas de vestimenta e o azul aponta para respeitabilidade, característica a qual esta cor é associada. No entanto, a escolha de um tom vibrante sugere informalidade o que é reafirmado pela ausência de gravata.



Figura 6: [Os noivos e seus acompanhantes](#), foto Stuckert_

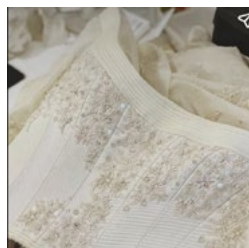
O neto usou traje igual ao do avô tendo substituído o sapato por tênis. Já as daminhas usaram vestidos *off-white* com avental, mangas curtas, tênis e nas mãos levavam buquês de flores vermelhas e folhagem colorida, a mesma que adereçava a passarela por onde o cortejo passou.



Figura 7: [Imagem](#) das damas, foto Stuckert

Nos eventos oficiais dos quais participa Janja vem destacando estilistas brasileiros, divulgando assim a moda brasileira. Neste caso, o modelo bordado à mão por bordadeiras de Timbaúba dos Batistas, RN, foi da estilista Helô Rocha.

O vestido de seda of-white, tem decote canoa, mangas largas recolhidas junto ao punho e é ajustado por um corpete de cintura baixa seguido de saia,. O cabelo foi apanhado em coque e nas mãos um buquê de rosas vermelhas.



Figuras 8: [Detalhe do vestido](#), foto Stuckert_



Figura 9: Detalhe do penteado, foto Stuckert

O sapato, da designer Juliana Bicudo, confeccionado a mão, cor aveia, salto de 6.5 cm, apresentava um coração vermelho estampado na sola e foi usado igualmente na posse do presidente apontando para questões de sustentabilidade.



Figuras 10: Foto de divulgação do sapato.

Apesar de termos notícias de que Mary Stuart no século XVI e Maria de Médicis no século XVII terem se casado com vestidos brancos, essa cor só se tornou referência para os vestidos de noiva no século XIX. Isso porque o papa Pio IX criou um padrão para o traje das noivas ao associar a esta cor a pureza da nubente. Estabeleceu-se ainda o costume da noiva portar um adereço de mão que poderia ser um terço ou um livro de orações, e posteriormente, um buquê de flores (FERRAZ, 2022). Na contemporaneidade, provavelmente afirmado a partir do vestido de noiva da Princesa Diana Spencer, o *off-white* vem substituindo o branco nos vestidos de noiva.



Figura 11: Princesa Diana, divulgação Royal Collection

Em vestidos de noiva é comum o uso de rendas ou bordados com temas florais europeus. Janja escolhe um vestido bordado, mas o utiliza para tratar de singularidades brasileiras. A primeira delas é a recusa a referência estrangeira trazendo a vegetação nordestina como tema. Ao escolher este tema ela homenageia o noivo, oriundo dessa região, e o seu maior colégio eleitoral.



Figuras 12 e 13: Detalhes de bordados do vestido de Janja por Stuckert

O Nordeste sempre foi a região do Brasil mais marcada pela desigualdade social e pela opressão política herdada e reafirmada por reminiscências estruturais do coronelismo dominante na região. Durante a “era *PT*” mudanças muito significativas fizeram com que a população desta região passasse a ter acesso a bens essenciais como a água, eletricidade e insumos para cultivo, o que mudou a configuração sócio econômica e política da região e a fez sair do mapa da fome.

Ao colocar em seu vestido de noiva a vegetação do sertão nordestino Janja chama atenção para algo que vai muito além da importante valorização da flora brasileira. Ela aponta para o projeto de país a ser implantado com a eleição de Lula e reafirma o compromisso político com a replantação de políticas públicas voltadas para o beneficiamento da região.

Percebemos no bordado do vestido uma narrativa política que encena um vínculo com o eleitor e com os correligionários do Nordeste e traz esta região para a festa paulistana.

Se olhamos para o restante do bordado perceberemos que se trata da representação, não só da vegetação nordestina, como também de suas noites.



Figuras 14 e 15: Detalhes de bordados do vestido de Janja, foto Stuckert

A noite representada é branca, pacífica, adornada por estrelas de diferentes tamanhos e formatos. Junto ao decote, encontramos uma cujo centro é preenchido por uma pedra vermelha. A alusão ao símbolo do Pt é evidente por toda a vestimenta, mas este detalhe, descrito por Janja como um carinho pelo partido, intensifica a narrativa.



Figura 16: Detalhe da estrela vermelha, foto Stuckert

A escolha por um bordado tradicional da região nordestina enfatiza a cultura tradicional e seu modo de produção baseado na transmissão oral de geração em geração, o valoriza, o atualiza socialmente como trabalho de cunho artístico..

A menção feita pelo vestido à singularidade brasileira não se esgota, no entanto, na valorização do trabalho das bordadeiras, no resgate da paisagem nordestina, e nem mesmo na referência ao seu “céu risonho e límpido”¹⁵⁹. Ao olhar Janja na primeira imagem deste artigo com vestido branco ajustado na cintura, decote canoa valorizando o busto, mangas longas e ornado com estrelas fui levada imediatamente às imagens tradicionais da representação de Iemanjá.



Figura 17: Quadro de Iemanjá, autoria não indicada.

Tal associação aponta para a representação de um projeto de país de forma icônica, pois, ao fazer referências a uma Orixá, Janja fala do processo de pacificação a ser implementado no que tange a intolerância religiosa. Ela aponta para o fato de que o governo Lula tudo fará para proteger as manifestações das religiões de matriz africana e para conter os atos violentos contra seus praticantes que muito cresceram no último governo.

Ela chama atenção para a virtude da tolerância, cara ao amor e encena a vitória no pleito com a frase “o amor venceu” no vestido, no porta-alianças e no bordado ofertado aos convidados ao final da festa.

¹⁵⁹ | Refiro-me aqui a um trecho do hino nacional brasileiro de Joaquim O. Duque Estrada.

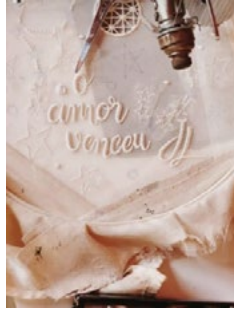


Figura 18: Detalhe vestido, foto Stuckert



Figura 19: Brinde do casamento, foto Stuckert

A tradição nordestina também foi convocada à mesa, ela aparece no bolo de rolo que veio substituir o bem-casado, nos pratos e sobremesas nordestinas e nos doces decorados como se cactos fossem. O bolo de casamento branco, de 4 andares trazia as iniciais dos noivos, flores de mandacaru e outros cactos como decoração numa ode ao nordeste.



Figuras 20: Bolo de casamento, foto Stuckert.

Percebo neste casamento, e em especial no figurino que deu origem a esta reflexão, como as materialidades são eloquentes. Em cada gesto e em cada símbolo vemos uma preocupação política, uma revelação do amor e da valorização do Brasil em sua grandeza e em suas potencialidades. Que o amor vença sempre com sua verdade e efetividade rumo à construção de um país justo e equânime!

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, W. A modernidade e os modernos, Rio de Janeiro: Editora tempo Brasileiro, 1975. BOURDIEU, Pierre. Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOURDIEU e PASSERON, J. A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensi-

no, Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1975.

FERRAZ, Q. História do Vestido de Noiva, <https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/historia-do-vestido-de-noiva>, acesso em: 13/01/2023

MACEDO, H. O casamento e sua natureza jurídica, 2014, acesso em: 13/01/2023

REDAÇÃO. Lula faz votos de casamento ao trocar alianças com Janja: <https://catracalivre.com.br/entretenimento/lula-votos-casamento-janja>, acesso em 13/01/2023.

WOORTMANN, K. *A etnologia (quase) esquecida de Bourdieu, ou o que fazer com heresias*. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, 2004 • <https://doi.org/10.1590/S0102-69092004000300009>, acesso em: 13/01/2023

O Pecado Original: Glauber, Sganzerla e as facetas da cultura popular¹⁶⁰

Original Sin: Glauber, Sganzerla and
the facets of popular culture

Emilio Gonzalez Diez Junior¹⁶¹
(Mestrando – ECA-USP)

Resumo: Este trabalho discute como Rogério Sganzerla em *Sem essa, Aranha (1970)* trava um debate com o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969)*. Analisaremos como Sganzerla irá confrontar as ideias presentes no filme de Glauber, refutando a autenticidade como privilégio da cultura rural, e propondo a cultura popular urbana e a Umbanda como formas de resistência autênticas.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Cultura Popular, Religião.

Abstract: This work discusses how Rogério Sganzerla in *Sem essa, Aranha (1970)* engages in a debate with *Antonio das Mortes (1969)*. We will analyze how Sganzerla will confront the ideas present in Glauber's film, refuting authenticity as a privilege of rural culture, and proposing urban popular culture and Umbanda as authentic forms of resistance.

Keywords: Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Popular Culture, Religion.

Em entrevista ao jornal *O Pasquim* em 1970 (CANUTO, 2007, p.54), Sganzerla faz duras críticas a nova safra de filmes do cinema novo. Chama a atenção a sua indignação com Glauber por vestir um cangaceiro com um lenço rosa-shocking em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969)*. O ataque ao lenço de Coirana não teria tanta importância histórica se Rogério não houvesse filmado, alguns meses depois, *Sem essa, Aranha (1970)*, onde Luiz Gonzaga é vestido em cena com um chapéu nordestino e um lenço da mesma cor.

Um traço do período de 68/69 é o debate entre a relação da obra com o público, o sucesso do Cinema Novo nos festivais não correspondeu a um impacto proporcional na bilheteria. Os filmes criticados por Sganzerla surgem neste contexto, tentando conciliar um diálogo com o grande público a um diagnóstico da sociedade. A saída para essas duas demandas passou por um diálogo com a indústria cultural. A rápida transformação da sociedade brasileira imprimia uma necessidade, no campo das artes, de articular o arcaico e o moderno. Dentro desse arranjo é importante marcar a singularidade de *O dragão*:

160 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: DISPUTAS, TENSÕES E MILITÂNCIA NO CINEMA BRASILEIRO.

161 | Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP onde pesquisa, através de um estudo comparado, os cineastas Glauber Rocha e Rogério Sganzerla.

Glauber tem uma forma muito peculiar de trabalhar a articulação arcaico / moderno, inversão da colagem tropicalista. Nesta, o moderno expõe o disparate do arcaico, produzindo a incorporação paródica dos clichês da cultura dos avós. Em *O dragão da maldade*, é a dignidade do arcaico que desautoriza o “moderno espúrio”, produzindo a crítica do presente como um avanço cheio de equívocos, efetivo porém viciado. A alegoria de Glauber é a expressão do descompasso entre a teleologia da história, que se queria, e o fluxo do tempo que se impôs. (XAVIER, 2013, p. 319)

Em seu *Dragão*, Glauber irá retornar ao sertão em um novo momento. A modernidade vem chegando em Jardim das Piranhas. O delegado Matos já planeja a chegada da indústria, Laura, sua amante, esposa do coronel Horácio, quer ansiosamente a morte de seu marido (símbolo do poder arcaico) e o professor recapitula e sedimenta com seus alunos o cangaço como um fenômeno já encerrado dentro da história.

Diante desse contexto surge das montanhas o grupo liderado pela figura da Santa e de Coirana, eles trazem consigo o povo que canta, dança e exhibe a cultura popular do sertão de modo exuberante. Coirana faz um discurso, dentro da métrica do cordel, em que se mostra disposto a lutar pela redenção de seus antepassados. A ameaça representada por Coirana e seu grupo para o futuro de Jardim das Piranhas, faz com que o delegado busque ajuda de outra figura mítica do passado: Antônio das Mortes.

A veracidade do Cangaceiro será sempre questionada em *Dragão*, o próprio coronel irá desdenhar da figura de Coirana que para ele é “puro teatro”. A afirmação de Horácio carrega um duplo sentido, o primeiro contesta a autenticidade de Coirana como cangaceiro, enquanto o segundo, o coloca como figura mais ligada com a cultura popular do que com a herança de valentia e violência do cangaço. Estamos diante de uma figura de transição e através da análise da cena do duelo de Coirana com Antônio das Mortes observaremos o primeiro ponto onde Sganzerla estabelecerá um debate em seu *Sem essa, Aranha*.

Glauber Rocha coloca o cangaceiro no centro da roda, cercado pela população que canta e dá ritmo àquele duelo. À frente de Coirana, se encontra Antônio das Mortes, que se mostra disposto a liquidar com a figura do “último cangaceiro”. Logo de início, percebemos que há algo de estranho com a lâmina de Coirana, já que essa passa a se entortar com os golpes de Antônio. A baixíssima resistência do facão denuncia que talvez a arma não seja de verdade, e sim parte de uma fantasia, confirmando a suspeita levantada pelo coronel. A teatralidade da luta também contribui para essa interpretação, já que o duelo de Coirana e Antônio possui uma gestualidade bastante específica obedecendo o ritmo imposto pela canção do povo à sua volta.

Em *Sem essa, Aranha*, Rogério coloca Luiz Gonzaga também no centro da roda. Ele não possui armas, mas um instrumento musical: a sanfona. Ao seu redor encontra-se novamente a população, que canta e dá o ritmo para a música *Boca de Forno*, interpretada por Luiz. Assim, ao enfatizar a posição que Luiz Gonzaga ocupa nessa que podemos denominar como dinastia, fazendo a inserção do lenço e do chapéu durante a cena - em oposição a apresentá-lo já vestido com esses acessórios - Sganzerla faz o coroamento dessa figura,

imbuindo-o de uma missão ancestral que atravessa uma série de filmes e se materializa em algumas frases: "Morre um, nasce outro, que não pode morrer São Jorge, o santo do povo", de Corisco; "fracassei mas vem outro", de o Bandido da luz vermelha e "Hoje eu vou me embora, mas um dia eu vou voltar", de Coirana.

	
<p>Imagem 1: Luta entre Antônio e Coirana</p>	<p>Imagem 2: Luiz Gonzaga no centro da roda.</p>

Na sua rearticulação do Cangaço dentro de outro arranjo temporal, Glauber irá, diante da impossibilidade da concretização da teleologia da história, propor a cristalização de São Jorge/ Oxossi dentro da mitologia do sertão. Esse movimento aponta para uma mudança já vislumbrada na figura do cangaceiro em Coirana: a luta do povo se transforma no embate pela manutenção de sua cultura. Sua preservação é elemento fundamental para a constituição possível de uma revolução futura.

No centro da estrutura que define o popular em *Dragão* há uma decantação dos elementos presentes em *Deus e o Diabo*. Glauber unifica os dois polos da experiência de Manoel e Rosa num único grupo, suprimindo seus vícios. O fanatismo cego e alienante do grupo religioso de Sebastião dá lugar a uma nova concepção da religiosidade que surge de um catolicismo popular unido ao sincretismo com os cultos de matriz africana. A violência do cangaço também não se dá mais nos mesmos termos. Em *Dragão* a força é um elemento utilizado de forma reativa. A pureza do grupo liderado pela Santa e Coirana tem a prerrogativa da justiça da história. A força e a luta de seus ancestrais não foram perdidas, mas se manifestam de outras formas. Antes do embate com Antônio das Mortes o grupo em sua passagem por Jardim das Piranhas se limitou a manifestação através do canto e da dança, a força só foi utilizada quando o carrasco de Corisco coloca Coirana em situação onde o combate suicida é inevitável. A população no alto das montanhas canta até os últimos momentos e não revida ao ataque derradeiro de Mata Vaca e seus jagunços. Inscrito nas pedras a frase "nada como um dia depois do outro" é o provérbio que parece justificar tal comportamento, certo que as forças que emanam do povo não podem desaparecer enquanto seus mitos se mantiverem vivos. Nesse sentido, é exemplar que ao final do massacre Santa e Antão permaneçam vivos, não como ocorreu em *Deus e o Diabo* onde Manoel e Rosa são poupados como testemunhas oculares do morticínio promovido por Antônio. Aqui, sua sobrevivência vem diretamente da força simbólica de suas figuras.

Em *Sem essa, Aranha* ocorre a finalização do processo iniciado em *Dragão*, o herdeiro da cultura do cangaço, Luiz Gonzaga, não carrega mais um facão fajuto, mas um instrumento musical, a roupagem combativa que Coirana ainda tentava sustentar é substituída por uma figura completamente ligada ao universo da cultura popular, o guerreiro dá lugar ao artista. E, por isso, o embate com as forças contrárias ao povo não pode ser mais nos mesmos termos. As forças antirrevolucionárias deste momento irão se utilizar da censura e formas de apagamento da cultura e da religião popular para exercer seu domínio.

Há em *Dragão* uma reiterada preocupação em afirmar a dignidade da cultura rural diante dos avanços da modernização em Jardim das Piranhas. Na trilha sonora isso se traduzirá na oposição do cancionista popular urbano ao das canções de Oxossi e Cosme e Damião que são entoadas à exaustão durante as aparições do grupo de Coirana. A seriedade do tratamento da última se contrapõe a uma desconfiança com relação à primeira. Tomemos o exemplo da canção *Carinhoso* que no filme é cantada por Laura e Matos e serve para ilustrar a relação entre os dois. A composição de Pixinguinha apresenta uma declaração de amor de um apaixonado que é não é correspondida. A sinceridade apresentada na letra é desmentida numa ironia mordaz pela imagem, Glauber associa, através das joias entregues por Matos a Laura, um arranjo de interesses que não figura o amor verdadeiro e serve como confirmação da degradação das figuras urbanas perante a altivez da comunidade que se organiza nas montanhas.

Destacaremos também o uso da canção *O Cheiro de Carolina* em *O Dragão*. Na cena em questão, Batista, o fiel empregado de Horácio, denuncia a traição de Laura com Matos. O coronel se aproveita da chegada do jagunço Mata Vaca para usá-lo na aplicação de uma vingança exemplar no casal adúltero. Dentro da confusão que ocorre na praça, Matos consegue escapar e se abriga com Laura e o professor dentro do Bar Alvorada, espaço que durante todo o filme configurou como local de refúgio das figuras urbanas, onde por vezes Matos planejou o seu sucesso político aliado a um processo de modernização e industrialização para Jardim das Piranhas. Porém, agora os planos de Matos estão arruinados, dentro do bar, o delegado já é um homem morto. Sua fraqueza e mediocridade são escancaradas e a música de Luiz Gonzaga satiriza a sua ruína. Assim como a Carolina da música, Laura foi o elemento desestabilizador das relações entre os homens e que enterrou as ambições do delegado morto-vivo. Ao fim, será a própria Laura que irá tirar a vida de seu antigo amante, diante da fraqueza de Matos e sua incapacidade de executar suas promessas, ela encerra com a vida de seu *affaire* através de uma série de facadas que intensificam o efeito da música.

Cabe aqui observar a relevância do repertório musical utilizado em *O Dragão* para representar a cultura popular urbana. Uma seleção que contém artistas de peso e contempla um período amplo que vai desde o começo do século XX com Pixinguinha até o momento contemporâneo ao filme com a canção *Volta por cima*. Surpreende que mesmo esse panteão de artistas não seja capaz de reverter a posição de superioridade que o filme promove às representações da cultura rural. Para utilizarmos da simbologia cristã, tão cara ao filme, a modernidade em *Dragão* está envolta de um pecado original que o impede à ascensão.

Sem essa, Aranha irá promover um tratamento para a cultura que se diferencia deste modelo. Sganzerla não promoverá uma escala de valor entre os elementos culturais, todos serão importantes quando exaltam a subjetividade do oprimido. Como exemplo, tomemos uma das cenas finais do filme de Sganzerla, onde Helena Ignez, aqui representando a esposa de Aranha, apunhala e mata seu marido pelas costas. Sob o olhar de Luiz Gonzaga e seu grupo, o assassinato ocorre ao som da sanfona do Rei do baião. Impossível não observar essa cena sem relacioná-la com a do assassinato do delegado por Laura. Cabe observar que a música de Luiz Gonzaga aqui não irá provocar um efeito de desconfiança, pelo contrário, a música é o elemento que baliza o ato da ruptura do oprimido com seu opressor. Se em *Dragão*, a música *O Cheiro de Carolina* ajudava na criação do efeito da decadência dos seus personagens, aqui ela irá promover sua superação.

	
<p>Imagem 3: Laura esfaqueia Matos</p>	<p>Imagem 4: Helena prestes a esfaquear Aranha</p>

A religião será outro aspecto relevante para a discussão. Se Glauber, em *O Dragão*, adotava um sincretismo entre o catolicismo popular e as religiões de matriz africana, Rogério em *Sem essa, Aranha* irá se opor ao catolicismo em favor da Umbanda. Para compreendermos essa mudança será necessário analisar a sequência do teatro de revistas. A câmera nos apresenta, em primeiro plano, uma cobra rastejando e, com a continuidade do movimento, fica claro que estamos diante de um palco. É neste cenário, com um mar pintado ao fundo, que temos a apresentação de Helena Ignez que, com uma indumentária brilhante e um véu que aqui funciona como um *adê*, inscreve sua imagem na representação de lemanjá. A continuidade do desenvolvimento da cena nos dirá que este teatro mambembe se encontra em Assunção, Paraguai.

Maria Gladys surge em cena e irá reiterar, aos gritos, o seu discurso de fome já ouvido em outros momentos. Nessa sequência ela também executa um canto caótico com a exasperação de quem está no limite e sentencia: “pra mim a vida artística acabou, acabou!”. Em seu desespero, ela afirma que não pode cantar com fome e, ao se abaixar, pega um sanduíche no chão. O alimento em questão se encontra justamente onde antes foi estabelecido a presença da cobra. O que supõe uma aproximação entre o alimento e o animal bíblico. Tal relação ganha mais força quando Aranha, ao retornar em cena repreende Gladys duramente:

“por que você parou para comer aquele peito de peru?”. A fome é a justificativa óbvia, mas que não satisfaz a ira de Aranha que passa a agredi-la. Gladys se questiona, “será que eu já posso voltar para o Brasil?”.

A câmera irá descer as escadas que levam até os camarins, num estágio intermediário entre os dois pavimentos, nos depararemos com um novo personagem. Um ator, que com uma fantasia que remete a iconografia bíblica, também come um sanduíche. Na moto em que ele se encontra apoiado temos novamente a presença da cobra. A relação do animal com o alimento se repete.

No acesso ao camarim, a câmera é recepcionada por um artista pirofágico que com duas labaredas em suas mãos demarca a passagem a um universo simbólico maior. Tomando a indicação da cobra e do sanduíche temos uma representação do fruto proibido, germe do pecado original de Adão e Eva. Portando, estamos adentrando aqui em um purgatório simbólico, espaço onde será decidido o acesso ao céu ou ao inferno. A composição do mito cristão em Sganzerla, longe de retomar um efeito edificante, nos apresenta a fome como raiz do pecado original. O mito cristão, em sua visão, serve ao *status quo* e, portanto, precisa ser rejeitado.

Dado esse arranjo, não é mais de se estranhar que neste subsolo os personagens se encontram em uma situação limite, o desespero sobre o destino destes exilados está sempre em questão, céu ou inferno? Será possível retornar ao Brasil ou terão de abandonar “esse continente vagabundo”?

No filme de Sganzerla, assim como no de Glauber, um projeto de país só pode vir a se concretizar se a cultura do oprimido for capaz de sobreviver, Sganzerla com seu *Sem essa, Aranha* aponta para o momento delicado em que o país se encontrava em 1970. O panorama é grave e a cultura popular está sob fortes ataques, estamos afinal, como Luiz Gonzaga mesmo aponta, “vivendo um período de anti-Brasil”.

Referências Bibliográficas

- BENTES, Ivana, (org.) *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997
- CANUTO, Roberta, (org.) *Encontros: Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007
- GARCIA, Estevão de Pinho, *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina*. Tese Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2018.
- GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro de. *Helena Ignez: atriz experimental*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naif, 2006
- _____ *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004
- IGNEZ, H.; DRUMMOND, M. (org.) *Tudo é brasil*. Joinville: Letradágua, 2005.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 2013

----- *O Cinema brasileiro Moderno*. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001

----- *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da fome*. 2ª Edição. São Paulo:
Cosac Naif, 2007

Desenvolvimento de roteiro de cinema no Brasil: discursos de qualidade¹⁶²

Script Development in Brazil: discourses of quality

Ester Marçal Fér¹⁶³

(Doutoranda – PPG Multimeios UNICAMP)

Resumo: O artigo observa alguns dos discursos de qualidade e seus devidos marcadores nas práticas de desenvolvimento de roteiro cinematográfico no Brasil, focando na análise desses discursos dentro das políticas públicas de fomento específico do roteiro. Para isso, lança mão dos conceitos formulados por Batty & Taylor (2021) e do cotejo de editais que inauguraram nas últimas décadas o financiamento para essa importante etapa na cadeia produtiva do audiovisual no Brasil.

Palavras-chave: Desenvolvimento de roteiro, cinema brasileiro, políticas públicas, estudos de roteiro, práticas de roteiro.

Abstract: The article observes some of the quality discourses and their appropriate markers in the practices of developing cinematographic scripts in Brazil, focusing on the analysis of these discourses within public policies for specific promotion of scripts. To do this, it uses the concepts formulated by Batty & Taylor (2021) and the comparison of notices that in recent decades inaugurated financing for this important stage in the audiovisual production chain in Brazil.

Keywords: Script development, Brazilian cinema, public policies, screenwriting studies, screenwriting practice.

Introdução

Apesar de historicamente excluído do financiamento na cadeia produtiva cinematográfica no Brasil (COLLAZZI, 2014), o roteiro e seu respectivo desenvolvimento tem sido, nos últimos quinze anos, alvo de maior atenção por parte de políticas públicas de fomento, bem como de ações de agentes da indústria que visam dar suporte a esta etapa criativa tão importante e ao mesmo tempo complexa dos filmes. Nesse sentido, é possível sugerir que tais movimentos têm colaborado, ainda que de forma intermitente, para a criação de uma cultura do desenvolvimento do roteiro cinematográfico no país.

162 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ST Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual

163 | Professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutoranda no PPG Multimeios da UNICAMP.

Durante o mesmo período, a pesquisa acadêmica sobre roteiro tem se debruçado sobre o tema do desenvolvimento, com importantes contribuições de autores como Batty et al. (2017, 2018); Batty & Taylor (2021a, 2021b); Price (2017); Macdonald (2013) e Nash (2013), que com suas investigações, têm construído um ferramental teórico capaz de fomentar novas pesquisas que tentam dar conta deste “problema perverso” (BATTY et al, 2018), já que tanto a prática criativa como a própria área de estudo são permeadas por complexidades.

Nesse sentido, proponho observar os discursos de qualidade e os seus devidos marcadores utilizados nas práticas de desenvolvimento de roteiro cinematográfico no Brasil, com especial foco para a perspectiva das políticas públicas de fomento, através dos dados encontrados nos documentos da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV / Minc) e da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Parto de uma pesquisa de doutorado em andamento, que visa compreender os processos de criação de roteiro no cinema brasileiro contemporâneo, com foco para um conjunto de filmes cujas práticas de roteirização estão vinculadas a instituições de apoio ao desenvolvimento de roteiro e, ao mesmo tempo, implicadas intrinsecamente com os lugares e espaços onde os filmes se realizam (MURPHY, 2014). O objetivo é portanto, verificar de que maneira a ideia de desenvolvimento de roteiro vem sendo compreendida nos mecanismos de financiamento do cinema brasileiro, e de que forma os discursos de qualidade que afluem dessas instâncias têm impactado a cultura do roteiro cinematográfico no Brasil nesses últimos tempos.

O desenvolvimento de roteiro no Brasil

A institucionalização de espaços dedicados ao desenvolvimento de roteiro para cinema pode ser melhor identificada no Brasil a partir do final da década de 90, quando o Laboratório de Roteiros de Sundance, criado nos EUA em 1981, realiza uma série de eventos em países da América Latina. Com isso, é dado o pontapé inicial para o atualmente conhecido Laboratório Novas Histórias, idealizado e organizado pela produtora Carla Esmeralda dentro do Programa Sesc e Senac São Paulo de Desenvolvimento de Roteiros (ESMERALDA, 2023). Desde então, o número de laboratórios de roteiro no país cresce e se diversifica, com a chegada também dos festivais dedicados ao roteiro, como o Festival de Roteiro de Porto Alegre (FRAPA), criado em 2012 pelo produtor Leo Garcia e o Festival do Roteiro Audiovisual ROTA, criado em 2017 pelos produtores Gabriela Dalmaso, Carla Perozzo e Evandro Melo.

Já nas políticas públicas, o roteiro, que foi historicamente excluído dos mecanismos de financiamento do setor (COLLAZI, 2014), começa a receber alguma atenção com o concurso de roteiros organizado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura em 2010. Mas é em 2011 que é dado o grande impulso para o debate acerca do desenvolvimento de roteiro, que curiosamente não acontece a partir do campo cinematográfico, mas sim, da TV, com a promulgação da Lei da TV Paga (Lei 12.485) (COLLAZI, 2014, p. 120). É com esse entendimento mais amplo de audiovisual que são criadas as três linhas de “Desenvolvimento” do PRODAV¹⁶⁴ (FSA / ANCINE): PRODAV 3 – Núcleos Criativos; PRODAV 4 – Laboratórios de Desenvol-

¹⁶⁴ Programa de ação governamental organizado com base nos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual e destinado a induzir o desenvolvimento do mercado brasileiro de conteúdos audiovisuais

vimento e PRODAV 5 – Desenvolvimento de Projeto, incluindo a possibilidade de inscrição de projetos de obras seriadas para TV aberta, TV paga e/ou vídeo por demanda, além de projetos de longa-metragem.

O desenvolvimento de roteiro nas políticas públicas brasileiras

Ao analisarmos detalhadamente o texto do edital da SAv / Minc (2010), é possível identificar alguns pressupostos sobre desenvolvimento de roteiro naquele momento. Nas definições, temos que:

d) ARGUMENTO INÉDITO é aquele cujo conteúdo não tenha sido objeto de obra audiovisual concluída e *nem esteja nas fases de pré-produção, produção ou finalização*; e) ROTEIRO DESENVOLVIDO é aquele cujo texto contenha *no mínimo 70 (setenta) laudas*, com sequências numeradas e desenvolvidas com rubricas e diálogos necessários à plena compreensão da obra para fins de sua produção (SAv / MinC, 2010, p.1, grifo meu)

Observa-se na definição de “argumento inédito” um entendimento linear do processo de desenvolvimento do projeto, ou seja, um argumento não pode estar em desenvolvimento ao mesmo tempo em que partes dele estejam sendo filmadas. Já na definição de “roteiro desenvolvido”, há a incorporação da regra “uma página de roteiro igual a um minuto de filme”, regra amplamente difundida pelos manuais de roteiro estadunidenses e bastante questionável quando observada na prática da escrita de roteiros brasileiros contemporâneos, tal como encontramos na pesquisa de Gomes (2019).

O processo de desenvolvimento do roteiro no edital é organizado em três etapas, vinculadas ao desembolso do prêmio, sendo que no caso dos roteiristas profissionais são três etapas / desembolsos, sendo a 1ª para o início dos trabalhos, a 2ª na apresentação do primeiro tratamento e a 3ª na apresentação do roteiro desenvolvido, juntamente com o Certificado de Registro do Roteiro na Biblioteca Nacional. Já no caso dos roteiristas estreatantes, como o valor do prêmio é menor, o processo foi dividido em apenas duas etapas / desembolsos: início dos trabalhos e apresentação do roteiro desenvolvido. A entrega do primeiro tratamento, no caso dos roteiristas profissionais, parece ser só uma burocracia necessária para marcar o recebimento de mais uma parcela do prêmio. Ou seja, não há uma relação direta entre a organização proposta pelo edital e o processo criativo de escrita propriamente dito.

Enquanto o modelo do PRODAV 5 de certa forma dá continuidade neste modelo de edital, no qual cada inscrição corresponde a um projeto a ser desenvolvido, as linhas 3 e 4 apresentam inovações em relação aos modos de desenhar os projetos e seus desenvolvimentos. No PRODAV 3¹⁶⁵, cada proposta inscrita deveria apresentar uma “reunião de profissionais criadores, organizados por empresa brasileira independente e sob a direção de um líder indicado por esta, com a finalidade de desenvolver de forma colaborativa uma Carteira de Projetos de obras audiovisuais” (BRDE / Edital PRODAV 3, 2014, p.1). A ideia de um Núcleo

Criativo, composto por uma “carteira de projetos” com no mínimo cinco propostas, introduziu a exigência de um pensamento sobre o processo de desenvolvimento de roteiros em maior escala, uma vez que um dos aspectos observados pela comissão de seleção era uma

“dinâmica de trabalho detalhada, em que fique visível o esforço do proponente e do líder em promover, a cada etapa do desenvolvimento dos projetos, as melhores oportunidades de articulação criativa entre roteiristas e demais profissionais que compõe o Núcleo, possibilitada através de encontros presenciais, debates, seminários, laboratórios, consultorias, etc”. (BRDE, Ata do Resultado Final PRODAV 3, 2014, p.2)

Além desse aspecto, eram também observados uma “unidade artística, temática e/ou das tipologias dos projetos”; um “histórico de articulação criativa” entre os membros do Núcleo, e o “melhor potencial de desenvolvimento, permitindo vislumbrar retornos comerciais e/ou artísticos”. No edital de 2016, passou-se a ser observado também os critérios de regionalização na distribuição dos projetos selecionados.

Já o PRODAV 4¹⁶⁶ propunha a seleção de projetos a serem desenvolvidos por meio de laboratórios de desenvolvimento. Segundo o edital:

Designa-se Laboratório de Desenvolvimento o suporte ao desenvolvimento de projeto de empresa produtora brasileira independente por meio de dinâmica composta por 03 (três) semanas de encontros presenciais e supervisão à distância coordenada por empresa credenciada pela ANCINE. (BRDE, PRODAV 4, 2014, p.1)

As chamadas públicas das três linhas de desenvolvimento incluíam em seu texto o detalhamento dos possíveis itens financiáveis, que iam desde aspectos ligados diretamente ao trabalho de concepção dos elementos narrativos, como “elaboração do conceito da obra audiovisual; escritura da narrativa; montagem do universo da trama; concepção e modelagem dos personagens; desenho de cenários e storyboard”; até aspectos ligados mais diretamente ao desenvolvimento do projeto de produção, como a aquisição de direitos, a elaboração dos orçamentos; o planejamento financeiro e do desenho de produção”, entre outros.

Entre os marcadores de qualidade dos projetos observados pela comissão de seleção do PRODAV 5¹⁶⁷ estavam a expressão da “diversidade da cultura nacional, em suas diferentes abordagens temáticas e formatos”; “aspectos inovadores, que agregassem ao desenvolvimento do cenário audiovisual nacional”; e a presença de “informações que permitissem aos membros da Comissão mediar o grau de desenvolvimento necessário para o projeto com as características da obra audiovisual dele resultante.” (BRDE / Ata de Resultado Final PRODAV 5, 2014, p. 2). Já na edição de 2015, a comissão observar como marcador de qualidade a diversidade de gêneros e perfis de público na seleção dos projetos (BRDE / Ata de Resultado Final PRODAV 5, 2015, p.1)

Considerações finais

O que é desenvolver um roteiro? Apesar do termo ser muito utilizado na prática da indústria audiovisual, o desenvolvimento de roteiro é pouco discutido em termos de definição acadêmica. Contudo, uma definição mais abrangente e que leva em consideração a complexidade e a diversidade dos processos pode iluminar.

O desenvolvimento de roteiro é uma prática social, cultural e criativa na qual ideias, emoções e subjetividades se combinam com os aspectos práticos, políticos e movimentos da indústria para criar, refinar e contar uma história da melhor maneira possível sob as circunstâncias dadas (Batty et al, 2017, p.226).

Examinando as definições e pressupostos dos editais e atas de resultado dos mecanismos de financiamento do roteiro, é possível encontrar diversos aspectos em jogo, desde elementos mais específicos como temas da dramaturgia, do roteiro (e sua relação com a produção), de produção (e sua relação com o roteiro), até elementos que dizem respeito a dimensões mais amplas, como da indústria cinematográfica e audiovisual, da cultura propriamente dita, e da sociedade como um todo.

É possível observar também que nos últimos quinze anos houve um crescimento da presença dessa etapa criativa nas políticas públicas do setor, com uma percepção mais ampla dos processos, que diante das mudanças no cenário audiovisual contemporâneo, considera a possibilidade de fluxos mais fluidos entre cinema e TV. Contudo, o financiamento através de editais mantém a precariedade do trabalho criativo da roteirista uma realidade.

O que é desenvolver um projeto? É contratar um roteirista para desenvolver e criar uma história. Mas no Brasil a gente não tem dinheiro para isso, para bancar essa etapa. Então se você não ganha um edital, você fica sempre no risco, no prejuízo. (ABIB, 2011 in COLLAZI, 2014, p. 65)

Referências

- BATTY, C; TAYLOR, S. Room for Improvement: Discourses of Quality and Betterment in Script Development. In: BATTY, C; Taylor, S. (org) *Script Development. Critical Approaches, Creative Practices, International Perspectives*. Palgrave Macmillan, 2021a.
- _____. *The Palgrave Handbook of Script Development*. Palgrave Macmillan, 2021b.
- BATTY, C., TAYLOR, S., SAWTELL, L., & CONOR, B. Script development: Defining the field. *Journal of Screenwriting*, 8(3), 225-247, https://doi.org/10.1386/josc.8.3.225_1, 2017.
- BATTY, C., O'Meara, R., Taylor, S., Joyce, H., Burne, P., Maloney, N., Poole, M., and Tofler, M. Script development as a "wicked problem", *Journal of Screenwriting* 9:2, pp. 153-74, 2018.
- BRDE. Disponível em <https://www.brde.com.br/fsa/chamadas-de-investimento/chamadas-publicas/desenvolvimento/> Acessado em 19/01/2024
- BRLAB. *Sobre nós*. Disponível em <https://brlab.com.br/> Acessado em 23/04-2023.
- COLLAZZI, A.M. *A exclusão do roteiro no financiamento da cadeia produtiva do filme no Brasil*. Dissertação de Mestrado, USP, 2014.
- ESMERALDA PRODUÇÕES: Projetos. Disponível em <http://www.esmeraldaproducoes.com.br/projetos.html> Acessado em 10 nov 2023.

GOMES, C. *Narrativas à deriva no roteiro cinematográfico brasileiro*. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019.

MACDONALD, I. M. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2013. (e-book)

MURPHY, J. J. Where are you from? Place as a form of scripting in independent cinema, *Journal of Screenwriting* 5: 1, pp. 27-45, doi: 10.1386/jocs.5.1.27_1, 2014

NASH, M. Unknown spaces and uncertainty in film development. *Journal of Screenwriting*, 4:2, pp. 149-162, 2013.

PRICE, S. Script development and academic research. *Journal of Screenwriting*, 8:3, pp. 319-333, 2017.

SALLES, C. A. *A complexidade dos processos de criação em equipe: Uma reflexão sobre a produção audiovisual*. Universidade de São Paulo, 2016.

----- *Redes da Criação*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.

SAV/MINC. Edital de Concurso no. 05 de 29 de janeiro de 2010. Disponível em <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/02/profissionais.pdf> acessado em 31/01/2024.

Visões surrealistas sobre a Conquista do México¹⁶⁸

Surrealist visions of the Conquest of Mexico

Estevão de Pinho Garcia¹⁶⁹

(Doutor – Instituto Federal de Goiás)

Resumo: Um pouco antes de sua viagem ao México em 1936, Antonin Artaud escreve *La coquête du Mexique*, que seria o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade. Em 1973, Alejandro Jodorowsky faz uma releitura dessa peça em uma singular sequência de *A montanha sagrada*. Nossa proposta reside em analisá-la e investigar a interpretação surrealista que está sendo esboçada sobre a cultura ameríndia, de um mundo geral, e a asteca, em particular, principalmente na articulação de sua “crueldade” como paradigma.

Palavras-chave: Jodorowsky; Artaud; cultura ameríndia; surrealismo; representação.

Abstract: Shortly before his trip to Mexico in 1936, Antonin Artaud wrote *La coquête du Mexique*, which would be the first performance of the Theater of Cruelty. In 1973, Alejandro Jodorowsky reinterpreted this play in a unique sequel to *The holy mountain*. Our proposal is to analyze it and investigate the surrealist interpretation that is being drafted about amerindian culture in general and aztec culture in particular, especially in the articulation of its “cruelty” as a paradigm.

Keywords: Jodorowsky; Artaud; Amerindian culture; surrealism; representation.

O Cristo do Terceiro Mundo e a truculência ocidental

Em *A montanha sagrada* (Alejandro Jodorowsky, México, 1973) observamos uma América Latina em estado de convulsão, desespero e agonia. O protagonista, cujos traços nos remetem à representação de Jesus Cristo, simboliza e incorpora o arcano zero do tarô de Marselha: o vagabundo errante conhecido como “o Louco”. Este louco e o seu companheiro anão (aqui uma extensão do cãozinho que acompanha o arcano em sua carta) perambulam por uma Cidade do México – ainda que o nome da cidade e do país jamais sejam mencionados é o que supomos – ocupada por soldados armados e mascarados. O Louco representa a liberdade oriunda da faculdade de não ter razão, a falta de consciência plena de suas ações e o início da jornada do herói dentro do sistema dos arcanos maiores. Como o seu arcano correspondente, o nosso Cristo do Terceiro Mundo está no início de sua jornada de transformação. Ao longo da narrativa ele se transformará em outros arcanos até a culminação na metamorfose para o arcano 21: “O Mundo”. Porém, para os nossos propósitos o que nos

¹⁶⁸ | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão Estilo, estéticas, representação no contexto do Seminário Temático Cinema e audiovisual na América Latina: novas perspectivas epistêmicas, estéticas e geopolíticas

¹⁶⁹ | Professor do curso de Cinema e Audiovisual do IFG, Campus Cidade de Goiás. Doutor pela ECA-USP, mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Guadalajara e graduado em Cinema pela UFF.

importa salientar é a sua total falta de consciência neste momento em que presencia os atos mais atrozes acontecendo ao seu redor. Afinal, estamos imersos em uma sociedade extremamente agressiva em que a violência torna-se moeda corrente e elemento primordial de um espetáculo cotidiano sem fim. Os militares assassinam estudantes e promovem desfiles onde vemos coelhos despelados atados em uma cruz.

Neste mesmo momento, um grupo de burgueses caminha de joelhos e braços abertos. A enorme catedral serve-se de fundo para esse mecanismo em que exército, igreja e burguesia convertem-se em uma força opressiva única cujas garras afiadas e mortais dirigem-se contra o povo. Essa revolta contra todo o poder instituído e essa fúria voltada ao modo de vida burguês já haviam sido desferidas à exaustão pelos surrealistas dos anos 1920. Jodorowsky aqui as atualiza e as ambienta em outro contexto: a América Latina. A truculência que presenciamos é realmente impactante e todas essas situações de abuso, estupro e tortura ocorridas nesta metrópole terceiro-mundista receberão um contraponto no segmento imediatamente posterior: o da encenação da Conquista do México realizada por um circo composto por sapos e camaleões.

O contraponto: a violência sagrada

Na cena, quando o Grande Circo da Conquista do México começa a se instalar, Jodorowsky cita diretamente Antonin Artaud e o que seria o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade: *La Coquette du Mexique*. Em *A montanha sagrada* a conquista do México é encenada por animais: os astecas são representados por camaleões e os conquistadores espanhóis, por sapos. Temos um enfrentamento entre dominadores e dominados, ocupantes e ocupados, colonizadores e colonizados. Os soldados fascistas mascarados são os sucessores dos colonizadores espanhóis. Estabelece-se, portanto, uma primeira oposição entre o México moderno (um Estado ditatorial) e o México ancestral (uma sociedade harmônica e espiritual). Nesse contraste entre o México de hoje e o México de outrora dois tipos de violência se chocam: a violência ocidental, marcadamente opressiva, que foi deixada como herança pelos invasores ibéricos e a violência pré-ocidental dos astecas, essencialmente sagrada, purificadora e ritualística.

Jodorowsky, como Artaud, está a favor dessa segunda violência. Encontraremos tanto em *A montanha sagrada* como no projeto não realizado do encenador francês, a violência do choque entre duas culturas e a "crueldade" da civilização asteca como um renascimento. Artaud perceberia que a morte na perspectiva da civilização indígena possui um significado oposto ao da cultura europeia. O sacrifício, o sangue, possuiria para os astecas um valor sagrado de purificação e não de dominação. A cena do Grande Circo da Conquista do México é uma releitura pessoal da peça de Artaud. Aqui, além de a cena ser interpretada por animais, eles são verdadeiramente sacrificados na explosão final. O cineasta chileno, em certo sentido, parece retomar a visão romântica da mística pré-colombiana presente no texto original ao interpretar a sociedade asteca como harmônica, contemplativa e espiritual. Entretanto, a cena não é a conquista do México e sim a encenação da conquista dentro do filme. Cons-

tatamos também, portanto, a oposição entre o plano real (truculento e opressivo) e o plano da encenação teatral que expõe um mundo supostamente ideal como paradigma. O plano da representação é sagrado e positivo, um novo mundo dentro de um mundo podre e decadente. Façamos, portanto, a pergunta: a violência purificadora dos astecas representada no circo poderá transformar a brutalidade em vigor no mundo contemporâneo?

Segundo Artaud, “os indígenas anteriores a Colombo eram, contra tudo o que se podia acreditar, um povo civilizado de forma estranha que conheceu uma forma de civilização baseada no princípio exclusivo da crueldade”. Portanto é essa crueldade presente no antigo México que tanto Artaud quanto Jodorowsky desejam recuperar e usar como modelo uma vez que ela “consiste em extirpar pelo sangue e até o sangue, Deus, o azar bestial da inconsciente animalidade humana em qualquer parte onde se possa encontrar”. O homem quando não é reprimido “é um animal erótico, leva dentro de si um tremor inspirado, uma espécie de pulsação produtora de inumeráveis bichos que constituem a forma que os antigos povos terrestres atribuíam de modo universal a Deus” (Artaud, 2004, pp. 31-32, tradução nossa assim como as demais traduções a partir de agora). Em oposição à repressão ocidental e ao pecado cristão se procura o homem em seu estado erótico original, um estado libertário que o conecte a todas as forças cósmicas.

Segundo Artaud, seu espetáculo “opõe a tirânica anarquia dos colonizadores à profunda harmonia moral dos futuros colonizados” e “diante da desordem da monarquia européia da época, fundada nos princípios materiais mais injustos e grosseiros, esclarece a hierarquia orgânica da monarquia azteca, estabelecida sobre indiscutíveis princípios espirituais” (Artaud, 2005, p.42.). A obra, escrita por Artaud antes da sua viagem ao México, “discute o problema da colonização. Revive, de maneira brutal, implacável, sangrenta, a fatuidade sempre vivaz de Europa. Permite desinflar a ideia que esta tem de sua superioridade” (*Idem*, p.41).

Para Artaud o surrealismo “foi uma mística escondida. Um ocultismo de novo gênero e como toda mística escondida se expressou alegoricamente mediante larvas que adotaram o ar da poesia” (Artaud, 1984, p.102). Seguindo esse conceito Jodorowsky concebe essa cena partindo das larvas, do grotesco e do bizarro. Temos a sensação de que o violento mundo real exposto no segmento anterior é tão espetacular como a representação do circo. Tudo é espetáculo: a truculenta ditadura do México contemporâneo e a encenação do México mítico. Essa união e esse vínculo entre o que pertence ao universo diegético do filme e o que nele é representação (a ficção dentro da ficção) é produzida pelo sentido do espetacular e do uso de imagens-choque. Porém, a violência da representação do circo é distinta da violência do “mundo real”. O espaço da representação é sagrado e sublime, um mundo renovado dentro do espaço de um mundo fétido. A violência purificadora dos astecas representada no circo poderá sim transformar a violência ocidental do “mundo real”. Jodorowsky sublinha o poder revolucionário da representação, o poder revolucionário da arte e sua possibilidade de transformação. Jodorowsky, como Artaud, considera a arte como vida concreta que se torna transcendente. A arte, em vez de refletir o mundo passivamente, é percebida como

uma forma superior de realidade, em que a vida material nada mais é do que uma cópia imperfeita do que a arte expressa simbolicamente. A arte, além de ser uma realidade a parte da realidade ordinária, é uma realidade incrivelmente mais forte, é uma realidade sagrada.

O retorno ao espaço sagrado

Ao analisarmos os espaços das três partes de *A montanha sagrada* podemos compreender mais claramente o que está sendo defendido e avaliar a proporção da aproximação de Jodorowsky à proposta artaudiana. Conforme indicamos anteriormente, na primeira parte temos a representação de uma metrópole latino-americana dominada pela brutalidade. Na segunda parte a ambiência é etérea, limpa e simétrica: trata-se do interior da torre do mestre alquimista interpretado pelo próprio Jodorowsky. O barroco delirante, a convulsão sanguinolenta e o bizarrismo agressivo da primeira parte são substituídos pela harmonia controlada da segunda. O mestre alquimista transforma o Cristo em seu discípulo e em um mago em formação (arcano 1 do tarô de Marselha). O Cristo passará por uma série de iniciações: a iniciação alquímica, a iniciação pelo tarô e por outras tradições como a cabala e o eneagrama de Gurdjieff. Em outras palavras: o cristianismo precisa ser renovado pelas ciências místicas e pelas filosofias orientais. O Cristo, um pequeno ladrão, será apresentado, assim como nós espectadores, a outros discípulos do mestre que são "ladrões como ele só que de outro nível". Os sete novos personagens são empresários, políticos, chefes de polícia, industriais donos de grande fortuna que abandonaram seus privilégios para se lançarem na busca pela montanha sagrada. Cada um deles terá seu próprio *flashback* em que serão narradas suas trajetórias. Nelas observamos como o mundo é regido pela lógica do consumo e do mercado independentemente da área: cosméticos, arte moderna, armas, brinquedos, arquitetura, etc... E o mais aterrorizante é que o consumo e o mercado são regulados pelo medo da morte e pela necessidade de aniquilar o inimigo. Temos então as duas faces de uma mesma violência: o Estado autoritário e a sociedade de consumo. Perto dessa realidade a torre alquímica é um refúgio. Porém um segundo refúgio é proposto na terceira parte do filme.

Na terceira parte de *A montanha sagrada* o mestre alquimista e seus nove discípulos saem da infernal sociedade urbana e entram no mundo "essencial" da floresta e dos bruxos pré-colombianos. A floresta se desenha então como o lugar onde se pode efetuar o regresso ao corpo, à mãe, à terra, ao inconsciente, ou seja, a um estado de harmonia cósmica na qual o ser está integrado em si mesmo e com o meio que o rodeia, por tanto, é nas florestas do México onde é possível que se una novamente o corpo e a alma, o espírito e a matéria, o significado e o significante, o eu e o outro. Não é por casualidade que o mestre alquimista somente vai aparecer nesses dois espaços purificados: o da torre e o da floresta. Assim, se o cineasta pretende negar o México contemporâneo, ele somente irá encontrar uma realidade distinta longe das grandes metrópoles. Artaud havia declarado que "se restam no México raros focos do espírito sagrado não é nas cidades que eles terão que ser procurados, porque esse velho espírito é indígena e o México mestiço de hoje faz de tudo para que ele

desapareça” (Artaud, 1984, p.209). Consideradas as diferenças contextuais e de tom entre essas declarações de Artaud e o momento da realização do filme de Jodorowsky está claro o mundo que lhes serve de modelo.

A modo de conclusão

É evidente que Jodorowsky privilegia a floresta e seus saberes em detrimento do caos urbano, que prefere a filosofia do primeiro que o modo de vida do segundo. A cena em que, próximos a um sítio arqueológico, os discípulos seminus correm e brincam por um campo nos ressalta esse sentido de integração plena com a natureza. Porém, esse outro mundo que pode ser encontrado nos resquícios que ainda existem da cultura sagrada pré-colombiana (o grupo se encontra com um xamã e posteriormente tomam um enteógeno outorgado por uma indígena) não está escondido apenas nas selvas e nas ruínas sagradas do México e sim na filosofia oriental e nas ciências místicas. Se Artaud buscava no misticismo da cultura ancestral mexicana os elementos que lhe serviriam de oposição a um sistema racional europeu, Jodorowsky também o fará mas não dará a supremacia que o poeta francês lhe conferiu em seus textos mexicanos. O cineasta verá nessa e nas demais místicas as ferramentas para criticar o cristianismo institucionalizado e o pensamento racionalista ocidental e por meio delas propor uma nova reconfiguração. Como em Artaud, para Jodorowsky a vida só tem sentido se transcende o que chamamos de envoltura corporal e alma individual, e mais além delas, mas sem negá-las, se incorpora ao todo, ao ser coletivo. Trata-se do individual-universal, do microcosmo síntese do macrocosmo que postula a filosofia hermética. Tanto Artaud como Jodorowsky compartilham um desejo pelo absoluto, que os vincula à admiração comum ao misticismo oriental, principalmente à ideia hinduísta do “Brahma”, ou a concepção do “Al - fana” dos sufistas pela emersão do eu individual no ser universal.

Portanto, constatamos que apesar das muitas semelhanças existentes entre o pensamento de Artaud e o de Jodorowsky a visão do México presente no primeiro dista nitidamente da interpretação do país materializada em *A montanha sagrada*. Em primeiro lugar, diferentemente de Artaud, o cineasta em nenhum momento anuncia explicitamente o nome do país e tampouco o eleva como detentor absoluto de um tesouro apto em promover a salvação do ocidente decadente. O país, ou melhor, o território mágico em que hoje se situa o país chamado México, é excepcional, mas não carrega sozinho a responsabilidade de curar e transformar o mundo. Mais do que um país guardião de uma pureza escondida nas entranhas do solo indígena o que vemos em *A montanha sagrada* é o embate de diferentes percepções de mundo. Existe a postura defendida pela sociedade de consumo em que prevalece o sentido de posse e de valor dos objetos materiais e a postura mística. Existe a cultura opressiva do ocidente importada às Américas pelos conquistadores espanhóis e a cultura harmônica e espiritual pré-ocidental dos astecas. E finalmente, existe o choque entre o cristianismo e as religiões orientais. Nesse último caso, o embate é distinto porque não pressupõe a substituição de uma pela outra. O cristianismo não deve ser substituído pelas religiões orientais e pelas ciências místicas e sim ampliado, reconfigurado e renovado por elas.

Referências

ARTAUD, A. *México y viaje al país de los Tarahumaras*. México: FCE, 1984.

_____. *El teatro y su doble*. México: Tomo, 2003.

_____. *Para acabar con el juicio de dios*. México: Arsenal, 2004.

_____. *La conquista de México*. Nueva Época, Revista de la Universidad de México, México, n.14, abr. 2005.

A montagem como efeito visual na representação nostálgica da mulher¹⁷⁰

Montage as a visual effect in the nostalgic representation of women

Fabiano Pereira de Souza¹⁷¹
(pós-doutorando – USP)

Resumo: A representação da figura feminina em *Tron: o legado* (Tron: legacy, EUA, 2010), de Joseph Kosinski, *Blade Runner 2049* (EUA/Reino Unido/Canadá/Espanha, 2017), de Denis Villeneuve, e *O exterminador do futuro: destino sombrio* (Terminator: dark fate, EUA/China, 2019), de Tim Miller, indica como a montagem espacial atualiza os limites dos efeitos visuais e reflete como a nostalgia em Hollywood reforça premissas sociais em ciclos de retrocesso conservador.

Palavras-chave: Cinema, montagem, Hollywood, nostalgia, representação feminina.

Abstract: The representation of the female figure in Tron: legacy (USA, 2010), by Joseph Kosinski, Blade Runner 2049 (USA/United Kingdom/Canada/Spain, 2017), by Denis Villeneuve, and Terminator: dark fate (USA/China, 2019), by Tim Miller, indicates how spatial montage updates the limits of visual effects and reflects how nostalgia in Hollywood reinforces social premises in cycles of conservative regression.

Keywords: Cinema, montage, Hollywood, nostalgia, female representation.

Em seu uso da nostalgia dos anos 1980 como estratégia de *soft power* (poder suave) nos anos 2010, o cinema de Hollywood reconfigurou a abordagem edulcorada da nostalgia dos anos 1950, tão reiterada naquela mesma década de 1980, formando assim uma série de ciclos saudosistas. Num cenário histórico de crescente conservadorismo cultural, social e político, esse novo ciclo se estruturou com bem mais frequência em novas versões ou continuções de antigos filmes de sucesso da época do que no resgate da vida cotidiana dos anos 1980. Paradoxalmente, é em tramas passadas em futuros distópicos que muito dessa nostalgia se estrutura.

A representação da figura feminina em algumas dessas obras é um exemplo catalisador do elo entre esses três tempos, como demonstram Quora no filme *Tron: o legado* (Tron: legacy, EUA, 2010), de Joseph Kosinski, Rachael em *Blade Runner 2049* (EUA/Reino Unido/Canadá/Espanha, 2017), dirigido por Denis Villeneuve, e Sarah Connor em *O exterminador*

170 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na mesa Mulher no Cinema contemporâneo: contestação, tradição e resistência.
171 | Doutor em Comunicação (UAM). Pós-doutorando em História (FFLCH-USP).

do futuro: destino sombrio (Terminator: dark fate, EUA/China, 2019), de Tim Miller. Todos os três são continuações de filmes de ficção científica de sucesso da época, respectivamente: *Tron: uma odisseia eletrônica* (Tron, EUA, 1982), de Steven Lisberger, *Blade Runner: o caçador de androides* (EUA/Reino Unido, 1982), dirigido por Ridley Scott, e *O Exterminador do Futuro* (The terminator, EUA/Reino Unido, 1984), de James Cameron.

O conservadorismo tem na nostalgia uma aliada para o convencimento público de que retrocessos sociais representam a recuperação de um padrão superior de vida que se perdeu e deve ser recuperado. Arelada à natureza irrecuperável do passado, a nostalgia, envolve uma fisicalidade visceral e um impacto emocional, notam Hutcheon e Valdés (2000, p. 21). “Mas esse poder vem em parte de sua estrutura de duplicação de dois tempos diferentes, um presente inadequado e um passado idealizado” (HUTCHEON; VALDÉS, 2000, p. 19-20), que mistura memória e desejo. Tal processo é central na construção de um futuro que atenda as demandas conservadoras.

O problema da nostalgia pré-fabricada é que ela não nos ajuda a lidar com o futuro. A nostalgia criativa revela as fantasias da época, e é nessas fantasias e potencialidades que nasce o futuro. Sentimos nostalgia não do passado como foi, mas do passado como poderia ter sido. É esse pretérito perfeito que nos esforçamos para realizar no futuro. (BOYM, 2001, p. 351)

Assim como o saudosismo dos anos 1950, a nostalgia hollywoodiana dos anos 1980 é cultural, muito mais que histórica. A série televisiva *O conto de Aia* (The handmaid's tale, EUA, 2017), por exemplo, foi criada por Bruce Miller a partir do livro de sucesso lançado por Margaret Atwood em 1985, e traz um futuro distópico opressivo e violento para as mulheres. A obra inspirou protestos contra os ataques de Donald Trump aos direitos reprodutivos e seus casos de assédio sexual e misoginia (CREED, 2022, pg. 35), como os do movimento #MeToo.

O futuro distópico que une essas produções todas se apresenta como mola propulsora de diversas tramas que resgatam perspectivas da era Reagan, num movimento cíclico de distanciamento, reaproximação e simultaneidade. Entretanto, a construção da imagem da mulher no cinema faz do viés nostálgico um motivador para elaborações mais sutis.

Em *Tron: o legado*, Quora (Olivia Wilde) é descrita como um algoritmo isomórfico, personagem de um ambiente de realidade virtual que não existia no filme original da saga, quando uma personagem humana fazia par romântico com o melhor amigo do herói. Embora Quora seja parceira do protagonista Sam (Garrett Hedlund) e o ajude na sua saga, inclusive em cenas de luta, é numa delas que ela é atingida e perde a maior parte de um braço, entrando em pane. A partir daí, ela passa a ser o fardo que Sam e seu pai Kevin (Jeff Bridges) precisam salvar e depois levar ao mundo real. A amputação da personagem, feita por efeitos digitais sobrepostos à imagem original, reflete função na trama.

Blade Runner 2049 traz de volta a Rachael (Sean Young) do filme de Scott. É com essa replicante que o herói da trama, Deckard (Harrison Ford), viveu um romance. Apesar dos 35 anos entre as duas produções, a mesma atriz foi usada. Na segunda, ela surge numa única cena, recriada para ludibriar o herói, já envelhecido, enquanto ela mantém a aparência idêntica à do original. Sem sucesso, a personagem é sumariamente descartada com um tiro na cabeça. Criar cenas com Young jovem exigiu o uso da técnica conhecida com *deepfake*, em que se usa um intérprete dublê e se substitui o rosto dela por computação gráfica, com minucioso cálculo de movimentos da musculatura facial de Young. As imagens da dublê e da atriz se fundem nos efeitos especiais que têm tudo a ver com o conceito de montagem espacial (MANOVICH, 2001).

Sarah Connor (Linda Hamilton) é a única personagem humana entre as três aqui analisadas. Entretanto, ela é a figura mais despida do que a própria Hollywood reiteradamente valoriza enquanto aspectos de feminilidade: sensibilidade, sensualidade e algum grau de fragilidade e dependência física da figura masculina. Bastante traumatizada e ressentida na trama, a personagem expõe seus propósitos éticos e morais de modo objetivo, veemente, violento e militarizado. Ela emula o estereótipo masculino de poder e agressividade, o exercício da maternidade lhe foi privado. É exatamente a cena em que seu filho John (Edward Furlon) é assassinado que exige *deepfake* equivalente ao de Young.

A personagem foi recriada mais jovem para a cena (passada anos antes do tempo da trama), com o corpo de uma dublê e o rosto gerado por computação gráfica. Apesar da sororidade que ela estabelece com as personagens Dani (Natalia Reys) e Grace (Mackenzie Davis), na aparência, gestual e expressões faciais Sarah age como se só pudesse ser respeitada conforme replicasse a atitude de um homem hostil e ameaçador – um dos sentidos da palavra replicante é o que ou quem replica. Não obstante, é o T-800 de Arnold Schwarzenegger que salva o trio feminino no confronto final. Ou seja, três mulheres, sendo Grace parcialmente ciborgue e Connor uma soldada com alta capacitação, não bastam para dar conta do que só uma figura masculina, também um ciborgue, é capaz de alcançar.

Facilmente despercebidas, imagens que hibridizam o corpo feminino, resultantes de sofisticados efeitos digitais, camuflam a mutilação imagética dos corpos das atrizes – não raro já sujeitados a incontáveis procedimentos estéticos para forjar padrões de beleza irreais que prolonguem sua juventude. Seja por remoção ou substituição de partes desses corpos, como o braço de Quora e os rostos de Rachael e Sarah, elas elaboram visualmente um processo que envolve a mutilação do alcance da ação dessas personagens na trama, bem como dos aspectos históricos que a nostalgia se esmera em rejeitar. São procedimentos aliados à narrativa, mas também a processos produtivos de Hollywood e ao contexto social em que se situam.

Ao interferir na imagem do corpo feminino em tramas que apostam na nostalgia cultural dos anos 1980, Hollywood mescla aspectos humanos – os corpos de suas atrizes – aos maquínicos conferidos à imagem deles ao ser digitalizada. Essas figuras femininas impossíveis ou improváveis no mundo natural reiteram em variados graus o papel acessório que tra-

dicionalmente é relegado a elas, dependentes dos propósitos, da força e da capacidade do homem. Mesmo quando em condição de protagonista, com capacidades que nem a maioria dos corpos masculinos reais alcança.

É necessário resgatar a história das mulheres nos Estados Unidos da era Reagan (1981-1988) para que essas representações alcancem uma abrangência também social. Um ciclo de conquistas de autonomia sobre o próprio corpo e sobre suas carreiras havia sido criado a partir do lançamento da pílula anticoncepcional e do ativismo político dos anos 1960. «Em 1980, mais da metade das mulheres casadas trabalhavam fora de casa, a taxa de divórcio aumentara e atitudes mais liberais com relação à sexualidade prevaleciam» (FERNANDES et al, 2007, p. 376). A renda média das mulheres melhorou, embora a dos homens estivesse menor.

Entretanto, os retrocessos vieram através das políticas públicas. “O Congresso e muitos estados também proibiram o uso de dinheiro público para custear abortos nos anos 1970 e 1980, reduzindo o acesso de mulheres pobres a esse serviço” (FERNANDES et al, 2007, p. 376). Aliada do governo Reagan, a mídia conservadora evangélica foi instrumental no convencimento público da necessidade dessas decisões como condizentes com valores familiares tradicionais do jeito americano de viver (HYER, 1981, p. 1) (GOFF, 2006, p. 1).

Em 1980, mais de 70 milhões de americanos se descreveram como “cristãos renascidos”, quase um terço da população total. Enquanto alguns evangélicos consideravam sua religião a base para justiça social e racial, a maioria se preocupou em combater a expansão de valores seculares e liberais na sociedade e cultura. Defenderam o imperialismo americano, a economia livre e a autonomia nas políticas locais. Mas o combate pelo que diziam ser “os valores cristãos” se concentrou mais nos debates contra feminismo e os movimentos homossexuais. Evangélicos criticaram o feminismo, a homossexualidade, o aborto, o divórcio, “a falta geral de autoridade social” e o ensino da teoria da Evolução nas escolas. Sua influência nas políticas dos anos 1980 e 1990 não foi pouca. Nos anos 1970, uma mobilização de mulheres conservadoras já tinha derrubado a Emenda de direitos iguais aprovada pelo Congresso em 1972 para eliminar barreiras à participação plena de mulheres na vida pública. Nos anos 1980, conservadoras religiosas lançaram campanhas contra o aborto [...]” (FERNANDES et al, 2007, p. 379-380).

O resgate desse processo levou o governo Trump (2017-2020) a escolher juízes conservadores para a Suprema Corte. Em junho de 2022, eles anulariam a legalização do aborto a partir do caso Roe X Wade, que desde 1973 valia em todo o país. A circulação de produtos culturais como os de Hollywood é balizada por variadas questões de âmbito cultural, social, político e econômico. “Essas instâncias são produtoras de discursos e estratégias que preservam práticas de apropriação, legitimam ou não repertórios e franqueiam caminhos para a difusão social de determinados conteúdos culturais” (SOARES, 2011, p. 90-91). Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica. (MORETTIN, 2003, p. 39-40)

A questão da irrealidade da imagem já está no nosso olhar, mesmo sem a intermediação da câmera. A pós-imagem, formada com sutil atraso para a percepção humana por conta do funcionamento da retina, registra uma sobreposição constante de imagens para nossa leitura, gerando certa uma inextricabilidade do passado e do presente (DOANE, 2002). A rapidez com que luzes acendem repetidamente também geram os processos de fusão crítica e movimento aparente, que rendem leituras de imagens como se fossem móveis (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 9). A memória humana também interfere na percepção em diversos momentos. Há um discurso de simultaneidade como exaltação lírica, manifestação plástica de um novo estado da percepção, em que diferentes temporalidades podem conviver.

A partir de uma compreensão que estreita as diferenças entre o conceito de montagem espacial e o que habitualmente se delimita enquanto efeitos visuais, amplia-se o pensamento relacionado à montagem fílmica (ALBERA, 2010). O apagamento de parte ou da totalidade da imagem do corpo feminino para diferentes funções narrativas traz os cortes, ainda que invisíveis (DANCYGER, 2006), para o interior do quadro atualiza e especifica a reflexão sobre a *mise-en-cadre* (EISENSTEIN, 1991).

Pensar a destreza em relação à edição digital é perguntar, em primeiro lugar, que estratégias podem ser desenvolvidas para resistir ao encanto da interface eletrônica, com todo o seu poder de mascarar até que ponto o pensamento se tornou desagregado do processo de montagem. (...) O virtuosismo na edição é mais frequentemente medido de acordo com graus de imperceptibilidade. Em outras áreas da pós-produção digital este é o caso ainda mais claramente. Os mesmos sistemas usados para edição digital também são usados para produzir uma ampla variedade de efeitos visuais, desde remoção de fios, correção de cores e composição digital até a construção de objetos e ambientes tridimensionais complexos. (PIERSON, 2002, p. 144-145)

Essas mutilações imagéticas também podem refletir aspectos culturais de um processo histórico limitador da participação social feminina, pautado por embates políticos ligados à autonomia do próprio corpo versus controle social, dissolução dos limites entre humano e maquínico, bem como o apagamento das fronteiras entre passado, presente e futuro. Considerando-se a montagem, o corpus de análise aqui reunido permite rastrear pelo viés da cultura de massa no cinema de Hollywood das décadas de 1950, 1980 e 2010 algumas questões centrais a serem naturalizadas sobre o controle social – político, econômico e religioso – das mulheres a partir de restrições à sua autonomia física, especialmente a reprodutiva.

Referências

ALBERA, F. *The case for an epistemography of montage: the Marey moment*. In: ALBERA, F.; TORTAJADA, M. *Cinema beyond film: media epistemology in the modern era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, p. 59-78.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Editora da USP, 2013.

BOYM, S. *The future of nostalgia*. Nova York: Basic Books, 2001.

CREED, B. *Return of the monstrous-feminine: feminist New Wave Cinema*. Nova York: Routledge, 2022.

DANCYGER, K. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. Burlington: Focal Press, 2006.

DOANE, M. A. *The afterimage, the index, and the acessibility of the present*. In: The emergence of cinematic time. Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 69-107.

EISENSTEIN, S. *Montage 1937. Montage 1938*. Towards a theory of montage. Londres: BFI, 1991.

FERNANDES, L. E.; KARNAL, L.; MORAIS, M. V. de; PURDY, S. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

GOFF, P. K. *TV's healing powers*. In: The Wall Street Journal. 15 set. 2006. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB115828706969163975>. Acesso em: 14 set. 2022.

HUTCHEON, L., VÁLDES, M. J. *Irony, nostalgia, and the postmodern: a dialogue*. In: Poli-grafias. Revista de Literatura Comparada, n. 3, 2000, p. 18-41.

HYER, M. *Evangelical christians meet to develop strategy for 1980s*. In: Washington Post, 30 jan. 1981. Disponível em:

<https://www.washingtonpost.com/archive/local/1981/01/30/evangelical-christians-meet-to-develop-strategy-for-1980s/3ee92602-35a7-413a-ae2a-bb786fb3b396/>. Acesso em: 14 set. 2022.

MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

MORETTIN, E. V. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: História: Questões & Debates, n. 38, p. 11-42. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

PIERSON, M. *Special effects: still in search of wonder*. Nova York: Columbia University Press, 2002.

SOARES, G. P. *História das ideias e mediações culturais: breves apontamentos*. In: Cadernos de Seminários de Pesquisa. FRANCO, S. M. S.; JUNQUEIRA, M. A. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo / Humanitas, 2011, v. 2, p. 87-97.

Jet Lag: Deslocamento e transnacionalidade no cinema experimental de Vivian Ostrovsky¹⁷²

“Jet Lag: Displacement and Transnationality in Vivian Ostrovsky’s Experimental Cinema”

Fernanda Pessoa de Barros¹⁷³
(Doutoranda, ECA/USP)

RESUMO: A partir dos curtas *Copacabana Beach* (1983), *U.S.S.A* (1985) e *Public Domain* (1996), de Vivian Ostrovsky, analisamos como as noções de transitoriedade, fronteira borrada e geografia criativa aparecem em sua obra. Deslocamento no espaço e equivalência entre lugares são elementos comuns e interessa explorar como Ostrovsky, que nasceu em Nova York de pais bielorrussos judeus, cresceu no Rio de Janeiro e estudou em Paris, explora a transnacionalidade, associando-o a aspectos pessoais e experimentais.

Palavras-chave: Vivian Ostrovsky, cinema experimental, super 8mm, transnacionalidade, montagem.

ABSTRACT: Analyzing the short films *Copacabana Beach* (1983), *U.S.S.A* (1985), and *Public Domain* (1996) by Vivian Ostrovsky, we explore the themes of transience, blurred boundaries, and creative geography in her work. Common elements include spatial displacement and equivalence between locations. It is of interest to delve into how Ostrovsky, born in New York to Jewish Belarusian parents, raised in Rio de Janeiro, and educated in Paris, explores transnationality, associating it with personal and experimental aspects.

Keywords: Vivian Ostrovsky, experimental cinema, super 8mm, transnationality, montage.

Transporter la culture m’interesse bien
(Vivian Ostrovsky em conversa com Natasa Petresin)

Cinema nômade e transtemporal, *films-transit*, cineasta verdadeiramente internacionalista, *cinema-jeu*, *journal-mosaïque*, *world movie*. São muitos os termos que tentam definir e categorizar a obra de Vivian Ostrovsky, que insiste em fugir de padrões e modelos predefinidos, borrando não só fronteiras geográficas, mas demarcações do próprio gênero cinematográfico.

172 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no Seminário de Cinema experimental: histórias, teorias e poéticas

173 | Doutoranda na ECA/USP e mestre em Audiovisual na Sorbonne Nouvelle. Diretora dos documentários “Histórias que nosso cinema (não) contava” (2017), *Zona Árida* (2019) e *Vai e Vem* (2022).

yann beauvais cunhou o termo que ganhou mais popularidade para identificar as obras da cineasta, o “diário-mosaico” (*Journal-mosaïque*), um cruzamento de dois subgêneros do cinema experimental, a colagem e o cinediário. Segundo ele, “seus filmes são combinações saborosas dessas duas categorias, ao mesmo tempo em que zombam de definições e gêneros”. (BEAUVAIS 1998).

Um dos traços mais marcantes da obra da cineasta é o deslocamento geográfico da cineasta e, por consequência, de seus filmes, uma vez que neles o corpo da cineasta e da câmera estão intimamente ligados. O ponto de vista da câmera é praticamente sempre o de Ostrovsky, empunhando sua Super 8mm, sua 16mm ou mesmo um celular Nokia. Os movimentos entre cidades e países, característicos em sua vida desde os seis meses de idade, quando se mudou de Nova York para o Rio de Janeiro, influenciam seus filmes de forma direta.

Sua obra cinematográfica está em sintonia com a frase em que afirma: “Casa é qualquer lugar onde me sinta em casa – e isso pode ser em um hotel ou em um avião ou a caminho de um destino desconhecido com uma câmera e um gravador na minha bolsa.”¹⁷⁴

No curto documentário *Cinexperimentaux #3* (2001), de Frédérique Devaux & Michel Amarger, sobre o processo de criação da cineasta, ela afirma que “a nacionalidade não se aplica ao cinema experimental” e, portanto, não faria sentido dizer, por exemplo “cinema experimental francês”, mas sim “cinema *made in france*”. Segundo Ostrovsky, isso se dá justamente por se tratar de filmes muito pessoais, que dependem mais da figura individual do artista-diretor, o que traria maior universalidade para eles. Quanto mais pessoal, mais universal e, no caso de Ostrovsky, mais transnacional.

Seus trinta e dois filmes (contando videoinstalações e codireções) contém um estilo consistente e reconhecível, marcado pelo humor, por sua montagem, seu trabalho de som, mas acima de tudo, por seu nomadismo. As constantes viagens da cineasta são aspectos essenciais da persona que criou para si: o nome de sua produtora é *Jet Lag* e seu nome de usuária na rede social Instagram é *onthefly00*. A transitoriedade parece mais interessante se pensada em conjunto com sua condição de mulher de setenta e seis anos. O não pertencimento, a viagem constante, estar em deslocamento geográfico e temporal parece traduzir a experiência de mulheres artistas que não procuram fixar lares eternos em nenhum lugar.

Neste artigo, procuro entender a forma como a transnacionalidade e o deslocamento aparecem em três filmes emblemáticos de Ostrovsky, focando em dois aspectos da linguagem cinematográfica. Primeiro, a forma como o deslocamento geográfico aparece na montagem, na escolha de enquadramento e na junção de imagens. Em seguida, a forma como os objetos, o corpo humano e a linguagem corporal operam como *raccords* e transições.

174 | Tradução da autora para: “Home” is wherever I feel at home – and that might be in a hotel or on a plane or on my way to an unknown destination with a camera and recorder in my bag.” In: <https://vivianoostrovsky.com/biography/> (acessado em 19/07/2022).

Copacabana Beach (1983) é o segundo curta-metragem solo de Vivian Ostrovsky. Filmmado em Super 8mm, o curta mostra cenas típicas de um domingo na praia de Copacabana, Rio de Janeiro. A sinopse oficial de *Copacabana Beach*, presente no site da cineasta, descreve o filme como “Um vislumbre bem-humorado do que acontece todas as manhãs nas calçadas onduladas da praia de Copacabana. Exercício físico em estilo brasileiro, com pitadas de futebol e toques de Carmen Miranda”.¹⁷⁵

Os primeiros três minutos do curta são todos filmados em *plongée*, provavelmente da janela presente no primeiro enquadramento, partindo de um ponto de vista distanciado, de alguém que não se encontra naquele ambiente praiano de exercício na orla. Importante lembrar que em 1983 Ostrovsky já não vivia mais no Rio de Janeiro e se encontrava na posição de visitante no Brasil (ou ao menos na estranha posição entre distância e proximidade quando retornamos a uma cidade onde já vivemos, mas à qual não pertencemos mais) quando realizou *Copacabana Beach*.



Stills de *Copacabana Beach*. Dezessete enquadramentos que mostram a trajetória de aproximação ao assunto.

Se o tema inicial do filme parece ser a praia de Copacabana e a ação física de seus frequentadores, após uma análise mais detida é possível imaginar que o real tema do curta é o olhar de Vivian Ostrovsky para este objeto filmado e sua relação com este entorno. A trajetória do olhar (e do corpo da cineasta atrás da câmera), da janela até as areias da praia, da distância à aproximação, representam o reencontro de Ostrovsky com este lugar de sua infância¹⁷⁶. O roteiro de montagem confirma essa divisão entre janela, calçadão e areia, mostrando que ela havia dividido o filme em três sequências com esse critério, num total de oito “cenas”.

¹⁷⁵ | Tradução livre da autora para “A humorous glimpse at what happens every morning on the wavy sidewalks of Copacabana beach. Physical fitness Brazilian style, with a dash of soccer and hints of Carmen Miranda.” Disponível em <https://vivianostrovsky.com/films/copacabana-beach/> Acesso em 15/07/2022

¹⁷⁶ | No texto autobiográfico em seu site, a cineasta escreve: “My primary and secondary school was not too far from Ipanema.”



Roteiro de montagem de *Copacabana Beach*.

Public Domain

Nono filme solo de Ostrovsky, *Public Domain* (1996) retrata o lazer em espaços públicos, com foco na figura humana e seus movimentos em atividades de lazer, tema principal de *Copacabana Beach*. Em ambos há uma predominância de pessoas idosas, possivelmente aposentados em seus momentos de lazer ao ar livre. Segundo a sinopse presente no site da cineasta, trata-se de “Uma dança descontraída envolvendo boxeadores do Brooklyn e bolas quicando, dançarinos catalães e cães provençais. O Douro, o Danúbio, Biarritz e o Brasil são capturados no lendário filme Super 8 Kodachrome 40 que já não existe. A trilha sonora de Nicolas Frize usa vozes de seus próprios arquivos, remixadas no estilo ‘Frize-frame’.”¹⁷⁷ A menção à película Kodachrome ressalta o suporte de captação ao mesmo tempo em que fala de um tempo que já passou, e a presença da trilha sonora na sinopse indica a importância desta na criação do sentido e sensação do filme

Em três momentos do filme, o movimento realiza o *raccord* com diferentes situações em diversos locais do mundo. O mesmo gesto ou objeto que é capaz de efetuar mudanças de localidade ou viagens entre lugares, sem precisar de explicações. Importante notar que o corte seco é o tipo de transição mais utilizado por Ostrovsky, que não recorre a sobreposições ou fades, típicos na montagem mais experimental.

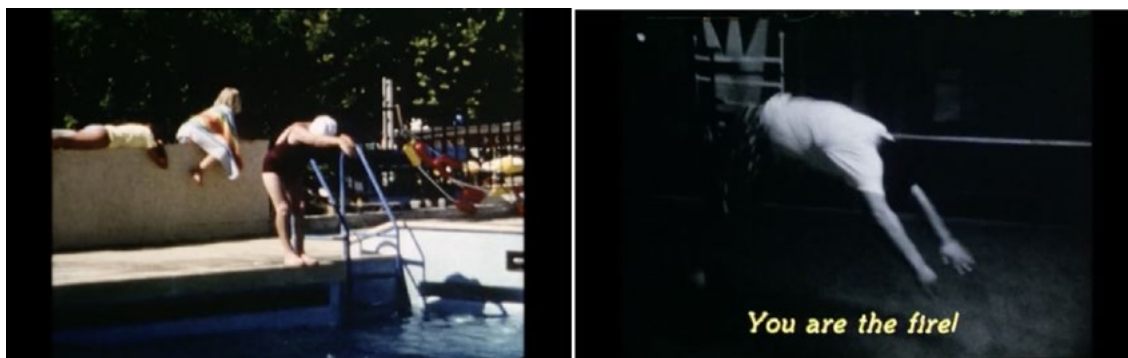
Na segunda sequência de imagens do filme, uma bola passa de um país a outro. Um senhor joga a bola de bocha três vezes, ela quica em uma calçada no Rio e aparece em uma paisagem campestre em outro país não identificado.

177 | A free-wheeling caper involving Brooklyn boxers and bouncing balls, Catalan dancers and Provençal dogs. The Douro, the Danube, Biarritz, and Brazil are captured on the legendary Kodachrome 40 super 8 film that is no longer. Nicolas Frize's soundtrack uses voices from his own archives, remixed in 'Frize-frame' style. Disponível em <https://vivianostrovsky.com/films/public-domain/>, acesso em 06/06/2023



Três stills de Public Domain: uma bola transita entre locais diferentes.

No minuto 07' a 08', o movimento de um mergulho se transforma em uma cambalhota e a partir daí uma sequência de atividades físicas criam *raccords* uma com as outras: um casal que dança, passos, etc.



Dois stills de Public Domain: Um mergulho colorido vira uma cambalhota em pb.

Por fim, em 10:52 a 11:30, um senhor com uma mangueira acende um cigarro e o ato de fumar faz *raccord* com o senhor fumando patinando na praça.



Dois stills de Public Domain: Ação de fumar como *raccord* entre países e pessoas diferentes.

Em muitos de seus filmes Ostrovsky parece operar uma vontade de equivaler os espaços. Se em *U.S.S.A* (1985) isso fica mais evidente (equivalência entre USA e USSR desde o título), em *Public Domain* nunca sabemos exatamente o que aconteceu aonde e não há preocupação em distinguir espaços ou países.

A sinopse escrita por Ostrovsky para *U.S.S.A.* (1985), seu quarto curta-metragem, traz uma relação direta entre as fronteiras fluidas do filme e o deslocamento da história familiar da cineasta: “USA + USSR = USSA. Meu filme é sobre limites borrados, provavelmente devido à minha própria história pessoal. Como resultado, o filme é um coquetel cultural filmado em Super 8mm em Moscou, Nova York, Milão, Berlim e Paris”.¹⁷⁸

Em *U.S.S.A.*, a movimentação das pessoas e objetos retratados servirão tanto para passar do bloco soviético ao capitalista (e vice-versa) quanto para reforçar a noção de simetria e paralelismo. As imagens iniciais do filme retratam o funeral do Secretário-Geral do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética Konstantin Chernenko, morto em março no mesmo ano do lançamento de *U.S.S.A.* Esse dado não deve passar batido, uma vez que a morte de Chernenko marca para muitos o começo do fim da União Soviética.

As primeiras imagens do filme, um funeral na Praça Vermelha de Moscou, são captadas de uma televisão e seu batimento revela que o material analógico filmou imagens digitais, em outra frequência de luz. Em seguida, dois planos captados pela própria cineasta diretamente no mesmo local, em frente ao Mausoléu, porém em outra data.

Em seguida, a câmera se interessa pelo movimento dos pés dos soldados, seja ao vivo ou nas imagens televisivas. A montagem acelera os passos deles quando caminham, repetindo alguns movimentos, dando ênfase nas pernas que sobem e descem. A montagem interrompe a marcha de três soldados na Praça Vermelha, repetindo o movimento e voltando a um momento anterior do plano. Aqui, Ostrovsky já nos indica que o movimento humano continua sendo tema de grande interesse, como em *Copacabana Beach*. A cineasta brinca com a velocidade e repetição de alguns pés que parecem marchar em um desfile, não se sabe em que país. Os pés são usados como transição entre a marcha dos soldados russos na praça vermelha e um grupo de meninos negros vestidos de policiais, provavelmente nos Estados Unidos. A equivalência de situações e imagens entre USA e USSR começa a aparecer aqui, mas será expandida para uma equivalência entre Ocidente e União Soviética.

Sobre *U.S.S.A.*, ela declarou em *Cinéexperimentaux #3*: “Para mim, (EUA e URSS) eram dois blocos monolíticos, dois monstros que tinham muitos pontos em comum.” Essa visão fica clara na montagem e nos enquadramentos do filme.

O plano final simétrico coroa esse paralelismo. Dois homens sobem em escadas rolantes dentro de um metrô, um pela escada da esquerda e o outro pela da direita, indicando que, para a cineasta, USA e USSR seguem caminhos simétricos e paralelos. A cena possui um efeito de câmera lenta (*ralenti*), permitindo que quase possamos ver quadro a quadro a subida dos homens, com breves pausas em alguns momentos. O efeito já havia sido utilizado por Ostrovsky em outros curtas, notadamente no plano final de *Copacabana Beach*, onde a cineasta desacelera os movimentos de uma mulher que se exercita na praia. Em ambos

178 | My film is about blurred boundaries, probably due to my own personal history. I was born in New York, to Russian and Czech parents, raised in Brazil and educated in France. As a result, the film is a cultural cocktail shot on super 8 in Moscow, New York, Milan, Berlin and Paris. Disponível em <https://vivianostrovsky.com/films/u-s-s-a/> Acesso em 06/06/2023

os casos, o *ralenti* serve para dar ênfase no movimento e mais importância a um plano que poderia passar batido. Neste caso, a cineasta condensa em seu plano final o paralelismo que vinha traçando ao longo de todo o filme entre as trajetórias de Estados Unidos e União Soviética, como se cada homem, vestido de forma muito similar, representasse um país e seguisse caminhos que, apesar de apontarem para direções opostas, são simétricos.



Still plano final de U.S.S.A: simetria que aponta para caminhos paralelos.

Considerações finais

É notável que Ostrovsky geralmente não utilize imagens típicas dos filmes de viagem amadores, como a panorâmica ou a vista de lugares clichês e turísticos, ou ainda dos filmes profissionais ou comerciais de viagem, como *travelling shots*. A cineasta se interessa mais por cenas de rua e pelo particular em cada lugar, normalmente sem dar muitas pistas de onde cada imagem foi filmada (com exceção de *Copacabana Beach*, onde o local está marcado inclusive no título). No entanto, Ostrovsky parece se aproximar do conceito de “turista” no sentido em que procura captar a superfície do que filma, sem revelar o que está por dentro ou algo a que apenas os locais teriam acesso.

Sobre sua montagem, Ostrovsky explica que recorre muito à sua própria memória: ela diz se lembrar de uma cena e pensar que gostaria de fazer algo com ela. Se pergunta então “Qu’est-ce qui va avec?” (o que vai com ela?). A resposta vem da consulta a seus cadernos de catalogação de imagens ou de sua própria livre associação mental. Dessa forma, vai criando sentidos e conexões entre lugares geograficamente distantes e tempos não-cronológicos.

A obra de Ostrovsky desafia categorias convencionais do gênero cinematográfico, propondo uma abordagem que ultrapassa fronteiras geográficas e temporais. Seus filmes, como evidenciado nos curtas “Copacabana Beach”, “U.S.S.A” e “Public Domain”, exploram o deslocamento e a transitoriedade na própria montagem e associação entre imagens. O movimento constante da cineasta reflete-se nas narrativas cinematográficas, onde a falta de clareza na identificação de espaços e a ausência de uma cronologia definida contribuem para uma experiência fragmentada, mas que não deixa de criar sentidos.

Bibliografia:

- BASSAN, R. "Le Cinéma Nomade de Vivian Ostrovsky" In: *Bref*, nº56, Paris, pp 54-55, 2003
- BEAUVAIS, y. *Poussière d'Image*, Editions Paris Expérimental, pp. 36-38, 1998.
- BEAUVAIS, y. *Filmmaker - Vivian Ostrovsky*. Disponível em web.archive.org/web/20110726054333/www.filmgarden.org/article_us.php3?id_article=170/. Acesso em 28/07/2023
- GROISMAN, M. "O Mergulho Experimental de Vivian Ostrovsky". In: *ARTE!Brasileiros*, 16 Dec. 2021, artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/vivian-ostrovsky/. Acesso em 01/06/2023.
- JACQUES, J. "Vivian Ostrovsky's Playful Politics". In: *Frieze*, 25 Mar. 2019, frieze.com/article/vivian-ostrovskys-playful-politics. Acesso em 28/04/2023
- MATTOS, C.A. *Os muitos trânsitos de Vivian Ostrovsky*. In: <https://carmattos.com/2009/11/05/os-muitos-transitos-de-vivian-ostrovsky/> Acesso em 11/12/2023
- www.vivianostrovsky.com Acesso em 10/12/2023

A improvisação no ensino de roteiro audiovisual¹⁷⁹

Improvisation techniques in teaching scriptwriting

Fidelis Fraga da Costa¹⁸⁰

(Mestrando - UFF Universidade Federal Fluminense)

Resumo: O artigo apresenta uma pesquisa para o ensino de roteiro de ficção baseada em técnicas de improvisação da escrita. Centrada no exercício do roteirista, a improvisação abre espaço para uma escrita mais espontânea e menos restrita aos tecnicismos comumente encontrados em aulas de roteiro. A principal linha deste trabalho é a transposição da metodologia de ensino de escrita teatral desenvolvida pelo dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra para a linguagem do roteiro audiovisual.

Palavras-chave: Improvisação, Roteiro, José Sanchis Sinisterra.

Abstract: The article presents research for teaching fiction scripts based on improvisation writing techniques. As part of the screenwriter's practice, improvisation opens up space for more spontaneous writing that is less restricted to the technicalities commonly found in screenwriting classes. The main line of this work is the transposition of the methodology developed by Spanish playwright José Sanchis Sinisterra for teaching theatrical writing to the language of audiovisual scripts.

Keywords: Improvisation Techniques, Script, José Sanchis Sinisterra.

Este artigo relata parte da minha pesquisa sobre uma possível metodologia de ensino e também de prática de roteiro de ficção baseada em técnicas de improvisação da escrita. Improvisação aqui não se refere ao processo de criação de cenas ou diálogos a partir do trabalho dos atores, sob orientação de um diretor ou mesmo de um roteirista. Este tipo de improvisação, como sabemos, é relativamente recorrente no cinema, visando tanto uma organicidade da encenação, como a apropriação pelos atores das falas e do comportamento das personagens. Nesses casos, parte do trabalho do roteirista é organizar, depurar e dar maior consistência ao material que surge a partir daquele jogo. A improvisação que investigo e norteia minha pesquisa é centrada no trabalho do roteirista e se dá na prática da sua escrita, no seu ato de criação.

Esta pesquisa é um pouco o resultado da minha trajetória profissional, que começa no teatro, passa pelo circo e chega nos últimos dez anos ao roteiro audiovisual. Pretendo estabelecer uma ponte entre a minha experiência nas artes cênicas, onde conheci e pratiquei muito de improvisação, e minha prática atual como roteirista e professor de roteiro.

179 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: AS RELAÇÕES SIMBIÓTICAS ENTRE O CINEMA E OUTRAS MÍDIAS

180 | Licenciatura em cinema (UFF); roteirista pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro; escreveu as séries BAILE DE MÁSCARAS (Canal AXN), RODA DE CHORO (Canal Curta!) e FRONTEIRAS FLUIDAS (Canal Curta!).

Para cruzar essa ponte, lanço mão principalmente da metodologia de ensino de dramaturgia teatral do espanhol José Sanchis Sinisterra e procuro transpô-la para a linguagem do audiovisual. Sinisterra é considerado um dos principais renovadores da cena teatral espanhola, tendo escrito mais de 40 peças, entre elas, *Ay Carmela*, que foi adaptada para o cinema e dirigida por Carlos Saura (Espanha, 1990). O trabalho de Sinisterra explora as fronteiras entre o discursivo e o dramático e a potência do trabalho de atores como ferramenta dramatúrgica. Sua produção textual tem raízes na chamada *dramaturgia da fragmentação*, que ataca o mundo pela quebra da lógica, da coerência e da linearidade, denunciando que a loquacidade e racionalidade já não dão conta de narrar o mundo contemporâneo (SINISTERRA, 2014). Neste tipo de dramaturgia, os silêncios comunicam mais, o ponto de vista é ramificado ou pulverizado e as partes soltas da narrativa podem talvez encontrar sentido no íntimo de um espectador multifacetado. O próprio Sinisterra se diz herdeiro da obra de Samuel Beckett¹⁸¹, a maior referência quando se fala de esvaziamento de coerência e lógica no teatro.

Além de sua produção dramática, Sinisterra desenvolve há mais de quarenta anos uma metodologia de ensino da dramaturgia que ele já levou para diversos países do mundo, em especial da América Latina. A pesquisa de Sinisterra está compilada no seu livro *Prohibido escribir obras maestras* (SINISTERRA, 2018), uma espécie de diário de trabalho, onde ele lista todos os exercícios e jogos que desenvolveu em sua trajetória como encenador e professor. Parte do meu trabalho tem sido estudar e adaptar esses exercícios para o audiovisual, além de criar exercícios novos, baseados em minha experiência como roteirista e dramaturgo.

José Sanchis Sinisterra desenvolveu duas linhas mestras de exercícios - os assíncronos, chamados *Equações Dramatúrgicas*, que consistem em uma série de indicações e restrições para a construção de cenas e diálogos, e os síncronos, que são as *Improvisações Dramatúrgicas*, onde um dinamizador emite comandos que devem ser seguidos pelos participantes, imediatamente durante a escrita da cena ou do texto. Nesta apresentação me detenho nos exercícios síncronos que são a principal linha da minha pesquisa.

Nesses exercícios, os participantes precisam trabalhar com elementos variáveis e inconstantes ditados pelo dinamizador. Os textos produzidos são o resultado da tensão entre a arbitrariedade dos comandos recebidos e a necessidade subjetiva de quem escreve de preservar alguma lógica, entendimento ou sentido, ainda que tênue, no encadeamento de ações ou diálogos que vão surgindo. As diretrizes do dinamizador mudam o sentido e a direção da escrita, muitas vezes radicalmente, sem dar tempo ao participante de elaborar soluções lógicas e coerentes para o texto, o que possibilita uma fuga do pensamento cartesiano. As *Improvisações Dramatúrgicas* buscam a subversão dos conceitos fundamentais da dramaturgia clássica, como linearidade, causalidade, progressão, verossimilhança. Desta forma, trazem para a narrativa elementos disruptivos, como contradições, temporalidades conflitantes, desconstrução de personagens, ações dramáticas arbitrarias, etc.

181 | Dramaturgo, romancista e poeta irlandês, ganhador do Nobel de literatura em 1969. Sua obra carrega uma visão pessimista do mundo, retratando recorrentemente a solidão humana e a incapacidade de comunicação.

Em 2005, eu tive a oportunidade de conhecer pessoalmente Sinisterra ao participar de uma de suas oficinas que ele ministrou no Rio de Janeiro, no Teatro Poeira, dentro do projeto *Puente*, que promovia o contato da classe teatral carioca com expoentes da cena nacional e internacional. Essa experiência foi reveladora para meu trabalho. Em poucos dias de exercícios posso dizer que muita coisa mudou - ou pelo menos começou a mudar - na minha forma de lidar com a escrita. A improvisação induz a abrir mão do controle, da preocupação com qualidade e com o acabamento do texto. Nas primeiras experiências com esses jogos, a lógica causal e linear tenta se impor. No entanto, quando a noção de que o processo é mais importante que o resultado é incorporada, a prática se torna fluida, a produção textual se revela potente e inusitadamente singular. É um caminho que propicia o abandono de modelos de narrativa hegemônica e padrões de qualidade impessoais.

Não à toa Sanchis Sinisterra escolheu para seu livro o título *Prohibido escribir obras maestras*, nos alertando que seu objetivo não é atingir determinado modelo de excelência, notoriedade ou eficácia. A criatividade não precisa abrir mão da técnica, mas também não deve ser controlada por ela. Contamos histórias não para nos encaixar em padrões pré-estabelecidos, contamos histórias para lançar um olhar sobre o mundo a partir de nossas vivências únicas.

Primeiras experimentações

Nos últimos meses, tenho aplicado em minhas oficinas de roteiro alguns exercícios de improvisação que elaborei. Um deles nasceu dentro do projeto *Cinema de Grupo*¹⁸² da UFF, onde após uma troca de fotografia, os participantes foram instados a escreverem, sem preparação prévia, um texto a partir de dois comandos simples: a) *O que a foto mostra e o que a foto não mostra*; b) *O uso de adjetivos não é permitido*. A potência dos textos e a resposta dos participantes a este dispositivo simples foram muito instigantes e me levaram a criar um desdobramento que apliquei em um grupo de roteiristas iniciantes que oriento. O exercício é composto por duas etapas e visa a investigação da potência do uso da voz over no audiovisual.

A primeira etapa é de escrita discursiva. Partindo também de uma foto escolhida aleatoriamente, os participantes devem escrever de forma contínua, guiados por cerca de quinze comandos verbais que o dinamizador vai fornecendo paulatinamente. Esses comandos exploram de maneira simples conceitos como dentro e fora de quadro, sons diegéticos, tempo-espço, quebra de linearidade, etc. Cito aqui alguns comandos utilizados:

- Crie uma legenda para a foto
- Escreva apenas o que a foto mostra - o que está enquadrado
- Por algum motivo a foto te remete a uma obra de arte, que você tenta inutilmente lembrar o nome.

182 | Projeto de extensão do Laboratório Kumã que trabalha questões conceituais e metodológicas sobre o fazer coletivo do Cinema e suas interfaces com a Educação.

- Descrever o que a foto não mostra - o que está fora de quadro
- Você se surpreende com um detalhe que nunca havia reparado antes nessa foto - algo que não deveria estar ali.
- Descreva os sons contidos na imagem
- O que aconteceu imediatamente antes da foto?

A segunda etapa consiste em usar o texto discursivo produzido durante a improvisação como material para a criação assíncrona de uma sequência de ficção. Um protocolo de restrições constitui o dispositivo para criação desta etapa do exercício. Alguns desses comandos são:

- No mínimo 3 cenas sem diálogo (ou seja, apenas com a voz over)
- No mínimo 1 cena sem figura humana ou animada
- A voz over deve ser de um dos personagens presentes na sequência.
- Não evidenciar a qual personagem pertence a voz over até a última cena.

Em minha prática docente, tenho constatado que o uso da voz over normalmente é bastante complexo para roteiristas iniciantes, pois demanda certo domínio de conceitos complexos da linguagem cinematográfica, como diegese, campo, quadro, epicidade na narrativa, etc. Embora o uso deste elemento seja recorrente na produção audiovisual, ele normalmente se restringe ao caráter organizador da narrativa, representado por um narrador que interfere na ficção. Apesar dessa complexidade, as sequências que resultaram do dispositivo acima foram muito interessantes. A maioria dos participantes apresentou um uso da voz over singular e orgânico, alinhando tom, ritmo, gênero, ação dramática e explorando seu potencial lírico para além da simples epicidade.

Os participantes declararam que todo o processo desde a improvisação a partir da foto os ajudou a criar uma narrativa bastante surpreendente para eles próprios. As ações e diálogos foram surgindo a partir do estímulo dos comandos do dispositivo. Também foi relatada a leveza e despojamento no processo de criação, uma vez que os comandos tiravam deles a responsabilidade absoluta da autoralidade. Houve no processo uma libertação da autocensura, da obrigatoriedade de apresentação de algo criativo e de pretensa qualidade.

Exercícios de improvisação de escrita

Atualmente desenvolvo três linhas de exercícios dramatúrgicos, principalmente síncronos, chamados por enquanto de: *jogos de aquecimento*; *exercícios geradores* e *improvisação de cenas e diálogos*.

Os *jogos de aquecimento* são dispositivos bem simples e de execução rápida. O objetivo principal é trabalhar a espontaneidade, a intuição e a libertação da autocensura. Como exemplo cito aqui o exercício *neologismo dramatúrgico*. Este dispositivo é inspirado em jogos como *Dicionário*, onde os participantes devem inventar definições para palavras desconhecidas. Os participantes devem utilizar uma palavra inventada pelo dinamizador, a partir da junção de sílabas aleatórias, em um diálogo. O sentido da palavra inventada deve surgir pelo seu uso na frase. Há uma indicação de que esta palavra não seja apenas a simples substituição de uma palavra conhecida, escapando-se de um uso puramente denotativo e abrindo possibilidade de elaboração por parte do ouvinte. O tempo de execução é de 1 minuto e meio.

Esse jogo gerou uma mudança significativa e imediata em uma das minhas turmas de roteiro. Eu vinha seguindo até então um conteúdo mais técnico, com aulas mais expositivas, de acordo com a proposta da ementa da instituição, e a turma, embora se mostrasse interessada e atenta, era muito quieta e pouco participativa, havendo inclusive pouco entrosamento entre os participantes. Com este exercício todos se divertiram, a turma se soltou, ficou mais integrada e participativa. A atmosfera ficou infinitamente mais leve e propícia para a criação. Desde então sempre aplico um desses exercícios de aquecimento em algum momento da aula.

Os *Exercícios geradores* são aqueles que fornecem material, normalmente através da improvisação de textos discursivos, para posterior utilização em cenas. O exercício da escrita improvisada a partir da foto, citado anteriormente, é um dos exemplos desse tipo de exercício. O objetivo principal é romper a barreira do papel em branco e a imposição auto-imposta de ter uma "boa ideia" para começar a escrever.

Os exercícios de *improvisação de cenas e diálogos* compreendem a escrita síncrona de roteiro a partir de protocolos com indicações e restrições. Esses protocolos envolvem parâmetros mais específicos sobre linguagem cinematográfica, como enquadramento, som, montagem, mise-en-scène, criação de atmosfera, etc, prescindindo, no entanto, de qualquer explicação prévia técnica. Os comandos, inspirados na metodologia de Sinisterra, buscam a quebra da linearidade, da cronologia, da lógica e da coerência. O objetivo é abrir espaço para que o participante faça descobertas sobre sua própria forma de escrever e experimente as possibilidades da linguagem cinematográfica sem se prender a parâmetros pré-estabelecidos.

Para concluir, deixo aqui as palavras de Antônio Januzelli, autor do livro *A aprendizagem do ator*, a respeito das possibilidades criativas da improvisação:

Produto... feito de repente, sem preparo... e quanto mais inesperado o que se apresenta, tanto mais espontânea e franca resultará a resposta. Da utilização dessa forma de condução de uma experiência, enquanto parte de um laboratório teatral, com objetivos bastante definidos, deriva a possibilidade de captar soluções, interações, conversas, gestos, atitudes, que até então nunca teriam possibilidade de vir à tona, gerando por

esse sistema novos ângulos de enquadramento de uma situação, de um relacionamento, do perfil de um personagem, do próprio perfil dos indivíduos e dos grupos. (JANUZELLI, A. 1992, p. 62-63)

Espero que esta pesquisa deixe pistas para aqueles que têm desejo de estudar roteiro de forma menos paradigmática e formal. Em minhas aulas, as improvisações têm mostrado forte potência para o desenvolvimento de uma escrita singular, orgânica, intuitiva e mais integrada com a forma de pensar e sentir de cada um. Se este trabalho resultar em um tipo de experiência criativa próxima do que eu senti ao vivenciar a oficina de Sanchis Sinisterra há quase vinte anos atrás, estarei apaziguado e grato.

Referências

AZNAR SOLER, M.: “Ñaque o de piojos y actores: el metateatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra”, en la revista Hispanística XX, no. 7, 1990, pp. 203-224. Traducción alemana en Wilfried Floeck, editor, Spanisches Theater im 20. Jahrhundert, Gestalten und Tendenzen Tübingen, A. Francke Verlag, 1990, pp. 233-255.

COSTA, Fidelis. Ensino do roteiro audiovisual em sala de aula - Propostas para um método emancipador. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual - Licenciatura). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2020.

FÓRUM NICARÁGUA (MIGLIORIN, Cezar; GARCIA, Luiz; PIPANO, Isaac; RESENDE, Douglas). A Pedagogia do Dispositivo: Pistas para Criação com Imagens. In: LEITE, Cesar; OMELCZUK, Fernanda; REZENDE, Luiz A. (org). Cinema-Educação: políticas e poéticas. Macaé: Editora NUPEM, 2021.

JANUZELLI, Antonio. A aprendizagem do ator. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro Contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SINISTERRA, José Sanchis. Prohibido escribir obras maestras. Barcelona: Nhaque Editora, 2018.

_____. Uma dramaturgia da fragmentação, conversa com José Sanchis Sinisterra. Revista eletrônica Questão de Crítica. Vol. VII, nº 63, dezembro de 2014 Disponível em:

<<http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/dramaturgia-da-fragmentacao/#more-4870>>. Acesso em: 07 dez 2020.

_____. Dramaturgia atoral: entrevista ao dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra por Mariana Muniz. Revista eletrônica Travessias. V. 3, N. 1 (2009). Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3310/2615>>. Acesso em: 07 dez. 2020.

A Companhia Kudara e a exibição itinerante: Viagem à Lua pelo Brasil¹⁸³

The Kudara Company and the traveling exhibition: A Trip to the Moon in Brazil

Filipe Brito Gama¹⁸⁴

(Doutorando – UESB/UFF)

Resumo: Nas pesquisas sobre exibição cinematográfica no Brasil, fica evidente a importância da atuação dos exibidores itinerantes nos primeiros anos do século 20, circulando por diversos territórios brasileiros. Algumas companhias de variedades atuavam de forma itinerante, exibindo filmes entre as variadas funções de seus espetáculos. A presente comunicação analisa a atuação “Kudara – Imperial Companhia Japonesa de Variedades” no país, destacando a exibição pioneira do filme “Viagem à Lua”, de Méliès.

Palavras-chave: Exibição; Brasil; Kudara; Exibidores Itinerantes; Méliès.

Abstract: In studies of film exhibition in Brazil, the importance of the traveling exhibitors in the early years of the 20th century is evident, circulating throughout various Brazilian territories. Some variety companies worked on an itinerant basis, showing films between the various functions of their shows. This paper analyzes the work of “Kudara - Imperial Japanese Variety Company” in Brazil, highlighting the pioneering screening of Méliès’ film “Trip to the Moon”.

Keywords: Exhibition; Brazil; Kudara; Traveling Exhibitors; Méliès.

Este texto trata da exibição cinematográfica no início do século 20 no Brasil, em um período de intensa atividade dos exibidores itinerantes pelo país. Esses exibidores tiveram papel fundamental na projeção de filmes, ao circularem por diversos estados brasileiros entre as décadas de 1890 e 1900, levando seus aparelhos e seu estoque de filmes (majoritariamente películas de curta duração), e exibindo em locais diversos. Rafael de Luna Freire (2022) sugere que os itinerantes transportavam consigo cópias e aparelhos obtidos na Europa e nos EUA, e que inicialmente foi uma atividade executada principalmente por estrangeiros, contando também com alguns brasileiros. Eram predominantemente homens que atuavam como fotógrafos, lanternistas ou prestidigitadores, contando também com empresários de outras atividades, e alguns deles já atuavam no ramo das diversões. Inicialmente, o que atraía o público era os equipamentos de projeção, divulgados com amplo destaque nos

183 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no ST Cinema no Brasil: a história, a escrita da história e as estratégias de sobrevivência, na sessão: Circulações de filmes no Brasil.

184 | Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB e realizador audiovisual.

anúncios dos jornais. Havia uma variedade de fabricantes e de nomes, mas esses aparelhos eram geralmente chamados de *cinematographo*, *animatographo* ou *biographo*. À medida que o mercado de exibição de filmes foi se ampliando, o número de fitas em circulação também cresceu, favorecendo o surgimento de novos empresários e companhias e a circulação por outros territórios além das cidades mais populosas. As apresentações dos aparelhos e dos filmes eram feitas, muitas vezes, em espaços improvisados nas confeitarias, pavilhões, saguões e salões comerciais, etc., e em alguns casos, projetados ao ar livre.

De acordo com Freire (2022, p. 20), já no início do século passado “[...] as companhias de variedades, assim como exibidores itinerantes com aparelhos mais aperfeiçoados e conjuntos de vistas inéditos e mais variados, passaram a ocupar com mais frequência os principais teatros municipais”. Os filmes, geralmente exibidos junto com espetáculos variados - magia, malabarismos diversos, danças e projeções de vistas fixas - tornavam-se cada vez mais protagonistas, sendo reproduzidos em aparelhos cada vez mais aperfeiçoados e que, portanto, buscavam reduzir os ruídos, trepidações e problemas de nitidez das imagens. Por vezes, eram projetados filmes coloridos ou mesmo “falantes”, isto é, um modo de apresentação que tentava a sincronização entre som e imagem, buscando trazer novidade para o público. Esses exibidores e companhias itinerantes faziam rotas distintas: alguns circulavam de forma mais ampliada, por diversos estados do país, outros se concentravam regionalmente, percorrendo, por exemplo, o Norte e Nordeste, ou o Sul e Sudeste.

Neste texto, faremos uma breve apresentação de uma dessas companhias que circulou o país durante o início dos anos 1900, com grande destaque na imprensa das cidades por onde passou. Tomaremos como objeto de análise a passagem da “Kudara – Imperial Companhia Japonesa de Variedades” pelo território brasileiro em 1902 e 1903. Entre os espetáculos de variedades apresentados pela companhia, estava a projeção de filmes, com destaque para *Viagem à Lua (Le Voyage Dans La Lune, Georges Méliès, 1902)*. Para isto, levantou-se informações em diferentes textos sobre exibição cinematográfica no período, complementadas pela busca em jornais e outros documentos.

A Companhia Kudara

A Kudara era uma companhia estrangeira empresariada por Max Rosenthal e dirigida por Yosaku Kudara e que desembarcou no Brasil no fim de 1902. Alice Trusz (2010, p. 169-170) a define como “[...] uma importante e renomada companhia de ginástica e de variedades originária de Teatro Kabuki, de Tóquio, cuja especialidade eram números de equilíbrio, acrobacias e cães amestrados, além das projeções”. As projeções, tanto de vistas fixas quanto de animadas, eram um dos atrativos da companhia, em meio a uma série de outras funções. A companhia circulava com uma grande quantidade de artistas, entre malabaristas, equilibristas, acrobatas, dançarinas, etc., contando também com números de cachorros “amestrados”. Além das pessoas e animais, havia uma quantidade significativa de outros objetos a serem deslocados, considerando indumentária, materiais utilizados para as apresentações e os próprios aparelhos de projeção, a exemplo das lanternas mágicas que eles chamavam de

“Phroso” e de *Chromotoscopio* de Loreazi, que projetavam fotografias em preto e branco e também coloridas; ou mesmo a máquina de projeção de filmes, anunciada na imprensa como *Catoptricon*, *Captotricon* ou *Bioscópio Captotricon de Farragut*. Este aparelho era movido a eletricidade, e acreditamos que tinha como gerador de energia elétrico um aparelho da marca L’Aster, também conhecido como Aster, que se tornaria muito popular entre exibidores itinerantes do período.

O pesquisador Deac Rossell (2000) propôs em seu trabalho uma categorização entre os tipos de exibidores itinerantes, considerando especialmente o contexto da Europa, e entre essas categorias incluiu a que ele chama de *theatrical traveller*, ou exibidores teatrais, que priorizavam a utilização da estrutura dos teatros das cidades por onde passam. Esta é, sem dúvida, uma das principais características da turnê da Kudara em sua passagem pelo Brasil: em todas as cidades que passou, trabalhou nos principais teatros de cada localidade.

As funções apresentadas durante as apresentações variavam bastante ao longo dos dias, na busca por atrair o público das respectivas cidades, buscando atrair o público com novos números. Essas apresentações eram quase sempre divididas em três atos, e a projeção de filmes costumava ocupar um desses atos, algumas vezes associada à projeção também de vistas fixas, com a lanterna mágica. A Kudara utilizou da estratégia de colocar em evidência nos anúncios de jornal tanto os aparelhos de projeção que seriam utilizados no dia, quanto os filmes que faziam parte do estoque da companhia. Como já dissemos, naquele momento, o principal filme do estoque foi *Viagem à Lua*, lançado em 1902 pela Star Film, obra que fez enorme sucesso na Europa e nos EUA, inclusive com a comercialização de cópias piratas pelo território estadunidense (SADOUL, 1963; ABEL, 1999). Filmado nos estúdios da empresa, a produção possuía elevado custo para o período, construindo uma narrativa fantástica que apresenta, em 30 quadros, uma viagem exploratória à lua por parte de um conjunto de cientistas. Os anúncios que divulgavam a Kudara costumavam destacar tanto o tamanho do filme, com seu grande número de quadros em comparação a maioria das fitas do período, quanto a narrativa fantástica associada aos romances de Júlio Verne e de H. G. Welles, bem como sua projeção em cores.

Viagem à Lua pelo Brasil e o circuito da Kudara

A Companhia Kudara inicia sua trajetória pelo Norte do país, na cidade de Belém, no dia 21 de novembro de 1902, chegando de navio provavelmente de Nova York, como sugere uma breve nota do *Diário do Maranhão* (LEITE, 2011). Suas apresentações foram breves, ocorridas no Teatro da Paz. A segunda parada é em Manaus, com estreia no dia 14 de dezembro de 1902 no Teatro Amazonas. *Viagem à Lua* foi projetada nas duas cidades, com grande destaque na imprensa, associadas aos outros espetáculos e aos projetores de vistas fixas. Este filme dividia o protagonismo com outras fitas que mobilizaram o público e a imprensa da época, como *Ali Babá e os 40 ladrões* (Ferdinand Zecca, 1902). A maior parte dos espetáculos era elogiada pelos jornais, mas existiam algumas exceções - no jornal manauara *Quo Vadis*, em 30 de dezembro, há uma crítica às vistas animadas, falando mal especialmente

por conta das trepidações da projeção e da nitidez da imagem, problemas comuns naquele momento, diante da variação dos aparelhos, da qualidade dos operadores e das condições de técnicas e estruturais da exibição.

Na sequência, partem de navio para a cidade de São Luís, no Maranhão. Em 8 de janeiro de 1903 o jornal local *Pacotilha* noticiava a chegada da Kudara, “que pretende exhibir-se, algumas noites, na nossa casa de espetáculos”. Passou poucos dias na cidade, trabalhando no Teatro São Luís, mas não encontramos nenhuma menção à atividade cinematográfica na cidade. Possivelmente, por conta de questões estruturais, a empresa adaptou seu espetáculo, dando prioridade para outras funções, em especial os cachorros adestrados. Na despedida da capital maranhense, no dia 15 de janeiro, uma nota do *Diário do Maranhão* diz que a Companhia seguirá para Recife, já que Fortaleza não contava “com lugar próprio e para pequena demora”, possivelmente por conflito de agenda entre os teatros daquela cidade. Isso também acontece na chegada à capital de Pernambuco, quando o Teatro Santa Izabel estava ocupado e a Kudara se desloca brevemente, de trem, para Maceió, fazendo algumas poucas apresentações enquanto esperavam a liberação.

Sobre a passagem pelo território pernambucano, Felipe Davson Pereira da Silva (2018) diz que essa companhia foi uma das grandes atrações do ano de 1903, tendo destaque o *Captotricon*. Foram onze dias de espetáculo no mês de fevereiro, tendo *Viagem à Lua* sido projetado no quinto dia (12 de fevereiro), e posteriormente reprisado. Após a passagem por Recife, seguem, em março, para Salvador, com apresentações no Teatro Politeama. Chegam à capital baiana em 26 de fevereiro, no *Vapor Brasil*, e desembarcam no dia seguinte, sendo recebidos com festa. Estrearam no sábado, dia 28, no Politeama, mantendo apresentações nesse mesmo teatro até o dia 21 de março, com ótima repercussão na imprensa soteropolitana de maneira geral, com destaque para os filmes projetados. Curioso que a Kudara fica mais dias do que estava inicialmente previsto, realizando espetáculos beneficentes nas últimas datas de sua passagem pela Bahia.

No Sudeste, a primeira cidade em que a companhia visita é Vitória, ocupando o Teatro Melpomene e realizando quatro apresentações até o dia 4 de abril, quando encerra suas atividades na cidade. Assim como em Salvador, *Viagem à Lua* teve destaque na imprensa. O próximo destino é a então Capital Federal, Rio de Janeiro, quando acontece um fato curioso: dias antes da chegada da Kudara, *Viagem à Lua* foi exibido pela “Empresa Parque Fluminense”, o que sugere a presença de outra cópia do filme em território nacional. No Rio de Janeiro, a Kudara se apresentou no Teatro São Pedro de Alcântara, com estreia em 7 de abril, ficando em atividade até o dia 3 de maio. É no Rio que a companhia se estabelece por mais tempo e com o maior número de espetáculos, incluindo todo o seu repertório de filmes, recebendo elogios recorrentes na imprensa. Era a cidade mais populosa do país, e possuía um público significativo disposto a pagar os valores nada populares que a companhia cobrava no São Pedro.

Depois, partem para Juiz de Fora de trem, com a estreia no dia 6 de maio no Teatro Juiz de Fora, em uma curta passagem. Em 8 de maio, o jornal da cidade *O Pharol*, comenta sobre a apresentação da Companhia, elogiando especialmente a programação de filmes, em especial o “hilariante *Viagem à Lua*”. A próxima cidade da turnê foi São Paulo, em uma curta temporada no Teatro Santana entre os dias 16 e 24 de maio. Diante do crescimento populacional da cidade naquele período, e da experiência mais duradoura em outras capitais de grande porte (como Salvador e Rio de Janeiro), é difícil entender o curto tempo em terras paulistanas. A curta estadia talvez esteja relacionada ao choque de agenda no teatro, já que em 22 de maio eram anunciados outros espetáculos no “Theatro Sant’Anna”. Outra hipótese é refletir se a presença por um período mais longo na capital federal não acabou encurtando os dias de espetáculo nas outras cidades subsequentes.

O último destino da Kudara em território brasileiro foi no Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, experiência que é detalhada na pesquisa de Alice Trusz (2010). A Kudara teve uma curta e conturbada temporada no Theatro-Parque, estreando no dia 27 de junho, e realizando mais seis espetáculos até o dia 4 de julho. As condições do Theatro-Parque não ajudavam, diante do intenso frio e por ser um espaço aberto, exigindo a adaptação de algumas funções. Tentaram, naquele momento, a transferência para o Teatro Politeama, mas sem sucesso. O fim da passagem da “Companhia Japonesa” é noticiada no *A Federação* de 6 de julho de 1903, elogiando o espetáculo e noticiando a partida para Buenos Aires, pelo Rio Pardo, posteriormente seguindo para o Chile.

Considerações Finais

A passagem da Companhia Kudara pelo Brasil é um bom exemplo para entender a atuação dessas companhias itinerantes que incorporaram a exibição cinematográfica entre suas funções, e neste caso específico, realizando uma turnê de abrangência nacional, indo do Norte ao Sul do país. A empresa ocupou os principais teatros de algumas das mais populosas cidades do Brasil no início do século 20, adaptando as apresentações diante das condições estruturais locais ou da agenda das casas de espetáculo. A projeção cinematográfica era uma função de destaque nos anúncios de jornal, o que sugere sua importância na busca por atrair a audiência. A Kudara utilizou a estratégia de ter uma quantidade significativa de filmes em seu estoque, o que permitia variar bastante a programação, muitas dessas fitas produzidas por Meliès. *Viagem à Lua* foi, possivelmente, o principal filme da turnê, diante da mobilização dos anúncios e do retorno dado pela própria imprensa, que frequentemente elogiava o filme e o aparelho. Se a Kudara seguiu sua turnê pela América do Sul, cópias do filme *Viagem à Lua* continuaram sendo exibidas no país, fazendo parte dos programas de outros exibidores itinerantes.

Destacamos também os meios de transporte utilizados naquele momento para o deslocamento de toda a companhia, valendo-se fundamentalmente das rotas marítimas e ferroviárias. Outro aspecto relevante é entender o perfil das cidades escolhidas: eram cidades

populosas, com grandes teatros, e que já faziam parte do circuito de outros exibidores do período, permitindo criar conexões com a trajetória de outros itinerantes que circularam pelo país naquele momento, a exemplo de Cesare Watry, Giuseppe Filippi e Edouard Hervet.

Referências

ABEL, R. *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*. Berkeley, L. Angeles, London: University of California Press, 1999.

LEITE, A. B. *Memória do cinema: os ambulantes no Brasil*. Fortaleza: Premium, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

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.

SADOUL, G. *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias*, vol. I. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

SILVA, F. D. P. da. *Novidade, imaginário e sedentarização: o espetáculo cinematográfico no Recife (1896-1909)*. Dissertação (Mestrado). UFRPE, Recife, 2018.

TURSZ, A. D. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908*. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Instituto Iniciativa Cultural, 2010.

Raimiverso: a experiência multidimensional no cinema de Sam Raimi¹⁸⁵

Raimiverse: the multidimensional
experience in the cinema of Sam Raimi

Francisco Gabriel Garcia¹⁸⁶

(Mestrando – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Este trabalho propõe o Raimiverso como o universo multidimensional dos filmes do diretor americano Sam Raimi. São abordadas as técnicas analógicas criativas do cineasta para atingir profundidade nas tomadas de *Evil Dead* e o percurso tecnológico, com o advento do 3D, a partir do Homem-Aranha até Dr. Estranho, filme criado para exibição no cinema 4D. Por fim, são refletidas as relações que existem entre os diferentes modos a que esses filmes são assistidos e a própria maneira como foram filmados.

Palavras-chave: Raimiverso; Sam Raimi; Multidimensionalidade; Cinema.

Abstract: This work proposes the Raimiverse as the multidimensional universe of the films of american director Sam Raimi. The filmmaker's creative analogue techniques to achieve depth in *Evil Dead* shots and the technological path, with the advent of 3D, from *Spider-Man* to *Dr. Strange*, a film created for showing in 4D cinema, are discussed. Finally, the relationships that exist between the different ways in which these films are watched and the way in which they were filmed are reflected.

Keywords: Raimiverse; Sam Raimi; Multidimensionality; Cinema.

Uma linda bailarina desperta a magia

Uma cabana na floresta. Uma bela lua cheia. Uma cruz improvisada com dois galhos toscamente amarrados, fincada no chão pedregoso. Uma mão cadavérica se ergue e abre os dedos aos céus, com a imagem da cabana ao fundo. Da cova rasa, o corpo esquelético de uma mulher levanta-se quase como uma tábua. Sem cabeça. Os primeiros passos e gestos proferidos pelos braços e mãos mimetizam uma bailarina, que dança sob um luar azulado. A cabeça vem logo em seguida, rolando pela terra, até encontrar o pescoço da mulher agachada. Sorridente, a bailarina continua a dançar roboticamente, enquanto o protagonista assiste à cena de dentro da cabana, através da janela. Entre esqueletos e abóboras penduradas pelo teto do enorme salão, assisto a esta cena de *Evil Dead 2 (Evil Dead 2: Dead by Dawn, Sam*

185 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Criadores e suas criaturas: reflexões sobre os filmes de autor.

186 | Mestrando e bolsista CAPES pelo PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi. É graduado em Comunicação e Artes pelo Mackenzie e pós-graduado em Design de Hipermidia, também pela UAM.

Raimi, EUA, 1987) – a dança macabra de Linda, a namorada de Ash¹⁸⁷–, projetada no telão da festa de Halloween de uma escola de inglês. O ano é 1990 e, durante esta projeção de *Evil Dead 2*, minha primeira experiência no cinema de Sam Raimi¹⁸⁸, certamente ainda não consigo imaginar as ideias e processos criativos empregados pelo diretor do filme, apenas as percebo de maneira hipnotizante. Conforme Linda executa malabarismos em animação *stop motion* com a própria cabeça, imagino que estou diante de algo *mágico*, algo importante. Tão importante que agora um afastamento se faz necessário. Rápido como a câmera se afasta da cabana, claramente editada em modo reverso, ao perceber que Ash a driblou, em outra cena de *Evil Dead 2*, afasto-me. O protagonista, no filme, consegue momentaneamente despistar a câmera, ou melhor, o olhar do espírito demoníaco da floresta que a câmera representa – o *olhar* que Sam Raimi explora; o olhar que flutua por pântanos, folhas e pedras, que destrói portas, janelas e pontes, e que é veloz, muito veloz. No livro do jornalista Bill Warren *Evil Dead: A Morte do Demônio – Arquivos Mortos*¹⁸⁹, há diversas entrevistas com os responsáveis pela produção da trilogia do *Evil Dead*. Nele, de acordo com o próprio Sam:

Era muito empolgante ver as tomadas em movimento, e decidi pôr nos filmes coisas que eu gostava de ver com a câmera. Algo que nunca me ocorreu durante o colégio foi que a posição da câmera era tão importante ou que fosse algo que tivesse um efeito visceral no público. Quando percebi isso, o cinema se tornou um meio de comunicação muito mais excitante para mim (RAIMI, 2013, p. 58).

O trabalho busca conceituar o Raimiverso inicialmente a partir das tomadas sinuosas da câmera de Sam Raimi usada em seu primeiro filme, *Evil Dead*. A chamada *Shaky-Cam*, criada em decorrência dos poucos recursos financeiros, trouxe “o olhar da câmera subjetiva” (MACHADO, 2007) vagando sinuosamente atrás de suas vítimas e atribuindo profundidade de planos. Diversos outros aparatos inventivos para essas filmagens são relacionados à “magia” que Sam, desde criança, fazia ao experimentar com a Super-8 (RAIMI, 2013), e pudesse se tornar um *bricoleur* (BAZIN, 1991) analógico da multidimensionalidade com o seu cinema.

O *bricoleur* analógico

Em meio à névoa sobre a água, a visão de alguma coisa sobrevoa o pântano e direciona-se sinuosamente à margem. O olhar representado pela câmera passa por cima de árvores e galhos que emergem e vence o nevoeiro borbulhante. Na estrada, um carro com cinco amigos se aproxima. Já em terra firme, a força sobrenatural agora sobrevoa raízes de árvores e folhas secas que repousam no solo da floresta. Os mesmos movimentos sinuosos fazem o olhar da câmera ora se desviar, se inclinar, ora subir e descer. Para a cena de abertura de *Evil Dead*, Sam Raimi amarrou a câmera à própria mão e subiu num bote, empurrado por assistentes, para movimentar a câmera livremente nessas tomadas. A ideia de o diretor operar a então chamada *Sam-o-Cam*¹⁹⁰ sobre um barco que singra o pântano pode ser comparada

187 | Ash J. Williams, interpretado pelo ator Bruce Campbell, é o protagonista dos filmes Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio (The Evil Dead, 1981), Uma Noite Alucinante 2 (Evil Dead 2: Dead by Dawn, 1987) e Uma Noite Alucinante 3 (Army of Darkness, 1992). Fonte: IMDb.

188 | Samuel Marshall Raimi, diretor/produtor americano. Nascido no estado do Michigan, em 1959 (IMDb).

189 | Publicação da Darkside Books. 2013.

190 | Nome dada à câmera atada à mão de Sam. Fonte: Glossário do livro Arquivos Mortos.

ao que Bazin chamou de “ideia cinematográfica com uma representação total e integral da natureza; ela tem vista, de saída, a uma restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo” (BAZIN, p. 29). A busca pela “cópia fiel da natureza”, tão constante dentro da necessidade do realismo do cinema, seria, em *Evil Dead*, elevada à categoria de como seria a cópia fiel do *sobrenatural*. Interessante notar como existe toda uma nomenclatura para o arsenal de aparatos analógicos que Sam usou em seus primeiros filmes, o que pode ser relacionado à criação de seu próprio *universo* cinematográfico, o *Raimiverso*.

A aranha despencou pelo prédio

Anos antes de filmar o primeiro *Homem-Aranha* (2002), Sam conversou com John sobre suas ideias de como filmar as tomadas em que o herói cabeça-de-teia passeia pelos ares e arranha-céus da cidade. Relembrando o fato ao *Collider*, antes de responder ao entrevistador que sua tecnologia preferida para filmar *Dr. Estranho* fora o *Zoom*, Sam Raimi conta que John precisaria criar tal tecnologia para se obter os resultados multidimensionais almejados por ele, e que isso levaria cerca de um ano e meio. Sam Raimi, então, entrava para a lista de diretores como Steven Spielberg e James Cameron, cujas ideias precisavam se apoiar na criação de novas ferramentas tecnológicas que até então não existiam¹⁹¹. Sam reencontrou seu lado inventivo para levar suas ideias às telas. É a *obsessão pelo realismo*¹⁹² de Sam que continua o levando à sua *arte do fazer* humano – à sua *technè* (DUBOIS, 2004). No entanto, desta vez com produtos tecnológicos para a criação de imagens que Dubois classificou de “ordem cinco”:

Trata-se da imagem informática, também chamada de imagem de síntese, infografia, imagem digital, virtual etc. (...) De fato, com a imagem informática, pode-se dizer que é o próprio ‘Real’ (o referente imaginário) que se torna maquínico, pois é gerado por computador (DUBOIS, 2004, p. 47).

Durante as filmagens, tanto do primeiro quanto do segundo *Homem-Aranha*, Sam usou a chamada *Spider-Cam*¹⁹³ para filmar o mundo real e combiná-la com efeitos gráficos tridimensionais da cidade e dos personagens. A *Spider-Cam* (Figura 10), nova integrante do *Raimiverso*, irmã 20 anos mais nova da *Shaky-Cam*, realmente despencou de uma altura de 22 andares, acoplada em cabos, para então subir rapidamente e poder causar a sensação vertiginosa que uma viagem com o herói aracnídeo, de seu ponto de vista, proporcionaria.

O horror estranho

Em meio ao céu noturno e relampejante da cidade, a visão da câmera se aproxima da cobertura de um prédio. O corte leva a olhos, que se abrem repentinamente. A mão apodrecida, tal como a da dançarina da introdução deste capítulo, rompe os blocos de pedra para esticar os dedos ao céu. A versão de um Dr. Estranho que morrera num outro universo agora é reanimada pelo próprio Mago Supremo, diretamente de outra dimensão. Cambaleante e

191 | Matéria de abril de 2013. Fonte: The Atlantic.

192 | André Bazin em “Ontologia da Imagem Fotográfica”.

193 | Nome dada à câmera Vista Vision montada em cabos. Fonte: AWN.com.

com as juntas estalando, o mago zumbi abre um portal interdimensional e segue para seu destino. Sim, *Doutor Estranho no Multiverso da Loucura* é um filme (também) de horror, quanto a isso não há dúvidas; ao contrário: há evidências de sobra. Tantas são, que a visão desta pesquisa chega a determinar que o filme se integra ao *Raimiverso* muito mais pelo horror do que pela multidimensionalidade de seus passeios de câmeras. Como deixar de referenciar a mão do mago zumbi esticada à mão de Linda? Ou ainda, referenciar essa cena à imagem do poster original de *Evil Dead*? Na sequência, o mago zumbi ainda luta contra espíritos do mundo dos mortos e, ao vencê-los, usa-os a seu favor, criando uma relação de simbiose através da qual novos poderes surgem; sequer o escritor Stephen King – o primeiro a resenhar positivamente *Evil Dead* após assisti-lo no Festival de Cannes de 1982¹⁹⁴, o que serviu de impulso para a distribuição do filme – foi esquecido, ao ter sua Carrie White¹⁹⁵ homenageada na passagem em que Wanda, a *estranha*, perambula por cenários em chamas enquanto sangue escorre pela testa. As facetas do Raimiverso se desdobram, viajam por dimensões e pelo tempo para se amarrarem numa complexa trama audiovisual transmidiática; que se solidifica no conceito de *worldbuilding*, principalmente se observado que essa narrativa se tornou “a arte de construir mundos, pois os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser totalmente explorados ou esgotados em um único trabalho ou mesmo em um único meio” (JENKINS, 2006, p. 114).

A quarta dimensão

É no filme *Doutor Estranho no Multiverso da Loucura* (2022) que a *multidimensionalidade* das câmeras de Sam Raimi alcança o seu máximo em termos do uso de tecnologias digitais que objetivam o maior realismo, especialmente se o filme for consumido numa projeção 4D. Apesar do sucesso obtido com os gráficos CGI levados ao extremo, como foram apontadas nas cenas no tópico anterior, há que se levantar questões de o quanto o exagero de tais adventos contribuem para, justamente, a perturbação desta noção de realidade a que é assistida – ou, como Dubois relata sobre a teoria da “dupla hélice” de Raymond Bellour:

Quanto mais capaz for um sistema para imitar fielmente o real em sua aparência, mais ele suscitará a proliferação de pequenas formas que mimam tal potência de mimetismo, visando desconstruí-lo. Curiosa revanche da imagem sobre o instrumento da máquina (DUBOIS, 2004, p. 55).

Com isso, assistir ao filme do *Dr. Estranho* no cinema 4D não é exatamente como viajar por uma dimensão diferente da nossa realidade tridimensional, como o filme sugere, ao mostrar personagens interagindo em diferentes universos dimensionais. Evidentemente, o termo 4D trata-se de uma ferramenta de *marketing*, “porque o sistema significa uma tecnologia adicionada ao sistema visual 3D” (OH, LEE, LEE, 2011, p. 375), como uma tentativa de oferecer estímulos sensoriais externos ao espectador, para que ele experimente novas imersões durante a projeção do filme. O problema da adição de uma dimensão à experiência é que ela pode ser, sobretudo, mal interpretada, mal concebida, ou ainda, sequer percebida.

194 | A relação de Stephen King com o filme *Evil Dead* é explorada no artigo *Stephen King e os passos da sua dança macabra: o escritor crítico fundamental para o Raimiverso*, (trabalho apresentado na Jornada Extracampo da UAM, em 2023).

195 | Carrie White, personagem do romance *Carrie*, de 1974, de Stephen King. Adaptado para o cinema em 1976 pelo diretor Brian de Palma, com a atriz Sissy Spacek no papel de Carrie.

O consumidor de filmes do século XXI em diante, acostumado com hiper estímulos das grandes cidades, projeções tridimensionais, simuladores, óculos de realidade virtual, videogames, realidade aumentada, plenamente inserido no chamado “comércio de choques sensoriais” (SINGER, p. 112), entende que todas essas sensações, aplicadas de maneira artificial nas projeções 4D, fazem melhor sentido no mundo real em que ele vive. Ora, um filme não é a realidade e não existe a necessidade de que este entretenimento seja tão real (e nem poderia, por mais que tentasse): para isso o espectador – ou observador – tem a sua própria vida no mundo real. Numa comparação à teoria de Dubois (p. 60), em que ele afirma que “quanto maior o grau de analogia, mais imaterial se torna a imagem”, entende-se que para o cinema repleto de inserções extrassensoriais, quanto *maior a realidade, menos fílmico* ele se tornará.

Quando Sam Raimi estava disposto a entregar um realismo sobrenatural no seu primeiro cinema, munido de sua *Sam-o-Cam* numa tomada e da *Shaky-Cam* na outra, ele não esperava que à esta magia criativa cinematográfica pudessem ser acoplados efeitos de vento ou água no rosto do seu espectador; na época das filmagens de *Evil Dead* essas tecnologias sequer existiam. Sam Raimi, portanto, sentiu frio extremo; calor abafado; atravessou pântanos, com água até os joelhos; atravessou portas e janelas; pendurou-se em veículos; correu pela floresta gelada com a câmera; espremeu-se por corredores apertados; melecou as mãos em xarope e lavou-as com café quente, na falta de água limpa – tudo para que o espectador vivesse a melhor experiência multidimensional possível dentro da “limitação” das duas dimensões da tela de projeção, e não perdesse, enfim, o envolvimento com a narrativa ao ceder a atenção para outras percepções.

A fuga da cabana

Algumas considerações finais propõem que o cineasta Sam Raimi experimentou os efeitos do cinema 4D enquanto criava seu primeiro filme, *Evil Dead* – considerando todos os estímulos físicos a que foi submetido: o frio da floresta, a água do pântano, as noites geladas na cabana; detalhes que são conhecidos pelos documentários e contados no livro *Arquivos Mortos* – enquanto o observador pôde se envolver com a história contada no conforto da tela de duas dimensões (cinema comum ou pelo videocassete, num segundo momento), sem o advento de dispositivos especiais (óculos 3D ou cadeiras 4D). Já no filme mais recente do Raimiverso, precisamente exibido na tecnologia do cinema 4D, é o observador que divide sua atenção entre os estímulos físicos a que é submetido (movimento, temperatura etc) e o envolvimento com a narrativa da história, imerso no desconforto dos dispositivos midiáticos necessários para essa atração

Esperamos contribuir com um olhar sobre a evolução da criatividade no fazer cinema e como a tecnologia vem transformando tanto os produtos audiovisuais quanto o modo que o observador do século XXI os experimenta. Além disso, o trabalho pode contribuir com uma importante observação de como a evolução tecnológica vem influenciando a prática

de produção cultural contemporânea, e quais os maiores interesses, sejam mercadológicos, comerciais ou culturais. O cineasta Sam Raimi participa ativamente desta evolução, com filmografia presente na cultura popular por mais de quatro décadas.

Referências

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORBA, E. Zilles. *Rumo a uma narrativa do corpo inteiro: uma abordagem comunicacional às tecno-interações em RV*. Lumina, UFJF, v. 14, n. 1, 2020.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOSCIOLA, Vicente. *Storyworld para o Conceito de Narrativa Transmídia*. In: Dimensões Transmídia. Aveiro, Portugal: Ria, 2019.

MACHADO, Arlindo. *O Sujeito na Tela. Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

OH, Eunji. LEE, Minkyung. LEE, Sujin. *How 4D Effects cause different types of Presence Experience?* Hong Kong, 2011.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo & SCHWARZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Cosac Naify, 2010.

WARREN, Bill. *Evil Dead: Arquivos Mortos*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

Festival Internacional de Cinema de Pyongyang: Uma janela entre o mundo e a Coreia do Norte¹⁹⁶

Pyongyang International Film Festival: A window between the world and North Korea

Gabriel da Silva Pinheiro¹⁹⁷
(Mestrando – PPGIS/UFSCar)

Resumo: O objetivo do trabalho é introduzir uma discussão sobre o Festival de Cinema de Pyongyang como uma janela do mundo para a Coreia do Norte e dela para o mundo, através do cinema. O festival promove um intercâmbio cultural onde profissionais do cinema e jornalistas estrangeiros veem o país e seu cinema, e os norte-coreanos têm contato com o cinema internacional. Pretende-se discutir o papel do cinema no diálogo entre países, usando o festival como uma possível ferramenta para essa promoção.

Palavras-chave: Cinema, Coreia do Norte, Cinema coreano.

Abstract: The objective is to introduce a discussion about the Pyongyang International Film Festival as a window from the world to North Korea and from North Korea to the world, through cinema. The festival promotes cultural exchange where film professionals and foreign journalists experience the country and its cinema, while North Koreans have contact with international cinema. The intention is to discuss the role of film in the dialogue between countries, using the festival as a possible tool.

Keywords: Film, North Korea, Korean cinema.

Introdução

No âmbito cinematográfico, os festivais desempenham um papel crucial nas interações culturais transnacionais, indo além de simples espaços para a promoção cultural. Ao analisar esses eventos, torna-se possível compreender as intrincadas relações entre as diversas culturas cinematográficas globais. Conforme destacado por Marcelo Ikeda (2022, p. 195), os festivais ultrapassam sua função cultural e desempenham um papel ativo na esfera

196 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 11 – Janelas para o mundo: festivais, cinefilia e coproduções.

197 | Mestrando em Imagem e Som pela UFSCar. Se interessa pela investigação das relações entre Estado, política e ideologia com o cinema, atualmente desenvolve pesquisas sobre cinema na Coreia do Norte.

política, influenciando os mercados cinematográficos. Além de facilitar a difusão de expressões culturais, esses eventos exercem impacto na cena política e contribuem para o desenvolvimento econômico das indústrias cinematográficas.

Os festivais são espaços onde diferentes pessoas e grupos interagem para discutir e negociar questões culturais, de poder e de identidade em níveis local, nacional e internacional. Esses eventos proporcionam oportunidades para troca e diálogo entre diferentes agentes culturais e ajudam a construir conexões entre diversas comunidades. (WONG, 2011, p. 14). Os festivais possuem, nesse sentido, um papel a desempenhar no âmbito das relações internacionais. O Festival Internacional de Cinema de Pyongyang, ou PIFF (평양 국제 영화 축전), na Coreia do Norte, pode ser um exemplo importante de como o cinema pode ser usado para esse fim.

Festival Internacional de Cinema de Pyongyang

A presença ou a ausência de filmes estrangeiros circulando dentro da Coreia do Norte parece ser uma questão pacificada na bibliografia sobre o cinema norte coreano. Por mais que careçam fontes primárias que comprovem essas afirmações, a bibliografia concorda que poucos filmes entraram no país antes da criação do festival. Em *State Cinema and Passive Revolution in North Korea*, Hyangjin Lee afirma que: “Desde a década de 1980, após o colapso do bloco comunista, filmes estrangeiros foram pouco exibidos para o público local, exceto por um pequeno número de filmes antigos importados da União Soviética, China ou Europa Oriental”. (LEE, 2005, p. 204, tradução minha). A afirmação é repetida por Johannes Schönherr em *North Korean Cinema: A History* que complementa que filmes indianos e chineses também eram exibidos no país, de forma restrita e que “os cinemas norte-coreanos raramente exibem filmes estrangeiros fora do festival e apenas um filme estrangeiro é exibido por semana na TV norte-coreana”. (SCHÖNHERR, 2012, p.13, tradução minha).

É necessário que seja ressaltado que Kim Jong-il, o segundo líder norte-coreano, filho de Kim Il-sung, o revolucionário que se tornou o primeiro presidente do país, tinha um fascínio pessoal com o cinema no geral:

Kim Jong-il, segundo líder do país, demonstrou um interesse pessoal de longa data pela produção cinematográfica, culminando na redação de um tratado teórico sobre cinema no início da década de 1970. [...] Em 1973, Jong-il ascendeu à posição de supervisor do Departamento de Propaganda e Agitação. Vale salientar que seu pai, Kim Il-sung, então líder da República Popular Democrática da Coreia, estava ciente do papel central que o cinema poderia desempenhar como uma poderosa ferramenta de propaganda, capaz de alcançar todos os estratos da sociedade e evocar respostas emocionais intensas nos espectadores. (PINHEIRO, 2023, p. 33-34).

Durante o seu período como líder do Departamento de Propaganda e Agitação, Kim Jong-il exercia vigilância sobre a indústria cinematográfica da Coreia do Norte. Jong-il buscava ativamente influenciar a produção cinematográfica nacional, com o objetivo de alcan-

çar reconhecimento e aclamação internacional. Para alcançar esse objetivo, ele desenvolveu e implementou estratégias específicas. (SCHÖNHERR. 2011. p. 6). Uma das estratégias adotadas foi a colaboração com o renomado cineasta sul-coreano Shin Sang-ok, com o propósito de elevar ainda mais os padrões de qualidade do cinema na Coreia do Norte.

Shin Sang-ok, diretor e produtor cinematográfico, dirigiu e produziu ao longo de 52 anos de carreira um total de 74 filmes. Sua carreira internacional abrangeu colaborações com diversas indústrias cinematográficas, incluindo Coreia do Sul, Coreia do Norte, Estados Unidos, Hong Kong e Japão. No entanto, é mais lembrado por sua estadia na Coreia do Norte de 1978 a 1986, período em que produziu notavelmente o filme *Pulgasari* (불가사리) em 1985.

Em outubro de 1983, Kim Jong-il convocou Shin Sang-ok e a atriz Choi Eun-hee, que na época era esposa de Shin, para uma reunião em seu escritório, na qual expressou suas perspectivas sobre a indústria cinematográfica norte-coreana. Segundo Schönherr (2012, p.10-11), Kim Jong-il explicou suas expectativas de que Shin e Choi desempenhassem um papel fundamental na criação de uma cinematografia norte-coreana capaz de competir em âmbito internacional. Foi durante esse encontro que Sang-ok apresentou a sugestão a Jong-il de iniciar considerações para a concepção de um festival internacional de cinema na Coreia do Norte (SCHÖNHERR, 2012, p.107). Em 1986, Sang-ok e Eun-hee partiram para Viena, Áustria, e não mais regressaram à Coreia do Norte. Nesse momento, a influência de ambos no cenário cinematográfico do país era inegável, a ponto de persuadir Kim Jong-il a adotar a proposta de Sang-ok. Isso culminou na efetiva concepção dos planos para a realização do festival.

Em setembro de 1987 aconteceu em Pyongyang, a capital da Coreia do Norte, o primeiro festival de cinema do país. Naquele primeiro momento o festival se chamava Festival de Cinema de Pyongyang de Países Não-Alinhados e Outros Países em Desenvolvimento (빨리불가담 및 기타 발전도상 나라들의 평양영화축전) e se dedicava à filmes do bloco socialista e outros países simpatizantes da União Soviética. A formalização da organização dos não-alinhados ocorreu em 1961, na cidade de Belgrado, na Iugoslávia, como delineado por Schönherr. (2012, p. 107).

A partir da década de 1960, a estratégia política de Kim Il-sung estava direcionada à conquista de influência entre as nações não alinhadas, ou seja, aquelas nações independentes que não se associavam aos blocos políticos ocidental ou oriental. É importante destacar que alguns desses países, tais como Índia, China, Irã e nações árabes sob liderança de governantes de orientação política de esquerda, como a Síria, dispunham de sólidas indústrias cinematográficas e desempenhavam um papel significativo como concorrentes nesse contexto. “Desde o início, o festival contou com uma competição internacional, julgada por um júri internacional, e também incluiu diversas sessões não competitivas. Foi estruturado assim como qualquer outro festival internacional de cinema.” (SCHÖNHERR. 2011, p.11, tradução minha).

Janela do mundo para a Coreia do Norte

A partir de 1990, o festival adotou a periodicidade bienal no outono, uma configuração que permanece vigente até os dias atuais. Em 2002, o festival passou por uma reestruturação que culminou na designação que possui atualmente, ou seja, Festival Internacional de Cinema de Pyongyang (평양 국제 영화 축제) ou PIFF. A mudança do nome do festival refletiu uma transformação na programação, que começou a incluir filmes de diversas origens, como Egito, Rússia, Irã, Polônia, Suécia, Reino Unido, Alemanha e até o filme americano *Evita*, estrelado por Madonna, foi exibido no festival. Um marco importante ocorreu quando o festival permitiu a exibição de filmes japoneses pela primeira vez, com a presença do renomado diretor Yoji Yamada, que apresentou pessoalmente algumas de suas obras, incluindo duas parcelas de sua extensa série de filmes Tora-san. (SCHÖNHERR, 2012, p.12).

Com essa nova abertura para outros países Schönherr explica que o festival possuía em uma mistura peculiar de filmes de diferentes gêneros e origens, como ação chinesa, história infantil sueca, thriller psicológico da Nova Zelândia, drama histórico polonês, romances da Síria e Índia, longas-metragens, curtas-metragens e animações. O prêmio mais prestigioso do festival, a "Tocha de Ouro", foi concedido em cinco ocasiões a produções cinematográficas chinesas, em quatro ocasiões a longas-metragens norte-coreanos, em três ocasiões a filmes de origem alemã e iraniana, e em uma única ocasião a um longa-metragem russo e a um longa-metragem vietnamita.

A 17ª edição do festival teve lugar em setembro de 2019, representando a última iteração do evento antes da eclosão da pandemia da COVID-19. A 18ª edição, originalmente programada para ocorrer em 2021, foi adiada indefinidamente, e até o momento da redação deste artigo, não há informações disponíveis sobre a data da próxima edição. Através da análise do site oficial do festival, é possível constatar que o lema desta edição foi expresso na frase "Independência, paz e amizade".

O 17º Festival Internacional de Cinema de Pyongyang foi realizado em Pyongyang, RPDC, em setembro de 2019, com o objetivo declarado de 'inaugurar novos horizontes na arte cinematográfica ao promover o intercâmbio e a cooperação entre cineastas de todo o mundo com os ideais de Independência, Paz e Amizade'. (PYONGYANG, 2015, tradução minha).

Janela da Coreia do Norte para o mundo

Além da exibição de filmes estrangeiros na Coreia do Norte, através do PIFF, a Coreia do Norte pode mostrar seu país e o seu cinema para um público internacional, especialmente para profissionais do cinema e jornalistas estrangeiros que vão até o evento. Kim Suk-young ressalta que isso colocou o país no mapa da economia global da cultura e nas páginas das editorias de arte e cultura de jornais como o New York Times e o Los Angeles Times. (KIM, 2010, p.311). Em *Comrade Kim Goes Global: Refiguring North Korean Cinema in a Global Context*, Kim Dong Hoon chega inclusive a dizer que essa era e sempre foi a intenção inicial do festival. Fazer o mundo conhecer a produção cinematográfica da Coreia do Norte:

A promoção e venda de filmes norte-coreanos sempre foram o seu objetivo prático, juntamente com a apresentação de tendências internacionais de cinema aos fãs de cinema. O PIFF é combinado com um mercado de filmes, uma característica comum de muitos festivais de cinema, no qual um mercado de filmes é aberto e empresas privadas de filmes podem participar desse mercado. A Korean Film Export and Import Corporation (KOFIC), entidade estatal de filmes da Coreia do Norte, que “está envolvida na exportação e importação de filmes e realiza ampla cooperação e intercâmbio na área do cinema com outros países, incluindo coprodução e produção por encomenda e cooperação técnica”, é a anfitriã do PIFF, o que atesta a importância do festival nos negócios globais da indústria cinematográfica da Coreia do Norte. (KIM, 2020, p. 26, tradução minha).

Filmes norte-coreanos ganhadores da tocha de ouro no festival conseguem ter uma divulgação maior por conta do evento. Certa vez em setembro de 2006, durante o Festival Internacional de Cinema de Pyongyang, James Velaise, o diretor da empresa de distribuição francesa Pretty Pictures adquiriu os direitos de distribuição do filme norte-coreano *O Diário de Uma Colegial* (한 녀학생의 일기), para o mercado francês. Dois anos mais tarde, em 2008, Velaise retornou ao festival com o intuito de assegurar os direitos de distribuição global da obra. Com sucesso, Velaise conseguiu lançar uma coleção de DVDs de filmes provenientes da Coreia do Norte, acompanhados de legendas em inglês. (SCHÖNHERR, 2012, p. 164).

O interesse geral no cinema asiático, e especialmente no cinema sul-coreano, havia crescido dramaticamente, e as visitas a festivais sul-coreanos como o Festival Internacional de Cinema de Pusan haviam se tornado obrigatórias para qualquer pessoa profissionalmente interessada em explorar o cinema asiático ou tentar promover filmes no continente. Com a Coreia do Sul como um foco tão forte de atenção no mundo do cinema, as pessoas naturalmente se tornaram interessadas em conhecer também o Norte. O festival em Pyongyang oferecia a oportunidade de fazer exatamente isso. As inscrições de filmes dispararam. (SCHÖNHERR, 2012, p.12, tradução minha).

As reportagens relativas ao Festival Internacional de Cinema de Pyongyang desfrutaram de ampla divulgação em respeitáveis veículos de imprensa estrangeiros, abrangendo jornais, revistas e portais notáveis, tais como The Economist, Newsweek, Los Angeles Times, New York Times, GQ e BFI, além da Agence France-Presse. Um exemplo notável é o autor Johannes Schönherr, cuja participação no evento culminou na elaboração do livro *North Korean Cinema: A History*, considerado a principal fonte bibliográfica sobre o cinema norte-coreano.

Esses jornalistas não apenas possuem acesso ao Festival para a cobertura midiática, mas também recebem a oportunidade de participar de excursões guiadas pelo país durante o período do festival. A empresa Koryo Tours, oficialmente credenciada pelo governo norte-coreano, oferece pacotes turísticos específicos para essa ocasião, englobando visitas aos estúdios de cinema norte-coreanos, facilitando encontros com profissionais do cinema local e promovendo passeios orientados pela cidade de Pyongyang como um todo.

Frequentemente, o período do Festival representa uma possível oportunidade para esses jornalistas e profissionais do cinema estabelecerem contato com a cultura, o povo e o país, que são notoriamente restritos e fechados por motivos políticos. Coberturas realizadas por figuras como James Bell, Barbara Demick, Mitch Moxley e outros, quando puderem ser analisadas em trabalhos subsequentes, podem exemplificar de maneira mais incisiva como o Festival funciona como uma ferramenta de intercâmbio e uma janela que se abre entre a Coreia do Norte e o resto do mundo. Conforme demonstrado nesta breve discussão introdutória sobre o evento, já é possível observar os primeiros contornos dessa relação, indicando uma possível intenção gradual e lenta do país em se abrir para o mundo através do cinema. Essa escolha possivelmente política também se alinha com uma evidente tradição histórica, uma vez que os líderes norte-coreanos demonstram consistentemente um olhar atento para as potencialidades do cinema como uma ferramenta política.

Referências

- IKEDA, Marcelo Gil. *Festivais de cinema e curadoria: Uma abordagem contemporânea*. Rebeca, v. 11, p. 181-202, 2022.
- KIM, Dong Hoon. *Comrade Kim goes global: Refiguring north korean cinema in a global context*. Situations: Cultural Studies in the Asian Context, v. 13, ed. 2, 2020.
- KIM, Suk-Young. *Illusive utopia: Theater, film, and everyday performance in North Korea*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010.
- LEE, Hyangjin. *State cinema and passive revolution in North Korea*. In: WAYNE, Mike (ed.). *Understanding film: Marxist perspectives*. Pluto Press, 2005. cap. 9, p. 194-212.
- PINHEIRO, Gabriel S. *Melodrama da luta de classes no cinema da Coreia do Norte: Kim Jong-il e os conflitos narrativos*. In: André Bueno. (Org.). *Oriente 23: Estudos Coreanos*. 1ed. Rio de Janeiro: Ed. Rio de Janeiro, 2023, v. , p. 33-41.
- PYONGYANG International Film Festival. 2015. Disponível em: <http://pyongyanginternationalfilmfestival.com/>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- RI, Un Gyong; KIM, Thaek Song. *The 17th Pyongyang Film Festival*. Pyongyang: Organizing Comitee of The 17th Pyongyang Film Festival, 2019.
- SCHÖNHERR, Johannes. *North korean cinema: A history*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- SCHÖNHERR, Johannes. *The north korean films of Shin Sang-ok*. . No. 22. 2011. p. 1-22
- WONG, Cindy Hing-yuk. *Film festivals: Culture, people, and power on the global screen*. 1. ed. Rutgers University Press, 2011.

Utopia e barbárie numa das trilogias possíveis de Vladimir Carvalho¹⁹⁸

Utopia and barbarism in one of Vladimir Carvalho's possible trilogies

Gabriela Kvacek Betella¹⁹⁹

(Pós-doutora – docente da UNESP)

Resumo: *O país de São Saruê* (1979), *Conterrâneos velhos de guerra* (1992) e *Barra 68 – sem perder a ternura* (2001) representam etapas simbólicas de uma história pessoal. A unidade reside nas evidências das lutas de classes, dos deslocamentos e dos espaços utópicos como registros da memória coletiva. Assim como visualizamos a dilatação do caráter panfletário na trilogia, apostamos na densidade das relações entre o homem, a terra e as utopias nas múltiplas interações no universo poético do cineasta.

Palavras-chave: Documentário, Vladimir Carvalho, Utopia, Barbárie.

Abstract: *O país de São Saruê* (1979), *Conterrâneos velhos de guerra* (1992) e *Barra 68 – sem perder a ternura* (2001) represent symbolic stages of a personal story. The unity resides in the evidence of class struggles, displacements and utopian spaces as records of collective memory. Just as we visualize the expansion of the pamphleteer character in the trilogy, we bet on the density of relationships between man, the earth and utopias in the multiple interactions in the filmmaker's poetic universe.

Keywords: Documentary, Vladimir Carvalho, Utopia, Barbarism.

É difícil que alguém não conheça ao menos em parte a obra de Vladimir Carvalho, que aparece nos anos de 1950, no chamado ciclo documentário paraibano, uma das forças de base para o Cinema Novo. No final da década, a prática de cinema na Paraíba foi bastante impulsionada por um movimento cultural significativo, com início nos cineclubes e na atividade de cineastas como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Rucker Vieira e Ipojuca Pontes, documentaristas responsáveis por uma produção expressiva no período de 1959 a 1979. A circulação das novas ideias que percorriam o cinema brasileiro pelo menos desde o impacto de filmes “urbanos” impulsiona a atividade cinematográfica de cineclubes que, no caso da capital João Pessoa, ainda contou com a fundação da Universidade da Paraíba (futura Universidade Federal da Paraíba), em 1955, para a centralização de formação de jovens cineastas e críticos. Formaram-se os importantes grupos de João Pessoa e de Campina Grande.

198 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 42- Direção e atuação no cinema brasileiro.

199 | Professora assistente doutora MS3.2 na FCL-UNESP-Assis e coordenadora da área de Língua e Literatura Italiana. Mestre e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP), com pós-doc no IEB-USP. Atuação voltada para os estudos das relações entre Literatura, História e Audio-visual, no âmbito do Departamento de Letras Modernas e no programa de pós-graduação Literatura e Sociedade, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais.

O percurso de Vladimir Carvalho se constrói intrinsecamente aos deslocamentos do realizador ao longo de sua vida e mesmo após sua fixação em Brasília, em 1969, pois o cineasta continuará a revisitar a terra natal. Um sentido peculiar de sua obra diz respeito às extensões do ciclo paraibano representadas em seus filmes maduros. Dizendo de outro modo, ainda que Vladimir tenha se afirmado como representante do cinema brasiliense após 1970, e Brasília cumpra um importante papel na filmografia, a natureza ou ancestralidade nordestina será o contrapeso em toda a carreira.

O ciclo de formação de Vladimir como diretor até sua instalação em Brasília reflete essa trajetória. Antes de filmar *Vestibular 70* (Vladimir Carvalho, 1970), primeiro curta ambientado na Capital Federal, o documentarista já contava no currículo curtas-metragens imponentes. Seu primeiro longa é *O país de São Saruê*, finalizado em 1971, proibido no Festival de Brasília e só exibido em 1979. Entre 1972 e 1979 Vladimir dirigiu 9 curtas documentários, entre eles *A pedra da riqueza* (1975), analisado por Jean Claude Bernardet a partir da abstração das imagens (tão importantes quanto a urgência do conteúdo) e de uma certa renovação na “expressão do subdesenvolvimento” pela aproximação de “perspectivas antagônicas, a interpretação mítica do trabalho confrontada com sua realidade capitalista” (BERNARDET, 2003, p. 224).

A crítica tem apontado há bastante tempo um amálgama de vertentes do documentário na obra de Vladimir Carvalho e, nesse sentido, um certo pioneirismo no cenário brasileiro. Vladimir é capaz de assimilar na construção de seu estilo a ficcionalização do documentário como Robert Flaherty (1884-1951) praticou, assim como incluiu o modo experimental reflexivo de Dziga Vertov (1896-1954) – bem a propósito, Glauber Rocha chamava Vladimir de “Vertov da caatinga” –, tanto quanto absorveu o modo de intensificar a presença da veia poética-política no documentário, como fez Joris Ivens (1898-1989) e também aproveitou o lirismo de Humberto Mauro (1897-1983). Para além de dizer que Vladimir “fez a lição de casa” de todo documentarista, o que mais nos interessa é um tipo de cinema metalinguístico que o diretor já expressa nos anos de 1970, quando a equipe de filmagem aparece em cena (como em *O país de São Saruê*), ou quando essa tendência se mantém mais sofisticada, como no efeito de “filme dentro do filme” em *Barra 68 - sem perder a ternura*. O documentário de 2001 exibe imagens de 1968 e o depoimento do autor das corajosas imagens, Hermano Penna, durante a invasão da Universidade de Brasília.

Como herança presente em Vladimir Carvalho também se observa a mistura singular entre evidência documental e reconstituição ficcional da estrutura do pioneiro *Aruanda* (MATTOS, 2008, p. 13). Outro eixo importante será constituído pela elaboração dos textos que atravessam os filmes, em versos, em prosa poética, em formato de títulos e subtítulos longos, discursos *off* explicativos, letrados. Essa é a marca de estilo que nos interessa pela construção de uma voz condutora e pelas transformações que sofre ao longo dos trabalhos de Vladimir Carvalho desde os anos de 1970 até os anos 2000. Nossa hipótese leva em conta o fato de tal “ponto de vista” ser concebido a partir de uma estrutura mais poética, no início da carreira do cineasta, e atravessar um processo de “prosificação” capaz de flertar com o discurso panfletário - ou chegar a um limite do melodrama - deixando de lado o lirismo

enigmático (abstrato?) dos primeiros curtas e do longa mais famoso. À medida em que se torna mais didático, o documentário de Vladimir Carvalho vai abandonando a capacidade extraordinária de oferecer ao espectador a capacidade de articular as ligações entre forma e conteúdo.

Na trilogia que organiza nossos trabalhos, há elementos-chave da filmografia do cineasta, como também os filmes são etapas simbólicas de uma trajetória pessoal. Agrupamos os documentários de acordo com um hábito do próprio Vladimir Carvalho, ao confessar ligações de continuidade entre diversos de seus curtas e longas, quase sempre em conjuntos de três ou mais obras que se completam. A unidade para a trilogia reside nos pontos de uma poética que se fortalece, baseando-se nas evidências das lutas de classe, nos deslocamentos humanos e nos espaços utópicos como registros de uma memória individual e coletiva. Os três longas são representativos das etapas de uma filmografia e dos espaços e tempos percorridos, vividos e mapeados.

Por meio de uma orientação antiutópica nem sempre declarada e nunca distópica, os filmes expõem relações humanas tuteladas por utopias. Assim, *O país de São Saruê* é inspirado no título do cordel *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, escrito em 1947. Nesse poema, em 31 sextilhas e 2 décimas o poeta descreve uma viagem imaginária a um lugar inventado, uma espécie de eldorado em que a abundância alimentar, o elogio ao ócio, o dinheiro abundante e a juventude eterna constituem os principais elementos do folheto. O efeito sobre os leitores, por si só, já reverberava a ironia, pois o eu-lírico pretendia viajar para o lugar em que a fartura, descrita com as imagens mais fantasiosas, supriria com o excesso a miséria presente. Esse efeito da leitura provoca uma síntese da necessidade de meios pelo exagero das descrições de fastio. Quanto mais o poeta exagera nas imagens de abundância, mais nos aproxima da realidade da falta. Vladimir Carvalho propõe o oposto do paraíso fantasioso e encantatório, mas usufrui disso para mostrar, por meio de uma espécie de tríptico, o espaço fronteiro entre Paraíba, Pernambuco e Ceará, com a escassez de meios e as dificuldades de sobrevivência. O contraste da proposta espelha “a visão de um país à margem, potencialmente rico mas vivendo na mais crassa miséria” (CARVALHO, 1986, p. 129).

Na última viagem para as filmagens, Vladimir entrevista Chateaubriand Suassuna em Catolé do Rocha, “(...) mirrado debaixo de seu chapéu de couro, com sua foice na mão esquadrinhando a pequena propriedade de terras sáfaras, os olhos injetados de sonho obsessivo, em busca de um urânio salvador”. Naquele momento, Vladimir entendeu que ali o documentário virava “ficção”, e o delírio do fazendeiro em busca do minério precisava ser filmado para realizar o contraponto com o folheto de cordel. Enquanto o velho fazendeiro tornava-se a projeção das ideias de riqueza, o relato de outro depoente, Pedro Alma, pioneiro da busca de ouro em terras paraibanas, trazia a imagem-síntese da contradição real: ele “encontrara em suas explorações o esqueleto de um homem que morrera de fome no meio de uma mina. Era o próprio símile do país pobre montado na riqueza.” (CARVALHO, 1986, p. 129-130)

Para além da releitura do poema de cordel num resultado com imagens realistas do sertão, o diálogo com a poesia nordestina se renova com a inserção do poema de Jomar Moraes Souto para estruturar a primeira parte do filme. Vale lembrar, ainda, que esse primeiro longa do diretor, rodado entre 1966 e 1971, é consequência, ou em torno dele orbitam curtas-metragens “paraibanos” de Vladimir Carvalho: *O Sertão do Rio do Peixe* (1968), *A bolandeira* (1968) e *A pedra da riqueza* (1975). Este último é mais que extensão e complemento, trata-se de uma insistência da proposta de Vladimir Carvalho ao revelar, de um lado, e espoliação do Nordeste, o atraso, o latifúndio como mácula gigantesca e, de outro, a riqueza inacreditável do plano imaginário ao criar estratégias para driblar ou esquecer a miséria. Segundo Vladimir Carvalho, o homem nordestino soube operar um “processo lento mas vivíssimo de compensação mítica”, transferindo para seus instrumentos de cultura o que lhe foi retirado, muitas vezes apontando os meios de espoliação, sempre com os simbolismos específicos. Assim,

O bumba-meu boi, como todos sabemos hoje, é uma peça de crítica social de fazer inveja a Bertolt Brecht pelo tanto de “distanciamento” que tem. Os “exageros” dos repentes dos cantadores têm algo de apocalíptico e de fuga. O mesmo acontece com as fantásticas narrativas e estórias dos folhetos de feira, e a utopia trabalhada pela imaginação detona no livrinho da Viagem a São Saruê, como uma concepção rústica do Eldorado, o “paraíso perdido” do homem. Montanhas de cuscut e pão, rios de leite e mel, árvores de dinheiro, é a mais flagrante contrapartida do sertão. (CARVALHO, 1986, p. 130)

Conterrâneos velhos de guerra pertence ao espaço do Planalto Central, retoma os curtas produzidos desde a transferência de Vladimir Carvalho para esse espaço e aborda o deslocamento dos trabalhadores da construção de Brasília sob o contraponto entre a visão utópica dos idealizadores da capital e a realidade dos operários, na absoluta maioria nordestinos. O filme retorna à época do nascimento da capital federal para reconstituir um suposto massacre de operários pela memória de entrevistados e a tentativa de apagamento do episódio da história. Realizador e personagens interagem à luz de uma pauta investigativa, localizada no episódio de 1959.

O exame dessa trilogia forjada pela pesquisa leva em conta a dimensão de denúncia e os modos de construção de um discurso politizado sobre os fatos documentados. Vladimir recolhe imagens desde 1968, monta a partir de 1988 para finalizar o longa em 1991, com material bastante heterogêneo. O resultado é um filme disposto a compor uma narrativa épica operística, talvez brechtiana, reorganizando o tempo histórico, porém a montagem fragmentária enfraquece essa pretensão e só fortalece a extensão da obra. Há ainda excessos com os textos, pois o poema da letra da canção de abertura (do poeta Jomar Moraes Souto, na composição e voz de Zé Ramalho), o texto de Vladimir Carvalho na narração de Othon Bastos e o poema (novamente de Jomar Moraes Souto) declamado pelo Candango-poeta, interpretado pelo ator B. de Paiva em certa altura do filme glosam as imagens e depoimentos que já se contam suficientemente.

Talvez o maior trunfo do documentário está na capacidade de dar complexidade ao massacre de operários da construtora Pacheco Fernandes pela Guarda Especial de Brasília (GEB) pelos depoimentos em tempos distintos, como se a história macabra insistisse em sobreviver na memória dos entrevistados. Além disso, o filme comporta as remoções de moradores das áreas próximas ao Plano Piloto, como se examinasse o destino das famílias dos pioneiros de Brasília, fadados a sofrer repressões, expulsões e humilhações, enfim, submetidos à violência dos interesses, como a especulação imobiliária. À medida que o filme estende essas relações entre a barbárie e a manutenção de uma ordem amparada pelo sonho modernista da capital, mais evidencia o caráter repressor da ditadura militar sobre os movimentos operários e lança luz sobre os conflitos na democracia então recentemente recuperada.

Conterrâneos foi idealizado para ser uma continuação de *O país de São Saruê*, acompanhando os nordestinos que saíram de sua terra natal para fugir da miséria para tentar se fixar na Terra Prometida: Brasília parece cumprir o papel de eldorado, porém o documentário de 1991 vai além de revirar o sentido de utopia. A história de Brasília contada por Vladimir Carvalho escancara a porção imensamente destrutiva de uma construção, tanto do espaço físico da cidade, quanto da ideia da nova e moderna capital e, por que não dizer, também evidencia a dialética entre utopia e barbárie. Ao mesmo tempo, relativiza passado e presente, e a síntese desse processo está na sequência ao som da Cavalgada das Valquírias (início do ato III da ópera *Die Walküre*, a segunda das quatro óperas compostas por Richard Wagner que compõem *Der Ring des Nibelungen*), quando as imagens parecem entrecruzar passado e presente por meio dos planos em preto e branco e em cores, mostrando as pessoas revirando o lixo recém chegado nos caminhões.

Barra 68 também retorna a outro espaço-tempo muito específico, circunscrito à criação da Universidade de Brasília encarnada na perseverança de Darcy Ribeiro (1922-1997) e às tentativas de destruição da instituição, desde o golpe militar de 1964, a invasão de 1968 (que resultou em centenas de estudantes detidos e na exoneração de quase todo o corpo docente) e a dura repressão de manifestações em 1977. Mantendo algo do processo de evidenciar a dialética entre passado e presente, entre utopia e barbárie, no documentário de 2001 vemos uma síntese de confronto perseguida pela montagem. O ponto alto está na entrevista com o ex-reitor Almeida Azevedo, que passou a comandar a UnB em 1968.

Os três documentários são capazes de reunir os diálogos mais importantes que o diretor paraibano estabelece tanto com as possibilidades do documentário quanto com questões formais. Assim, o “choque entre a realidade e a ficção”, ao se explicarem mutuamente, conforme destacou Jean Claude Bernardet (1986, p. 153) como o melhor trunfo do cinema de Vladimir Carvalho, estão presentes nos filmes da trilogia - evidência documental e reconstituição ficcional, como já mencionamos. Além disso, o gosto pelo mito desenvolve-se com um inevitável pensamento épico. Por outro lado, os três filmes elaboram uma estrutura narrativa quanto mais se distanciam do caráter etnográfico, promovendo a montagem para um nível “artesanal” (como diria o grande documentarista italiano Vittorio de Seta), des-

bravando tratamentos sonoros, experimentação tonal, reapropriação de materiais. A instrumentalização desses diálogos proporciona, a despeito de certas incongruências, camadas de sentido de uma consciência crítica.

Referências

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

BERNARDET, Jean Claude. Ficção real em *O País de São Saruê*. In: CARVALHO, Vladimir. *O País de São Saruê*. Brasília: Ed. da UnB, 1986, p. 151-156.

CARVALHO, Vladimir. *O País de São Saruê*. Brasília: Ed. da UnB, 1986.

MATTOS, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelepas no Planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

Bolívia Online, 2005: Um documentário político experimental feito ao acaso

Bolivia Online, 2005: An experimental
political documentary made by chance

Geraldo Blay Roizman

Resumo: O documentário Bolívia Online foi feito experimentalmente a partir de uma viagem turística e suas imagens captadas em 2001 sobre a paisagem em variados lugares peruanos e bolivianos, as pessoas, suas vestimentas e costumes ligados que se ligariam ao posterior momento histórico-político importante que estava para acontecer em 2005, particularmente na Bolívia momentos antes da eleição de Evo Morales.

Abstract: The documentary Bolivia Online was made experimentally based on a tourist trip and its images captured in 2001 on the landscape in various Peruvian and Bolivian places, the people, their clothing and related customs that would be linked to the later important historical-political moment that was about to take place. happen in 2005, particularly in Bolivia moments before the election of Evo Morales.

Palavras-chave: Documentário, experimental, Bolívia Online, sociedade, política.

Keywords: Documentary, experimental, Bolivia Online, society, politics.

Como fomos á La Paz e principalmente ás minas de Potosi, a questão das origens coloniais e da exploração dos povos originários tornou-se imprescindível. Além disso houve o coincidente serie de eventos, desfiles de independência em várias cidades, a Mostra Internacional de Cinema de Santa Cruz de la Sierra da qual presenciamos e registramos a primeira noite com o filme Manoela Saez. O fato de poder gravar em uma pequena câmera Mini-DV e o conhecimento da montagem digital nos fez ter uma confiança na época no poder de registro fotográfico que estimularam a realizar o documentário de longa metragem a partir do material coletado em viagem anos antes. Estes fatores nos fizeram convidar os protagonistas a realizarem seus depoimentos, além do conhecido narrador inicial, Edson Montenegro, ator de Cidade de Deus, falecido tragicamente em março de 2021 de Covid-19. Essa mudança no padrão da imagem para uma pequena câmera portátil digital de 1MegaPixel comercializada na época e que lembrava de alguma forma a Super-8, mudou o caráter da experimentação dada a sua diferença brutal com as imagens das câmeras portáteis Super-VHS. A ideia do documentário surgiu depois, a partir da nova circunstancia do conhecimen-

to técnico da edição e, com o passar do tempo, no interior da realização, ao colher os próprios depoimentos já com uma intenção investigativa, ao nos depararmos coincidentemente com as circunstâncias da crise político-social boliviana vinculada inclusive na TV brasileira instaurada naquele exato momento em que editávamos o próprio material, a entrevista de Chaves ao programa Roda Viva, da TV cultura marcando aquele momento histórico. A edição do material das imagens colhidas foi ajustada aos depoimentos colhidos á posteriori, porém, conseguimos reparar nesta revisão crítica do material o casamento intencional da montagem de imagem e do som dos depoimentos foi de alguma forma coincidentemente feliz em suas junções ao longo do documentário, ainda que as imagens tenham sido colhidas ao acaso. As estátuas de Tiwanaco e os museus de Potosi e La Paz serviram de base para uma introdução mítico histórica sobre a colonização espanhola e prepararam para um histórico mais amplo e genérico dos movimentos de transformação social no país até os dias contemporâneos á gravação. A viagem á Potosi serviu de base para o discurso de Vivian Urquidi sobre os mineiros e a colonização exploratória da prata e do estanho através das populações indígenas do país, o fato das elites do país morarem no estrangeiro, além dos aspectos levantados pela própria guia de turismo, as mulheres mineiras, as *palhiris* lá fora e o chamado *diablito* dentro da mina. A cidade de Potosi também foi palco de coincidências, a Casa de la Moneda e o histórico de exploração dos mineiros, o desfile da independência com o palanque cheio de políticos e personalidades, além de militares, casando com os diferentes discursos de Dario, Vivian e Efrain sobre os desmandos das elites do país e o histórico de golpes de estado até a relações favoráveis dos militares com o país naquele momento. Imagens do desfile na TV e de filmes de faroeste na TV também ilustraram os discursos. No restaurante, a coincidência do local de almoço refinado com o discurso de Vivian sobre as novas configurações das elites corporativas mineiras explorando seus próprios companheiros indígenas. O festival internacional de cinema de Santa Cruz de la Sierra apresentando um filme venezuelano sobre a mulher de Bolívar, Mauela Saenz, e o glamour da fauna encontrada na própria abertura do festival serviu como base de todo um discurso de Vivian sobre certas elites brancas de Santa Cruz, o racismo e dos processos políticos relacionados aos movimentos sociais unificados de camponeses, mineiros e cocaleros, em particular o problema social e os movimentos sociais surgidos deste último grupo que fomentaram as transformações recentes no país e estes confrontos reverberaram agora em 2020 no golpe de estado revertido pelas eleições de Luis Arce. As imagens dos camponeses estão circunstancialmente ausentes no documentário a não ser o mascar da coca e a explicação da guia. As notícias captadas em vídeo sobre as tensões sociais na TV Brasileira e a participação de Hugo Chaves no programa Roda Viva completaram o discurso da oposição algo neoliberal do médico Efrain Olzsewer. As ruínas labirínticas da Cidade do Sol também ilustraram o desenrolar das soluções educativas apresentadas por Efrain para os problemas sociais na Bolívia. O desfile folclórico em La Paz serviu para fechar os discursos de Vivian e Efrain em suas diferentes visões sobre o problema sócio-político naquele país e a feira boliviana em São Paulo, no final, também serviu para Efrain discorrer sobre sua visão do boliviano em São Paulo e também fechar seu discurso sobre o destino dos indígenas em geral. As imagens captadas de Dario e Rosário cantando o hino em nossa casa serviram também para dar um

fechamento ao documentário. Houveram enfim, uma série de coincidências na captação das imagens que acabaram casando com percurso de discussão histórica proporcionado pelos protagonistas. Percebemos nos discursos do jovem Dario, do médico Efrain e da pesquisadora Vivian Urquidi uma diferença de teor que se tornara agudo no momento histórico em que o documentário fora editado e finalizado, justamente casando com o momento logo anterior ao da posse de Evo Morales. Efrain tece um discurso assentado baseado em suas experiências pessoais como médico e como boliviano residente no Brasil. Ele acredita que o problema histórico da injustiça social referente aos povos indígenas daquele país, sempre explorado como colônia e depois sob diversas ditaduras, poderia ser não resolvido, mas chegar num patamar de civilidade, e quando dizemos isso pensamos na civilização ocidental, se o indígena se adaptasse á chamada globalização, acompanhada do estudo, do trabalho assalariado e dos bens de consumo, em suma, ao modo de vida neoliberal. Ele reconhece no indígena a dificuldade de se adaptar á este sistema e que suas necessidades são básicas, ligadas e restritas ao seu modo de vida e do seu trabalho seja nas minas, no campo ou na cidade. Haveria um atraso neste modo de vida que impediria o desenvolvimento do país e de suas forças produtivas. A planificação da saúde e da educação pelos governos futuros seriam os investimentos básicos nesta virada do país. Ele reconhece também a eminencia do poder chegar na mão dos indígenas e de elegerem como governante um deles, mas não confia muito na sua habilidade para administrar o país. Ele não aprofunda as razões coloniais deste atraso e nem as diferenças ainda hoje existentes entre os chamados Colhas e Cambas. No fundo, Efrain confia naquele momento na globalização e na economia digital e não enxerga seu conteúdo profundamente alienante, comprovado hoje. Ele não encara o indígena propriamente como indígena em suas demandas particulares e não “primitivas”, seu modo de vida específico, somente a sua diferença para com o branco europeu. Sua demanda é neoliberal no sentido de que a solução seria a de que o indígena participasse de todas as demandas da sociedade capitalista, estudo, trabalho, lazer ou seja, melhor que fosse um indivíduo embranquecido no sentido de não reprimir suas potencialidades, alçado dessa forma a se tornar um cidadão comum em suas necessidades vitais, daí a serem aprimoradas culturalmente a fim de que este indivíduo possa entrar doravante no mercado de trabalho, do lazer e do consumo ou seja, se tornar aculturado, apesar de Efrain negar isso pois reitera ao mesmo tempo a importância de se preservar as tradições. Seria como transplantar no corpo indígena com seus gestos e comportamentos um corpo branco, europeu, sem que com isso sua alma se alterasse. Como o filme acaba com seu discurso comentando os bolivianos residentes em São Paulo, isso pôde dar a entender ao expectador que seu ponto de vista é aquele adotado pelo documentário, reiterado pela cena final de Dario e Rosário cantando um hino. No entanto, o discurso de Vivian é estruturalmente construído dentro do estudo acadêmico sobre os processos historicamente desenvolvidos desde a colonização, passando pelas demandas reprimidas da sociedade e pelo desenvolvimento de movimentos sociais e suas profundas e específicas necessidades chegando á sua unificação, ocorrida mais recentemente. Essas análises se contrapõem absolutamente á visão de Efrain (que coloca Chaves como um caudilho ditador). A última imagem do filme depois dos letrados, de Hugo Chaves levantando o braço de Evo Morales mostrando pelo menos um germe de uma intenção reunificadora da

América Latina, (e vimos nestes 18 anos posteriores o quão difícil é este processo de soberania) seria a confirmação histórica disso. Claro que Vivian possui um domínio teórico acadêmico sobre os processos históricos de seu país, e não seria justo compará-los aos saberes intuitivos de Efrain e Dario. O discurso de Vivian se mostrou no final coincidentemente preciso quanto á sua comprovação. O controle das forças armadas e a unificação dos movimentos sociais, como ela contou, são um fato importantíssimo e nos possibilita comparar este país com o Brasil, mesmo que sejam situações profundamente diferenciadas e distantes. O fato da maioria dos trabalhadores bolivianos ser de origem indígena fez toda a diferença na junção dos diferentes movimentos sociais, mineiros, camponeses e cocaleiros. Estes últimos tiveram força e motivação para atear o fogo da insurreição nos outros movimentos e nas populações urbanas também. Isso faz pensar em como é difícil algo dessa natureza acontecer no Brasil, cujo mercado de trabalho é muito mais complexo, formado de pessoas de diferentes origens étnicas, raciais, migrantes, na sua maioria hoje urbanas e aculturadas de suas origens, apesar de assalariadas, com noções do empresário de si mesmo tomadas e fomentadas pelo neoliberalismo plantado aqui desde a década de 1970. O discurso de Efrain mantém o tom eurocêntrico e contrasta com a certeza de Vivian de que a unidade dos movimentos sociais foi construída ou tecida a partir de um longo processo plenamente substancial que mais cedo ou mais tarde desembocará no Movimiento al Socialismo (MAS) e na eleição de um presidente indígena que trabalhará pela consolidação dos direitos indígenas a partir de um projeto de descolonização das relações políticas e sociais e que mudará a história daquele país.²⁰⁰ Vemos hoje, depois de uma tentativa, no ano retrasado, quase exitosa por parte dos setores de Santa Cruz e dos EUA de golpe de estado, as coisas voltaram, pelo menos por enquanto, ao rumo que tomaram em 2005. Mesmo que um lowfare venha a acontecer de novo, somente essa retomada do poder recente já caracterizaria uma luta pela solidez nos processos que se sucederam exatamente de acordo com o entendimento de Vivian Urquidí. Nos parece que, ao contrário da opinião de desconfiança de Efrain, a experiência de Evo Morales, um indígena no poder, foi extremamente exitosa vide as consequências relatadas por Vivian Urquidí em seu estudo, a refundação do Estado de autodeterminação Plurinacional na Bolívia. O documentário, feito de forma independente e experimental, tem seus problemas, por exemplo a quantidade de falas intermináveis do começo ao fim, ainda mais juntando com letreiros simultâneos e que podem ambos gerar um tom enfadonho. No entanto, esta comparação da análise de Vivian com a situação sócio político econômica brasileira é algo relevante. As falas de Efrain, fechando o documentário, fazem transparecer um discurso que acaba parecendo determinar, no final, o conteúdo definitivo de análise. Mesmo assim, tentou-se preservar o lado republicano e democrático ao acolher as diferentes vozes e opiniões dos depoentes e o seu conteúdo no seu todo e, revendo-os hoje em dia, depois de um golpe de estado no Brasil em 2016 e do governo que o sucedeu, evidencia um ganho muito grande ao assistir o documentário ao tecer a comparação entre os dois países. Como diz Nichols:

200 | Nessa posição, o movimento cocaleiro acaba se afincando nas contradições do próprio sistema que o exclui e o explora. URQUIDI, Vivian Grace Fernandez Davila. GT 26: *Pensamento social latinoamericano Descolonização e Estados Plurinacionais*. 35ª Encontro Anual da Anpocs. <https://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt26-10/1135-descolonizacao-e-estados-plurinacionais/file>

A voz do documentário atesta seu engajamento numa ordem social e sua avaliação dos valores subjacentes a essa ordem. É a orientação específica para o mundo histórico que dá ao documentário sua voz própria.
(NICHOLS, 2005)

Se tomarmos a Bolívia como aquela velha noção de republiqueta, de um país bem mais subdesenvolvido, um estado frágil e cheio de golpes de estado em sua história e hoje, ao contrário, tomarmos essa mesma Bolívia como um pequeno exemplo de contraponto ao que no Brasil se sucedeu, poderíamos pensar como, neste gigante adormecido, estamos bem longe de acontecer algo semelhante dessa natureza na forma tão coerente e unificada do levante dos movimentos sociais como se deram lá. Aquilo que Chaves fala no Roda Viva e que é criticado por Efrain, numa união bolivariana dos países na América do Sul, que na época parecia utopia, hoje, depois desses últimos anos, com a perspectiva atual de um mundo multipolar incomodando as potências ocidentais e o imperialismo, isso parece que possui toda a coerência do mundo. Poderíamos tecer uma peculiaridade específica do material que, em primeiro lugar, constrói um diálogo entre imagem e o texto narrado de maneira sensível e criativa ativando correspondências possíveis e captadas circunstancialmente durante todo o longa metragem no acolhimento do material relativo à portabilidade da câmera na mão sempre em relação ao espaço ao redor do corpo. Além disso, o ponto de vista diferenciado entre os depoentes não deixa de investigar a dimensão real do momento talvez mais importante de transformação política e social da história daquele país. Nas palavras de Ana Rosa Marques:

A demonstração da complexidade da realidade (que um filme não consegue e nem deve esgotar) que aponte para um desejo de transformação social e a construção compartilhada de conhecimento entre o texto e seu espectador são fatores fundamentais para elevar o conceito de cinema político como algo além de um meio de passar uma mensagem.
(MARQUES, 2007)

Bibliografia

CHUL HAN, BYUNG. *A expulsão do outro. Sociedade, percepção e comunicação hoje*. Petrópolis RJ: Ed. Vozes, 2022.

Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2018.

Manuela Sáenz. Visto em 12/09/2022. Disponível em : https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuela_S%C3%A1enz

MARQUES, Ana Rosa. *A questão da forma no documentário político*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação –Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r0707-1.pdf>

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005

URQUIDI, Vivian Grace Fernandez Davila. GT 26: *Pensamento social latinoamericano Descolonização e Estados Plurinacionais*. 35º Encontro Anual da Anpocs. <https://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt26-10/1135-descolonizacao-e-estados-plurinacionais/file>

A História na Telinha: *Mad Men* e o meio televisivo²⁰¹

History in the small screen: *Mad Men*
and the televisual medium

Giancarlo Casellato Gozzi²⁰²

(Doutor – ECA-USP)

Resumo: Este artigo analisa o papel que o meio televisivo desempenha em *Mad Men* (2007-2015), sua presença onipresente no mobiliário doméstico, enquanto tema de tramas ao longo das temporadas, e seu papel mediador entre os personagens fictícios da série e os eventos históricos reais que eles assistem pelo televisor, procurando entender o quanto essa presença da televisão dentro da diegese da série cria uma autorreferencialidade entre o passado retratado pela série e o presente de sua exibição.

Palavras-chave: Televisão, História dos Estados Unidos, Reflexividade, *Mad Men*.

Abstract: This article analyzes the role the televisual medium plays in *Mad Men* (2007-2015), its omnipresent presence inside the home, as part of the season's themes, and its role as a mediator between the show's fictional characters and the very real historical event they watch unfold on television, trying to understand how the television's presence in the show's diegesis creates a self-referentiality between the past portrayed on the screen and the present of its exhibition.

Keywords: Television, United States History, Reflexivity, *Mad Men*.

Mad Men (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015), uma série estadunidense cuja trama acompanha uma agência publicitária americana ao longo da convulsiva década de 60, tem como uma de suas grandes contribuições criativas a forma como aborda a história do próprio meio televisivo, sem necessariamente tomá-la como centro temático. Ao focar sua trama em uma agência de publicidade, a série inevitavelmente aborda a relação intrínseca entre o meio publicitário e o meio televisivo, em particular na época que retrata, mas sua grande sacada é permear *toda* sua trama com a relação que seus personagens possuem com o aparelho televisivo. Isso vai além da simples menção a programas específicos do momento: a própria relação que esses personagens criam com os eventos históricos da década é mediada pela televisão em cena. É pela televisão que vemos os grandes acontecimentos da época, e ao assistirmos os personagens assistindo a televisão, estamos também assistindo

201 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Televisão e mediação nacional e transnacional: estudos de caso.

202 | Doutor e Mestre pela ECA-USP, com passagens na School of the Arts, Columbia University, e na Birkbeck, University of London. E-mail de contato: gian.casellato@gmail.com

uma geração que aprende a viver com a TV e sua presença incontornável e quase tirânica no ambiente doméstico. Vejamos como a história entra em *Mad Men* pela televisão, e dessa forma a história da televisão entra em cena na série.

Mediando a História pela telinha

É no episódio *The Grown Ups* (Temporada 3, Episódio 12) que a mediação televisiva entre a narrativa ficcional da série e os eventos históricos da década de 1960 é mais central. Diegeticamente falando, o episódio se passa entre 21 e 25 de Novembro de 1963, retratando os dias em torno do assassinato do então Presidente John F. Kennedy. O ataque ao Presidente afeta todos os personagens em cena, mas é particularmente consequente para três deles: Don Draper, protagonista da série, sua então esposa Betty, e Peter Campbell, colega de Don na agência. Enquanto Don e Betty estão no ápice de uma prolongada crise no casamento, Peter está insatisfeito com sua posição na empresa; o assassinato de JFK será um catalisador para grandes mudanças nos rumos destes personagens.

Porém, se o episódio retrata um evento tão conhecido e traumático, nada em seu início denuncia este peso: mesmo quando começa o dia 22 de novembro, dia do assassinato, não há nenhuma indicação em cena da data ou do que está para acontecer. Aos 12 minutos de um total de 47, Peter conversa com um colega sobre seu futuro na empresa, enquanto ao fundo uma televisão está sintonizada na *soap opera As The World Turns*.

De repente um boletim de notícias interrompe a programação, pouco audível sobre a conversa dos personagens. Vozes e passos são ouvidos ao fundo e diversos funcionários irrompem a sala, dizendo que o Presidente levou um tiro; pessoas se aglomeram em torno da pequena televisão e mudam de canal para as últimas notícias. No subúrbio onde os Drapers moram, Betty assiste com um cigarro na mão anunciarem a morte de Kennedy. Sua empregada chega na hora com as crianças e Betty, chorando, conta que ele morreu; as duas mulheres começam a chorar, e juntas, sentadas e fumando, assistem ao noticiário.

É dessa forma que *Mad Men* retrata como seus personagens teriam recebido a notícia do assassinato do Presidente, de repente interrompendo a vida de todos. Aos 34 minutos do episódio, chegamos ao dia 24 de novembro. Uma cena se inicia com um plano da tela da televisão dos Draper: nela, jornalistas esperam em um corredor a chegada de Lee Harvey Oswald, acusado de ter assassinado JFK dois dias antes. Um corte nos leva para Betty Draper, sentada de roupão no sofá fumando e assistindo a cobertura da imprensa. O que se segue é um plano/contraplano de Betty e a tela da televisão, onde passa a cobertura real do assassinato ao vivo de Oswald. Betty grita, Don corre para a sala, ela lhe explica o que aconteceu mas ele não entende; ela levanta do sofá e grita, chocada: "O que está acontecendo?!"

Ao longo do episódio, evento histórico e trama pessoal se entrelaçam nos diálogos dos personagens assim como surge em segundo plano ao longo das cenas, com a televisão permanentemente ligada no noticiário. De acordo com Jeremy Butler, a televisão, objeto cênico sempre presente na casa dos personagens, se torna aqui "um catalisador narrativo central"

(2013, p. 42). É como se o evento histórico funcionasse para enfatizar pontos de virada na trajetória de diversas personagens, sublinhando desenlaces dramáticos a partir de um estímulo externo às suas tensões psicológicas, mas essa articulação entre narrativa e História só ocorre por meio do aparelho televisivo, usando de material de arquivo para situar os personagens na década que retrata.

Pode ser que *The Grown Ups* foque tanto na representação midiática do assassinato de Kennedy, e da experiência de assistir ao noticiário que tenta dar conta dele, por causa do caráter excepcional do evento (gestado, principalmente, após o fato). Porém, o que parece ser mais o caso é que o episódio retrata acima de tudo uma televisão que encontra o seu lugar na sociedade americana. Para Horace Newcomb, “de diversas formas a televisão **atinge a maioria**, ou ao menos ofereceu uma nova e significativa definição para si mesma, na cobertura dos eventos em torno do assassinato de Kennedy” (2011, p. 114, ênfases minhas).

Por conta da característica *transmissora* essencial da televisão, seu potencial de transmissão ao vivo, ela é «implacavelmente no presente, imediata, simultânea e contínua”: imagens televisivas históricas possuem um ar de “história sendo feita” (STURKEN, 1997, p. 24). Como consequência, ao assistirem eventos nacionais televisivos, “os espectadores engajam, seja em acordo ou desacordo, com **um conceito de nacionalidade e sentido nacional**” (*idem, idem*, ênfases minhas). Os espectadores, enfim, engajam-se em uma “comunidade imaginária”, para usar a formulação de Benedict Anderson (2008), que lhes vinculam uns aos outros em uma ideia de nação, e é esse procedimento aprendido pela televisão americana naquele dia de Novembro em 1963, e que *Mad Men* se esforça em lembrar.

Aprendendo a Viver com a Televisão

Se, de acordo com Lynn Spigel (1992), o período entre 1948 e 1955 foi crucial para a entrada do aparelho televisivo nos lares americanos, em *Mad Men* assistimos a consolidação da capacidade mediadora da televisão entre espaço público e privado na sociedade americana, o que em larga medida ocorre nos anos 1960. Desde as primeiras visões utópicas do meio essa promessa era alardeada, mas o que muda ao longo da década é a televisão aprendendo o seu papel de trazer os eventos do espaço público para dentro dos lares privados, às vezes na contramão do discurso oficial e governamental.

A primeira situação em que a televisão americana se provará central para circulação de notícias e conscientização do público é nos anos centrais do Movimento pelos Direitos Civis. As notícias veiculadas pelas emissoras nacionais, ausentes na imprensa sulista ou mesmo nas afiliadas locais do Sul, se tornam a forma com a qual os ativistas dos Direitos Civis não só conscientizaram o público geral, mas também a administração Kennedy a tomar ações mais incisivas (ver WATSON, 1994). Se, então, nos primeiros anos da década de 1960 a televisão começa a perceber sua força e seu papel de moldar e conscientizar a opinião pública, é com o assassinato de Kennedy em 1963, como já falado, que a TV parece assumir para si mesma essa capacidade de “ganhar os corações e mentes” de seus espectadores, e isso se torna ainda mais claro no restante da década com a cobertura jornalística da Guerra do Vietnã.

Houve outro momento, porém, em que a presença da cobertura televisiva “intrusa” entrou em atrito com o discurso oficial daquele período: durante a Convenção Democrática Nacional de 1968, ocorrida entre 26 e 29 de Agosto daquele ano em Chicago. Resumidamente, a Convenção deveria decidir pelo candidato democrata para a eleição presidencial daquele ano, e quando ficou claro que os delegados não votariam uma plataforma clara de acabar com o envolvimento no Vietnã, manifestantes invadiram parques e marcharam a Avenida Michigan em direção ao centro de convenções até serem parados por falta de credenciais. Ali, a polícia de Chicago passou a espancar e prender manifestantes a torto e direito, chegando a agredir repórteres que cobriam os protestos e a convenção. As imagens que saíram da convenção para sempre mudaram a visão do público estadunidense sobre a cultura jovem, o papel da televisão, e a posição ideológica do Partido Democrata.

Sua importância é tal que o episódio 10 da sexta temporada de *Mad Men*, por mais que avance sua própria trama, é dedicado ao evento. *A Tale of Two Cities* já começa com um plano da televisão dos Draper (Don agora está casado com Megan, sua segunda esposa) ligada na transmissão da convenção, com Don assistindo semi-acordado. A convenção retorna para a trama quando dois membros da equipe criativa da agência ouvem no rádio o noticiário sobre a decisão da convenção de não aprovar uma plataforma contra a guerra.

Porém, são as cenas dos tumultos que retornam às telas em cena: uma personagem leva a roupa limpa para dobrar em frente à televisão e assiste chocada as cenas de horror. Um corte mantém as imagens de arquivo passando na tela, mas agora de outro televisor: é Don, que assiste do hotel em que se hospeda em Los Angeles; o telefone toca e é Megan: “você está assistindo isso?”, ela pergunta horrorizada. Eles discutem suas opiniões conflitantes sobre as intenções dos manifestantes enquanto imagens de pessoas sendo arrastadas pelo asfalto e golpeadas com tacões passam na televisão, e ao fundo se ouve os manifestantes gritando: “O mundo inteiro está assistindo!”

O grito dos manifestantes, entoado na época e reassistido em *Mad Men*, é bastante simbólico do papel que a televisão tinha ganhado na época. Em 1963, com sua cobertura ininterrupta do assassinato e posterior funeral de Kennedy, as emissoras haviam se esforçado em usar ao máximo sua habilidade de manter uma nação unida em uma *experiência coletiva e partilhada* de luto e perda, de forma que o assassinato serviu como uma experiência que uniu uma geração, e o processo de união *ocorreu por meio da experiência de se assistir televisão*. Cinco anos depois, a experiência de se assistir na televisão os eventos em torno do Movimento pelos Direitos Civis, o envolvimento americano na Guerra do Vietnã, e enfim a Convenção Democrata de 1968 sedimentaram a potência disruptiva da televisão. A capacidade do telejornal de unir as pessoas em um ato simultâneo é aprendida pelos ativistas pelos Direitos Civis, que a usam a seu favor, é experienciada por toda uma geração nos dias em torno do assassinato de Kennedy, e é conscientemente aludida pelos manifestantes durante a repressão na Convenção Democrata.

Elogio à simultaneidade: reflexividade em *Mad Men*

Dessa forma, *Mad Men* usa da onipresença do aparelho televisor em suas cenas para mediar sua narrativa com os eventos históricos da década de 1960, e com isso representa diegeticamente o processo de amadurecimento da capacidade da televisão americana de mediar o espaço público e o espaço privado na sociedade pós-industrial. O que parece de particular interesse, contudo, é o quanto essa representação em cena da história da televisão diz muito sobre a própria posição de *Mad Men* na história do meio. Afinal, apesar de não partilharem do caráter ao vivo dos telejornais, as teleficções da televisão convencional também possuem uma simultaneidade de fruição: espectadores de uma série, ou uma telenovela, imaginam partilharem dessa experiência de se assistir a um episódio geograficamente separados, mas unidos pela teletransmissão.

Lançada em 2007 e concluída em 2015, *Mad Men* se encontra em uma encruzilhada entre esse formato usual de teletransmissão, já marcado pela multiplicidade dos canais a cabo, e o início da distribuição digital por *streaming*. Então, ao representar diegeticamente a história da televisão americana *Mad Men* também está falando de si mesma, e da própria simultaneidade de sua transmissão original. Isso se torna ainda mais claro em outro exemplo na série dessa mediação realizada pelo televisor entre evento narrativo e evento histórico: a chegada do Homem à Lua em *Waterloo* (Temporada 7, Episódio 7).

As gravações originais da cobertura jornalística da descida do módulo espacial na superfície lunar e os primeiros passos de Neil Armstrong na Lua passam em diferentes televisores e são assistidas por diferentes personagens, todos unidos na experiência de assistir História pela televisão (uma união muito mais positiva do que a dos traumas sociais dos anos anteriores). No dia seguinte, esse sentimento de experiência compartilhada das cenas é aludido por uma personagem em um *pitching* de campanha, de forma que em muitos sentidos ressoa o comentário que a série faz de si mesma:

Eu certamente não poderei contar uma história melhor do que a que assistimos ontem à noite. Eu não sei o que foi mais milagroso, o avanço tecnológico que elevou nossa espécie para uma nova perspectiva, ou o *fato que todos nós estávamos fazendo a mesma coisa ao mesmo tempo*. Sentados nessa sala, nós ainda podemos sentir o *prazer dessa conexão*. Porque, eu percebo agora, *estávamos famintos por ela*. Realmente estávamos.

Ao mostrar seus personagens todos juntos celebrando uma exibição televisiva, e depois apresentar um monólogo reforçando essa união, a série também está falando de sua própria exibição, que estava chegando ao fim. Tanto a série, cuja segunda parte da última temporada iria ao ar no ano seguinte, quanto da televisão a cabo, que possibilitou que ela fosse ao ar e que estava começando a correr para alcançar o *streaming*.

Quando os últimos sete episódios de *Mad Men* começaram a ir ao ar na Primavera de 2015 (retratando diegeticamente o ano de 1970), o *marketing* da série apropriadamente intitulou essa parte de “O Fim de uma Era”. Era, afinal, o fim de uma década (de 1960), o fim de uma série, e o fim de uma Era da Televisão.

Referências

- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BODROGHKOZY, A. *Groove tube: sixties television and youth rebellion*. Durham: Duke University Press, 2001.
- BUTLER, J. “Mad Men: visual style”. In: THOMPSON, E.; MITTELL, J. *How to watch television*. Nova York: New York University Press, 2013, p. 38-46.
- DONOVAN, R. J.; SCHERER, R. *Unsilent revolution: television news and American public life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2014.
- NEWCOMB, H. “Learning to live with television in Mad Men”. In: EDGERTON, G. R. (ed) *Mad Men - dream come true TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011, p. 101-114.
- SPIGEL, L. *Make room for TV: television and the family ideal in postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- STURKEN, M. *Tangled memories: the Vietnam War, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- WATSON, M. A. *The expanding vista: American television in the Kennedy years*. Durham: Duke University Press, 1994.

A retórica sobre o cinema nacional nos textos de Merten²⁰³

The rhetoric about national cinema in Merten's texts

Gilmar Hermes²⁰⁴

(Doutor em Comunicação – Universidade Federal de Pelotas)

Resumo: Em análises semióticas de doze reportagens do crítico de cinema Luiz Carlos Merten, publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os anos de 2018 e 2019, observa-se os procedimentos retóricos do jornalista nos signos que revelam como o autor estabelece formas de identificação com o público leitor. Essas características foram analisadas em um leque de reportagens representativo dos filmes brasileiros presentes nas salas de exibição paulistanas e brasileiras do período.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Jornalismo, Crítica, Retórica, Semiótica.

Abstract: In semiotic analyzes of twelve journalistic reports by film critic Luiz Carlos Merten, published in the newspaper *O Estado de S. Paulo*, between the years 2018 and 2019, we observe the journalist's rhetorical procedures in the signs that reveal how the author establishes forms of identification with the reading public. These characteristics were analyzed in a range of reports representative of Brazilian films present in São Paulo and Brazilian cinemas of the period.

Keywords: Brazilian Cinema, Journalism, Criticism, Rhetoric, Semiotics.

O autor Vincent Colapietro, (1989) aborda a subjetividade semioticamente através da teoria de Charles Sanders Peirce. Concebe o sujeito como parte de um processo de comunicação, como uma ação de signos entre outras ações de signos inter-relacionadas. Nesta pesquisa, estão sendo levados em conta os textos produzidos pelo jornalista Luiz Carlos Merten no jornal *O Estado de S. Paulo*, nos anos 2018 e 2019. Podemos considerá-los como signos complexos, que revelam parte da identidade do autor, seu "self", na perspectiva da profissão jornalística, exercida no âmbito especializado em cinema.

No texto "C. S. Peirce's Rhetorical Turn", Colapietro (2007) destaca como a retórica e a lógica estão entrelaçadas. Apesar da preocupação constante de Peirce sobre como estabelecemos uma compreensão científica do mundo em que vivemos, ele também levou em conta em como podemos elucidar e compartilhar o pensamento. A questão da identificação como um processo retórico já estava sendo prenunciada na obra do semioticista, preocupado em como as ideias são compartilhadas e se difundem no âmbito científico.

203 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: O Discurso da Crítica sobre o cinema brasileiro.

204 | Gilmar Hermes é professor do curso de Bacharelado em Jornalismo da UFPel, doutor em Comunicação e mestre em História e Crítica da Arte.

Atualmente, na tradição dos estudos sociológicos, os processos de identificação podem ser compreendidos no âmbito de uma “realidade social” construída cotidianamente. No cinema brasileiro, há a relação da produção com contextos mais amplos, sejam nos contextos nacional ou global, além das suas características internas, concepções criativas de cada um dos filmes apresentados ao público.

Os textos jornalísticos de Merten podem ser compreendidos como semioses retóricas. Oscilam entre situar os filmes em relação a um contexto mais amplo, a “realidade social” vivida pelos públicos leitores, e um contexto mais específico, que consiste na singularidade de cada filme. Usando da técnica de entrevista, o jornalista dá relevo à voz do diretor, dos atores ou dos produtores, mas também situa as informações sobre os filmes em relação aos contextos social, histórico e cinematográfico em que essas produções entram em circulação.

Pode-se relacionar estas observações com as noções de “transparência” e “opacidade” tratadas por Ismail Xavier (2012). Sugerindo as diferenças entre os cinemas “clássico” e “moderno”, Xavier explora conceitualmente as características dos filmes que chamam atenção para a própria linguagem fílmica e que, como é mais frequente, que evitam que os espectadores percebam o modo de fazer fílmico. Da mesma forma, os textos jornalísticos podem ora chamar atenção à linguagem e o processo criativo dos filmes, ora para o contexto extradiegético que motiva os filmes e que busca ser representado e problematizado.

O documentário *Todos os Paulos do Mundo*, apresentado nas salas de exibição em 2018, trata sobre as seis décadas de trabalho do ator e diretor Paulo José, que naquela data completava 80 anos de idade. Merten produziu dois textos (10/05/2018) repletos de signos do meio cultural. O título do filme remete a *Todas as Mulheres do Mundo*, com direção de Domingos de Oliveira, em que Paulo contracenou com Leila Diniz. São referências que correspondem à inserção no meio artístico e que servem como uma maneira de produzir semioses em relação aos filmes.

Sobre o filme *Paraíso Perdido*, o jornalista publicou a reportagem “Histórias de Bordel” (30/05/2018). O primeiro parágrafo já trata diretamente do processo criativo que levou a produtora Monique Gardenberg a realizá-lo. O texto apresenta ações sucessivas que levaram à história do filme: ouvir um clássico do gênero musical brega e elaborar mentalmente a sucessão de imagens que essa música brega é capaz de sugerir.

No parágrafo seguinte, o texto passa a falar do filme *Paraíso Perdido* como uma metáfora do Brasil em crise. O filme é promovido, assim, a transformar-se num futuro símbolo da realidade brasileira, um tipo de semiose que muitas vezes as obras de arte são capazes de produzir.

A *mis-en-scène*, uma preocupação frequente nos textos de Merten, aparece a partir do oitavo parágrafo, enfatizando os cuidados de criação do ambiente para a narrativa. A descrição da ambientação ganha mais uma vez um sentido que vai de encontro à metáfora da realidade brasileira. Aqui se vê a mescla das duas abordagens, relacionando diretamente o processo criativo ao contexto da realidade social na época.

Merten escreveu duas reportagens sobre o filme *Benzinho* (23 e 26/08/2018), que têm como principais objetos o momento vivido pelas atrizes Karine Teles e Adriana Esteves. Suas publicações foram motivadas pelo lançamento do filme no circuito de exibição paulista, funcionando como uma justificativa para rever as carreiras e fazer uma abordagem dos processos criativos das duas atrizes. Há dois contextos principais que servem como pano de fundo para as ações semióticas do jornalista, o mundo social a que o filme se refere e que, ao mesmo tempo, condiz com o ambiente em que se dá o consumo da produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, a cultura cinéfila, marcada por tipos de signos frequentes no texto do autor e que corresponde de forma mais demarcada ao público interessado na leitura de artigos jornalísticos sobre cinema.

O jornalista ressalta que é um “filme sobre família” para trazer a seguir um problema que contextualiza a situação das famílias na atualidade que é a violência contra a mulher, representada pela situação vivida pela personagem interpretada pela atriz Adriana Esteves.

O filme *Benzinho*, de acordo com a descrição do texto jornalístico, traz uma visão das mulheres como agentes transformadores do contexto social, não apenas como objeto de fetiche ou como vítimas inertes às agressões sofridas no cotidiano. O depoimento da atriz Karine Teles sugere que a estrutura de moradia é uma metáfora. A casa que está desmoronando seria a “velha estrutura familiar que não se sustenta mais”.

Na reportagem “‘Café com Canela’: aposta no afeto para revelar o País” (25/08/2018), trata do filme *Café com Canela*, produzido na Região do Recôncavo Baiano e que representa o desejo de um outro cinema, com um foco identitário e sobretudo com a valorização da criatividade dos novos talentos brasileiros e voltados para a diversidade de contextos culturais locais. Em tom de crônica, o jornalista centra-se no processo de criação do filme através das vozes dos diretores Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Na abordagem do filme *10 Segundos para Vencer* (25/09/2018), está em conta a reconstituição fílmica da vida do lutador de boxe Eder Jofre. A matéria traz para o leitor tanto os aspectos que o filme destaca da biografia do atleta, como também a representatividade do ator Daniel de Oliveira, que interpreta o personagem real. Através da entrevista com o diretor José Alvarenga Jr, o jornalista busca recuperar o processo criativo, voltado para a reconstituição de um contexto vital conhecido especialmente pelos fãs das lutas de box. Alvarenga Jr., além de fazer pesquisas em arquivos, fez questão de contatar diretamente com os familiares do atleta. Também a cinematografia global, com os filmes de Robert Wise e Scorsese, interveio com referências para a criação. No plano internacional, a comparação de Jofre com outros atletas de renome mundial serviu como um parâmetro para a sua representação. Neste caso, tanto o filme como a reportagem jornalística buscaram estabelecer identificação retórica com a representação do ídolo esportivo. E o processo criativo é ressaltado sobretudo quanto aos cuidados da produção relativos à verossimilhança e ao lugar alcançado pelo atleta no âmbito esportivo.

No estudo da reportagem “Fé e festa no grande festejo do sincretismo”, escrita sobre o filme documentário *Fevereiro* (31/01/2019), percebe-se que o jornalista compreende o filme inserido no contexto da realidade social tratada. A produção foi realizada a partir do acompanhamento das atividades da escola de samba Mangueira, que prestou uma homenagem à cantora Maria Bethânia em 2016. Estende os seus registros ao contexto cultural da cidade de Santo Amaro da Purificação, onde a cantora participa das atividades em honra de Iemanjá ou da Nossa Senhora dos Navegantes. As ideias de resistência, sincretismo e tolerância são associadas à produção cinematográfica, dando o tom da reportagem.

Os organizadores da obra *Nova História do Cinema Brasileiro* (RAMOS e SCHWARZMAN, 2018) definem o cinema como uma “arte do tempo”, e é neste sentido que funciona o principal procedimento retórico de Merten, ao situar os filmes em relação à realidade social de que fazem parte, em constante mutação, inclusive do ponto de vista político.

O texto “‘Pastor Cláudio’ expõe crimes da ditadura militar” (18/03/2019) trata do filme documentário que estreou nas salas de exibição paulista no dia 14 de março de 2019, tendo como principal assunto uma entrevista com o ex-delegado e agente do Serviço Nacional de Informações, Cláudio Guerra, hoje pastor. A reportagem dá visibilidade às questões de memória, produzindo uma nova semiose em torno da compreensão do período da ditadura militar.

Ao abordar o filme *A Sombra do Pai*, da diretora Gabriela Amaral Almeida, a abordagem do jornalista percorreu a carreira da realizadora, o gênero terror no cinema brasileiro, os principais títulos representativos daquele momento e, em entrevista, conduziu Gabriela para uma abordagem relativa ao cinema de horror no contexto atual, chegando a observações marcantes. A diretora considera o Brasil, desde 2013, como um ambiente propício, como se houvesse uma “realidade paralela”. “A concentração de riqueza, a exclusão social, esse é o verdadeiro terror dos tempos modernos”, disse.

O jornalista abordou o filme *Hebe* com três textos (dois em 24/09/2019 e outro em 30/07/2020). O texto “Em defesa do diálogo” tem continuidade em outra página com o título “Que mulher é essa?”. O período de publicação destes textos faz parte do primeiro ano de exercício do presidente de linha conservadora Jair Bolsonaro, e o filme vai colocar em questão justamente a predominância desta corrente política na Ditadura Militar, época de atuação da apresentadora Hebe Camargo.

Merten aborda o filme *Rosa Azul de Novalis* no texto “Gustavo Vinagre e a misteriosa rosa azul” (24/12/2019). Marcelo Diorio protagoniza o filme falando de si, do seu corpo e das suas relações afetivas e é, ao mesmo tempo, ator e personagem. O texto de Merten destaca de maneira significativa que se trata de um “documentário, mas possui cenas encenadas, portanto nas bordas (da ficção)”. Indica o avanço na criação de um espaço de autofabulação.

Dentre os textos em que Merten tratou do filme *A Vida Invisível*, estão o publicado quando o filme foi apresentado na mostra *Un Certain Regard*, no Festival de Cannes (20/05/2019), quando foi o filme brasileiro indicado ao Oscar (28/08/2019) e na ocasião do seu lançamento no circuito das salas de exibição no Brasil (20/11/2019). Trata-se de um dos filmes que tiveram maior repercussão em 2019, comparável somente a *Bacurau*.

A primeira reportagem “Karim e as mulheres” (20/05/2019) trata do processo criativo do diretor Karim Aïnouz com uma visão particular da condição feminina. O texto traz como um signo primordial a experiência vivida entre o diretor e sua própria mãe, uma mulher que nos anos 1950 teve de criar seus filhos sozinha no contexto de uma sociedade machista. O livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* – cujo título se confunde com o título do filme – é outro signo que é apresentado como elemento desencadeador do processo criativo do diretor.

A primeira parte desta reportagem transita entre a apresentação do diretor e seus principais filmes realizados, seu processo criativo que enfatiza as questões femininas na produção do filme, a inspiração no livro, o caráter autobiográfico da produção, as referências cinematográficas do diretor e a situação enfrentada pelos cineastas brasileiros diante da desvalorização pelas instituições públicas.

Na segunda parte, como elemento novo, surge o nome da atriz Fernanda Montenegro, que estabelece um processo de identificação com diferentes públicos – do teatro, cinema e da televisão – e que reaparece nas duas outras reportagens analisadas. Neste caso, o nome da atriz e a imagem da atriz em foto servem como um elemento para conduzir a abordagem da maneira como o diretor se relaciona com o elenco em seu trabalho de criação.

A segunda reportagem foi motivada pela escolha do filme como o candidato do Brasil ao Oscar (28/08/2019). O jornalista cita os grandes filmes do diretor para afirmar que Karim está sempre testando os seus limites e dos seus colaboradores. “Explica a cena, dirige os atores, obtém deles o que quer e aí muda tudo”. Estas afirmações servem como uma introdução para os comentários sobre a participação de Fernanda Montenegro no elenco. A intérprete consagrada comenta que o diretor gosta de tirar os atores da zona de conforto, mudando a direção do que havia proposto inicialmente.

A terceira reportagem, com o título “Mulheres de fibra”, foi motivada pela estreia do filme no circuito das salas de exibição em São Paulo (20/11/2019). Os principais signos apresentados correspondem às entrevistas das duas atrizes que fazem as personagens protagonistas enquanto jovens, Carol Duarte e Júlia Stocker.

Sobre o filme *Bacurau*, Merten publicou duas críticas (16/05/2019 e 29/08/2019). Com o título “Filme reabre com brilho a vertente do western ideológico”, observa-se a ênfase à cinematografia do diretor Glauber Rocha como uma referência interpretativa que será um dos fios condutores do texto, do título ao seu encerramento. Esta abordagem enfatiza o caráter metalinguístico do filme. O texto apresenta signos entre a atualidade do contexto sociopolítico brasileiro, o enredo do filme e questões relativas ao meio cinematográfico.

Quando ocorre o lançamento do filme no circuito de exibição paulista, Merten publica o texto com o título "Cenas de caça no Brasil" (29/08/2019). A reportagem resulta 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.

Considerações

Merten desenvolve frequentemente abordagens que levam em conta as dimensões "opacas" e "transparentes" da produção cinematográfica. Há momentos em que os dois aspectos são mesclados na abordagem jornalística. Isso se deve tanto aos procedimentos de reportagem como à consciência dos cineastas de como o seu processo criativo está relacionado à realidade social.

Em muitos momentos, o jornalista relata detalhes dos processos de produção, o que aproxima da "opacidade" da produção cinematográfica como um aspecto qualitativo e, ao mesmo tempo, como uma forma diferente de consumir os filmes. As relações com os universos cinematográfico e midiático, criação de enredos, referência em obras literárias, aspectos autobiográficos, concepção e pesquisa para a produção de documentários e *mise-en-scène* são alguns dos aspectos observados. No entanto, a "transparência" ganha importância especialmente quando se tem em conta a realidade social vivida por todos brasileiros.

Referências:

COLAPIETRO, Vincent Michael. *Peirce's Approach to the self*. Albany: University of New York Press, 1989.

_____. C. S. Peirce's Rhetorical Turn. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Bloomington (Indiana), v. 43, n.1, p. 16-52, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2018, vol. 1 e 2.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

Fronteira imagética: A estética fílmica de *O Homem das multidões*²⁰⁵

Imagery frontier: The filmic aesthetics of *The Man of the Crowd*

Guilherme Augusto Bonini²⁰⁶
(Doutorando – Unesp/FCLAr)

Resumo: Nesta comunicação se propõe investigar a composição fílmica no processo de transposição da escrita literária para a linguagem cinematográfica de *O Homem das multidões* (2013). A partir de análise de cenas e entrevista com os diretores e parte da equipe, objetivamos compreender sua estética cinematográfica, propondo pensar na construção de uma unidade de sentido que aborda a solidão como tema de sua significação.

Palavras-chave: O homem das multidões, estética, composição, discurso, direção de fotografia.

Abstract: This communication aims to investigate film composition in the process of transposing literary writing into the cinematographic language of *The Man of the Crowd* (2013). Based on scene analysis and interviews with directors and part of the crew, we aim to understand their cinematographic aesthetics, proposing to think about the construction of a unity of meaning that addresses loneliness as a theme of its meaning.

Keywords: The Man of crowd, aesthetics, composition, discourse, cinematography.

O filme *O Homem das multidões* (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013) forma a “trilogia da solidão”, iniciada com *A Alma do Osso* (2004) e seguida por *Andarilho* (2007), obras escritas e dirigidas por Cao Guimarães que exploram a solidão do homem contemporâneo. Na história, o cotidiano de um solitário maquinista de metrô, Juvenal (Paulo André) passa a estabelecer uma relação de amizade com Margô (Sílvia Lourenço), a controladora do fluxo dos trens e ambos atravessam reflexões sobre as diferentes formas de viver no universo urbano brasileiro.

Escrito em 2007, a narrativa tem como base o conto homônimo de Edgar Allan Poe (1840) de mesmo título e revela um sujeito que desperta o interesse do narrador por apresentar um tipo de solidão que abarca a necessidade de estar entre pessoas. O labirinto narrativo se estabelece na leitura comportamental do observador que passa a seguir o curioso personagem pelas ruas de Londres do século XIX. Segundo o diretor Cao Guimarães: “o con-

205 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ST Estética e plasticidade da direção de fotografia - Sessão 3 - Cinematografias e plasticidades.

206 | Doutorando em Estudos Literários pela UNESP Araraquara. Diretor e roteirista na produtora de filmes independentes Bonini Filmes, premiado com obras exibidas no Brasil, Europa e EUA.

to é uma fonte de inspiração por causa desse personagem, que vai vendo a cidade ficar vazia, virando a noite. Achei nisso uma possibilidade dramática incrível e serviu como primeira fábula para eu e o Marcelo escrevermos o roteiro de *O Homem das Multidões*" (GUIMARÃES, 2013, p.09)²⁰⁷.

A narrativa do conto de Poe expõe o olhar aos gestos dos personagens pelo ponto de vista do observador, através da ferramenta literária de um narrador em primeira pessoa, provocando um efeito de subjetividade no leitor ao sujeito da história. Na perspectiva do personagem do conto, o teórico e poeta francês Baudelaire (1995), discute o conceito *flâneur*, "o perambulador", ao mostrar o indivíduo imerso em um estado de incomunicabilidade ao circular e perscrutar a multidão.

Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE, 1995, p. 856)

Pensar o sujeito e seus gestos, através de teóricos, também fizeram parte do processo criativo dos realizadores para o desenvolvimento do roteiro, como conta Marcelo, um dos diretores: "No começo era uma viagem filosófica, a gente conversava sobre esse personagem que mimetiza a multidão. Líamos Walter Benjamin, Charles Baudelaire e o próprio conto do Edgar Allan Poe. Batíamos papo sobre quem era aquele homem solitário no novo século" (GOMES, 2013, p.09).

No processo de transposição da linguagem literária para cinematográfica, os autores Howard e Mabley (2002) salientam: "Adaptar uma história tirada de outra fonte em geral exige mais habilidade e maior compreensão do veículo cinematográfico do que criar uma história nova" (HOWARD; MABLEY, 2002, p. 36). Nesse sentido, de maneira geral, no conto pode faltar um primeiro ato completo e às vezes não existir material suficiente, podendo ser pouco visual para se trabalhar, cabe então a inventividade dos realizadores ao processo de adaptação. Para a elaboração da narrativa do filme, o diretor Marcelo Gomes aponta: "Não é um cinema de causa e efeito, mas de experiência emocional. É um cinema que procura uma escritura, um jeito particular de ser feito, de ser construído e guiado por emoções e sensações do personagem" (GOMES, 2013, p. 12).

Filmado na grande metrópole de Belo Horizonte, toda a plasticidade visual no processo de tradução da linguagem escrita para cinematográfica, foi construída por Cao Guimarães e Marcelo Gomes, junto com o diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo e o diretor de arte Marcos Pedroso. O foco desta investigação incide nas decisões técnicas e estéticas utilizadas para a composição estilística, a fim de compreender a estética e o discurso da obra.

207 | Todas as notas de entrevistas de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, neste estudo, são excertos do material oficial do filme para a imprensa, extraído do site oficial do artista Cao Guimarães na sessão de divulgação da obra *O homem das multidões*: <http://www.caoguimaraes.com/clipping/> (último acesso em: 11 de janeiro de 2023).

O filme parece promover um funcionamento narrativo ao efeito solidão pela subjetividade do personagem. Os cineastas utilizam recursos técnicos e estilísticos que permitem a leitura da obra na perspectiva do observador. Um olhar que entrecruza gestos e ruídos, que provocam ritmo as cenas, entre cores e silêncios envolvendo o público para dentro da história. *O Homem das multidões* (2013) nos enlaça em compreender sentidos de um sujeito que se busca, envolto à trajetos que contrastam, engendrados na composição visual que se mostra no quadro fílmico. Um discurso que compõe a relação do olhar por reflexões da solidão. Parte desse efeito ao processo criativo, surge na decisão de usar um aspecto específico de proporção de tela, como conta o diretor de fotografia:

O desafio em *O Homem das Multidões* era construir um universo de imagens capaz de expressar a subjetividade daquele personagem solitário e silencioso rodeado por uma multidão desfigurada e ruidosa pela qual ele se sente totalmente atraído. Para criar essa impressão de massa humana sem rosto, optamos por trabalhar num formato menos panorâmico e acabamos radicalizando essa opção, chegando ao formato quadrado (3 x 3 ou 1 x 1). A ideia era que, no meio de todas aquelas pessoas, só víssemos o nosso personagem. Assim, restringimos o quadro lateralmente e a profundidade de campo usando filtros para abrimos o diafragma, também com o uso de teleobjetivas. Nos interiores, que eram os momentos de solidão do personagem, o desafio era outro. Como trabalhar a espera e o vazio? Como criar a presença da cidade distante adormecida? Essa relação de distância e presença da cidade dentro da casa de Juvenal foi muito bem desenhada por Marcos Pedroso (diretor de arte) na escolha de uma locação cheia de janelas de vidro, que nos possibilitava ter a presença visual da cidade mesmo nos momentos de mais intimidade do nosso personagem. (ARAÚJO, 2013, p. 16)

Para o diretor de arte Marcos Pedroso, a plasticidade da paisagem visual do filme é a Belo Horizonte como uma cidade contemporânea para multidões de individualidades, com recortes modernistas e de urbanismo caótico. “O primeiro desafio da arte foi ajudar a construir essa cidade, a eleger o olhar sobre ela. A partir disso, buscamos desenhar os dois personagens centrais nessa massa multiforme” (PEDROSO, 2013, p.17).

Uma das decisões técnicas de abordagem dos realizadores para a cinematografia foi trabalhar com a profundidade de campo de forma a destacar o personagem no conglomerado de pessoas no centro da cidade.

O centro de BH é muito rico. Fiquei bastante tempo na praça Sete de Setembro e descobri que a cidade é muito cosmopolita, tem de tudo naquele lugar. Tínhamos a ideia de tratar essa multidão como um volume, uma presença que se insinua. Então trabalhamos o desfoque, como se o personagem do Juvenal precisasse respirar a multidão sem ter que ver o rosto de ninguém, como uma forma de relaxamento que entrava pelos poros, algo tátil, atmosférico. A cidade, então, acabou sendo um personagem insinuado no filme, e não exatamente protagonista. (GUIMARÃES, 2013, p. 11)

O teórico americano David Bordwell (1985), em seu estudo “narração paramétrica”, propõe compreender a forma estilística da narrativa fílmica, identificando os recursos técnicos utilizados. “Resumindo: a narração paramétrica estabelece uma norma intrínseca distintiva, muitas vezes envolvendo um alcance limitado incomum de opções estilísticas” (BORDWELL, 1985, p. 288, tradução minha). O autor deriva o uso do termo pelo crítico e teórico Noël Burch, que conotava os parâmetros de gravação e edição, pelas posições de câmera, o uso de lentes, distância focal ou iluminação. Bordwell submete a relação paramétrica examinando os códigos cinematográficos da obra, observando variações e repetições na plasticidade da imagem, de maneira a perceber, uma padronização criativa no desenvolvimento estético narrativo, reconhecendo assim um estilo fílmico.

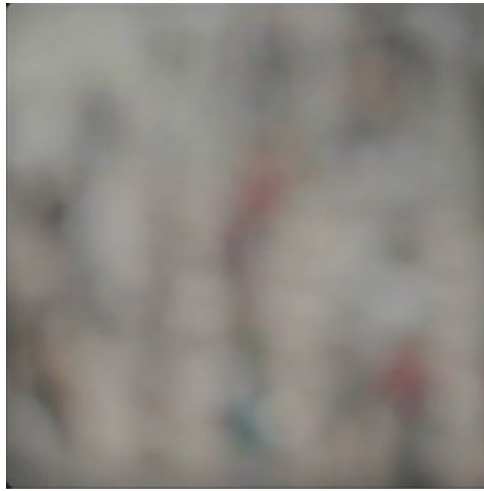
O espectador é instruído a construir uma norma estilística proeminente, sendo motivado a reconhecer o estilo, não realisticamente, nem composicionalmente ou transtextualmente. O espectador também deve formar suposições e hipóteses sobre o desenvolvimento estilístico do filme. (BORDWELL, 1985, p. 289, tradução minha)

Considerando a narração paramétrica de Bordwell (1985), como ferramenta de observação, buscamos reconhecer os recursos técnicos das cenas iniciais do filme.

A estética fílmica de *O Homem das multidões*

O primeiro plano fílmico surge logo após o título gráfico nomear a obra, numa atmosfera sonora que ambienta o urbano. O efeito técnico, *fade in*²⁰⁸, revela uma imagem desforme, abstrata e sua composição, o formato de tela em proporção (1x1), no aspecto quadrado. Na imagem, um predomínio tonal sem saturação, produzindo um equilíbrio visual numa gama entre claro e escuro, uma unidade sem contrastes no volume das sombras. Na cena, o quadro se mostra fixo e propõe um efeito contemplativo em sua duração. A câmera sugere assumir uma posição subjetiva, o olhar do espectador diante de espectros em movimento. A disparidade tonal entre o branco, vermelho e azul nas vestes, evidenciam transeuntes, sem definição.

Figura 1: plano de *O Homem das multidões* (2013).



Fonte: *O Homem das multidões*. Filme dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Produção de Cinco em ponto e Rec produtores associados. Belo Horizonte, 2013. DCP (95 min).

A câmera se move, o eixo muda pelo efeito técnico em *travelling*²⁰⁹, se desloca do lado direito para o esquerdo e nitidamente, de forma parcial, mostra o rosto de um homem branco, loiro. O ângulo da câmera está posicionado num eixo em diagonal, de cima para baixo e ao mostrar o sujeito, emite uma resignificação do plano. Ao mesmo tempo em que a ação provoca um distanciamento do sujeito em relação a subjetividade sugerida, se produz o efeito de aproximação, pelo uso da lente tele objetiva. No caso, a composição causa a impressão de “achatamento” da imagem, efeito intencional na proporção de tela, definida pelos diretores. “O formato quadrado achata a imagem e, com isso, o fundo aumenta, o que te dá a sensação de claustrofobia da imagem” (GUIMARÃES, 2013, p. 10). Isso ocorre pela latitude do campo visual, entre os espaços que estão focados e os desfocados. Se no início do plano a imagem pôde ser observada pela perspectiva do olhar do espectador, através da movimentação da câmera, sem cortes, somos surpreendidos ao sermos apresentados ao sujeito, que então, assume a posição de observador. A decisão dos diretores com a movimentação do plano e o uso da lente, produz a função de inserir o sujeito na multidão e passa a estabelecer uma relação entre o espectador e o personagem, através da subjetividade. O efeito técnico propõe o espectador assumir a experiência do sujeito como o observador.

O segundo plano mostra o quadro fixo e revela o estado do sujeito em efeito solidão. A câmera imprime um corpo contemplativo, distante do ambiente urbano. Um corpo que se apoia na sacada de um prédio, um corpo observador. A atmosfera sonora de multidão urbana é contrastada ao que se vê. Um discurso à contradição. Ao mesmo tempo em que o personagem, no espaço arquitetônico, está sozinho, ele se une a multidão que observa, através do som. Efeito este que reforça a subjetividade do personagem, pois o som se mantém plano, propiciando uma função de pertencimento do universo do personagem. Na cena, o ruído sonoro potencializa a imagem do sujeito que observa, distante, a multidão e reforça ao espectador a sensação de solidão, o estado em que se encontra. Na composição fotográfica,

209 | Segundo o teórico Bordwell (2013, p. 751) é o enquadramento móvel que percorre o espaço para frente, para trás ou para as laterais.

existe uma harmonização de cores análogas, o branco e o verde claro, são combinados aos tons da camisa e parede, contrastados ao vermelho na sacada que direciona o olhar do espectador para o corpo do sujeito. Um olhar ao seu gesto, ao silêncio em observar a multidão.

Figura 3: plano de *O Homem das multidões* (2013).



Fonte: *O Homem das multidões*. Filme dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Produção de Cinco em ponto e Rec produtores associados. Belo Horizonte, 2013. DCP (95 min).

O terceiro plano mostra a cena em que dá sentido ao discurso proposto. A imagem apresenta corpos que transpassam entre si, a plasticidade da fotografia destaca os seres e suas vestes e reforça a solidão que se instaura, por uma gama sem cor, sem vida.

Figura 4: plano de *O Homem das multidões* (2013).



Fonte: *O Homem das multidões*. Filme dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Produção de Cinco em ponto e Rec produtores associados. Belo Horizonte, 2013. DCP (95 min).

A composição fotográfica destaca o centro do quadro, entre o conglomerado de transeuntes, se encontra o sujeito, num campo focal preciso em sua imagem. Seu gesto é o caminhar entre pessoas, solitariamente, trazendo um olhar de quietude, um silêncio em si, mas não em angústia, ou tristeza, mas de pertencimento no espaço, um olhar de conformidade. Na formulação da cena, podemos interpretar o sentido da contradição, o sujeito em efeito

solidão, que necessita estar entre pessoas e seu silêncio no anonimato, é unido ao urbano caótico, o proporcionando amenidade, um reconhecimento de si, como o homem das multidões.

Conclusão

Examinamos as cenas iniciais de *O Homem das multidões* a partir de entrevistas com realizadores, identificando os recursos técnicos empregados. Reconhecemos uma padronização estética de cinematografia pela narração paramétrica, possível de compreender o discurso fílmico. Nos planos, as significações resultam na eloquência do olhar à composição fílmica. Sentido que reitera a busca do homem ao efeito solidão. O espectador é guiado pelos planos da câmera, o uso de tele objetiva, a profundidade de campo ampla e restrita, o recorte em formato de tela quadrada, a gama de cores sem saturação e o som plano. Códigos cinematográficos que imbricam em sensações aos silêncios e gestos que nos levam à subjetividade do personagem, proporcionando uma unidade na memória do social, na compreensão do sentido ao discurso, no reconhecimento do sujeito ao enunciado como o homem das multidões.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte de cinema: uma introdução*. São Paulo: Unicamp, 2013.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão*. São Paulo: Globo, 2002.

O HOMEM DAS MULTIDÕES. Cao Guimarães, 2013. PressKit. Disponível em: < <http://www.caoguimaraes.com/clipping>>. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

O Homem das multidões. Filme dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Roteiro de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Produção de Cinco em ponto e Rec produtores associados. Belo Horizonte, 2013. DCP (95 min).

Sob as pedras do chão, de Olga Futemma: análise de um primeiro filme²¹⁰

An analysis of Olga Futemma's *Under the pebbles of the ground*

Hanna Henck Dias Esperança²¹¹
(Doutoranda – ECA/USP)

Resumo: A proposta deste trabalho é investigar os possíveis traços autobiográficos e ensaísticos no filme *Sob as pedras do chão* (1973), primeira realização de Olga Futemma, curta-metragista brasileira que atuou entre as décadas de 1970 e 1980. Proponho também uma comparação entre este primeiro filme e suas duas produções posteriores, *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah!* (1985).

Palavras-chave: Cinema brasileiro, documentário autobiográfico, filme-ensaio, imigração japonesa.

Abstract: This paper aims to investigate the possible autobiographical and essayistic elements in the film *Sob as pedras do chão (Under the pebbles of the ground)* (1973), the debut cinematographic work of Olga Futemma, a Brazilian short-film director who was active between the 1970s and 1980s. I also propose a comparison analysis between this first film and her two later productions, *Retratos de Hideko (Portraits of Hideko)* (1981) and *Hia sá sá – hai yah!* (1985).

Keywords: Brazilian cinema, autobiographical documentary, essay film, Japanese immigration.

A proposta desta comunicação surge a partir da elaboração em andamento da minha tese de doutorado “O cinema de Olga Futemma: trajetória de uma experiência entre culturas”, onde discuto a filmografia de Olga Futemma a partir de conceitos-chaves como autobiografia, filme-ensaio e diáspora. No âmbito do cinema brasileiro, Futemma ficou conhecida pelo seu extenso trabalho na Cinemateca Brasileira, onde atua há mais de quarenta anos. Menos reconhecido, entretanto, é o seu trabalho como cineasta entre as décadas de 1970 e 1980, período em que dirigiu cinco curtas-metragens, os documentários *Sob as pedras do chão* (1973), *Trabalhadoras metalúrgicas* (codireção Renato Tapajós, 1978), *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah!* (1985), e a ficção *Chá verde e arroz* (1989). Filha de imigrantes okinawanos, Futemma dedicou quase todos os seus filmes às questões da imigração japonesa e aos desdobramentos identitários e culturais que emergem a partir

210 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Práticas Ensaísticas e Fabulação.

211 | Doutoranda no PPG em Meios e Processos Audiovisuais da USP, com a pesquisa “O cinema de Olga Futemma: trajetória de uma experiência entre culturas” financiado pela FAPESP (processo n. 2021/11712-8).

da experiência do deslocamento, utilizando de elementos particulares da autobiografia e do filme-ensaio para discutir a própria identidade *nissei*, a memória migratória e a relação por vezes conflituosa que marca a diferença geracional.

Sob as pedras do chão é a primeira realização de Futemma e a única sem cópias digitais. As informações disponibilizadas de acesso amplo ao público abrangiam apenas a sinopse e a ficha técnica do filme, identificando-o como um documentário de curta-metragem encomendado pelo Departamento do Filme Educativo da Embrafilme. Além disso, a ficha técnica informava a presença de um texto escrito por Futemma e narrado por Othon Bastos, enquanto a sinopse caracterizava o filme como um retrato do bairro da Liberdade, local na cidade de São Paulo onde há forte presença da comunidade nipo-brasileira. Como indica a sinopse:

Sobre o bairro da Liberdade. O filme procura mostrar de que forma se manifesta o encontro das duas culturas – a brasileira e a japonesa – e até que ponto se pode afirmar a existência de uma assimilação cultural de ambas as partes, até chegar a uma integração total. Mostra a imigração, as primeiras comunidades japonesas, a imigração para os centros urbanos, o trabalho em pequenos comércios, o lazer, a educação, a religião, a imprensa. O bairro e as gerações, o relacionamento entre a tradição e as mudanças de comportamento. (Cinemateca Brasileira)

Foi a partir dessas informações iniciais que formulamos a hipótese de que a obra de Futemma, com exceção de *Trabalhadoras metalúrgicas*, era suscetível a compor um *corpus* cinematográfico autoral, com temáticas e características próprias, e que seus filmes se destacavam do contexto cinematográfico brasileiro ao trazerem traços autobiográficos e ensaísticos para a narrativa. Especificamente sobre *Sob as pedras do chão*, a ideia que tínhamos era que o documentário seria mais tradicional em comparação às realizações posteriores, como *Retratos de Hideko* e *Hia sá sá – hai yah!*. O fato de o filme ter sido encomendado pelo INC e a presença na narração de uma voz masculina facilmente identificável como a de Othon Bastos, foram alguns dos motivos que nos levaram a chegar a essa conclusão. No texto completo submetido à Socine em 2022, é possível entender como a nossa análise estava se desdobrando anteriormente à visualização de *Sob as pedras do chão*, principalmente em relação às outras produções de Futemma e às possíveis dimensões autobiográficas do filme:

Ainda que o documentário não seja explicitamente autobiográfico, ele já carrega aspectos da vivência de Futemma, tanto pela sua relação pessoal com a cultura japonesa e a brasileira, como também pelo fato do filme não se concentrar em um espaço geográfico qualquer, mas em um que está intimamente ligado à história particular da realizadora. Em entrevista mencionada anteriormente [Holanda, 2020], Futemma reconta como o bairro da Liberdade foi parte central da sua infância e da sua formação cinematográfica... (ESPERANÇA, 2023, p. 484)

Nós estávamos, portanto, considerando que a dimensão autobiográfica do filme existia a partir de uma perspectiva extra fílmica, e que o viés autoral era sobretudo temático, já que a sinopse informava uma narrativa focada nas questões da imigração japonesa e do conflito geracional, além de um espaço geográfico – o bairro da Liberdade – que se repe-

te fortemente nas outras realizações de Fudemma. Além disso, a própria sinopse descrevia imagens que já havíamos visto em *Retratos de Hideko*, como “o trabalho em pequenos comércios” e “o lazer, a educação”, bem como a presença dos “centros urbanos” em *Hia sá sá – hai yah!*. Entretanto, *Sob as pedras do chão* se mostrou extremamente conectado com a filmografia da diretora, mais do que havíamos previsto. Longe de ser um documentário tradicional, o tom da narração de Othon Bastos é bastante confessional, com um texto que beira o poético, onde Fudemma usa da imagem de pedrinhas rolando no rio para descrever, simbolicamente, a trajetória dos imigrantes japoneses e as dificuldades vividas por eles e seus descendentes no Brasil. A partir desse texto, ela ainda discute a questão da aculturação e da memória migratória, como podemos ver nos trechos a seguir:

Tempo de pedrinhas que não sabem rolaram rios e vieram trazidas do mar;
 Terão outros rios a correr o caminho desenhado por quem pensa saber;
 [...]
 Pedras surgidas num dia qualquer
 histórias e dores das mãos que se fecharam aos poucos
 Conto de trabalho, tradição, trabalho
 Conto de falar como se aprende a misturar as palavras e os gestos e se fazer entender
 (*Sob as pedras do chão*, 1973)

Enquanto em *Sob as pedras do chão* a ideia das pedrinhas permanece apenas a nível de texto, em *Hia sá sá – hai yah!* nós a vemos materializada em imagem, em que Fudemma insere recorrentemente planos de pedras no rio, submersas por uma correnteza. Ao retornar para uma mesma imagem, a diretora sugere uma preocupação em compreender certos conflitos internos e externos ao longo de sua obra, a partir de uma posição que está constantemente em desenvolvimento e, portanto, em transformação.

É interessante observar, ainda, os diferentes tipos de narração que Fudemma emprega nos seus três documentários sobre as questões da imigração, *Sob as pedras do chão*, *Retratos de Hideko* e *Hia sá sá – hai yah!*. Em *Retratos de Hideko*, a diretora flutua entre as pessoas do discurso, ora assumindo um diálogo direto com o espectador sobre a autoria do filme (“Eu não quis fazer um filme sobre a mulher japonesa...”), ora um diálogo interno com seus pares (“...o que vejo são rugas, medo e uma vontade de compreender o que nossas mães, nossas avós não podiam”), ora em uma relação de alteridade com as mulheres em tela (“Tieko, Ana e Tioko. Tanto falaram de vocês como quem descreve figurinhas fora da vida...”). Já em *Hia sá sá – hai yah!*, ainda que o “nós” também exista, o tom geral do filme é epistolar, em que Fudemma dialoga com uma interlocutora real a qual vemos o tempo todo em tela, a menina Nobu-chan. *Sob as pedras do chão*, por outro lado, possui uma narração que não é direcionada a nenhum interlocutor, e não há pessoa definida no discurso, seja ela em primeira ou segunda pessoa. Além disso, é a única realização de Fudemma – incluindo *Trabalhadoras metalúrgicas* – que ela concede a voz *over* para outrem. A abstração da narração é, portanto, muito maior. Se olhadas em conjunto, as três narrações possuem qualidade poética e digressiva, mas mais do que isso, demonstram como a representação da subjetividade de Fudemma é instável e fluída, se reinventando e se modificando a cada filme.

Timothy Corrigan, em “The essay film: from Montaigne after Marker” (2011), coloca o ensaio como espaço de encontro entre a experiência pessoal do autor e a experiência pública. Para ele, a subjetividade, seja ela explícita ou implícita, é o ponto de partida da forma ensaística, mas ao contrário do que se pode pensar, essa subjetividade não gira em torno de um “eu” único e consistente:

...a expressividade ensaística descreve uma submissão de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como forma de experiência que testa e desfaz continuamente os limites e capacidades desse eu através dessa experiência. Na interseção desses dois planos, encontramos nos melhores ensaios a figura difícil [...] do eu *pensando* em e através de um domínio público em todas as suas particularidades históricas, sociais e culturais. A expressão ensaística [...] demanda, portanto, tanto a perda quanto a reinvenção de si mesmo. (CORRIGAN, 2011, p. 17)²¹²

Como Corrigan sugere, é justamente a subjetividade acentuada de Fudemma que complexifica a representação da experiência imigratória nos seus filmes. Ao entrelaçar a vivência pessoal e a vivência coletiva, a diretora torna impossível a definição de uma linha que separe ambas. A mudança das pessoas no discurso, seja em um mesmo filme, seja ao longo de sua obra, aponta para essa conclusão, em que a experiência individual e a experiência pública alimentam uma a outra em uma espécie de simbiose de diferentes histórias de vida, mas que têm em comum as marcas da imigração.

Já à nível de imagem, *Sob as pedras do chão* se estrutura em uma colagem de registros do bairro da Liberdade e das pessoas que ali convivem e transitam. Eventos, feiras, passantes nas ruas, crianças na escola, apresentações de dança e canto são algumas das imagens que vemos no filme, entrecortadas metodicamente por um plano rápido de um homem trajando roupas de samurai. Nesse plano, o homem performa movimentos graciosos e precisos com sua espada, enquanto a banda sonora se torna completamente silenciosa. A imagem, que serve de contraponto ao cotidiano urbano da Liberdade, se mostra, ao mesmo tempo, opressora e nostálgica. Como um passado que paira sobre esse novo modo de vida, onde há tradição, mas também adaptação e mudanças, nos perguntamos se a figura do samurai simbolizaria o desejo do retorno às origens ou a constatação de que esse retorno é impossível, uma ambiguidade que surge a partir de um questionamento bastante próprio da experiência diaspórica, tal como argumenta Stuart Hall (2013). Para o autor, a promessa de um retorno redentor, fundada na noção de um passado mítico onde as tradições permanecem intocadas, é uma das características que formam a identidade cultural resultante da experiência diaspórica, entendida como uma construção que se modifica nas situações de imigração:

...cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o

212 | Tradução da autora. No original: “...essayistic expressivity describes a subjection of an instrumental or expressive self to a public domain as a form of experience that continually tests and undoes the limits and capacities of that self through that experience. At the intersection of these two planes, we find in the best essays the difficult [...] figure of the self or subjectivity *thinking* in and through a public domain in all is historical, social, and cultural particulars. Essayistic expression [...] thus demands both loss of self and the rethinking and remaking of the self” (CORRIGAN, 2011, p. 17).

que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É, claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (HALL, 2013, p. 31-32)

A análise de Hall se concentra nos modelos de identidade cultural dos povos do Caribe, mas consideramos pertinente trazê-la para o contexto dos filmes de Futemma, já que ao longo de sua obra o desejo do retorno redentor é uma temática recorrente, ao mesmo tempo em que também há uma compreensão de que esse desejo não deveria estar sempre no horizonte, guiando o cotidiano dos imigrantes e dos seus descendentes, pois como escreve Hall, enfatizando a dinâmica da construção das tradições, “não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições [...]”. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2013, p. 49). Vimos a materialização dessas duas ideias em *Hia sá sá – hai yah!*, quando Futemma monta em paralelo planos da cidade de São Paulo e imagens de uma performance de dança tipicamente okinawana, “um amável desencontro” que se conecta na banda sonora. Já em *Retratos de Hideko*, a noção de que a tradição é passível de ser adaptada e recriada sem perdê-la completamente, se encontra na coreografia de duas dançarinas: a primeira performa uma dança japonesa, de gestos rígidos e contidos, enquanto a segunda, mais jovem, performa uma dança moderna, com gestos soltos e frenéticos. A dicotomia da imagem é realçada, assim como em *Hia sá sá – hai yah!*, pela montagem paralela, mas não é difícil de se notar movimentos que se assemelham, que têm o mesmo princípio ou continuidade. A execução, entretanto, é completamente diferente. São nesses detalhes que Futemma disserta sobre a necessidade de manter viva a tradição, mas não de forma intocada e pura, e sim em um constante processo de reelaboração a partir das novas experiências cotidianas. Mesmo na ficção *Chá verde e arroz*, que se passa em uma colônia de imigrantes japoneses na década de 1950, há a representação de um passado migratório romantizado e mais simples, visto pelos olhos infantis do personagem Jô. Inteiramente falado em japonês, a obra “retorna à casa” através da língua, mas também através do cinema, já que o acontecimento principal do curta-metragem é a visita de um cinema ambulante japonês e a reunião dessa comunidade em torno de um filme que vem e representa a terra natal.

Quanto à perspectiva autobiográfica de *Sob as pedras do chão*, não há uma abordagem explícita que vá muito além do que já havíamos previsto, mas Futemma dá uma dimensão pessoal a mais ao filme quando apresenta uma cartela em japonês após os créditos iniciais, em que, na primeira pessoa, associa o repertório que o filme apresentará à experiência familiar, dedicando-o aos pais:

É na vida contada nas muitas rugas de suas mãos
Que eu os encontro.
Na sua sofrida história acompanhando nossa vida
Nas quase lendas trazidas por suas vozes e vivência
Na fatal e esforçada mistura de idiomas
Na sua sincera busca de minha experiência
Eu os encontro: pai, mãe

E lhes dedico esse trabalho.
– Olga.
(*Sob as pedras do chão*, 1973)

Assim, ao usar da primeira pessoa e assinar o próprio nome no texto, Fudemma explicita a autoria do filme para além de uma simples identificação, se autocolocando como alguém que está falando de dentro da experiência daquela narrativa. A homenagem aos pais, que vivenciaram em primeira mão o passado migratório, deixa claro que também ela, como descendente, vivencia esse passado através deles.

Referências

CORRIGAN, Timothy. *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

ESPERANÇA, Hanna. Dimensões autobiográficas na obra de Olga Fudemma. In: *Inventar Futuros - XXV Encontro Socine*, 2023. Anais eletrônicos. São Paulo: USP, 2023, p. 483-488.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

HOLANDA, Karla. *Pegadas do cinema de Olga Fudemma: entrevista*. Revista Lumina, v. 14, n. 2, p. 171-185, 2020.

As ruínas de Detroit no cinema: análise da crise de 2008 nos filmes *Corrente do Mal* (2015) e *Amantes Eternos* (2013)²¹³

The ruins of Detroit in cinema: analysis of the 2008 crisis in the films *It Follows* (2015) and *Only Lovers Left Alive* (2013)

Helena Lukianski²¹⁴
(Doutoranda – UFRGS)

Resumo: Neste artigo propomos analisar a crise de 2008 fazendo uma relação entre as imagens e seus impactos nas subjetividades. Analisaremos duas cenas que se passam em Detroit nos filmes *Corrente do Mal* (*It Follows*, 2015) e *Amantes Eternos* (*Only Lovers Left Alive*, 2013). A similaridade entre as duas cenas aponta para a decadência de um modo de vida laboral e revela no rosto das personagens preocupações que se relacionam com a própria instabilidade do sistema capitalista (FISHER, 2009).

Palavras-chave: Crise do capitalismo; ruínas no cinema; subjetividade neoliberal.

Abstract: In this article we propose to analyze the 2008 crisis by making a relationship between images and their impacts on subjectivities. We will analyze two scenes that take place in Detroit in the films *It Follows* (2015) and *Only Lovers Left Alive* (2013). The similarity between the scenes points to the decadence of a working way of life and reveals on the characters' faces concerns that are related to the instability of the capitalist system itself (FISHER, 2009).

Keywords: Crisis of capitalism; ruins in the cinema; neoliberal subjectivity.

Introdução

A crise de 2008 é comparável com a crise de 1929. Ambas envolveram turbulências do sistema capitalista e tiveram graves consequências. No cinema, foram produzidos diversos filmes que versam sobre essa questão de forma direta e indireta. Há ainda filmes que não tratam do assunto, mas que mostram o resultado de tal crise nos Estados Unidos, como a

213 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão CI 32 – Cinema militância e política.

214 | Helena Lukianski é doutoranda em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES. Integrante do ARTIS – Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais.

destruição e abandono de áreas de Detroit (Michigan/ EUA) que antes abrigavam residências e fábricas. Esse é o caso dos filmes *Corrente do Mal* (*It Follows*, dir. David Mitchell, 2015) e *Amantes Eternos* (*Only Lovers Left Alive*, dir. Jim Jarmusch, 2013).

Num primeiro momento chama a atenção a similaridade das ações que se passam nas cenas dos dois filmes - as protagonistas aparecem dentro de carros observando as ruínas de Detroit. Além disso, o gênero horror também aproxima as duas obras. Essa escolha de gênero torna a cidade de Detroit ainda mais sombria, e remete à derrocada do sonho americano. A questão a ser explorada neste artigo centra-se na relação entre as ruínas de Detroit e a observação das personagens, o que isso revela sobre o mundo capitalista contemporâneo? Nossa análise ampara-se em ideias de Didi-Huberman (2013), que rejeita uma visão linear da história e para quem as imagens estabelecem uma relação entre o passado e o futuro.

A nossa análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2004) se baseia também na obra *Motivos Visuales del Cine* (2016), de Jordi Balló e Alain Bergala. Os autores lembram que a palavra motivo tem sua origem latina relacionada com movimento, ou seja, o motivo tem a ver com o impulso para a criação. A escolha de mostrar as personagens dentro de carros não parece ter sido arbitrária, uma vez que Detroit era um dos centros do fordismo. As ruínas também podem ser consideradas um motivo visual, uma vez que indicam que o passado não desaparece, e continua assombrando seus observadores.

A influência do capitalismo na construção das subjetividades

O sistema capitalista, assim como o transtorno bipolar, possui ciclos de auge e depressão (FISHER, 2009). Os períodos de depressão econômica ecoam no mundo todo numa economia globalizada. Para o historiador David Harvey (2002), podemos estabelecer o ano de 1914 como a data simbólica do surgimento do fordismo, quando Henry Ford definiu a carga horária de oito horas diárias para quem trabalhava nas linhas de montagem de automóveis. Ao longo das décadas, o fordismo foi sendo substituído por um modelo de "acumulação flexível", termo que Harvey usa para descrever os novos processos de trabalho.

Hoje a flexibilização e as suas consequências para a saúde psíquica dos trabalhadores têm sido amplamente estudadas; termos como "empreendedor de si mesmo" e "uberização" são utilizados para explicar a precarização. Antes da construção do sujeito neoliberal, como o mundo do trabalho influía na subjetividade dos indivíduos? A paisagem do capitalismo industrial estava relacionada com seus processos de horários bem regulados:

a batalha em torno de minutos e segundos, do ritmo e da intensidade das escalas de trabalho, da vida de trabalho (e dos direitos de aposentadoria), da semana e do dia de trabalho (com direitos a "tempo livre"), do ano de trabalho (e dos direitos a férias pagas), foi, e continua a ser travada com bastante regularidade (HARVEY, 2002, p.211).

O fordismo pressupunha uma certa estabilidade, o que possui seus aspectos ambivalentes na medida em que muitos trabalhadores não desejavam a rotina tediosa de trabalhar quarenta anos na mesma fábrica. Por outro lado, o modelo flexível do neoliberalismo trouxe consigo problemas graves, como períodos de trabalho se alternando com períodos de desemprego (FISHER, 2009). O fato é que nossas vidas são moduladas a partir das nossas ocupações profissionais: “a institucionalização do trabalho, no seu aspecto moral, define certos modos de ser trabalhador ou trabalhadora, subjetivando quem trabalha a partir deste conteúdo moral” (TITTONI; TSCHIEDEL, 2020, p. 3). A relação dos sujeitos com o trabalho há muito vem sendo utilizada como temática no cinema. Por meio da análise de imagens de filmes que não dialogam diretamente com esse tema, podemos pensar sobre como os cenários das cidades capitalistas influem nas subjetividades.

Um passeio de carro por Detroit em *Corrente do Mal e Amantes Eternos*

Em *Corrente do Mal*, a protagonista Jay é uma adolescente que adquire uma maldição após passar a noite com outro jovem. Como uma espécie de doença sexualmente transmissível, a pessoa contaminada passa a ser perseguida por zumbis assassinos que são visíveis apenas para os infectados. A cena que analisaremos é o momento em que Jay e seus amigos partem em busca do sujeito transmissor da força maligna, que fugiu após o encontro e se escondeu numa área decadente de Detroit.

Fig 1 – Frames de *Corrente do Mal*



Fonte: *Corrente do Mal*/ reprodução

Num primeiro momento, conforme mostra a Fig.1, vemos a protagonista e seus amigos dentro de um carro. A paisagem urbana indica um cenário industrial, mas ainda não revela seu caráter decadente. A imagem subsequente tem a angulação inclinada para a calçada, revelando uma casa abandonada, e logo em seguida vemos o rosto em primeiro plano da protagonista com uma expressão que indica tristeza e/ou preocupação.

Fig 2 – Frames de *Corrente do Mal*



Fonte: *Corrente do Mal*/ reprodução

Conforme vemos na Fig. 2, o ponto de vista da cena continua em Jay. Aparecem alguns transeuntes, mas seus rostos mal são identificáveis. O rosto, como “lugar privilegiado das funções sociais” (AUMONT, 1998, p.18, tradução nossa), foi amplamente representado na pintura e na fotografia antes de aparecer no cinema. No cinema, diferentemente da pintura, temos a questão da montagem, e, portanto, o sentido vai sendo construído com a junção dos planos cinematográficos.

Os rostos não-identificáveis em Detroit criam uma sensação de angústia, como se fossem zumbis ou fantasmas. Já a expressão de Jay vai ficando mais grave conforme ela observa o aspecto desolador do local, algo que se refere ao contexto de horror do filme, mas que também se relaciona com a queda de poder econômico dos EUA e a perspectiva de um futuro sombrio.

Outro aspecto que observamos é a escolha do carro, um símbolo do desenvolvimento industrial dos EUA, e frequentemente um objeto de ostentação conforme o seu valor. Detroit ficou conhecida como a cidade do automóvel, pois seu desenvolvimento esteve diretamente ligado à essa indústria que sofreu o impacto da crise de 2008 (POPELARD; VANNIER, 2010).

Não é por acaso, portanto, que o carro seja uma escolha de objeto que se apresenta nos filmes analisados. Às vezes as repetições se tornam marcas de alguns diretores, ou seja, motivos: “tanto no cinema como na pintura, certos motivos acentuam obsessiva e exclusivamente o que o cineasta imprime neles e se tornam consubstanciais à sua poesia: as mãos em Bresson, os insetos em Buñuel (...)” (BALLÓ; BERGALA, 2016, p.13, *tradução nossa*).

No cinema de Jim Jarmusch, por vezes o uso de veículos se associa à obsessão do diretor pela banalidade de diálogos do cotidiano. O filme *Uma Noite Sobre a Terra (Night on Earth, 1991)* é todo construído baseado em conversas entre taxistas e passageiros. Em *Paterson (Paterson, 2016)*, o protagonista é um motorista de ônibus que gosta de prestar atenção no que os usuários de transporte público estão falando.

Nos dois longas-metragens analisados neste artigo observamos que as escolhas dos carros remetem a tempos antigos e gloriosos, pois não são modelos atuais. No próprio cartaz do filme *Corrente do Mal (Fig. 3)* aparece um carro que se assemelha aos modelos da marca *Plymouth* que faziam sucesso na década de 1970.

Fig 3 – Cartaz de *Corrente do Mal*



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt3235888/>

Em *Amantes Eternos* também está presente esse fetiche por carros nos EUA inclusive num diálogo. No filme, os vampiros Adam e Eve estão entediados após terem atravessados séculos. Eve mora em Tânger (Marrocos), e visita Adam que escolheu viver em Detroit. Quando ambos se reencontram nos Estados Unidos, decidem dar uma volta de carro pela cidade. Eve, ao observar pela janela do carro, fala para Adam: “Então esse é o seu deserto.²¹⁵ Detroit.” Ele diz: “Todos foram embora.” Ainda observando a cidade, Eva pergunta “O que é aquilo?”, e seu namorado responde: “A fábrica de Packard. Onde foram montados os carros mais bonitos do mundo”. De forma análoga ao que acontece em *Corrente do Mal*, Eve observa as ruínas da cidade do Michigan que um dia conheceu a prosperidade econômica. A sua expressão também demonstra preocupação, assim como a de Jay, embora o casal de vampiros não esteja fugindo de ninguém. Em ambos os filmes as imagens escurecidas reforçam a sensação de medo e desolamento. Em *Corrente do Mal*, há um filtro azulado que adensa a melancolia da cena; em *Amantes Eternos*, o escuro da direção de fotografia é tão acentuado que alguns *frames* são totalmente pretos.

Fig 4 – Frames de *Amantes Eternos*



Fonte: *Amantes Eternos*/ reprodução

As ruínas de Detroit, compostas por casas abandonadas e fábricas desativadas, compõem um espaço tão emblemático das crises do capitalismo também em parte por causa do desinteresse em reocupá-lo, pelo menos durante o período de alguns anos após a crise. É interessante comparar com outros casos, como por exemplo a ocupação da região nova-iorquina conhecida como *Lower East Side* durante a crise que assolou Nova York na década de 1970. Nesse local surgiu a cena punk *No Wave*, e artistas e imigrantes moravam nos prédios abandonados. Houve, portanto, outro uso do lugar: “quando um espaço estimula valores de uso como o encontro e a convergência entre diferentes, produz as condições para o fortale-

²¹⁵ | Embora a tradução na legenda seja “deserto”, a palavra em inglês, *wilderness*, também pode significar região selvagem.

cimento de uma obra criativa” (TITTONI; TIETBOEHL, 2020, p. 7), nesse sentido, podemos pensar que as personagens dos filmes olham para espaços que não são simplesmente abandonados, mas que carregam a decadência de um modelo de capitalismo:

uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34).

O capitalismo gerou diversas imagens emblemáticas ao longo de sua história. De acordo com Sennett (2006, p. 81), “uma das imagens marcantes da Grande Depressão da década de 1930 eram as fotografias de homens amontoados em frente aos portões de fábricas fechadas, esperando trabalho apesar da evidência que tinham diante dos olhos”. Ainda conforme o autor, esse sistema acarreta num problema chamado fantasma da inutilidade. Os trabalhadores temem perder empregos para “mãos-de-obra” mais baratas, sentem medo da substituição por processos de automação e há também a questão do envelhecimento (SENNETT, 2006), ou seja, não faltam razões para apreensão.

Em *Amantes Eternos*, há uma imagem que expressa mais diretamente o modo como as subjetividades estão atreladas ao capitalismo. Enquanto no longa-metragem de Mitchell vemos uma intercalação de planos entre os rostos (principalmente o de Jay) e as ruas de Detroit, na obra de Jarmusch há um plano além da intercalação semelhante (rosto e ruínas). Na Fig. 5 vemos um atravessamento literal da imagem, numa sobreposição de planos entre a face de Eve e um carro.

O vampiro – ou a vampira, no caso de *Amantes Eternos* – é uma figura mitológica supostamente desprendida das convenções sociais. No entanto, a personagem Eve não deixa de se deslumbrar com as ruínas da crise de 2008 e, estando dentro de um carro e sendo atravessada por outro, está inserida dentro de um modelo de vida que ainda faz sua transição entre estabilidade fabril e formas mais autônomas e flexíveis.

Fig 5 – Frame de *Amantes Eternos*



Fonte: *Amantes Eternos*/ reprodução

Considerações finais:

Lançados em anos próximos, 2013 e 2015, *Amantes Eternos* e *Corrente do Mal* se utilizam, de forma semelhante, das ruínas de Detroit para construir suas atmosferas de horror. Seguindo a linha de pensamento Didi-Huberman (2013), a análise das imagens nos mostra que as personagens olham para um passado que ainda influencia o presente. Conforme o autor, “o historiador deve estar atento aos sintomas, às repetições e às sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 285). Os carros são objetos que estabelecem essa ponte entre tempos diferentes. Ainda muito usados nos nossos cotidianos, eles também remetem a um modo de produção padronizado e contínuo que teve seu auge em décadas passadas e vem sendo substituído por trabalhos mais individualizados. As casas cheias de tapumes e as ruas quase vazias e desoladoras são consequência do sistema capitalista que se mantém com altos e baixos. Pensando sobre o que o futuro nos reserva em termos de sobrevivência por meio da força de trabalho, a expressão das protagonistas dos filmes não poderia ser outra além de espanto.

Referências:

- AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004
- BALLÓ, J.; BERGALA, A. *Motivos visuals del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- FISHER, Mark. *Capitalism Realism: is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009
- HARVEY, D. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2002
- SENNETT, R. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006

POPELARD, A.; VANNIER, P. *Detroit, retrato do pós-crise*. Le Monde Diplomatique. 2010. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/detroit-retrato-do-pos-crise/>> Acesso em: 16 nov. 2022

TITTONI, J.; TIETBOEHL, L.K. Política na rua: subjetivação, resistência e ocupação nos espaços públicos. *Psicologia & Sociedade*, 32, e166538, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/KHgpzP4YkVYnnjJSvS6H7TJ/?lang=pt> > Acesso em: 04 nov. 2022 <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2020v32166538>

TITTONI, J; TSCHIEDEL, R G. Cotidiano e as artes de trabalhar: O trabalho na atenção básica em saúde. *Psicoperspectivas*, Valparaíso , v. 19, n. 3, p. 143-154, nov. 2020. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-69242020000300143&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 25 out. 2022. Epub 15-Nov-2020. <http://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol19-issue3-full-text-2057>.

O real que ameaça a cena: auto-mise-en-scène em *Filme de rua* (2017)

The real that threatens the scene: self-mise-en-scène in *Filme de Rua* (2017)

Iakima Delamare
(Mestranda - UFMG)

Resumo: Partindo da produção coletiva *Filme de rua* (2017), feita por jovens cineastas em situação de rua, traço hipóteses sobre a correlação entre a migração compulsória desses corpos ameaçados pelo controle biopolítico e a produção de imagens de refúgio, que aspiram existir no contexto de extrema opressão subjetiva e imagética vivida por esses sujeitos, e em que a fixação de seus corpos em imagens - assim como em um território - é, em si, um risco.

Palavras-chave: Coletivos de cinema, cinema insurgente, cidade, filme de rua.

Abstract: Starting from the collective production *Filme de Rua* (2017), made by young filmmakers living on the streets, I draw hypotheses about the correlation between the compulsory migration of these bodies threatened by biopolitical control and the production of images of refuge, which aspire to exist in the context of extreme subjective and imagery oppression experienced by these subjects, and in which the fixation of their bodies in images - as well as in a territory - is, in itself, a risk.

Keywords: Film collectives, insurgent cinema, city, filme de rua.

O Coletivo Filme de Rua, é “um espaço cultural voltado à ampliação do acesso à produção audiovisual, à experimentação estética e narrativa, à inclusão de novos sujeitos” (Rua, 2019), composto por adolescentes e jovens adultos que estão ou já estiveram em situação de rua e mediadores de diferentes áreas. Em suma podemos dizer que as produções do Coletivo, mesmo que diferentes entre si, registram e narram o dia a dia de crianças e adolescentes que vivem nas ruas de Belo Horizonte. Seus filmes destacam-se pela autonomia dos jovens na produção dos filmes, agenciando suas próprias imagens e narrativas.

A metodologia de produção do Coletivo envolve uma horizontalidade pouco vista no cinema brasileiro. São os próprios adolescentes que filmam uns aos outros, assistem e montam coletivamente as imagens, passando pela mediação desses outros membros. Mas, ao contrário do que é comum, o Coletivo Filme de Rua recusa as oficinas de formação audiovisual, partindo do princípio de que há naqueles jovens um saber inato que não necessita mais

do que o botão de *rec* para ser despertado. Assim, eles questionam a ideia de que o cinema – historicamente dominado por homens brancos de classe média alta – deve pertencer exclusivamente a algum tipo de elite intelectual.

Esse pensamento sobre a produção audiovisual alinha-se a um importante momento na história do cinema brasileiro, quando a combinação entre a reorganização socioeconômica do país e a possibilidade da filmagem digital permite o início de uma abertura das práticas cinematográficas para além da classe média-alta, fazendo emergir, no Brasil nos últimos anos, uma geração de cineastas territorializados em periferias urbanas, coletivos de cinema e oficinas audiovisuais comunitárias. Esse movimento cinematográfico tem, entre outros feitos, questionado a representação imagética do sujeito marginalizado pela política habitacional e pelo racismo, desorganizando, assim, as forças na disputa estética e política pelos territórios.

A importância dessa mudança de panorama vem do fato de que o cinema brasileiro tem, com notável frequência, se voltado à desigualdade social como musa inspiradora de narrativas de denúncia da miséria e da pobreza. Assim, territórios marginalizados, seja a rua, as favelas, os assentamentos ou ocupações, e suas cosmopolíticas particulares, têm sido uma constante paisagem em suas produções, alterando-se conforme o discurso cinematográfico da época. Observemos, como exemplo, o seguinte trecho do manifesto de Glauber Rocha, *Estética da Fome*: [...] personagens comendo terra, [...], personagens roubando para comer, personagens matando para comer, [...], personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo. (ROCHA, 2004 [1965], p. 64)

Essa disparidade é discutida em *Cineastas e imagens do povo* (2003), quando Jean Claude Bernardet aponta que a relação estabelecida entre as partes envolvidas muitas vezes se tratava de uma relação de poder de considerável desequilíbrio, “relação esta que não atua apenas na temática mas também na linguagem. Ou seja, mesmo quando não figuram relações, os filmes manifestam relações tácitas, constituintes, fora de quadro” (2003, p. 9). Uma década depois, o *Filme de Rua* traz à tona estas mesmas questões quando colocam uma câmera nas mãos de alguns jovens em situação de rua que aplicam seu olhar sobre o filme. A diferença aqui, se dá no fato de que essas pessoas se apropriando de suas narrativas estão excluídas também do território periférico, o que não significa a ausência de uma “*energia insurgente*” (VELLOSO, 2022). Pelo contrário, é aparente nos filmes do Coletivo, a força de um projeto de insurreição imagética.

No caso de *Filme de Rua*, não apenas as imagens produzidas mas seus modos de produção colocam em cheque a tríade do diretor-câmera-objeto quando pensamos em um cenário clássico do cinema documentário: um diretor (normalmente homem, normalmente branco) se desloca de seu lugar social para filmar um outro, um objeto de estudo, de curiosidade, no qual é projetado toda uma sorte de expectativas por parte do diretor. Já o pen-

samento do Coletivo vai de encontro à uma *práxis* que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema sem que isso implique uma visão ingênua que crê “dar voz ao outro” (Comolli, 2008, p.36).

Assim, *Ver e Poder* nos instiga a questionar o cinema documentário por meio de certos parâmetros: quem filma; quem é filmado; em que contexto é filmado; como é exibido e como e por quem é assistido. Retomamos aqui o texto *Carta de Marselha: sobre a auto-mi-se-en-scène*, sobre algumas possíveis mudanças na configuração da cena quando o lugar do sujeito filmado é também entendido como uma posição dotada de um olhar, levando assim a “uma inversão da perspectiva, mas também uma revolução da relação do espectador e da cena. Uma mudança de estatuto, uma inversão de sentido entre sujeito e objeto” (p.83). Ilustrando esse momento de retomada das imagens por seus próprios sujeitos, as primeiras cenas de *Filme de Rua* (2017), primeiro filme do coletivo, são feitas através de uma câmera na mão que balança, transformando as imagens em confusos borrões. Ela se estabiliza por menos de um segundo, tempo suficiente para enquadrar seus personagens parados embaixo de um semáforo. O cinegrafista da vez (porque não sabemos exatamente quais dos jovens do coletivo está por trás de cada cena) grita “vai morrer!” quando um deles se arrisca entre os veículos para atravessar em sua direção. Sua imagem é atropelada pelos carros e ônibus que cruzam à frente do menino, até que ele chega à outra margem em segurança e segue rumo à câmera até sair de quadro. Ao abrir o filme com esse simbólico gesto de deslocar-se da frente para trás da câmera, FDR nos localiza quanto a relação entre quem está filmando e quem está sendo filmado. Há ali, uma incomum paridade entre as partes, até então, tantas vezes, distanciadas por um gigantesco abismo social.

O filme, que se autointitula filme, marca, nessa redundância, seu caráter metalinguístico e propositivo de uma outra produção cinematográfica que insurge dos cenários urbanos contra o cinema industrial-capitalista que a fim de garantir sua soberania frente às outras produções midiáticas. Ao se afirmarem como tal desde seu título, seus diretores reivindicam para si essa identidade e expandem o conceito de filme também para obras frutos de processos de produção insurgentes.

Imagens-pensamento-cidade

O nome do *Coletivo Filme de Rua* antecipa na objetividade de seu título sua intenção em tensionar simultaneamente as ideias de *imagem* e *cidade*. Tratam-se de dois elementos indissociáveis, tal como o território e o sujeito. Em *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*, Rita Velloso explicita a idéia benjaminiana da relação entre aquilo que ele chama de *imagem-pensamento-cidade*: imagens urbanas de pensamento [...] uma outra forma de pensar, de conhecer e de narrar cidades. São imagens empíricas, oníricas ou mnêmicas. Imagens que emergem de uma apreensão (ou escuta) bastante heterogênea da cidade, que se dá sobretudo a partir de uma montagem de tempos heterogêneos. (VELLOSO, 2023, P. 59-60).

Ao produzirem estas *imagens-pensamentos-cidades*, nossos cineastas criam uma “outra epistemologia urbana [...] uma forma de conhecer, um outro caminho ou um outro método, desviante e polissêmico, para pensarmos as cidades por imagens” (VELLOSO, 2023, P. 60). Ao incorporar em si o movimento daqueles que o carregam, a câmera traduz na forma de imagens o caráter nômade e portanto transgressor desses jovens. Essa *imagem-pensamento-cidade* se mostra um refúgio ou respiro em meio a tantas imagens de controle produzidas sobre esses corpos.

Quando Certeau (1998) afirma que “a linguagem do poder ‘se urbaniza’, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico” (1998, p.174) podemos inferir aqui a possibilidade de um limiar, uma fenda no estado de controle, em que é possível habitá-lo sem a ele se submeter. As filmagens que vemos em FDR são um exemplo de “alguns dos procedimentos - multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos - que escapam à disciplina sem ficarem [...] fora do campo onde se exerce”. (1998, p.175).

Nesses dois momentos a construção da *mise-en-scène* se dá justamente pela inscrição do real na imagem. Retomo aqui, o lema do Coletivo: “ver filmes, fazer filmes, pensar filmes”, pois uma vez dada a cena, a arquitetura de distribuição dos corpos é posta em evidência, abrindo espaço para um trabalho de questionamento em torno daquilo que vemos. O trabalho da imagem (MARQUES, 2022) em *Filme de Rua* rearranja nosso olhar sobre os corpos nessa *auto-mise-en-scene* construída pelos diretores-personagens.

Sob o risco do real

O próprio termo “em situação de rua” já nos denuncia seu estado idealmente efêmero e aquele que por qualquer motivo se vê nessa situação acaba sendo forçado, pelo próprio mecanismo da cidade, os indivíduos que nela circulam e as forças de segurança, a viver sob um regime de nomadismo compulsório. Essa logística coloca em xeque a ideia da rua como um lugar comum. Nesse contexto, o encontro de alteridades carrega sempre o caráter de risco.

Assim, a rua toma da natureza o lugar do selvagem, um selvagem não mais tão “outro” quanto próprio de si mesmo mas que ainda sim a ameaça. E uma vez que seguimos cada vez mais aprisionados à idealizada segurança proporcionada apenas por enclaves fortificados, a gestão urbana torna-se cada vez mais privatizada, retirando da cidade seu caráter comum e tornando a rua um território habitado de maneira exclusivamente nômade.

Trata-se de um “falso nomadismo”, como colocado por Guattari em *Restauração da Cidade Subjetiva* (1992), um fluxo da humanidade urbana guiado pela desterritorialização do homem moderno pelo capitalismo e que “nos deixa no mesmo lugar, no vazio de uma modernidade exangue” (GUATTARI, 1992, p.172). No polo oposto, estaria uma espécie de “nomadismo subjetivo” e que por sua vez segue “as verdadeiras errâncias do desejo” (GUAT-

TARI, 1992, p.172). Em outras palavras, habitam a rua indivíduos nômades, seja no fluxo automático do trabalhador que a visita apenas em seu trânsito diário, seja por meio das pulsões do desejo, como aquelas que a enxergam como um território em disputa.

O nomadismo compulsório vivido pelos jovens do FDR se localiza entre os nomadismos falsos e subjetivos, tamanho o comprometimento da liberdade de seus corpos. Trata-se de um terceiro tipo de movimento, caracterizado pela interseção entre aquilo que é fruto da violência do projeto urbanístico moderno, e um nomadismo subjetivo específico daqueles que ao estarem no mundo como “moradores de rua” são oprimidos por um projeto de destituição da sua condição de sujeito e de seus direitos mais básicos.

A estes indivíduos torna-se necessário o desenvolvimento de táticas ainda mais robustas de sobrevivência trazendo essa urgência ao seu próprio caminhar. Habitar a rua, implica em táticas de deslocamento específicas atreladas principalmente ao referencial moderno de segurança pública.

Em termos *foucaultianos*, se um prisioneiro na torre panóptica deseja ser visto por seus pares, é preciso um jogo estratégico de se mostrar e se esconder para não ser visto também pelo vigia. Dessa forma, a imagem de si, é, em si, um risco, pois a todo tempo são produzidas milhares de imagens que violentam esses mesmos corpos.

É um jogo de cintura ilustrado pela garota que é seguida pelo segurança de uma loja e que ao se referir à cena imediatamente transforma sua narrativa para uma que lhe favorece: “tô me sentindo a Beyoncé sendo seguida desse jeito”, ela diz, resignificando simbolicamente e de maneira poética, o vigia da torre. O duplo olhar que a acompanha - da câmera que seu colega segura e do segurança da farmácia - acabam por resultar em uma performance que se insere no real, alterando sua representação no mundo, pois “à sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo. [...] Um cinema engajado, eu diria, no mundo.” (Comolli, 2008, p.169).

A constante andança da câmera (e daquele que a segura) se aproxima e se esquia, em uma série de movimentos táticos, do olhar espectador do cinéfilo comum e ao mesmo tempo dos “instrumentos panópticos de controle do espaço urbano” (CASTELO BRANCO, 2007, p.181). O movimento dos corpos que circulam pela cidade e pelas imagens é o movimento que dribla um lugar comum estético que até então se propunha a enquadrá-los visualmente utilizando da mesma narrativa de um enquadro policial.

O nomadismo compulsório torna-se também um movimento tático à medida em que, para essas pessoas, a necessidade fisiológica de uma fixação em um espaço vem na forma de uma ameaça à sua integridade física. É o que relata um dos jovens, sentado em um banco de praça, quando diz que “estava aqui simplesmente comendo um biscoito, quando ele [policial] chegou, baculejou minhas coisas e quando eu vi ele tirou uma foto minha”. A câmera filma por alguns instantes a vigília panóptica onipresente, quando, pela terceira vez desde o início do filme, os jovens são vigiados por um policial enquanto andam de skate na praça.

“O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação (COMOLLI, 2008, p.167-168). É antes de mais nada, um filme produzido “sob o risco do real” (COMOLLI, 2008).

Referências

- ARAÚJO, Juliana. *A rua e o cinema: estratégias fílmicas em obras do Coletivo Filme de Rua*, Belo Horizonte, 2022.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASTELO BRANCO, Edwar. *Táticas caminhanças: cinema marginal e flânscias juvenis pela cidade*. São Paulo, 2007
- CERTEAU, de Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- GUATARRI, Félix. *Restauração da cidade subjetiva*. In: Caosmose: Um novo paradigma estético. Félix Guattari. São Paulo, 1992.
- MARQUES, Ângela. *O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo*. São Paulo: Galáxia, 2022.
- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro: estética e cosmética da fome*. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques e JDEY, Adnen. *O método da cena*. Belo Horizonte: Dom Quixote, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022.
- ROCHA, Glauber. *Estética da Fome*. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- SILVA, Kelly. *A distribuição dos espaços públicos em Belo Horizonte: uma análise sob a ótica do direito à cidade e do planejamento urbano*. Belo Horizonte, 2017.
- VELLOSO, Rita. *De/Descolonizar o urbano, insurreição nas periferias: notas de pesquisa*. IN: VELLOSO, Rita. *Urbano-constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.
- VELLOSO, Rita. *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. São Paulo: Fósforo, 2023.

Desvios e torções no Fascismo italiano: O vestuário em *País Bárbaro*, de Ricci Lucchi e Gianikian²¹⁶

Detours and twists in Italian Fascism: Clothing
in *Barbaric Land*, by Ricci Lucchi and Gianikian

Ilma C. Z. Guideroli²¹⁷
(Doutoranda – Unifesp)

Resumo: O trabalho analisará trechos de *País Bárbaro*, longa-metragem de Ricci Lucchi e Gianikian sobre o fascismo italiano. O enfoque será as vestimentas, sobretudo os uniformes, sob o seguinte argumento: se roupas podem servir tanto como marcadores de diferenças quanto acentuadores de homogeneização, mostraremos como as próprias imagens e a montagem inserem torções e desvios, capazes de chacoalhar a imposição de alguns ideais ocidentais bastante hierárquicos, como civilização, progresso e modernidade.

Palavras-chave: Vestuário; Uniformes; Fascismo Italiano; Cinema de Arquivo; *País Bárbaro*.

Abstract: The work will analyze excerpts from *Barbaric Land*, a film by Ricci Lucchi and Gianikian about Italian fascism. The focus will be on clothing, especially uniforms, under the following argument: if clothes can serve both as markers of differences and accentuators of homogenization, we will show how the images and the montage themselves insert twists and deviations, capable of shaking up the imposition of some ideals quite hierarchical western concepts, such as civilization, progress and modernity.

Keywords: Clothing; Uniforms; Italian Fascism; Archive Cinema; *Barbaric Land*.

A produção fílmica dos artistas e realizadores italianos Angela Ricci Lucchi (1942-2018) e Yervant Gianikian (1942) se dá por meio da apropriação e intervenção em materiais de arquivo, sobretudo da primeira metade do século XX. Há aí filmes que trazem fortemente diversas camadas de violências colonialistas e racistas. Por meio de um aparato por eles construído denominado câmera analítica, realizam minuciosas análises dos fotogramas e executam variados procedimentos de montagem, possibilitando que narrativas outras possam emergir; trata-se de “recomeçar com outros dados”, na direção do que faz Isabelle Stengers ao propor outra abordagem das ciências enquanto invenção passível de ser reinventada com outros dados a cada nova interpretação (2002, p. 90).

216 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na Sessão 3 do Seminário Temático Cinema Experimental: Histórias, Teorias e Poéticas.

217 | Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo com bolsa Capes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9996732229580957>. Contato: ilma.guideroli@unifesp.br.

País Bárbaro (2013, 68') foi realizado a partir de arquivos fílmicos adquiridos pela dupla por meio de coleções privadas variadas. Está dividido em dez blocos que abordam as nuances do fascismo italiano de modo bastante evidente, sobretudo em relação às chamadas guerras coloniais na África Oriental. Apesar de se concentrar nos acontecimentos na Líbia e Etiópia durante o período em que ambos países foram invadidos pelo comando de Mussolini, em paralelo mostram o que ocorria na Itália no mesmo período, com desfiles, festas e celebrações atreladas a interesses políticos nacionalistas territoriais. Nosso percurso se dará por descrições e análises referentes a dois blocos do longa-metragem, onde o vestuário – sobretudo os uniformes militares e escolares – se apresenta como questão central.

Um aspecto importante a ser mencionado é a relação de proximidade entre moda e fascismo. Segundo Eugenia Paulicelli (2004), a moda precisa ser encarada com toda sua complexidade, tanto pelo seu duplo estatuto de comunicação verbal e visual, quanto por estar conectada a campos e histórias que abrangem o social, o político e o econômico. A autora fez um estudo aprofundado das relações entre estilo, identidade nacional e política durante o regime fascista italiano, mostrando o quanto a moda tem um papel fundamental na construção discursiva do chamado “estilo italiano”. Não nos esqueçamos que a Itália segue sendo considerada referência no que diz respeito à estética e ao bom gosto. Tratam-se de categorias marcadamente culturais e por esta razão bastante questionáveis, criando uma hierarquia inevitavelmente comparativa do que é ou não considerado “bom”. Nesse sentido, Paulicelli coloca ainda a retomada de tratados do período renascentista como chave para a criação de um discurso moderno, ancorado em uma identidade italiana almejada pelo regime: “O fascismo recorreu especialmente à idade de ouro do Renascimento italiano para aumentar o orgulho nacional e a identidade na moda e no estilo” (2004, p. 14).

Mario Lupano e Alessandra Vaccari (2009), que também se debruçaram sobre os vestuários durante o período fascista, afirmam que a moda, assim como as artes plásticas, o design e a arquitetura, foi mais do que um reflexo da modernidade, mas antes um dos seus motores. Desse modo, colocam a moda como uma das principais formas de expressão cultural de vanguarda nas primeiras décadas do século XX, vinculada ao modernismo, quando “Modelos de roupas e comportamento foram promovidos na Itália sob a ação conjunta do modernismo e do fascismo” (2009, p. 10). Os autores referem-se à época como um período de intensa atividade, que lançou revistas e inaugurou escolas de desenho e design de moda. Os anos 1930 são especialmente marcados pela tentativa italiana de se desvencilhar dos modelos franceses, focando em uma moda nacionalista invariavelmente conectada a processos de construção de uma identidade nacional, que passava pelos planos de desenvolvimento industrial e por uma política autárquica (2009, p. 11).

Como podemos notar, uma vez que as roupas constituem importante elemento das imagens e práticas culturais, servindo tanto como marcadores de diferenças quanto acentuadores de homogeneização, buscaremos mostrar como as próprias imagens produzidas pelo poder contêm em si mesmas torções e desvios, capazes de embaralhar e chacoalhar a imposição de alguns ideais ocidentais bastante hierárquicos, como civilização, progresso e modernidade.

O quarto bloco de *País Bárbaro* tem início com o seguinte intertítulo: *DIA DE CELEBRAÇÃO, ITÁLIA, 1926 (...) Celebramos “o novo espírito” da colaboração entre líderes industrialistas e classe trabalhadora*. Alguns ônibus com jovens mulheres chegam a um ambiente campestre. Após a sucinta legenda “Uma fábrica têxtil a serviço da guerra na Líbia”, seguida pelo enquadramento na logomarca da Singer presente em um dos ônibus, concluímos se tratar de operárias da referida empresa. As jovens, que usam vestidos, saias e camisas de passeio, colares, brincos, cabelos arrumados e maquiagem, comem, bebem, dançam e se divertem, acompanhadas pelo som dos acordes dissonantes de um violão.

Em dado momento, a animada celebração adquire um contraste com a voz melancólica de Giovanna Marini, que, acompanhada por notas de piano, faz a seguinte narrativa em francês: “Encontramos diversas cartas de uma jovem trabalhadora para seu noivo, locado em Tobruk durante a guerra da Líbia”. Marini prossegue com a leitura de uma dessas cartas, datada de fevereiro de 1925. O conteúdo dá a ver a insegurança de Benvenuta, a noiva, que questiona se Riccardo ainda a ama, se a acha feia ou mesmo se já tem outra mulher. Enquanto isso, as jovens seguem sorridentes, dançando na festa. No momento da despedida da carta, vemos meninas vestidas de modo idêntico lado a lado, com vestidos que possivelmente eram usados em orfanatos na época. Algumas delas seguram bandeiras e olham fixamente para a câmera.

Após uma breve pausa, Marini retoma: “Benvenuta comentou sobre um cartão postal da Líbia: Você diz que deu risada ao ver como essas pessoas se vestem. O que parecem trapos para nós são na verdade suas vestimentas tradicionais”; entretanto, o que as imagens mostram é outro grupo de meninas bastante sérias – seus vestidos levam a crer mais uma vez que se tratam de órfãs –, acompanhadas por freiras que usam cornetas na cabeça²¹⁸.

Neste bloco, a montagem é responsável por tecer conexões entre a festa, a guerra e o poder. Há uma nítida ironia entre o que vemos e o que ouvimos: jovens operárias divertindo-se sozinhas – praticamente não há figuras masculinas presentes, salvo os garçons e a banda musical – em uma festa cujo objetivo era marcar o posicionamento colaborativo da indústria têxtil quanto à invasão italiana na Líbia, na qual homens jovens seriam convocados e partiriam posteriormente, culminando assim nas imagens das meninas órfãs. E com as freiras, há uma inversão em relação aos trajes considerados “muito engraçados”. Isso porque, enquanto a narrativa textual parte de um julgamento sobre as roupas tradicionais dos líbios em tom de ridicularização, denominadas como “trapos”, a imagem mostra o quão caricatos são os trajes das beatas com as exageradas cornetas em suas cabeças.

Já o sexto bloco, *OS ANOS 30 NA ITÁLIA: Desfiles militares e civis do regime*, é constituído por imagens de desfiles com crianças, jovens e soldados uniformizados. Primeiramente, uma sequência de cenas em negativo é exibida, começando pela missa aberta que é atravessada por um desfile de militares, evidenciando a colaboração do clero com o regime. Enquanto diversos grupos de soldados marcham, ora segurando bandeiras, ora fazendo

218 | A corneta era uma espécie de chapéu feito de tecido engomado, bastante usado por freiras entre 1685 e 1964. São atribuídos à Companhia Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo, de origem francesa, que refletia a vestimenta camponesa local do século XVII. Com o passar do tempo e o acréscimo de goma, a corneta foi deixando de ser um pedaço de tecido velado para o que costumava ser chamado de “asas”.

continência, ora tocando instrumentos musicais em velocidades variadas – alteradas pela montagem –, a voz *over* de Gianikian acompanhada pelo ritmo de um tambor, diz: “Eles foram obedientes e colaboraram com uma política que impulsionou uma conquista sangrenta e cruel. Eles precisam de uniformes, de fantasias. Em resumo, é tudo uma questão de aparência”.

A leitura pausa, enquanto a trilha sonora de percussão é acompanhada por imagens de tonalidade vermelho sangue, exibindo alternada e separadamente meninas, meninos, moças e rapazes, trajando uniformes escolares e marchando de forma ordenada. Em seguida, todos caminham juntos, além de músicos tocando instrumentos. Gianikian retoma: “Indivíduos, nem perversos, nem sádicos, mas normais. Terrivelmente normais. O fascismo é uma forma de governo através da qual um povo inteiro pode ser dominado ao ponto de ser possível deles abusar para dominar outros povos”. Por fim, a caminhada pelas ruas conta com pessoas vestidas sem uniformes, com roupas do cotidiano, porém com trajes de passeio. Um aspecto chama a atenção nesta sequência das crianças: o quanto as imagens trepidam e chacoalham, provocando algo vertiginoso que contrasta com a disciplina e ordenação pretendidas.

Os uniformes são parte de uma estratégia política comumente usada pelo Estado, sobretudo nos regimes totalitários, na qual vestir-se da mesma maneira está relacionado a evocações nacionalistas de enaltecimento e orgulho à pátria. O fascismo soube explorar isso de modo bastante evidente, criando a falsa impressão de fusão de todo o povo, confundindo em uma aparência hegemônica tanto oposições de classe quanto diferenças de estatuto, de acordo com o escritor português João Bernardo (2022, p. 9). Assim, vestir-se da mesma maneira pode ser eficaz no sentido de incutir e acentuar ideias racistas e higienistas. Segundo Paulicelli, a importância dada aos uniformes vinha “[...] da preocupação de Mussolini com a construção de uma consciência nacional e de uma política que visasse disciplinar o corpo social no vestuário e nos costumes” (2004, p. 14). Soma-se ainda o fato de que os desfiles foram fundamentais para uma coreografia fascista. “Os soldados desfilavam no passo romano – introduzido por Mussolini em 1938 – e os desfiles das organizações partidárias fascistas exaltavam o uniforme, símbolo da ordem niveladora e despersonalizadora imposta pelo regime” (LUPANO; VACCARI, 2009, p. 13).

Nos dois blocos de *País Bárbaro*, observamos uma variedade de trajes que promovem diferentes níveis dessa padronização: as roupas de passeio das jovens operárias, os hábitos das freiras, os vestidos das órfãs e os fardamentos militares e escolares. Essa padronização simboliza a obediência, a cumplicidade e a colaboração do povo italiano com a política fascista de violência e morte, aspecto acentuado ainda mais pela narrativa de Yervant Gianikian, que implica e responsabiliza diretamente o povo italiano em relação aos diversos extratos de violências cometidas, sobretudo coloniais, quanto à invasão da Líbia e Etiópia.

No entanto, o modo como os realizadores lidam com tais imagens – que foram filmadas com o intuito de exaltar e promover o regime – são tentativas de ultrapassar a constatação e afirmação da violência e opressão contidas nas mesmas. Eles afirmam: “Uma vez jogados fora os casacos de guerra, as roupas restauram as diferenças” (GIANIKIAN; RICCI

LUCCHI, 2015, p. 132), dando a ver que o objetivo de padronização e homogeneização pretendido pelo poder hegemônico não se sustenta por muito tempo, desmoronando e ruindo, como podemos notar nas próprias imagens.

Em seus procedimentos de análise dos frames e de montagem, a dupla promove uma série de desvios e torções nas imagens do regime, fazendo com que elas “traiam” este ordenamento e fusão impositivos. Por exemplo, as cenas dos militares estão em negativo e com velocidade acelerada, trazendo certa ambiguidade, pois tanto acentua a perversidade das cenas quanto traz uma carga de ridicularização, pois transformam pelotões em bonequinhos de chumbo. Ou ainda, o modo como os realizadores tratam a deterioração das películas, não como falhas ou algo que falta nas imagens, mas antes enquanto constituintes das mesmas, capazes de dar a ver toda a podridão e sujeira do fascismo. Assim, os riscos, borrões, manchas e desfoques podem denunciar imagetivamente por si mesmos a política do regime e toda sua violência.

Ainda quanto às cenas de crianças e jovens uniformizados, elas estão de algum modo banhadas em sangue, graças ao tingimento vermelho; além disso, esses quadros movimentam-se exageradamente, em uma espécie de terremoto que provoca dificuldades para observá-los. Esses dois procedimentos, somados ao retardamento da velocidade e à trilha sonora – a percussão em variações de ritmo crescente e decrescente –, promovem uma inversão do ordenamento característico dos desfiles. Podemos dizer que, se por um lado há toda uma coreografia militar, com ritmos, velocidades e gestos característicos; por outro, as imagens instauram outra possibilidade coreográfica, onde pulsam e mesmo colapsam.

André Lepecki nomeia coreopolítica a criação de um movimento político capaz de desestabilizar o fluxo circulatório das grandes cidades, rompendo assim com a ordem de movimentar-se de acordo com as regras, o coreopolicamento. O autor questiona: “Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopolícia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopolícia?” (2011, p. 56). Acreditamos que essa pergunta vai justamente ao encontro do que Ricci Lucchi e Gianikian propõem com as manipulações que fazem nas imagens de arquivo, a saber: promover fendas e rachaduras nas próprias imagens e, a partir destas necessárias movimentações tectônicas, fazer emergir outras narrativas.

Isso porque as imagens estão para além, sempre desviando da suposta objetividade, como uma meta performance onde já não é mais possível contê-las em um ritmo ordenado, pois escapam: são rupturas em relação à uma possibilidade de leitura única das imagens, pautadas pelo poder hegemônico. “Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar” (LEPECKI, 2011, p. 57).

Referências

BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo: Fascismo como arte*. São Paulo: Editora Hedra, 2022.

GIANIKIAN, Yervant; LUCCHI, Angela Ricci. *Notre caméra analytique: Mise en catalogue des images et objets*. Paris: Ed. Post-éditions/ Centre Pompidou, 2015.

LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolícia*. In: Revista ILHA - Vol. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun (2011), 2012.

LUPANO, Mario; VACCARI, Alessandra. *Fashion at the time of Fascism: Italian modernist lifestyle 1922-1943*. Bolonha: Damiani Editore, 2009.

PAULICELLI, Eugenia. *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt* (Dress, Body, Culture, 5). Oxford: Berg Publishers, 2004.

PAYS Barbare (*País Bárbaro*). Direção: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Produção: Les Films d'Ici, La Lucarne, ARTE France. Itália/ França, 2013. DCP color (65'), son., cor.

STENGERS, Isabelle. *A invenção das ciências modernas*. Tradução: Max Altman. São Paulo: Ed. 34, 2002.

OCA-UFF: perspectivas para a divulgação da pesquisa em cinema e audiovisual²¹⁹

OCA-UFF: perspectives for research dissemination in cinema and audiovisual

India Mara Martins
(Doutora - UFF)²²⁰

Resumo: O objetivo desta comunicação é refletir sobre as perspectivas da divulgação científica para a área de cinema e audiovisual, a partir da experiência do Observatório de Cinema e Audiovisual da UFF. O OCA-UFF foi criado em 2021, no contexto da pandemia de Covid-19 e num ambiente hostil de menosprezo à ciência, à universidade e à cultura, para ser uma plataforma de divulgação das pesquisas do PPGCine, com o objetivo de difundir temas relacionados à área e ampliar o acesso da sociedade à universidade.

Palavras-chave: audiovisual, observatório, PPGCine.

Abstract: The objective of this communication is to reflect on the perspectives of scientific dissemination for the cinema and audiovisual area, based on the experience of the UFF Cinema and Audiovisual Observatory. OCA-UFF was created in 2021, in the context of the Covid-19 pandemic and in a hostile environment of contempt for science, universities and culture, to be a platform for disseminating PPGCine's research, with the aim of disseminating related topics to the area and expand society's access to universities.

Keywords: audiovisual, observatory, PPGCine.

Introdução

Apesar do termo “observatório” ter sua origem na astronomia, vinculado ao papel de observações astronômicas e meteorológicas (Trzeciak, 2009), o seu conceito se tornou muito mais amplo nas últimas décadas. Husillos (2006 in SOARES, et al. 2018, p.88) define que o vocábulo é fiel à etimologia latina “observare” e, por isso, pode ser definido como “iniciativa que se dedica a estudar com atenção uma temática e acompanhar os fenômenos relacionados”. Por sua vez, tal definição ampla também traz fragilidade ao conceito de observatório, que acaba se tornando um termo guarda-chuva para uma grande variedade de instituições de características bastante diferentes (Albornoz e Herschemann, 2006). Soares, Ferneda e Prado (2018) apontam para o estabelecimento de observatórios locais na Europa

219 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 48 - Estudos sobre experiência e recepção.

220 | Professora e pesquisadora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

nas décadas de 1970 e 1980, ainda como iniciativas de governos municipais e regionais, e que se propagaram a partir dos anos 1990, passando cada vez mais a fazer análise e interpretação de dados para a proposição de políticas públicas (2018, p.91). Posteriormente, o conceito passou a incorporar outros atores e possibilidades de organização, porém sempre sendo compreendidos como ferramentas de governança e/ou manutenção da democracia.

Diante do excesso de informação presente nas redes sociais, suscita-se agora uma nova perspectiva do termo “observar” – no caso, o foco da observação, ou seja, saber o que observar. De tal maneira, os observatórios passaram a ter também a importância de reunir e organizar informações. Damas e Christofolletti falam ainda de seu papel de “alfabetização midiática” do público, no que se refere a chamar a atenção da sociedade civil para uma leitura menos ingênua e passiva dos meios (2006, p.2). Quanto a isso, é importante ressaltar que não se trata de uma perspectiva compassiva, onde o público é tratado como simples massa ao qual os observatórios “precisam letrar”. Pelo contrário, é importante posicionar os observatórios como agentes nascidos e mantidos pela própria sociedade civil, como instrumentos de contestação, fiscalização e contra-argumentação da mídia hegemônica e do poder público.

É nesse cenário que se estabelece o Observatório de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, o OCA-UFF, construído como uma resposta aos questionamentos de uma parcela da população quanto ao papel social das universidades, bem como pela necessidade de intensificar nossas ações em rede diante dos desafios colocados pela pandemia de Covid-19 e pelo reconhecimento da importância de democratizar o conteúdo produzido na academia. O OCA-UFF foi a experiência piloto que partiu da Araci Incubadora de Projetos de Cinema e Audiovisual e da coordenação do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, em parceria com a Superintendência de Tecnologia da Informação (STI) e com os discentes do mesmo programa, para solucionar, além das questões supracitadas, dois problemas complementares: *i*) a ausência de debates sobre o audiovisual e suas questões a partir de uma perspectiva mais acadêmica; e *ii*) a necessidade de se contrapor a grande quantidade de *fake news* que circulam sobre o audiovisual, inclusive com censura a certos temas que são colocados como tabu.

A escolha do acrônimo OCA faz referência a um tipo de habitação indígena feita com madeira, palha e folhas de palmeira, materiais que são associados à durabilidade e resistência. A oca, enquanto habitação, também tem relação com a ideia de proteção e acolhimento. Estes conceitos associados ao termo OCA, que também se refere a sigla de Observatório de Cinema e Audiovisual, eram a expressão de um desejo de estudantes e profissionais da área, que foi uma das mais atingidas pelas políticas de esvaziamento e destruição do governo mais nefasto que o Brasil já enfrentou de 2019 a 2022.

Neste contexto, o OCA-UFF se encaixa no modelo de observatório que Rebouças e Cunha definem como “Espaços para Capacitação” e simultaneamente “Espaço para Educação” (2010, p.88). Enquanto os primeiros são voltados, principalmente, para os profissionais da área (ou seja, acadêmicos e atores do mercado audiovisual), os últimos são áreas voltadas

para um público mais amplo, com foco na educação para a leitura crítica desse campo. Em consequência, o OCA-UFF então se define por alguns papéis distintos (porém, complementares). O mais aparente de todos é o de servir como divulgador e repositório do conteúdo acadêmico produzido pela comunidade de Cinema e Audiovisual da UFF. Ao fazê-lo, o observatório também objetiva dar ainda mais relevância social ao conteúdo produzido pela comunidade discente e docente.

Como pontuam Rebouças e Cunha, um dos fundamentos dos observatórios passa pelo desenvolvimento de uma pedagogia crítica junto ao público receptor (2010, p.87). Assim, o OCA-UFF também busca reduzir o distanciamento que se aprofundou entre a Universidade e a Sociedade Civil, que passou a fazer com que a própria relevância da academia fosse questionada nos últimos anos. É importante ressaltar que quanto a isso, os observatórios se colocam como um importante instrumento da democracia, uma vez que a divulgação e a reflexão de determinados assuntos por agentes civis só podem ser feitas em um regime democrático (2010, p.85). Como Wolton afirma (1999, p.145) não existe democracia possível sem comunicação.

Estabelecidos esses papéis, faz-se importante ressaltar que o OCA-UFF não se propõe a fazer uma fiscalização direta do audiovisual, mas sim dar visibilidade a temas que escapam da discussão hegemônica. Através de sua divisão em editorias, o observatório busca se tornar uma plataforma de excelência em algumas temáticas das discussões audiovisuais que têm menos cobertura midiática, como a questão do Cinema Ameríndio, do Cinema Negro e da Memória e Preservação da Cultura Audiovisual. Neste aspecto, o OCA-UFF cumpre seu papel como agente da democracia ao não permitir que questões de menor visibilidade midiática continuem sendo ignoradas.

Metodologia

Como já apresentamos, o OCA-UFF teve início a partir do entendimento de um profundo problema vivido pela universidade: o distanciamento da comunidade acadêmica da sociedade. Assim, o primeiro impulso na formulação do Observatório foi o de pedir à própria comunidade docente indicações de discentes que tivessem o perfil para participar do projeto. Essa máxima se aplicou desde o primeiro momento: na criação do conceito visual, que teve a participação das discentes de graduação do Curso de Design da UFF. De forma simultânea, o projeto começou a formular suas editorias (principais eixos temáticos que seriam contemplados pelo OCA-UFF). Foi selecionado um grupo diverso de estudantes dentro do PPGCine (buscando aumentar o escopo de temas dentro do observatório), com disponibilidade para se dedicar ao projeto sem causar dificuldades no desenvolvimento de suas pesquisas.

A partir das ideias associadas ao conceito de OCA, partiu-se para a pesquisa de referências visuais, propostas de paleta de cores (com a preocupação de que remetesse à UFF), e a definição de tipografias adequadas. Uma vez definida "a cara" do Observatório, o próxi-

mo passo foi desenvolver o seu “corpo” – ou seja, suas editorias. Assim, cada discente escolhido passou a ser responsável por uma editoria diferente, todas grandes áreas no campo do cinema e audiovisual:

1. Audiovisual e Educação: discorre sobre projetos que abordam estes dois temas, apresentando discussões acerca de como o cinema pode ser usado como recurso em múltiplas áreas do ensino. Discussão sobre as ações e pesquisas na área pedagógica, principalmente nas escolas de ensinos fundamental e médio.

2. Audiovisual na Web: discute o audiovisual nas plataformas digitais como sites, aplicativos, plataformas de streaming. Por trabalhar com materiais mais recentes e presentes na cultura pop/midiática, é uma editoria com caráter introdutório, ou seja, com intuito de atrair um público mais amplo, que possa se interessar por leituras mais aprofundadas a respeito dessas obras.

3. Cinema Ameríndio: centra-se nas práticas audiovisuais e nos cinemas ameríndios, suas cosmovisões e cosmopolíticas. Cabe ressaltar que o PPGCine desenvolve pesquisas de forma pioneira nessa área, destacando a importância do tema no Brasil e no exterior.

4. Cinema Negro: discute a temática negra dentro do audiovisual brasileiro. Além disso, a editoria também se coloca como um espaço para dar visibilidade à profissionais negros do audiovisual, trazendo entrevistas, biografias, entre outros conteúdos.

5. Memória, Preservação e Cultura Audiovisual: discute temáticas voltadas à arquivística audiovisual, história das cinematecas, preservação e restauração, memória, filmes domésticos e amadores, história oral, filmes de arquivo, formatos amadores e semiprofissionais.

6. Questões de Gênero: objetiva divulgar e discutir filmes que sejam dirigidos por mulheres e outras performatividades do feminino, assim como pesquisas que envolvam essas temáticas, como a desestigmatização do corpo, as discussões feministas e a construção dos sujeitos.

Em paralelo às editorias, outra divisão importante do site se dá pela sua grade de conteúdo dividida em seis eixos, apresentados a seguir.

- Artigos: textos acadêmicos com um maior rigor formal e bibliográfico. Parte significativa dos artigos presentes no OCA-UFF não são originais, uma vez que o Observatório encoraja pesquisadores que primeiro publiquem seus trabalhos em revistas acadêmicas, para que recebam a qualificação adequada. Assim, o OCA-UFF funciona tanto como um repositório de artigos temáticos quanto como um espaço para dar uma “segunda vida” aos trabalhos já publicados. Todos os artigos contam com links para a revista onde o trabalho foi originalmente publicado.

- Colunas: textos de opinião ou artigos menos extensos e/ou com um tom menos acadêmico. Praticamente todas as colunas no site são originais e escritas por seus editores, e lidam com suas áreas temáticas ou com assuntos do momento. Em comparação com os artigos, esse tipo de conteúdo é mais acessível e pode tratar de “pautas mais quentes”
- Críticas: a maior parte desses trabalhos é escrita pelos editores do OCA-UFF e por alunos de graduação do PPGCine-UFF. Parte significativa desses trabalhos são críticas que alunos preparam para diversas disciplinas. Diferente dos grandes portais de entretenimento, as críticas do OCA-UFF não recebem notas e não tem a intenção de recomendar filmes, mas discutir seus aspectos técnicos, narrativos, linguísticos, políticos e sociais.
- Entrevistas: priorizam a diversidade dos entrevistados, demonstrando a potencialidade do OCA-UFF em dar voz a diferentes sujeitos e grupos ligados ao audiovisual.
- Notícias: diferente de demais plataformas de notícias sobre o audiovisual, essa seção não se trata de notícias sobre lançamentos, trailers ou bastidores de produções, mas sim dedica-se a publicizar eventos acadêmicos como seminários, festivais, lives e chamadas.
- Produções em Vídeo: o OCA-UFF também tem uma área específica para expor a produção audiovisual de sua comunidade discente como curtas, mini-docs e vídeo-ensaios.

O objetivo de tal divisão é oferecer um leque de conteúdo de diferentes complexidades para o público, com intuito de atingir dois de nossos principais objetivos: democratizar o acesso ao conteúdo produzido na academia; e auxiliar no letramento do público para consumir os conteúdos produzidos na academia.

Para além de sua organização, outros aspectos metodológicos do OCA-UFF precisam ser sublinhados. Um deles é o uso das redes sociais (principalmente o Instagram) para a publicização de conteúdo. Ao fazê-lo, o OCA-UFF também consegue atingir mais pessoas e trazer novos públicos, uma vez que todo conteúdo postado na rede social é linkado ao seu autor. Assim, o pesquisador citado pode publicizar as postagens no OCA-UFF com seu trabalho em sua própria rede social, trazendo novos públicos para conhecer o projeto.

Para ter uma medida do sucesso dessa prática, o OCA-UFF de forma orgânica (sem nenhum tipo de impulsionamento ou de ação para atrair seguidores) saiu de cerca de 100 seguidores em seu Instagram em seu lançamento para quase 600 seguidores, um ano depois. Mesmo diante dessa pequena escala, o OCA-UFF passou a ser procurado por festivais, revistas e outros sites para publicar material em suas redes, tornando-se parte de uma rede de produtores de conteúdo sobre audiovisual.

Referências Bibliográficas:

DAMAS, S. H.; CHRISTOFOLETTI, R. “Fiscalizar e alfabetizar: dois papéis dos observatórios de meios latino-americanos”. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 149-169, 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/8>. Acesso em: 26 jan. 2024

HUSILLOS, J.. “Círculo para la calidad de los servicios públicos de l’Hospitalet” in *Anais do IV Seminario Inmigración y Europa da Fundación CIDOB*, Barcelona, 2006.

MARTINS, I.M.; BARROSO, E.. “Legado pandêmico: plataformas audiovisuais viabilizam projetos remotos” in *SEMINÁRIO INAUGURAL DE IMPLEMENTAÇÃO DOS PROJETOS APROVADOS NO ÂMBITO DO PDPG IMPACTOS DA PANDEMIA* – Edital nº 12/2021, agosto de 2022.

REBOUÇAS, E., & CUNHA, P. “Observatórios de mídia como instrumentos para (da) democracia”. *RECIIS – Revista Eletrônica de Comunicação Informação e Inovação em Saúde*. Rio de Janeiro, v.4, n.4, p.85-93, Nov., 2010. Disponível em <https://doi.org/10.3395/reciis.v4i4.650>

SCHOMMER, P.; MORAES, R.; NUNES, J.; CLAUDINO, J.. *Pesquisa - Observatórios Sociais voltados à cidadania e à educação fiscal no Brasil: estrutura e atuação*. Relatório Técnico, UDESC/ESAG e OSI, Itajaí, 2011.

SOARES, L. C.; FERNEDA, E.; PRADO, H. A.. “Observatório: um levantamento do estado do conhecimento”. *Journal of Information Studies: Research Trens*. v. 12, n. 3, p.86-p.110, 2018. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/bjis/article/view/7958/5333> .Acesso em: 25 fev. 2020.

TRZECIAK, D. S. *Modelo de observatório para arranjos produtivos locais*. Tese. Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

WOLTON, D. *Sobre la comunicación*. Madrid, Acento editorial, 1999.

O reverberar do corpo opaco na imagem do suicídio em *Aftersun* (2022)²²¹

The reverberation of the opaque body in the image of suicide in *Aftersun* (2022)

Iury Peres Malucelli²²²

(Mestrando – Universidade Estadual do Paraná)

Resumo: A partir do ato de cruzar imagens (SAMAIN, 2012) propõe-se a reflexão sobre a imagem do suicídio no filme *Aftersun* (2022) e sua relação gestual com outra obra que não encena o ato diretamente: *Bom Trabalho* (1999). A aproximação leva em conta a existência da recorrência formal em certas representações da morte de si, percebida em obras como a pintura *O Suicídio* (1877). Utilizam-se recursos de análise fílmica, bem como o diálogo com pesquisadores da imagem (Samain, 2012; Didi-Huberman, 2013).

Palavras-chave: Representação do suicídio; Cinema contemporâneo; Corpo e cinema; cruzamento de imagens; Aby Warburg.

Abstract: Through the act of crossing images (SAMAIN, 2012), this study aims to reflect upon the portrayal of suicide in the film *Aftersun* (2022) and its gestural relationship with another work that does not directly depict the act: *Good Work* (1999). Our approach seeks to point out the recurrences in certain images of self-death, as observed in works such as the painting *Le Suicidé* (1877). Film analysis is employed, along with dialogue with image and Art History researchers such as Didi-Huberman (2013).

Keywords: Representation of suicide; Contemporary Cinema; Body and film; Image crossing; Aby Warburg.

Introdução

O fenômeno do suicídio é objeto de representação no Ocidente ao menos desde a antiguidade clássica. O pesquisador Ron Brown reflete, em seu livro “The Art of Suicide”, acerca de algumas das égides morais sob as quais é colocado o ato de dar fim à própria vida na arte. O autor afirma que “as representações [do suicídio], trágicas, épicas, heroicas, patéticas, críticas, morais, didáticas, cômicas e satíricas, compõem um quadro de uma cultura europeia que luta com a tarefa quase impossível de entender e lidar com esse estranho e persistente fenômeno” (BROWN, 2001, p. 8). Pode-se dizer que o terreno da representação

221 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão PA 8 – Filmar com o pincel, desenhar com a câmera: diálogos entre pintura e cinema.

222 | Mestrando no Programa de Pós-Graduação Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Bacharel em Cinema e Audiovisual. Membro do grupo de pesquisa Eikos (PPG-CINEAV/CNPq).

do suicídio na história das imagens é amplo, plural e repleto de contradições, dificilmente sintetizável sem olharmos para cada imagem, cada gesto, cada período em seus próprios termos

Neste artigo, analisaremos a representação do suicídio no cinema, averiguando as formas como ele é retratado em filmes que não encenam o ato em si, mas o circunscrevem através de procedimentos estilísticos particulares. Em nossa análise, será importante abordarmos as imagens do cinema em contiguidade com as imagens da História da Arte – nossa metodologia busca as sobrevivências de gestos que denotam uma constelação entre as imagens da história. Tal constelação é pautada pelo que chamaremos de *opacidade do corpo*, a presença do suicídio inscrita na superfície do corpo representado, e não na encenação transparente do ato. Para tal, nosso objeto de estudo será um plano do longa-metragem *Aftersun* (dir. de Charlotte Wells, 2022), no qual a morte de si se faz ver através da imagem de um corpo que reverbera outras imagens que o precede.

Antes de adentrarmos a análise, abordaremos alguns desenvolvimentos teóricos no estudo das imagens que sugerem a dialetização, proporcionada pela análise em montagem, que compreende a imagem como um fenômeno anacrônico, conforme expõe o historiador da arte Georges Didi-Huberman. O objetivo desta exposição é o de apreendermos os fundamentos do ato analítico de observar as imagens em conjuntos, e não isoladas de uma cultura visual ampla e plural.

Didi-Huberman Propõe o estatuto de uma imagem definida como cristal de tempo, como objeto passível de ser *aberto* e de *abrir a história*, não como ilustração do passado, mas como objeto de crise: de recuperação, desconstrução ou deslizamento de sentidos historicamente determinados. O autor afirma:

a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face: o que Warburg havia apreendido em termos de ‘polaridade’ observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de ‘dialética’ e de ‘imagem dialética’ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106).

Essa dialética, pensada, conforme descreve Benjamin, como o “encontro do ocorrido com o agora num lampejo que forma uma constelação (BENJAMIN, 2009, p. 504), implica no aparecimento de sintomas visuais que, se percebidos e confrontados, possibilitam uma leitura das imagens na qual se enxergam os soluços da representação, suas crises e seus pontos mal resolvidos. Didi-Huberman escreve, ainda: “o que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 240).

O antropólogo Etienne Samain sugere a ideia de cruzamento de imagens – a disposição, em pranchas, de conjuntos de imagens – como possibilidade analítica para desenvolvermos essa dialética, pensando os gestos e formas das imagens que habitam a história da arte em conjunção com a contemporaneidade. Na esteira do pensamento de Didi-Huberman, Samain afirma que a imagem “participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc*²²³ e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas” (SAMAIN, 2012, p. 33).

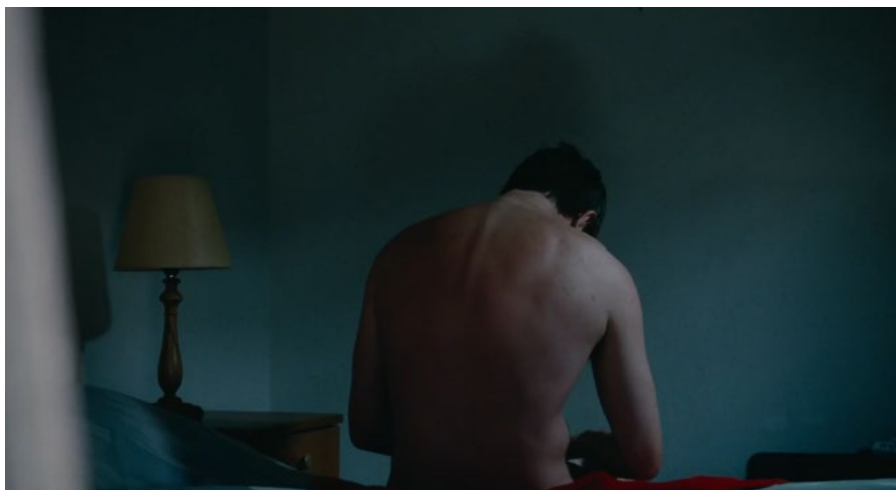
Buscaremos, portanto, na imagem da morte de si em *Aftersun*, a possibilidade de cruzamentos que seu ato de representação abre para a pluralidade de imagens do suicídio que orbitam a História da Arte.

Em busca da opacidade do corpo

Aftersun, longa-metragem dirigido por Charlotte Wells, narra uma viagem de férias de um pai e sua filha, Calum e Sophie. O roteiro é construído a partir do esforço de rememoração de uma Sophie mais velha, que busca nas fitas de MiniDV da viagem as respostas sobre um fato ambíguo que ocorrera no passado remoto. Wells trabalha sobre lacunas, buscando em um drama microscópico, de atos e olhares mínimos, os gestos de um mal-estar nessa relação entre pai e filha.

No último terço do filme um plano de cerca de 50 segundos irrompe em tela, enquadrando as costas de Calum sentado na cama de um quarto, chorando e se contorcendo em uma violenta angústia, cujos motivos não são explícitos. Um leve movimento de *travelling* nos distancia do personagem, revelando a cortina da janela do quarto. Ou seja, observamos o personagem pelo lado de fora (figura 1). O plano seguinte enquadra um cartão postal, no qual se lê a mensagem: “Sophie, eu te amo muito, nunca esqueça disso”. A sequência sugere que, depois que Sophie voltou para a casa da mãe, Calum permaneceu na Turquia, e lá se suicidou. O suicídio não é citado ou representado, mas se presentifica no instante citado, inscrito na moção de um corpo sem rosto que performa um gesto de expressão emocional.

Figura 1 – Plano de Calum em seu quarto em *Aftersun*.



Fonte: captura de tela de *Aftersun* (2022). Direção de Charlotte Wells.

Esta é nossa hipótese, mas para desenvolvê-la precisaremos recorrer ao amplo universo da representação do suicídio na História da Arte. Que cruzamentos podemos traçar, pensando a imagem do suicídio em *Aftersun*? Observemos esta imagem, de um selo de Corinto no qual está representado Ájax, no momento de sua morte. Ele é representado de pé, caído sobre sua espada (figura 2). Nas duas imagens, a figura das costas, do músculo que protuberava do corpo, tem destaque. Podemos apontar, nesses corpos, para a violência de uma energia que busca vasão. Este primeiro cruzamento sugere a presença da morte inscrita no corpo – que no caso de Ájax, projeta a loucura para fora através do ato de atirar-se sobre a espada e, no caso de Calum, a reprime no contorcionismo expressivo do corpo, tornando-se opaco.

Figura 2 - A Morte de Ájax. Anônimo (aprox. 700 a.C.). Selo de Corinto. Museu do Louvre, Paris.



Fonte: BROWN, 2001, p. 26.

Surge, portanto, a noção de uma opacidade do corpo. Para avançarmos, passaremos por algumas breves análises de outras imagens que nos levarão, finalmente, de volta à imagem de *Aftersun*.

Outro longa-metragem cuja representação do suicídio se assemelha à de *Aftersun* é *Bom Trabalho*, dirigido por Claire Denis. Neste filme o suicídio do protagonista, Galoup, também se vê na matéria do corpo, e não pela encenação do ato. Galoup é um legionário da Legião Estrangeira Francesa, exonerado de seu batalhão por má conduta. A ideiação da morte de si surge no corpo que encena, em uma série de planos no quarto do personagem, próximo ao final do filme: Galoup arruma a cama, pega uma arma e se deita. No seu peito, uma escrita tatuada: “sirva a boa causa e morra”. Novamente, o suicídio não é explicitado, mas sugerido pela fisicalidade do corpo frente à câmera.

Daremos destaque a um plano com cerca de 5 segundos de duração na sequência. O plano enquadra Galoup por um ângulo oblíquo, do pé da cama. O foco está situado na arma, sob sua mão, e seu rosto está oculto não só pelo desfoque, mas pela angulação que não permite que o vejamos frontalmente (figura 3). Acreditamos que nesta imagem do corpo de Galoup está inscrita a mesma opacidade do corpo descrita na imagem de *Aftersun*. A hipótese é de que este plano reverbera um gesto presente em um conhecido quadro do século XIX: *O Suicídio*, de Édouard Manet.

Figura 3 – Plano de Galoup em seu quarto em *Bom Trabalho*.



Fonte: captura de tela de *Bom Trabalho* (1999). Direção de Claire Denis.

Na tela de Manet uma figura masculina está deitada sobre a cama, logo após ter atirado em si mesma no estômago. Um revólver está pendurado em sua mão, e o corpo é enquadrado em um ângulo similar ao do plano de *Bom Trabalho*: de baixo para cima, o que nos impede de ver seu rosto e dar à figura uma identidade. (figura 4). Mesmo o título da pintura, “*O Suicídio*”, aponta para a omissão da identidade do retratado. A pesquisadora Ulrike Ilg destaca a relevância da postura sóbria do suicídio retratado por Manet. Ela escreve que Manet

se recusa a assumir o papel de um narrador: ele omite qualquer indicação que possa explicar as circunstâncias do ato, e se certifica de que seu protagonista permaneça no anonimato, retratando a parte de cima do corpo do suicidado em uma perspectiva tão oblíqua que seus traços faciais permanecem indistintos (ILG, 2002, p. 187).

Figura 4 - O Suicídio. Édouard Manet (1877). Pintura a óleo.
Acervo da Fundação E. G. Bührle, Zurique.



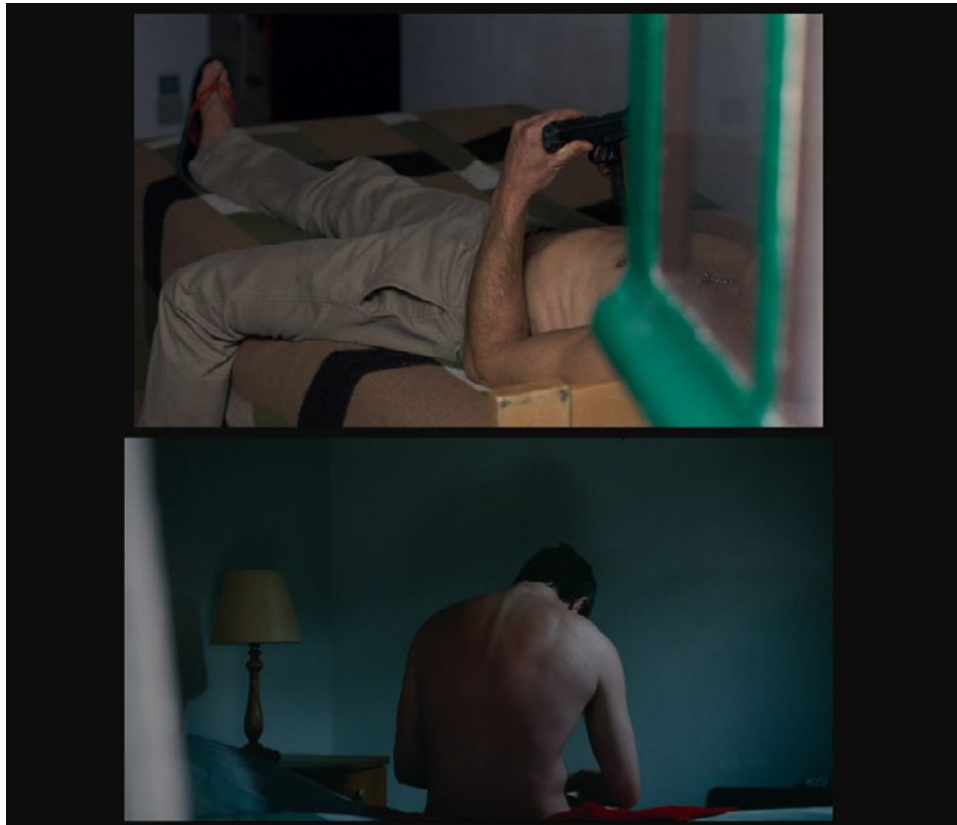
Fonte: Acervo digital da Coleção E. G. Bührle.

Entre Édouard Manet e Claire Denis, fica evidente a repetição de um gesto: o enquadramento de um homem, dentro de um quarto, deitado na cama, que se suicida. O que o confronto entre essas imagens sugere? A imagem de Manet joga luz à opacidade do corpo anônimo, não “narrativizado” e fechado à exibição. O corpo é opaco porque não é vítima nem perpetrador – a tela sugere uma neutralidade incomum na representação de um tema que, historicamente, sempre foi debatido e retratado em termos dogmáticos, morais, penais e cívicos.

Nos caminhos implícitos entre todas as imagens até aqui observadas, apontamos para a presença do corpo opaco de Manet em Bom Trabalho, e de seu reverberar em *Aftersun*. Podemos citar dois entre os principais elementos estilísticos nas obras que nos levam a tal conclusão. Em primeiro lugar, está a já mencionada oclusão do rosto. Corpo oblíquo e corpo de costas, respectivamente em Bom Trabalho e *Aftersun*. A ocultação da fisionomia, do rosto como elemento expressivo ou de significação, delimita os corpos a um estado bruto de matéria, de fibra, carne e pele, de fisicalidade indistinta. Galoup está imóvel na cama, o pensamento petrificado. Calum se contorce, e sua angústia se mostra na inquietude, em um desespero que busca saída. Das encenações surgem os corpos opacos e incomunicáveis, implicados em uma distância que impede a perscrutação ampla, a invasão à subjetividade de ambos os sujeitos.

O segundo elemento está na presença da janela duas cenas. Em *Bom Trabalho*, um dos planos da cena que analisamos enquadra Galoup através da janela do quarto, ocultando seu rosto. Em *Aftersun*, o movimento de *travelling* revela, ao final da cena, que o ponto de vista da câmera vem da janela (figura 5). A janela pode implicar um olhar intruso, um “fora” a partir do qual se olha. Este olhar de fora talvez revele uma espécie de resguardo, um pedido de licença para filmar o corpo no momento crítico da angústia que leva à morte, sugerindo, também, uma relação ética com os corpos e com o ato de representar – ou, nesses casos, de abster-se de uma encenação transparente – do suicídio. A janela também sugere a tela, o gesto de enquadrar, o esquematismo formal do ato encenador. Como representar um gesto tão individual e inacessível como a do sujeito que põe fim à própria vida?

Figura 5 – Quadro comparativo entre os planos citados de *Bom Trabalho* e *Aftersun*.



Fonte: Composição própria feita a partir das capturas digitais dos filmes (ver figuras 1 e 3).

Recuperando a noção de cruzamento de imagens proposta por Samain, apresentamos uma prancha em que todas as imagens citadas se encontram. Entre o deitar-se sobre a espada e o deitar-se na cama, há uma constelação de imagens que parecem orbitar um mesmo gesto essencial. As relações que propomos entre as imagens não dependem de um gesto artístico de intencionalidade que recupera tais formas, mas de uma abordagem que vê na imagem sua possibilidade de abrir a representação através do choque dialético, do encontro entre tempos que produzem um mesmo gesto representativo, fazendo com que as imagens do passado possam jogar luz às imagens do presente, reafirmando-as ou as desestabilizando (figura 6). É nesse sentido que estabelecemos o diálogo entre imagens de corpos abertos e fechados, corpos transparentes e opacos, pelos quais transita a reflexão acerca do suicídio enquanto fenômeno humano. Em última instância, vaza da imagem da morte de si em

Aftersun a sobrevivência de um gesto cuja recorrência é evidente na história das imagens: o homem solitário e conflitado que, incomunicável em seu quarto, suicida-se. Para além de *dizer* algo sobre o suicídio, dando-lhe um sentido ou observando-o sob uma moral específica, *Aftersun* fá-lo ser sentido como presença mediada pelo corpo que encena, fazendo reverberar uma opacidade que remonta, ao menos, desde a tela de Manet.

Figura 6 – Cruzamento entre as imagens citadas até aqui no artigo (ver figuras 1-4).



Fonte: composição própria feita a partir de capturas digitais das obras citadas (ver figuras 1-4).

Considerações finais

As formas e vieses através dos quais aparece o suicídio na arte são incontáveis, e o que cobrimos aqui é apenas um recorte modesto, suscitado pela inquietação causada pela construção imagética de *Aftersun*, que parece reverberar traços vistos em outras imagens, outras formas, outros tempos. O anacronismo das imagens elaborado por Didi-Huberman aparece aqui: entre o outrora e o agora, imagens de tempos múltiplos se chocam, abrindo uma história de olhares aos corpos daqueles que dão fim às próprias vidas. Não pretendemos traçar aqui uma genealogia entre as obras citadas, mas simplesmente analisar como as formas análogas de construí-las atravessam diferentes períodos, estabelecendo relações plurais e, por vezes, contíguas, com o fenômeno do suicídio.

Referências

AFTERSUN. Direção de Charlotte Wells. 2022. Produção BBC Film; Screen Scotland; Tango Entertainment; British Film Institute; Pastel Productions; Unified Theory. 1 filme (101 min): son.; cor; cópia digital.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BOM TRABALHO. Direção de Claire Denis. 1999. Produção Tanais, La Sept-Arte, SM Films. 1 filme (93 min): son.; cor; cópia digital.

BROWN, Ron M. *The Art of suicide*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ILG, Ulrike. "Painted Theory of Art: 'Le suicide' (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration". *Artibus et Historiae*, Cracóvia, v. 23, n. 45, 2009.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como Pensam as Imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

Cinemas transnacionais e periféricos – terminologias e sentidos²²⁴

Transnational and peripheral cinemas – terminologies and meanings

Ivonete Pinto²²⁵

(Doutorado – Universidade Federal de Pelotas)

Resumo: O texto busca, desde diferentes nomenclaturas em torno do cinema transnacional e periférico, compreender como se apresentam alguns filmes a partir da origem de três títulos. O artigo, que tem Stam (2019) como suporte teórico, entre outros, também contempla uma perspectiva do cinema brasileiro (gaúcho e indígena) no contexto nacional.

Palavras-chave: Cinema periférico, transnacional, terminologias.

Abstract: The text seeks, from different nomenclatures around transnational and peripheral cinema, to understand how some films are presented from the origin of three titles. The article, which has Stam (2019) as theoretical support, among others, also contemplates a perspective of Brazilian cinema (Gaúcho and indigenous) in the national context.

Keywords: Peripheral cinema, transnational cinema, terminologies.

Este artigo objetiva apresentar e problematizar conceitos em torno de certas nomenclaturas, com base no entendimento preliminar de que estamos tratando de uma circunstância geográfica, que localiza este cinema fora dos grandes centros produtores, e também de que estamos lidando com estilos e narrativas que tornam as definições mais complexas. Esta compreensão, de caráter assumidamente expandido, foi desenvolvida inicialmente em *Cinemas Periféricos – estéticos e contextos não hegemônicos* (Pinto, 2021) e a ideia é atualizá-la.

Como estudo de caso, buscamos analisar três produções que fazem um agenciamento no sentido de identificar o aspecto transnacional e o periférico em suas estruturas: *Luna Papa* (Uzbequistão, etc., 1999), *Fronteiras* (Burkina Faso, etc, 2017) e *Janeiro Sangrento*

224 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no Seminário Temático Cinemas decoloniais, periféricos e das naturezas.

225 | Doutora/USP. Foi presidente da Abraccine e jurada em festivais como Locarno, Toronto e Teerã. Autora de *Cinemas Periféricos*; coorg. de *Bernardet 80* e *Ismail Xavier – um pensador do cinema brasileiro*.

(Azerbaijão, 2014). Nossa hipótese, é de que as três ficções apresentam características periféricas-transnacionais, mas cujos pontos de inflexão são passíveis de questionamentos sobre o quanto são periféricas e transnacionais e de que modo o são.

Multiconceitos

Os estudos culturais em torno das cinematografias periféricas situam em Octavio Getino e Fernando Solanas a defesa do Terceiro Cinema. Os cineastas e pensadores argentinos propunham que deixássemos de ser colonizados e encontrássemos nossa própria expressão através de uma estética independente do modelo hollywoodiano²²⁶. Um cinema revolucionário para combater a ocupação da indústria norte-americana, que encontraria uma identidade nacional própria.

Podemos assim afirmar que a origem histórico-teórica dos cinemas periféricos esteja relacionada ao âmbito político, como defende Prysthon:

Das novas ondas aos novos cinemas, passando pelos neo-realismos e cinemas livres, especialmente a partir do final dos anos 50, o cinema (e o estudo do cinema também pode ser incluído numa percepção mais abrangente do fenômeno) passou a ser fortemente marcado pela política, pelo engajamento, pela dissidência, pela opção pelas "margens". (PRYTHON, 2009, p. 80)

A estética e a linguagem passaram a deflagrar outro aspecto dos cinemas periféricos. Desde os anos 1990, estes cinemas ganharam uma maior visibilidade a partir de festivais de cinema e a promover "fenômenos" de aprovação do público cinéfilo. Muito em função da massa crítica em torno dos premiados, como, por exemplo, a trajetória de diretores como o iraniano Abbas Kiarostami. Uma produção "à margem", terceiro-mundista por sua posição político-econômica, apresentada por uma narrativa anti-hollywoodiana (lenta, com poucos focos de ação), que oferecia uma paisagem exótica em termos culturais (país do Oriente Médio, muçulmano, com figurinos e comportamentos sociais atípicos para os padrões ocidentais). No entanto, o Irã é o ponto fora da curva no sentido decolonial intrínseco ao Terceiro Cinema, pois nunca foi colonizado, o que nos levaria a distinguir/somar conceitos.

A dinâmica que coloca uma cinematografia ou outra em uma condição periférica requer um olhar multifacetado, como sugere Jordanova et al (2010). Em *Cinema at the Periphery*, a origem, as práticas e como os temas são apresentados nos filmes abre espaço para uma abordagem matizada do conceito. Os autores entendem que não é o caso de nos concentrarmos nos limites estabelecidos por um foco exclusivo no pós-colonial. Para eles, um país gigante como a China é muito diferente das relações que tornam periféricos os cineastas indígenas. Em seus capítulos, há uma diversidade de enfoques; ora os autores trabalhando com definições de periferia, que incluem países prósperos economicamente (como a Nova Zelândia), mas à margem dos centros de produção; ora outros investigam as produ-

226 | Trata-se do manifesto "Para um terceiro cinema" (1969), cujo teor é aprofundado em *Cine, Cultura y Descolonización* (1973), por sua vez analisado em HENNEBELLE (1978).

ções internas de alguns países que se vêem numa posição marginal na sua própria nação, como é o caso dos filmes aborígenes australianos. Exemplos que nos fazem pensar na nossa emergente produção de filmes indígenas brasileiros, sobre a qual trataremos mais adiante.

A flexibilidade de conceitos parece ser o caminho indicado para as análises. Para fins metodológicos, devemos lembrar também que além do debate proposto por Getino-Solanas, a expressão “cinemas nacionais” igualmente remete às produções não hegemônicas que representam uma ofensiva ao modelo hollywoodiano. Em *Os cinemas nacionais contra Hollywood*, Guy Hennebelle (1978) aprofunda questões ligadas às cinematografias africanas, evidenciando a necessidade de espaços de resistência, tanto em termos de produção como de reflexão. No Brasil, para a pesquisa acadêmica e para a crítica, o livro de Hennebelle foi um marco teórico que nos leva a concluir que “Sem que conheçamos a produção global, nossa cultura cinematográfica não passa de um arremedo de cinefilia a limitar nossa compreensão de mundo” (PINTO, 2021, p. 32).

World Cinema

Se há uma expressão que costumeiramente é usada como sinônimo de cinemas periféricos é *World Cinema*. Na coletânea seminal para os estudos em português, *World Cinema – Cartografias do cinema mundial* (DENNISON, org., 2013), os autores expõem relações oblíquas em torno do termo *world cinema*, nos chamando a atenção o artigo “Além e abaixo do mapa do cinema mundial”, de Dudley Andrew. Sintomaticamente, ele aponta que logo após a I Guerra Mundial “o primeiro estúdio adotou o nome ‘Universal’, com seu famoso logo do globo.” (ANDREW, in: DENNISON, 2013, p. 36). A partir de um texto anterior seu, “An Atlas of World Cinema”, Andrew contesta as iniciativas que visam tratar do “cinema mundial”, assumindo que atualmente considera a ideia do Atlas inadequada. Para ele, o mapa usado como metáfora pode ser enganoso e sem utilidade local. O artigo (“An atlas of world cinema”), foi publicado em *Remapping world cinema – Identity, culture and politics in film* (Dennison; Lim, Wallflower Press, 2006), mesma obra que traz “Towards a positive definition of world”, de Lucia Nagib. A pesquisadora brasileira marca posição ao não concordar com uma visão “hollywoodcêntrica” no mapa do cinema mundial, criticando o *World Cinema* como uma resposta à Hollywood.

Esta dissonância, naturalmente, questiona a teoria do Terceiro Cinema, talvez porque sua aplicação hoje seria um anacronismo (ou não, se levarmos em conta o recrudescimento de governos de extrema-direita em papel de subalternidade em relação aos Estados Unidos).

De qualquer maneira, podemos compreender que há uma lógica em considerar que, no limite, *World Cinema* serve para todas as produções, independente da origem, já que a palavra “mundo” em si não exclui país algum. Mas o viés político da posição de Nagib, ao tirar relevância de Hollywood, cria um problema conceitual se não tivermos uma produção hegemônica para contrapor ao que é periférico. Já o cinema transnacional, guarda facetas mais específicas e menos especulativas. Obliquamente, podemos considerar que os *blockbusters*

feitos em coprodução Estados Unidos+Inglaterra, são transnacionais e *world cinema*. No entanto, não são periféricos, pois representam o domínio da indústria sobre outras cinematografias.

Tentando correlacionar estas noções, diríamos que o transnacional, para ser periférico, depende justamente de quais países estão envolvidos em uma produção e qual o grau de cruzamentos culturais que são operados. No editorial de "Transnational Cinemas" (Volume 1 Nº 1, 2010), Deborah Shaw e Armida de la Garza, já nos alertavam de quanto é complexo e espinhoso tentar definições e que sempre há o risco das armadilhas do essencialismo. A publicação, renomeada de "Transnational Screen", mereceu destaque de Robert Stam (2019, op. cit.), além de outras razões, por passar a definir agendas de pesquisa na área.

Buscando a historicização de nomenclaturas e sentidos, Stam produziu uma obra que só não é a definitiva porque os movimentos não param e sempre descobrimos novas abordagens, a partir de novas configurações. Stam menciona autores que advogam outras terminologias, como cinemas nacionais, estatais, pós-nacionais, culturalmente específico, nacionalmente específico, etc. Para ele, desde a iniciativa da "Transnational Screen"

(...) abordagens transnacionais têm sido aplicadas a questões nacionais, regionais, cinemas étnicos e diaspóricos em todo o mundo, incluindo Bollywood, Nordic Cinema, Nollywood, Cinema Latino-Americano, Cinema Europeu, Australiano, Cinema, Cinema Chinês e Cinema de Hong Kong, Cinema Tamil, para citar alguns." (STAM, 2019, p. 136, tradução nossa)

Stam alerta para o fato de que alguns pesquisadores utilizam uma definição restrita de transnacional, referindo-se apenas a "coproduções transnacionais". Neste sentido, citando Mette Hjort, ele fala em uma pluralidade de transnacionalismos cinematográficos, "que variam amplamente na forma e promover uma ampla gama de atividades artísticas, culturais, sociais, econômicas e políticas." (STAM, 2019, p. 136-137, tradução nossa).

Transperiféricos

Nos interessa, para a análise dos títulos aqui trazidos, investigar o coeficiente de transnacionalidade dos mesmos. Nosso critério adapta, a partir do esquema proposto por Deborah Shaw²²⁷, menos categorias, a saber: a multiplicidade de países envolvidos na coprodução, a(s) língua(s) falada(s), a origem do elenco, da direção e da equipe técnica, e os devidos desdobramentos multiculturais que resultam no filme.

Lula Papa (1999) configura-se um emblema para a complexidade na identificação de origem de um filme, tendo oito países envolvidos. Com investimentos da Alemanha, Japão, [Uzbequistão](#), [Áustria](#), Suíça, França e [Rússia, tem ainda nos créditos o](#) Tajiquistão, que abrigou parte das locações e cujo diretor, Bakhtyar Khudojnazarov, é tadjique. O argumento de *Lula Papa* foi tirado do folclore da Geórgia (outra ex-república soviética). Com elenco mul-

tiético, a protagonista é vivida por Chulpan Khamatova, atriz de uma etnia russa-tártara. O irmão desta personagem é interpretado pelo ator alemão Moritz Bleibtreu. O pai deles é o ator uzbequi Ato Mukhamedzhanov. A língua falada no filme é a russa.

A algaravia de vozes nos faz pensar na afirmação de Stam: “As fronteiras culturais entre as zonas nacionais sempre foram porosas, confundindo ‘dentro’ e ‘fora’ (Stam, 2019, p. 130).

Outro exemplo de transnacionalidade é *Fronteiras* (Fronteières, Apolline Traoré, França/Burkina Faso, 2017), cujo componente periférico também está garantido. Trata-se de um *roadmovie* sobre a viagem de três mulheres em um ônibus que cruza a costa atlântica da África, atravessando Burkina Faso, Senegal, Mali, Benin e Nigéria. Contou com produtoras de Burkina Faso e Senegal, mais o aporte financeiro da França. Para um público distante daquela realidade, cujo enredo inclui contrabando de mercadorias, os cenários e línguas se misturam e enxergamos tudo como “um filme da África”. No entanto, esta pode ser uma percepção distorcida, que não colabora para entendermos as necessidades particulares das personagens e de como enfrentam os problemas que surgem a cada passagem para outro país, com as mulheres tendo que lidar com policiais corruptos e “dar um jeitinho” a cada novo obstáculo.²²⁸ Por outro lado, o cinéfilo, crítico e/ou pesquisador que se dispuser a adentrar as camadas propostas, terá diante de si um painel de parte da África Ocidental, possível graças à transnacionalidade da produção. E terá um exemplar periférico, que dá visibilidade a uma cultura diversa em si.

Janeiro Sangrento (Qanli Yanvar, Vahid Mustafayev, Azerbaijão, 2014), por sua vez, apresenta uma transnacionalidade difusa. Rodado no país produtor, os atores são azeris, mas a história gira em torno de como a então União Soviética lutou para que sua república não conquistasse a independência. Em 1990, o exército soviético invadiu a capital Baku matando dezenas de civis, no que ficou conhecido como “Janeiro Sangrento”. No enredo, uma mãe que tem dois filhos em lados opostos do conflito: um é militar pró URSS, outro é revolucionário.

Assumidamente nacionalista, traz a marca de uma obra “estatal”, pois que produzido pelo departamento de cinema do Ministério da Cultura do Azerbaijão, que controlou o projeto desde o roteiro. Exibido na Mostra de São Paulo, tem seu DNA “cinema periférico” certificado, no entanto, o estilo narrativo clássico pode ser problematizado. Ao assemelhar-se aos melodramas, onde o exagero de gestos e sentimentos se sobressai (como os melodramas turcos, nos quais se inspira), *Janeiro Sangrento* deixa de ser periférico no quesito forma e mantém-se periférico pela origem.

Todos os três exemplos foram exibidos em festivais de cinema internacionais, isto é, mediados por curadorias que objetivam apresentar cinematografias sobretudo independentes. Ou seja, títulos que não são distribuídos pelas *majors*, não participam de acordos de corporações da indústria e que têm grande dificuldade de lançamento comercial.

228 | Para mais detalhes da trama, ver “Africano, Feminista e Pé na Estrada”, in: Pinto, *Cinemas Periféricos*, 2021, p. 301-304.

Transperiférico dentro do periférico

Por último, e para ampliar o debate, vale mencionar que esta pesquisa de caráter *work in progress* tem refletido também sobre o que é periférico e transnacional dentro do Brasil. *Rifle* (Davi Preto, 2016, Brasil/Alemanha) e *A Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2017, Brasil/Uruguai) são longas rodados no Rio Grande do Sul, em locais que fazem fronteira com Uruguai. Atualizando o mito do gaúcho, são assentados em registros ficcionais que valorizam o tempo estendido. O primeiro traz um país coprodutor que entrou com aporte financeiro apenas, o segundo contou inclusive com nomes uruguaios na ficha técnica e no elenco. Portanto, são experiências com diferentes graus de transnacionalidade.

Ambos circulam por festivais no Brasil e no exterior (passando por Berlim). Estrearam comercialmente em salas de cinema, na sequência sendo lançados em plataformas digitais. Trazem uma carreira considerada exitosa, mas são exemplos de uma produção fora do centro Rio-São Paulo, que corre pela margem, geralmente etiquetada como “filme gaúcho” na cobertura da imprensa. É periférica na origem e na forma.

Antônio & Piti (Vincent Carelli e Wewito Piyãko, 2019, Região Amazônica Brasil/Perú), por sua vez, é um longa-metragem que funciona como exemplo periférico e também transnacional. Mais do que isto, promove o debate do que é fronteira, já que para os indígenas, “território” tem outro sentido.

Assim, para as noções de periferia e de transnacionalidade, poderíamos acrescentar, talvez, a ideia de “alter mundo”.

Referências

ANDREW, D. “Além e abaixo do mapa do cinema mundial”. In: DENNISON, S. (org.) *World Cinema - As novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus/Socine, 2013.

GARZA, Armida de la; SHAW, Deborah. “Transnational Cinemas”. Volume 1 N° 1”, in: *Transnational Screens*, 2010

HENNEBELLE, G. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

IORDANOVA, D. et al. *Cinema at the periphery: contemporary approaches to film and media series*. Wayne State University Press. Edição e-book Kindle, 2010.

PINTO, I. *Cinemas periféricos: estéticas e contextos não hegemônicos*. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2021.

PRYTHON, Â. “Do Terceiro Cinema ao cinema periférico - Estéticas contemporâneas e cultura mundial”. *Periferia - Educação, Cultura e Comunicação*, Vol. 1, nº 1. PDF, online, 2009.

STAM, R. *World Literature, Transnational Cinema e Global Media: towards a transartistic commons*. London; New York: Routledge, 2019.

Um sonho é feito de lágrimas e sangue: uma análise comparativa entre *Pearl* e *Tudo Que o Céu Permite*²²⁹

A dream is made of tears and blood: a comparative analysis of *Pearl* and *All That Heaven Allows*

Jaques Lucas de Lemos Cavalcanti²³⁰

(Mestrando – UFSCar)

Resumo: O presente trabalho busca estabelecer relações entre o filme de terror *Pearl* (Ti West, 2022) e o melodrama *Tudo Que o Céu Permite* (Douglas Sirk, 1955). Ao utilizar o conceito da “dupla moldura”, característico da direção sirkiana, Ti West acrescenta em seu filme uma dimensão crítica e irônica que une a plasticidade visual dos melodramas de Douglas Sirk ao excesso sanguinário do terror *slasher* para construir um complexo estudo de personagem.

Palavras-chave: Melodrama, Terror, Douglas Sirk, *Pearl*, *Tudo Que o Céu Permite*.

Abstract: The present work aims to establish connections between the horror film *Pearl* (Ti West, 2022) and the melodrama *All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955). By employing the concept of the “double frame,” characteristic of Sirkian direction, Ti West adds to his film a critical and ironic dimension that combines the visual plasticity of Douglas Sirk’s melodramas with the gory excesses of slasher horror, constructing a nuanced character study.

Keywords: Melodrama, Horror, Douglas Sirk, *Pearl*, *All That Heaven Allows*.

Introdução

A combinação entre o terror e o melodrama, gêneros cinematográficos aparentemente discrepantes em suas intenções e estilos, evidencia-se como uma exploração audaciosa e cativante no universo das narrativas audiovisuais. Se por um lado, o terror busca provocar sensações de medo e suspense no espectador através de suas múltiplas associações com

229 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 13 – Como pensar o cinema de gênero: métodos, atravessamentos e historizações.
230 | Mestrando em Imagem e Som pela UFSCar na linha de pesquisa de História e Políticas do Audiovisual. Na pesquisa acadêmica se interessa pelas interconexões possíveis entre os campos da ficção e do documentário. Sua dissertação é orientada pela Prof. Dr(a) Flávia Cesarino Costa e tem por objetivo investigar a representação cinematográfica do impeachment de Dilma Rousseff pelo viés de análise da imaginação melodramática. É graduado em Comunicação Social – Rádio e TV pela UFRJ.

o sobrenatural e o macabro, o melodrama, no que lhe diz respeito, mergulha nas relações humanas ao focar sua lente na dramatização dos conflitos sociais e relações interpessoais. O resultado criativo possibilitado por essa convergência estilística torna evidente a capacidade do cinema em transcender fronteiras, criando histórias que desafiam as expectativas e respostas emocionais do público com narrativas inteligentes e não convencionais.

O filme *Pearl* (Ti West, 2022), aparece como o exemplo mais promissor dos últimos anos desse exercício artístico que explora uma síntese única entre o terror e o melodrama. A narrativa, ao mesmo tempo que se permite extrapolar os limites dessas formas cinematográficas, não se furta em prestar seu devido respeito e homenagem a grandes clássicos da era de ouro do cinema hollywoodiano, como o atemporal melodrama do diretor Douglas Sirk - *Tudo Que o Céu Permite* (1955).

Ti West consegue unir a plasticidade visual e emocional dos melodramas sirkianos e o excesso sanguíneo do terror *slasher* para construir uma experiência cinematográfica que não apenas provoca o temor tradicional, mas também mergulha nas complexidades psicológicas de sua personagem. Ao apresentar a história de origem da *serial killer* Pearl pelo prisma do melodrama, o diretor desafia as categorias morais preestabelecidas, criando uma tensão que oscila entre a repulsa e a empatia pela jornada da protagonista.

É interessante destacar que o esforço empregado por Ti West em borrar os limites morais da história se assemelha aquele proposto por Douglas Sirk com seu trabalho de direção. A inspiração que *Pearl* procura resgatar dos filmes do diretor alemão vão além do mero mimetismo de sua estética visual com cores saturadas em Technicolor. West também consegue implementar em sua trama a postura irônica e crítica dos melodramas domésticos sirkianos, profundamente autoconscientes em seu subtexto cinematográfico.

A prisão doméstica de Pearl e Cary

A oposição entre o espaço privado da família e o espaço público da cidade é um motivo recorrente no melodrama. A segurança do lar representa tradicionalmente o espaço de reafirmação da ordem familiar conservadora, em que os papéis sociais reservados ao masculino e ao feminino podem revelar seu aspecto mais sombrio enquanto mecanismos de submissão e controle dos desejos dos personagens. Veremos mais adiante como o ambiente doméstico é visualmente composto e enquadrado para refletir o aprisionamento das protagonistas dos filmes de Douglas Sirk e Ti West.

Em *Tudo o Que o Céu Permite* (1955), Cary Scott (Jane Wyman) é uma viúva, mãe de dois filhos, que inicia um romance com seu jardineiro, Ron Kirby (Rock Hudson). Todos os personagens mais próximos à Cary – incluindo sua melhor amiga e seus filhos – não admitem seu relacionamento com um homem que, além de mais jovem, pertence a outra classe social.

A narrativa centrada no desejo feminino é permeada por conflitos de classe e pela rigidez das normas sociais da década de 1950. Sirk utiliza de maneira magistral o estilo visual vibrante e exuberante do melodrama, com ênfase nas emoções intensas e na representação

estilizada dos personagens e cenários, para ironizar os valores da sociedade burguesa em um drama romântico que expõe as contradições sociais do *American Way of Life*. A felicidade conjugal ansiada por Cary e Ron só é admitida no interior campestre, em que os valores da vida simples contrastam com a hipocrisia da sociedade urbana, mas que nem por isso deixam de influenciar a ambivalência de sentido do *happy end* do casal na última cena do filme.

Em contrapartida, são justamente os valores apodrecidos do ambiente rural que sufocam a personagem Pearl (Mia Goth) no filme homônimo de Ti West. Em 1918, a jovem Pearl deseja ser uma dançarina famosa. Presa na fazenda isolada de sua família, ela se vê obrigada a cuidar de seu pai doente e viver sob a vigilância constante de sua mãe autoritária. Desejando uma vida de glamour como ela viu nos filmes, Pearl fará de tudo para realizar seus sonhos, mesmo que para isso precise matar todos aqueles que cruzarem o seu caminho.

Embora cronologicamente distantes, os dilemas enfrentados por Pearl e Cary convergem em um ponto bastante específico e que remonta à tradição melodramática desde sua consolidação estética na França do final do século XVIII – a vida doméstica e os dramas femininos. *Tudo Que o Céu Permite*, por exemplo, faz parte de um conjunto de obras que eram classificadas pelos estúdios hollywoodianos como “filmes para mulheres” (*woman’s films*) e que comumente representavam preocupações femininas estereotipadas como família, maternidade, auto sacrifício e romance. *Pearl*, é um herdeiro direto dessa tradição de “filmes femininos” e, ao mesmo tempo em que lhes presta homenagem, subverte o tropo narrativo da moça ingênua e sonhadora típico destas produções em um filme de terror *slasher*.

Como veremos nos exemplos adiante, *Pearl* segue uma regra que Oliveira (2012) argumenta ser constante no melodrama sirkiano: “quanto maior o desastre existencial em jogo, maior a complexidade visual da cena. Se, num determinado momento, a tristeza, a insatisfação ou a doença avançam sobre uma personagem, a composição do quadro, a iluminação do cenário e a angulação da câmera automaticamente se tornam mais rebuscadas”. (p.48).

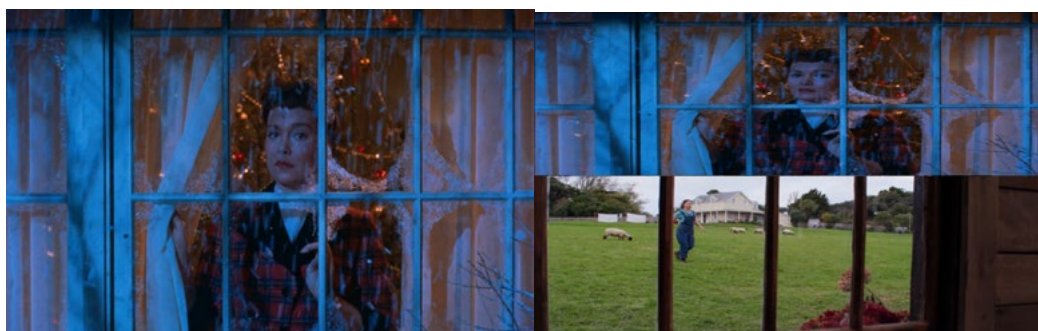


Figura 1. Comparação entre o plano de Cary na janela durante a véspera de Natal em *Tudo o Que o Céu Permite* e a rotina de Pearl na fazenda no filme homônimo de Ti West. Reprodução: *Tudo o Que o Céu Permite* (Douglas Sirk, 1955) e *Pearl* (Ti West, 2022).



Figura 2. Cary se maquia diante do espelho de sua penteadeira. Após escutar seus filhos chamando, ela vai ao seu encontro. Reprodução: *Tudo o Que o Céu Permite* (1955).



Figura 3. Pearl vai dizer a seu pai adoentado que fará o teste para dançarina. No outro plano, ela já está vestida para sair, mas antes, precisa se livrar do pai, a única pessoa que ainda lhe prende à fazenda. Reprodução: *Pearl* (2022).

A figura 1 confronta dois momentos emblemáticos dos filmes analisados neste artigo. O plano de Cary na janela acontece na véspera de Natal. Após romper definitivamente seu relacionamento com Ron em razão das chantagens emocionais de seus filhos, Cary os espera em casa para celebrarem as festas de final de ano. Para sua surpresa, os dois não desembarcam do último trem, fazendo com que a mesma passe o Natal completamente sozinha. O enquadramento da personagem por trás das grades da janela de sua casa não apenas simboliza o aprisionamento de Cary ao ambiente doméstico, mas também ao papel social que lhe foi destinado – o de mãe e eterna viúva.

É interessante destacar como este momento também retoma um diálogo entre Cary e sua filha Kay (Gloria Talbott) ainda nos primeiros minutos do filme. Enquanto espera a mãe terminar de se arrumar para ir a uma festa, Kay admite ser contrária ao velho costume egípcio de empregar a esposa viva na câmara mortuária de seu marido junto com suas demais posses. A analogia pretendida pela personagem não poderia ser mais óbvia: a filha admira e defende a atitude da mãe em retomar sua vida afetiva. No entanto, este apoio feminino se comprovará inconsistente mais adiante no enredo, quando Kay se mostrará incomodada com o relacionamento da mãe com Ron, o que acaba contribuindo para a separação do casal.

O plano de Cary aprisionada pelas grades da janela de sua casa funciona como uma excelente metáfora visual do falso discurso progressista de sua filha. O enquadramento assume a função de dupla moldura, típica da ironia sirkiana, ao refletir na plasticidade da imagem os mecanismos de repressão social que aprisionam Cary às normas morais da ideologia da felicidade propagandeada pela sociedade estadunidense da época.

No caso de *Pearl*, este mesmo modelo de “comentário visual” típico da direção dos melodramas de Douglas Sirk, será apropriado por Ti West em seu filme de terror. A composição visual em destaque no segundo plano da figura 1 é organizada de modo a enquadrar Pearl sob o ponto de vista de alguém que a observa de dentro de um espaço interno gradeado. Apesar da duração rápida do plano, com menos de cinco segundos, ele demonstra o empenho consciente do diretor em trabalhar a plasticidade da imagem enquanto metáfora narrativa. Assim como Cary, a protagonista Pearl se encontra presa em um ambiente do qual deseja escapar. A vida na fazenda representa para ela a renúncia da realização de seu grande sonho – ser uma estrela de cinema.

Na figura 2, temos um plano sequência de Cary se maquiando em frente ao espelho de sua penteadeira. Ela parece não prestar muita atenção na atividade que desempenha, pois, seu olhar contempla o galho da “árvore de chuva dourada” que Ron havia lhe entregue na cena anterior. Segundo ele, esta espécie arbórea só poderia crescer em um lar onde existe amor. O galho representa o “florescer” da relação de Ron e Cary que se inicia naquele momento.

A protagonista, que se via perdida em meio a devaneios após o encontro com o personagem de Rock Rudson, é bruscamente chamada de volta à realidade quando ouve seus filhos solicitando sua presença. Enquanto Cary se levanta e sai momentaneamente de quadro, a câmera se aproxima em *zoom in* da moldura do espelho, que agora reflete o encontro entre mãe e filhos.

O simbolismo do espelho é um motivo recorrente na filmografia de Sirk e mereceria uma pesquisa inteira dedicada à questão. No entanto, podemos nos ater a algumas interpretações plausíveis da presença do objeto neste momento narrativo de *Tudo Que o Céu Permite*. O contraste entre aparência e realidade pode ser considerado uma metáfora visual que destaca a diferença entre a fachada exterior dos personagens e suas realidades internas. Esta dicotomia se confirma na análise do plano quando a expressão facial de Cary rapidamente se altera para esconder os sentimentos despertados pelo gesto de Ron por trás de uma fachada socialmente aceitável ao ser surpreendida pela chegada dos filhos.

Dentre diversas outras interpretações plausíveis, a representação visual do espelho também pode sugerir a busca de identidade e a resistência às expectativas convencionais as quais os personagens muitas vezes se veem obrigados a corresponder. No caso de *Tudo Que o Céu Permite*, a composição visual do plano destacado ainda consegue antecipar magistralmente todo o conflito familiar que se desenvolverá a posteriori. A dualidade visual criada pela moldura do espelho, ao delinear seus nítidos limites, simboliza as barreiras impostas por seus filhos conservadores. A personagem se vê aprisionada por em um mundo de aparências, onde a busca por conformidade e aceitação social estão acima de qualquer promessa de felicidade ou auto realização pessoal.

Ao examinar o caso específico dos planos do filme *Pearl*, podemos identificar o uso da dupla moldura sirkiana como forma de destacar dois momentos diferentes na narrativa. No primeiro plano da figura 3, a personagem principal também tem sua imagem refletida por um espelho, ao passo que seu pai, fisicamente debilitado, também está presente no quadro, porém, fora dos limites da moldura do objeto.

A figura do pai é a única que ainda mantém Pearl presa à fazenda, o que se torna perceptível pela composição visual do plano. Incapacitado em sua cadeira de rodas, ele representa um obstáculo “moral” para a protagonista, que resolve o dilema de sua consciência quando decide mata-lo por “misericórdia”. Diferente dos demais assassinatos que ocorrem ao longo do filme, a morte do pai de Pearl está longe do nível de violência sanguinária que a psicopata se permite com suas outras vítimas. Por ser o único que desperta algum tipo de piedade na personagem principal, devido à sua incapacidade de locomoção, sua morte tem um caráter mais “brando” quando Pearl decide asfixia-lo com uma fronha de travesseiro.

É interessante destacar que o segundo plano da figura 3, representa justamente o momento em que a personagem decide que nem a consideração por seu pai irá lhe impedir de realizar seu grande sonho. Se anteriormente, era a preocupação com o destino do pai o que ainda adiava a decisão de Pearl para deixar a fazenda, ao optar por lhe reservar uma morte “piedosa”, ela se liberta de suas obrigações morais como filha. O pobre homem, que agora não exerce mais nenhum tipo de “influência” sobre as decisões da protagonista, encontra-se duplamente aprisionado – tanto por sua condição física debilitada, quanto metaforicamente, pelo reflexo de sua imagem no espelho. Ele sabe que sua vida está nas mãos de Pearl.

Considerações finais

A análise visual dos momentos emblemáticos dos filmes abordados neste artigo revela uma intrincada teia de metáforas visuais, especialmente através do conceito da “dupla moldura” característico da direção de Douglas Sirk. A figura 1 destaca a ironia da situação de Cary, aprisionada não apenas fisicamente atrás das grades da janela, mas também socialmente pelos papéis tradicionais e expectativas que a cercam.

A figura 2 aprofunda a análise ao explorar um plano sequência de Cary se maquiando diante de um espelho. O espelho, um motivo recorrente na filmografia de Sirk, simboliza a dicotomia entre a aparência externa e a realidade interna dos personagens, destacando as barreiras impostas pelos padrões sociais conservadores.

O texto também faz uma transição para a análise do filme *Pearl*, evidenciando como o diretor Ti West adota a mesma técnica da “dupla moldura” para ressaltar momentos cruciais da narrativa. A figura 3 examina o uso do espelho como símbolo da desigualdade de poder e influência do pai de Pearl em dois momentos distintos e que se alteram de modo definitivo quando a personagem decide assassiná-lo para seguir seu grande sonho.

Assim, a análise visual detalhada destes momentos revela a maestria dos diretores em empregar elementos visuais como metáforas narrativas, contribuindo para a compreensão mais profunda das complexas dinâmicas sociais e psicológicas presentes nos filmes em questão.

Referências bibliográficas

ELSAESSER, Tomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* in GLEDHILL, Christine (org.), *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman*. London: British Film Institute, 1987.

OLIVEIRA, Luiz. *Em defesa do melodrama* in CARLOS, Cássio; GUIMARÃES, Pedro (org.), *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

SCHATZ, Thomas. *The Family Melodrama*, in *Hollywood Genres*. Nova York: Random House, 1981.

WILLIAMS, Linda. *Melodrama Revised*, in *Refiguring American Film Genres*, University of California Press, 1998.

O que Sartre nos ensina sobre criação de personagens²³¹

What Sartre teaches us about creating characters

Joanise Levy²³²

(Doutora – UEG)

Resumo: Este estudo objetiva fazer o cotejo de princípios do existencialismo e certa concepção de personagem ficcional. O texto *O existencialismo é um humanismo*, escrito pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre, é colocado em diálogo com obras adotadas na formação de roteiristas. Tal estratégia se orienta na perspectiva de investigar referenciais teóricos não exclusivos dos estudos de roteiro, no intuito de identificar contribuições conceituais e metodológicas convergentes.

Palavras-chave: roteiro, estudos de roteiro, existencialismo, personagem, Sartre.

Abstract: This study aims to compare the principles of existentialism and a certain conception of fictional character. The text *Existentialism is a humanism*, written by the French philosopher Jean-Paul Sartre, is placed in dialogue with works adopted in the education of screenwriters. This strategy is guided by the perspective of investigating theoretical references that are not exclusive to screenwriting studies, with the aim of identifying convergent conceptual and methodological contributions.

Keywords: screenplay, screenwriting studies, existentialism, character, Sartre.

Neste estudo objetivamos fazer o cotejo de alguns princípios do existencialismo com certa concepção de personagem ficcional depreendida de obras adotadas na formação de roteiristas. O texto *O existencialismo é um humanismo* é uma espécie de desagravo do filósofo francês Jean-Paul Sartre frente às críticas direcionadas à corrente filosófica existencialista que se projetou no século XX. No livro, que é a transcrição de uma palestra proferida por Sartre em 1945, o autor discorre sobre a liberdade como condição da existência humana. O paradoxo da frase “todo homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 2012) é bem representativo da radicalidade que o existencialismo assume na defesa da liberdade e autonomia que o indivíduo tem, a despeito das contingências do mundo social. Por princípio, considera-se que a existência precede a essência. Isso significa que as pessoas se autodeterminam conforme as escolhas que fazem. É nesse ponto que as concepções filosóficas existencialistas podem nos ajudar a refletir sobre a criação de personagens ficcionais.

231 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão do ST ESTUDOS DE ROTEIRO E ESCRITA AUDIOVISUAL.

232 | Doutora em Estudos Fílmicos e da Imagem, Universidade de Coimbra. Doutora em Literatura, UnB. Mestre em Educação e graduada em Jornalismo, UFG. Roteirista e professora em Cinema e Audiovisual, UEG.

Escolhas dilemáticas

Personagens são aqueles que fazem escolhas, as escolhas movem as ações e essas fazem as histórias avançarem (FIELD, 2001; MCKEE, 2010; COWGILL, 1997). Na condição de agenciador das ações, o protagonista é o catalisador do sistema de causalidade do enredo. Podemos entender que para toda ação haverá uma reação, de tal maneira que são as escolhas das personagens e seus possíveis desdobramentos que fomentam a narrativa.

Essas escolhas, contudo, precisam ser dilemáticas. Um dilema não é uma dúvida frente a uma escolha banal, ele é sempre uma escolha difícil ou vital, porque é necessário escolher entre alternativas equivalentes, de mesmo valor e importância. Eleger uma alternativa é renunciar às demais. Então, no limite, escolher é também perder. Para além do que se pode ganhar, o que nos atormenta é o que podemos perder ao fazer a escolha. Nesses momentos vivenciamos a angústia do dilema. Algo que se torna ainda maior se houver a pressão do tempo, das contingências e outros agentes externos. Podemos considerar que esse é o dispositivo que alimenta o conflito dramático.

A reflexão filosófica sartriana sobre o ato de escolher estabelece duas balizas importantes. A primeira é que sempre somos instados a escolher, inclusive quando nos abstermos, e a segunda é que as escolhas definem quem somos. Para ilustrar seu argumento, Sartre cita o caso de um de seus alunos, conforme o relato a seguir.

Durante a ocupação alemã da França na Segunda Guerra Mundial, o jovem francês teve o seu irmão mais velho morto. Apesar disso, seu pai demonstrava tendências colaboracionistas, ou seja, simpatia pelos nazistas que estavam em território francês. Por outro lado, sua mãe, muito abalada com a morte do primogênito e a traição do marido aos valores da família, via no jovem, agora seu único filho, o consolo para continuar vivendo. Frente a esse contexto político, o rapaz gostaria de se alistar nas Forças Francesas Livres para lutar ao lado de seus compatriotas, além de vingar a morte do irmão. Uma tal escolha, porém, implicaria no abandono de sua mãe. Esse então era o dilema do jovem. Uma ação concreta, imediata, dirigida a um só indivíduo – sua mãe; ou outra, mais difusa e dirigida a uma coletividade nacional.

Simultaneamente, ele hesitava entre dois tipos de moral. De um lado, uma moral da simpatia, da devoção individual; e, de outro lado, uma moral mais ampla, mas de uma eficácia mais contestável. Precisava escolher uma das duas. Quem poderia ajudá-lo a escolher? A doutrina cristã? Não. A doutrina cristã diz: sede caridosos, amai o próximo, sacrificai-vos por vosso semelhante, escolhei o caminho mais árduo etc. Mas qual é o caminho mais árduo? Quem devemos amar como irmão, o compatriota ou a mãe? Qual a utilidade maior: aquela, vaga, de combater dentro de um grupo, ou a outra, precisa, de ajudar um ser específico a viver? Quem pode tomar essa decisão a *priori*? Ninguém! Nenhuma moral estabelecida tem uma resposta (SARTRE, 2012, p.26).

E sendo assim, diante do completo desamparo, o que nos resta, infere Sartre, é confiar em nosso instinto. Foi isso que o jovem buscou fazer, ao refletir que o sentimento mostraria a ele qual a direção seguir.

Se eu sentir que gosto da minha mãe o bastante para lhe sacrificar todo o resto - meu desejo de vingança, meu desejo de ação, meu desejo de aventuras -, fico com ela. Se, pelo contrário, eu sentir que meu amor por minha mãe não é suficiente, então eu parto. [...] Posso dizer: amo minha mãe o bastante para ficar junto dela; mas não posso determinar o valor dessa afeição a não ser, precisamente, que eu pratique um ato que a confirme e a defina (SARTRE, 2012, p. 27).

O jovem constata, portanto, que agindo de um modo ou de outro ele expressaria sentimentos não apenas diferentes, mas opostos. Assim, o sentimento legítimo estará, de fato, na ação praticada. Esse exemplo trazido por Sartre nos mostra que um dilema é algo complexo, que fornece pistas sobre o perfil de quem escolhe, além de instaurar um impasse que pode ser útil como disparador dramático.

Personagem é ação

O consultor de roteiros, Robert McKee (2010, p.351), observa que as escolhas dilemáticas, feitas sob a pressão das circunstâncias, são reveladoras: “como a pessoa escolhe agir sob pressão, é quem ela é”. Mesmo raciocínio da roteirista Linda Cowgill (1997, p. 25) quando diz que as pessoas são o que elas fazem e essa é a melhor representação do que elas são. Aliás, essa reflexão existencialista já aparece nos primeiros manuais de roteiro. “A essência do personagem é a ação. Seu personagem é o que ele faz” (FIELD, 2001, p. 22). No seu *Manual do Roteiro*, publicado em 1979, Syd Field reitera essa concepção nas páginas seguintes: “O que uma pessoa faz é o que ela é, não o que ela diz”. (FIELD, 2001, p. 31).

O que impulsiona a escolha é outra questão que pode ser depreendida do dilema. No exemplo trazido por Sartre, o dilema entre o amor pela mãe ou pela pátria, revela-se uma escolha afetiva, o ato como prova de amor. Contudo, talvez não seja incorreto dizer que as motivações afetivas orientam, em maior ou menor grau, as escolhas nos mais diversos setores da vida. Mas não considerando o sentimento um elemento intrínseco ao ser, a pragmática existencialista afirma: “o sentimento se constrói pelas ações que realizamos” (SARTRE, 2012, p.27).

Situando essa reflexão no âmbito da escrita de roteiros, vale considerar que a criação de uma personagem depende pouco de uma lista de características psicológicas e de uma extensa elaboração sobre sua vida pregressa. Mais importante é colocar a personagem em ação, em situações que vão obrigá-la a se mover em alguma direção para que possa se revelar. Para quem escreve pode ser surpreendente conhecer a personagem no ato da escrita, afinal ela não existe antes do “sopro de vida” da palavra, sua subjetividade não é um dado a priori, mas um elemento dinâmico na construção do enredo.

Esse entendimento pode tornar menos árdua a operação de converter em imagem algo que é da ordem do intangível, como o sentimento, por exemplo. Voltando ao existencialismo sartriano, o homem “não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida” (SARTRE, 2012, p. 30). Então, parafraseando Sartre, podemos pensar que a personagem não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida na materialidade do filme.

A ideia de que não há uma essência que preceda a existência, faz sentido ao se pensar na personagem corporificada no filme, cuja demarcação da existência está circunscrita ao enquadramento da tela, ao mundo tangível captado pelos equipamentos de imagem e som, à concretude imagética da palavra do roteiro. A personagem, portanto, numa visão existencialista, é o que ela faz em cena. Isso torna o ato da escrita do roteiro uma proposição de ações que precisam ser capazes dar a vida à personagem.

Plot-driven x character-driven: uma falsa dicotomia

Compreender a relação indissociável entre *plot* e personagem é um modo de superar a dicotomia *plot-driven versus character-driven*. Essa oposição sustenta que há narrativas que dão maior ênfase ao enredo (*plot*), enquanto outras focam no desenvolvimento da personagem (*character*). Conforme avalia Assis Brasil (2019), no âmbito da escrita literária, é preciso que entre história e personagem haja “uma tal simbiose que faça pensar que ambos nasceram juntos e por si mesmos” (BRASIL, 2019, p.40-41).

Podemos pensar que a comunhão entre *plot* e personagem se dá na *mise en scène*, na encenação que é desenhada no roteiro. É sempre bom destacar que uma primeira concepção da *mise en scène* nasce no roteiro. Os acontecimentos do enredo são tramados num universo ficcional material capaz de promover as transformações internas das personagens. Por isso, revelar o que a personagem pensa, sente, deseja não é um exercício de retórica, mas uma construção imagética.

A consultora de roteiros Jill Chamberlain (2016) parte do princípio de que o protagonista tem uma falha, que pode ser psicológica, emocional ou moral, e que sua trajetória na trama pode levá-lo à superação ou ao fracasso. Nesse sentido, é preciso haver uma relação indissociável entre o enredo e o arco do protagonista, uma vez que os eventos da história precisam ser capazes de testar a personagem.

Significa dizer que o *plot* existe sob medida para a personagem e vice-versa, mas significa também que é uma relação dinâmica. Na perspectiva de Chamberlain podemos considerar que a falha é um elemento estrutural do protagonista que funciona como um catalisador das ações. Se a covardia, por exemplo, for a falha de determinado protagonista, o enredo precisa expor a personagem a situações que vão colocar sua covardia à prova. Tomemos o exemplo da covardia para colocá-lo em diálogo com as reflexões sartreanas. “Não existe temperamento covarde”, adverte Sartre (2012, p. 32). Novamente o filósofo busca afirmar que a ação é a evidência do ser. “O que define a covardia é o ato de renunciar ou ceder; um

temperamento não é um ato; o covarde se define a partir dos atos que realiza”. Sartre avalia que o que causa desconforto é pensar que o covarde é responsável por sua covardia. “O que as pessoas gostariam é que nascêssemos covardes ou heróis (SARTRE, 2012, p.32). Entretanto, Sartre (2012, p. 33) esclarece que o existencialismo diz que “o covarde se faz covarde, e o herói se faz herói”. Tal perspectiva, que confere ao indivíduo a responsabilidade de seus atos, também se revela libertária: “Existe sempre a possibilidade para um covarde deixar de ser covarde e para o herói deixar de ser herói” (SARTRE, 2012, p.33).

Considerações finais

Este estudo é parte de uma pesquisa maior, ora em desenvolvimento no âmbito do Grupo de Pesquisa CRIA – Centro de Realização e Investigação Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, intitulada: *Escrita criativa de roteiros: metodologias aplicadas na formação de roteiristas*. É uma pesquisa de caráter comparativo e exploratório, com vistas a encontrar aproximações entre o conceito de escrita criativa e escrita fílmica, bem como identificar os recursos metodológicos recorrentes na formação de roteiristas e a viabilidade dos seus usos no ensino de roteiro na graduação.

Num contexto em que as práticas da escrita audiovisual são pouco investigadas na academia e mais incipientes ainda são as pesquisas voltadas para o ensino de roteiro, consideramos necessária a revisão das obras que compõem a bibliografia básica de parte considerável dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual no Brasil (LEVY, 2021), tanto no intuito de identificar possíveis contribuições metodológicas, quanto na perspectiva de colocá-las em diálogo com referenciais teóricos não exclusivos dos estudos de roteiro, até porque esses estudos são tributários de diversas áreas do conhecimento, tais como a literatura, a dramaturgia, a narratologia, além de disciplinas como a psicologia, a antropologia, a sociologia, entre outras.

Vejo que a filosofia é um campo de referência muito rico e quem sabe, considerando a transversalidade dos estudos de roteiro, podemos pensar em vertentes como “filosofia do roteiro”, por exemplo. Fica aqui a provocação para seguirmos pensando em abordagens teóricas possíveis, em metodologias desafiadoras e em poéticas menos ortodoxas, enfim, tudo que possa nos ajudar a ampliar a compreensão desse objeto chamado roteiro.

Referências

- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: Um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CHAMBERLAIN, Jill. *The Nutshell Technique: Crack the Secret of Successful Screenwriting*. Austin (EUA): University of Texas Press, 2016. Edição do Kindle.
- COWGILL, Linda J. *Writing short films: Structure and Content for Screenwriters*. Los Angeles: Lone Eagle, 1997.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEVY, Joanise. *O Ensino de Roteiro na Graduação em Cinema e Audiovisual*. Revista GEMI-

nIS, v. 12, n. 2, pp. 209-226, mai./ago. 2021.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Chico Marés (Trad.). Curitiba: Arte & Letra, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

O CINEASTA PEDRO ALMODÓVAR E A CONTRACULTURA DE LA MOVIDA ESPAÑHOLA ²³³

FILMMAKER PEDRO ALMODÓVAR
AND THE COUNTERCULTURE OF
THE SPANISH LA MOVIDA

João Eduardo Hidalgo²³⁴

(Doutor em Comunicação – Universidade Estadual Paulista)

Resumo: La Movida é o movimento de contracultura que aconteceu em Madri, e nos principais centros urbanos espanhóis, do final dos anos 1970, neste ambiente surge o cineasta autodidata Pedro Almodóvar, que estreou comercialmente em 1980. Almodóvar costuma usar argumentos, personagens, detalhes de filmes que ele admira na composição de seus roteiros, fazendo citação, referência e incorporando o elemento parodiado na nova obra.

Palavras-chave: Pedro Almodóvar; *La movida*; *Estranha forma de vida* (2023); Citação; Franquismo.

Abstract: La Movida is the counterculture movement that took place in Madrid, and in the main Spanish urban centers, in the late 1970s, in this environment comes the self-taught filmmaker Pedro Almodóvar, who debuted commercially in 1980. Almodóvar often uses arguments, characters, details from films which he admires in the composition of his scripts, citing, referencing and incorporating the parodied element in the new work.

Keywords: Pedro Almodóvar; *La Movida*; *Strange way of life* (2023); Quote; Francoism.

Pedro Almodóvar e sua obra

Estreou mundialmente neste ano a última obra de Pedro Almodóvar, no caso um curta-metragem de 31 minutos, *Estranha forma de vida* (2023). Depois de 22 longas, filmes com metragem comercial, Almodóvar se propôs, segundo entrevista que acompanha este atual curta, a fazer três curta-metragens, qual o propósito? Não fica claro. Ele lançou o primeiro destes planejados curtas-metragens em 2020, *A voz humana*, com um resultado bastante irregular. *A voz humana já aparece em La ley del deseo*, como uma peça que a

233 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 12 JUVENTUDE E CINEMA QUEER.

234 | Pós-Doutor pela FFLCH/USP; Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo e pela Universidad Complutense de Madrid. Professor da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP.

personagem de Carmen Maura está realizando, esta sim com bom resultado, e pela primeira vez aparece um interprete musical brasileiro, neste caso Maysa Matarazzo, cantando *Ne me quitte pas* (1975) de um show seu no Olympia em Paris. O segundo curta é *Estranha forma de vida*, o terceiro teremos que aguardar dois ou três anos, a média de intervalo entre as obras do cineasta. Mas para quem olha com atenção a obra de Almodóvar lembra-se que temos um curta-metragem mais recente, que ele realizou trinta anos depois do seu último exemplar no formato, *La concejala antropófaga* de 2009, que parece cena deletada de *Los abrazos rotos* (2009), mas saiu de maneira independente. Anteriormente o último curta de Almodóvar tinha sido o criativo *Trailer para amantes de lo prohibido* (1985), feito para um programa de TV chamado 'La edad de oro' que promoveu muitos dos artistas do movimento de contracultura que ficou conhecido como *La movida*.

Figura 1. Esquina Almodóvar, com o prédio Metropolis, 2010.



(Foto: autor)²³⁵

O termo *La Movida* foi criado para nomear o movimento de contracultura que aconteceu em Madri, do final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Na verdade *La Movida* aconteceu em várias capitais espanholas, em Vigo e em Bilbao, com seus grupos de rock e na sempre efervescente Barcelona. O movimento é herdeiro da *Pop Art* americana e os grandes centros como Nova York e Londres são irradiadores de uma cultura que valoriza a trivialidade, o efêmero e o estereotipado, os subgêneros, as ex-estrelas, principalmente as bem decadentes. *La movida* espanhola é um movimento de renascimento cultural surgido depois de quatro décadas de uma existência cinza e antiquada. O ditador Francisco Franco morreu depois de causar muitos danos ao povo e ao país, em 1975, deixando uma Espanha pobre, atrasada e perdida numa realidade que remontava ao início do século 20. Esta nova onda trouxe um grupo de pessoas que não tinham experiência com a música, mas estavam dispostos a montar uma banda e dar *shows-happenings* pela amada Madri e pelos outros

235 | "Me obsesiona esa esquina. Años atrás, ya la había fotografiado mucho desde Cibeles, en coche o desafiando el tráfico. Pero ahora me he cambiado de casa y casualmente vivo muy cerca. ¿Casualidad? No lo sé. He tenido que romper con muchas cosas, incluida una relación sentimental, hasta llegar a instalarme en mi actual domicilio. Tal vez esta fractura, ruptura o factura múltiple haya sido el precio que he tenido que pagar por estar cerca de Mi esquina." STRAUSS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001, p.143.

centros urbanos da Espanha. Neste cenário *New Wave* e como eles dizem *Rocanrol* (Rock & Roll) surge Pedro Almodóvar, que se junta a Fabio de Miguel (ou Fanny MaCnamara, ou Patty Diphusa), nascido em 1957 em Madri, que frequentava um espaço comunitário chamado Casa das *Costus* (diminutivo de *Las Costureras*, formada pelos pintores Juan Carrero 1955-1989 e Enrique Naya 1953-1989), e circulava pela cidade assustando aos franquistas empedernidos e os conservadores em geral. Fábio não era músico e como Almodóvar não tinha voz alguma, mas a ideia era mais uma questão estética, de parecer, do que realmente ser. A dupla dinâmica lançou um LP de vinil, chamado *¡Como está o banheiro de senhoras!* Antes de ser diretor e lançar seu primeiro filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, em 1980, Almodóvar era cantor e *performer*.

“La decoración de Casa Costus era toda una proclama: paredes rojas con nubes negras, lamé y lentejuelas por todas partes, serpientes, sapos, huesos y santos... Una estética – o antiestética – muy influyente en otros personajes del momento. Su obra era deudora del arte pop estadounidense, aunque ellos supieron llevar el colorismo hasta límites extremos. (...) Kitsch y horterada, apología del mal gusto, acumulación de iconos de la España rancia (toros, mantilla, vírgenes y santos) ... Se acumulaba todo de tal manera y con un recargamiento tan barroco (el estilo de aquel imperio tan grande en el que nunca salió el sol), que el resultado final era de una estética originalísima y muy expresiva.” (LECHADO, 2005, p. 207)

Quanto ao método de criação, faz parte do universo Almodóvar usar argumentos, detalhes, personagens de filmes que ele admira na composição de seus roteiros, fazendo citação, incorporando o elemento parodiado à nova obra. E a partir de 1995 começa a retomar personagens e histórias de sua própria obra, de outro ponto de vista ou com outro tratamento, recurso que eu chamo de autocitação paródica. Por exemplo, a história de *Volver* (2006) é o resumo do livro da escritora Amanda Gris (Marisa Paredes), que é rejeitado por sua editora no filme *La flor de mi secreto* (1995). A enfermeira Manuela aparece como personagem secundário neste mesmo filme, para voltar como protagonista de *Todo sobre mi madre* (1999). Como já disse o cinema, e em segundo lugar a literatura, sempre foram fontes fundamentais na criação de Pedro Almodóvar. Nos últimos anos, principalmente depois de *La piel que habito* (2011), as artes visuais voltaram a ter importância central na narrativa almodovaria, neste filme o diálogo é com a obra de Louise Bourgeois (1911-2010), Guillermo Pérez Villalta, Goya e Velázquez. Em *Estranha forma de vida* vemos um quadro de Georgia O’Keeffe (1887-1986), *Black Mesa*, paisagem mexicana, que não lembra em nada o cenário do filme rodado em Almería, Espanha. Também vemos logo acima da cama do Xerife Jake (Ethan Hawke, 52, com aparência de 69), uma fotografia de Lillie Langtry (1853-1929), atriz e beleza com amantes influentes e famosos. Almodóvar não tem mais os contatos com bares, casas de ambientes, festas, concertos, exposições que costumava ter em sua juventude, agora tem que buscar outras fontes de inspiração poética, que muitas vezes beira a mera pesquisa eficiente de material de época e do contexto da obra realizada, o resultado nem sempre é muito inspirado.

Referências em Almodóvar

Quando Almodóvar estréia no cinema comercial, em 1980, com *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ele já tinha uma trajetória de mais de dez anos, como realizador de curtas-metragens, que eram apresentados em verdadeiros *happenings* no mundo *underground* de Madri, neles sobressaía seu particular senso de humor, e de narrativa e suas homenagens aos ícones cinematográficos, como Marilyn Monroe e Liz Taylor.

“Las proyecciones se hacían en casa de amigos, pero yo las organizaba como si se tratara del estreno mundial de una película muy esperada; era toda una fiesta. Cada vez tenía más éxito y empecé a presentar mis programas en bares y discotecas, después, en las escuelas privadas de cine que acababan de abrirse en Madrid, en galerías de arte y, por último –fue el punto culminante de este período–, en la filmoteca de Madrid.”
(STRASS, 2001, p. 14)

Em *La ley del deseo*, Tina (Carmen Maura) era a atriz da peça *La voz humana*, de Cocteau, como costuma acontecer dentro da narrativa almodovariana ele retoma situações dramáticas. Ele confessa que a princípio em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pensou em fazer um filme em que Pepa (Maura) discutiria a sua relação com Iván, que terminava, pelo telefone, a voz era a estratégia narrativa. Com o desenvolvimento do roteiro, o cineasta sentiu necessidade de acrescentar outros personagens, e de um contexto para a história do casal; nasceu então *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Mulheres a beira de um ataque de nervos), em 1987. Pepa e Iván são um casal de atores/ dubladores que tem uma relação amorosa clandestina **há** algum tempo. Pepa desconfia que Ivan vai deixá-la e se desespera, tenta de todas formas falar com ele; deixa recados na secretária eletrônica e passa duas noites acordada, buscando-o por Madri, sem sucesso. No meio disso tudo chega ao estúdio, para dublar Joan Crawford em *Johnny Guitar* (1954); Iván deixou gravada a voz de galã, Sterling Hayden. O trecho além de mostrar a dor dos amantes separados, que talvez não mais se reconciliem, também exemplifica a ligação de Almodóvar com o imaginário do cinema.

Figura 2. Pepa dubla a voz de Joan Crawford.



Fotograma de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987.

O diálogo escolhido para integrar o roteiro do filme tinha sido recortado de uma reportagem especial, sobre os *westerns* e a obra de Nicholas Ray (1911-1979). Recortar notícias, guardá-las, e imaginar que histórias se escondem por trás, faz parte do processo criativo de Almodóvar. Ele aparece retratado no método de Leo, em escrever seus romances rosa, em *La flor de mi secreto*, e retorna com Enrique Goded, de *La mala educación*, que seleciona notícias de jornal para inspirar-se e escrever seus roteiros. No referente ao processo de dublagem, em *Los abrazos rotos* a personagem Pina seria Pepa, num filme que agora se intitula *Chicas y maletas*, e como ela, na cena chave da trama, dubla uma situação dramática.

Johnny Guitar é considerado o melhor western de todos os tempos, e se atentamos para o roteiro de *Mujeres* podemos notar vários confrontos que simulam duelos, entre Pepa e Lucía (Julieta Serrano). A inspiração para a seqüência dialogada, que parodia o filme norte-americano, nos esclarece sobre a linha narrativa seguida. Os primeiros confrontos, pelo telefone, da maneira como Almodóvar filma, com as duas olhando diretamente para a câmera cria a ilusão de que elas estão olhando-se nos olhos, e nós estamos no meio. Pepa está no telefone do Estudio Exa, olhando para a esquerda, Lucía está em casa, insultando-lhe, olhando fixamente para a direita, elas se enfrentam fora de campo. Na segunda conversa as duas olham diretamente para a câmera, e o espectador sente-se no meio das duas, em um mesmo ambiente, numa construção originalíssima de campo-contracampo. Finalmente as duas têm seu duelo, com os copos de gazpacho, e armas verdadeiras, que acaba em tiros reais no aeroporto A disputa amorosa por Iván é similar à disputa de Vienna e sua oponente Emma (Mercedes McCambridge) no filme de Ray.

Figura 3. Lucía (Julieta Serrano) aponta para sua rival Pepa (Carmen Maura), no duelo final de *Mujeres*.



Fotograma de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987.

Este amor de Almodóvar pelo western é retomado em seu último curta-metragem *Strange way of life* (2023). Devemos lembrar que o sul da Espanha, a região de Almería foi um cenário muito procurado para os western americanos e italianos dos anos 1960 e 1970, muitos edifícios e pequenas cidades cenográficas estão lá até hoje. Pelo cenário desértico que lembrava as regiões dos grandes filmes americanos no Arizona principalmente, a província espanhola foi muito procurada. No início de *Estranha forma de vida* temos um homem

cantando com a voz de Caetano Veloso o fado *Estranha forma de vida* de Amália Rodrigues, na versão feita por Caetano para *Fados* de 2007 do mítico Carlos Saura (1932-2023). Autocitações de Almodóvar, em *Tacones lejanos* (1991) Marisa Paredes (Becky del Páramo) canta com a voz de Luz Casal a música 'Piensa en mí'; em 2006 Penélope Cruz (Raimunda) em *Volver*, canta a música tema com a voz de Estrella Morente; Caetano Veloso canta ele mesmo 'Cucurrucucú paloma', versão de seu disco *Fina Estampa* (1995) em uma festa dentro do filme *Hable con ella* (2002); neste mesmo filme ouvimos Elis Regina cantando 'Eu sei que vou te amar'. Todas as músicas inferem, ampliam ideias e sentimentos ligadas aos personagens e ao enredo de cada um dos filmes, não são acessórios, fazem parte da trama.

Os dois únicos personagens minimamente desenvolvidos aqui são o Xerife Jake, Ethan Hawke um pouco congelado e sem inspiração, lembrando a participação de outro americano em um filme de Almodóvar, Peter Coyote em *Kika* (1993), mas Hawke tem talento, coisa que Coyote não tem ou tem pouco. Já Silva (Pedro Pascal) é o grande personagem do filme, apaixonado, corajoso, complexo, com dúvidas e algumas certezas é o fio condutor da trama. O final é aberto, com uma possibilidade de convivência entre Jake e Silva, mas na entrevista que acompanha o curta Almodóvar esclarece que esta possibilidade é quase nula, os dois não ficarão juntos, seguirão trajetórias separadas, lembra as considerações de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) sobre a impossibilidade de dois homens viverem uma longa história de amor, estranha forma de argumento para 2023.

Almodóvar tem olhado com lente teleobjetiva toda sua obra anterior, retomando constantemente idéias e personagens que ficaram em segundo plano, em histórias passadas. A citação das obras de outros cineastas passou para um segundo plano, agora ele mesmo é o diretor parodiado/citado. Nos últimos anos ninguém é mais almodovariano que o próprio Pedro Almodóvar. Esperemos o terceiro curta-metragem para avaliar para onde caminha a obra do experimentado e criativo diretor manchego.

Referências

- ALMODÓVAR, Pedro. *El último sueño*. Barcelona: Reservoir Books, 2023.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Dolor y gloria*. Barcelona: Reservoir Books, 2019.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. (Guión). Madrid: El Deseo/Ocho y Medio, 2006.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Fuego en las entrañas*. Madrid: El Víbora (Colección Onliyu), 1981.
- CILLÁN, Ana Aparecido; CIMADEVILA NIÑO, Eduardo. *La movida madrileña*. Madrid: Editorial Tébar Flores, 2019.
- DUNCAN, Paul (editor). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Colonia: Taschen, 2017.
- FONTANA, Josep (Ed.) *España bajo el franquismo*. Barcelona: Grijalbo, 1986.
- GALLERO, José Luis. *Solo se vive una vez*. Esplendor y ruina de la movida madrileña. Madrid: Ediciones Árdora, 1991.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta,

1985.

GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

HIDALGO, João Eduardo. *O cinema de Pedro Almodóvar: hedonismo e paródia*. São Paulo: ECA/USP, 2007. (Tese de Doutorado)

HIDALGO, João Eduardo. Pedro Almodóvar e Madrid: *A metrópole do desejo*. In *Metáforas urbanas*. São Paulo: MAC/USP, 2003, p.123-126.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London: Routledge, 2013

LECHADO, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Agaba Ediciones, 2005.

MONZÓN, José Miguel. *La Furia y los colores. Drogas, política y rock & roll*. Barcelona: Planeta, 2019.

PÉREZ PERUCHA, Julio. *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Flor en la sombra. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

PRESTON, Paul. *Un pueblo traicionado*. España de 2874 a nuestros días: corrupción, incompetencia política y división social. Barcelona: Debate, 2019.

QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible*. El cine como creador de realidades. Barcelona: Acantilado, 2003.

SÁNCHEZ, Blanca. *La Movida*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2007.

STRASS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001.

Não-lugar e o cinema queer brasileiro: uma análise do filme *Tinta Bruta*²³⁶

Non-place and the Brazilian queer cinema: an analysis of the film *Hard Paint*

João Paulo Wandscheer²³⁷

(Doutorando em Comunicação – UFRGS)

Resumo: Resultado de uma dissertação que estuda homossexualidade e cinema queer brasileiro, este trabalho consiste em uma análise de aproximações entre atitudes dos protagonistas de *Tinta Bruta* (2018) e o termo queer nas cenas em que ocorrem festas. É possível perceber, nas noites de festa do longa-metragem, não apenas tensionamentos em relação a diferentes formas de preconceito, mas também que o termo queer se distancia do conceito de assimilação e pode ser associado a uma sensação de não-lugar.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Homossexualidade, Queer, Não-lugar.

Abstract: Result of a dissertation that studies homosexuality and Brazilian queer cinema, this paper consists of an analysis of approximations between attitudes of the protagonists of *Hard Paint* (2018) and the term queer in the scenes in which parties take place. We noticed throughout the party nights not only tensions towards different forms of prejudice, but also that the term queer is distant from the concept of assimilation and can be associated with a sensation of a non-place.

Keywords: Brazilian Cinema, Homosexuality, Queer, Non-place.

Este trabalho consiste no resultado de uma dissertação, realizada através do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, que estuda homossexualidade e o cinema queer brasileiro. Serão analisadas aproximações entre o termo queer e as atitudes dos protagonistas Pedro e Leo nas cenas em que ocorrem festas no longa-metragem *Tinta Bruta* (2017), dirigido por Marcio Reolon e Filipe Matzembacher.

Utilizaremos como metodologia a análise fílmica, partindo da compreensão de que olhar uma obra cinematográfica se torna um ato analítico quando dissociamos “certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem ou tal situação” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11). Primeiramente, iremos abordar a trajetória dos personagens Pedro e Leo ao longo da narrativa do filme. Nosso

236 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão Juventude e Cinema Queer.

237 | Doutorando em Comunicação pela UFRGS, pesquisa atualmente sobre cinema queer brasileiro e natureza. É mestre em Comunicação Social pela PUCRS e trabalha como ator há, aproximadamente, seis anos.

passo seguinte será compreender o conceito de queer e, por fim, analisaremos as noites de festa em *Tinta Bruta*. Encontraremos embasamento teórico no pensamento de Louro (2018), Lacerda Júnior (2015), Lacerda (2015), Júnior e Collares (2020) e Marconi (2020).

Pedro e a violência

Enquanto caminha pelas ruas de Porto Alegre, Pedro recebe olhares de estranhamento por onde passa. Ele dividia um apartamento com a irmã, porém passa a morar sozinho quando Luiza se muda para Salvador ao conquistar uma oportunidade de trabalho na capital baiana. O protagonista de *Tinta Bruta* era considerado por seus antigos colegas de faculdade antissocial e incapaz de fazer amizades. Costumava ser alvo de perseguição até que, em uma festa ocorrida no fim do semestre, atinge um estado de esgotamento e - com uma chave entre os dedos - dá um soco em um colega, cegando um dos olhos do rapaz.

Pedro aguarda uma sentença judicial referente à agressão que cometeu. A sua advogada alerta que a juíza que está cuidando do caso é bastante conservadora e o aconselha a levar sua irmã para a próxima audiência, cortar os cabelos e vestir, no tribunal, roupas consideradas apresentáveis. A jurista também destaca que ele precisa demonstrar arrependimento para ter uma sentença menor e não cumprir pena no presídio. Pedro, no entanto, não apresenta indícios de sentir remorso e explica que o antigo colega havia tornado a sua vida um inferno.

“E se eu tivesse me matado por causa das perseguições dele? Ele taria aqui?” (01:04:37), questiona Pedro. “Não fala isso jamais no tribunal” (01:04:44), responde imediatamente a advogada. O diálogo evidencia, assim como apontam Júnior e Collares (2020), que Pedro não se encontra em uma condição restrita de vítima. A narrativa de *Tinta Bruta*, entretanto, não é marcada pela proposição de que a violência seja a resposta necessária perante uma situação de insulto e preconceito. O filme nos conduz a uma provocação que coloca o preconceito sofrido por Pedro como um fator que o levou a ter uma atitude violenta, sem deixar de evidenciar a gravidade do ato que ele cometeu.

O dançarino Leo

Pedro abandona os estudos e não possui perspectivas para o futuro. O que ele mais valoriza são as performances que realiza em frente a uma *webcam* passando, pelo corpo, tintas que brilham no escuro. Entretanto, Luiza o informa - antes de ir embora - sobre boatos referentes a um rapaz que estaria copiando o uso das tintas e atraindo parte de sua audiência. A notícia então o leva até o dançarino Leo.

O objetivo de Pedro era encontrar o rapaz e confrontá-lo, mas a rivalidade se torna uma parceria. Em vez de competirem, os dois passam a performar juntos - o que agrada bastante o público. Entre os pedidos dos espectadores, estão troca de carícias e luta livre

pelados. A colaboração e o relacionamento que os personagens constroem, porém, esbarra em um obstáculo: Leo obtém uma bolsa de estudos em Berlim e precisa ir embora de Porto Alegre.

O sentimento de desajuste

Pedro sente que está perdendo alguém que o compreendia. Após uma briga com dois antigos colegas que tentam vingar o amigo que havia perdido um olho, Pedro expõe para Leo a maneira como se sente ao andar pela cidade: “Tem uma coisa no jeito que te olham, achei que um dia isso fosse acabar” (00:50:23). Leo revela que também se depara, desde a infância, com a hostilidade e o olhar carregado de julgamento vindo de outras pessoas, seja na escola, dentro de um ônibus ou em um carro passando na rua.

“Eles vão pouco a pouco fazendo tu te sentir um merda, até tu perder as esperanças” (00:50:33), acrescenta Leo. À medida que o diálogo se desenvolve, notamos que uma das camadas que compõem a maneira com a qual os personagens são observados consiste no preconceito voltado a homossexuais: e Leo ainda sofre preconceito por ser negro. Um filme pode conter imagens providas de aspectos políticos, mesmo não denunciando de modo pedagógico temas como homofobia e racismo (MARCONI, 2020).

Através do sentimento de desajuste que Pedro e Leo sofrem, *Tinta Bruta* aborda a ligação entre as adversidades que os personagens enfrentam e a homofobia. O que conduz Leo a se sentir deslocado nos lugares onde transita está associado, inclusive, ao racismo. Os protagonistas Pedro e Leo também vivenciam a sensação de não pertencerem aos espaços que percorrem devido ao distanciamento que apresentam em relação à tentativa de assimilação, a qual pode ser compreendida através de duas perspectivas políticas que vêm orientando, ao longo das últimas décadas, movimentos sociais que combatem a homofobia e lutam pelos direitos de indivíduos homossexuais: o assimilacionismo e o liberacionismo (LACERDA JÚNIOR, 2015).

O primeiro consiste na reivindicação de homossexuais por tolerância e igualdade entre indivíduos homo e heterossexuais, tendo como objetivo a integração de homossexuais à sociedade predominantemente heterossexual. A perspectiva política liberacionista, por outro lado, não somente sublinha diferenças entre pessoas homo e heterossexuais, como também reivindica a legitimidade de viver tais diferenças (LACERDA JÚNIOR, 2015). O distanciamento entre *Tinta Bruta* e o assimilacionismo pode ser percebido através do desinteresse que os protagonistas apresentam em anular ou ainda modificar suas personalidades e a maneira como desejam agir para se sentirem integrados em ambientes (entre eles, festas) frequentados por indivíduos heterossexuais.

Ao trazer provocações que nos levam a questionar uma sociedade predominantemente heterossexual, em vez de retratar uma possibilidade de integração a ela, o filme se aproxima de perspectivas liberacionistas. As noites de festa em *Tinta Bruta* ainda apresentam aproximações de atitudes dos protagonistas Pedro e Leo com o conceito de queer, um vocá-

bulo da língua inglesa que está associado à ideia de algo estranho e que historicamente foi utilizado para ofender indivíduos que não fossem heterossexuais. O termo, contudo, passou a ser adotado por teóricos e militantes com o objetivo de se afirmarem politicamente e se referirem a gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans de todas as cores que se distanciam do que compreendemos como assimilação: envolvendo também uma disposição ou ainda um modo de ser que rompe com paradigmas dominantes (LOURO, 2018).

O liberacionismo orientou movimentos sociais estadunidenses que, entre o fim dos anos 80 e o início da década de 90, utilizavam o termo queer e não somente combatiam a negligência do governo perante o avanço de casos de HIV/Aids, mas também rejeitavam estratégias assimilacionistas (LACERDA, 2015). É possível perceber, portanto, ao longo da história das lutas políticas, uma conexão entre o termo queer e o liberacionismo, bem como um distanciamento em relação ao assimilacionismo.

O preconceito, no entanto, responde de forma contundente e *Tinta Bruta* evidencia o sofrimento que seus protagonistas enfrentam por se manterem afastados da tentativa de assimilação em espaços que demonstram ainda existir intolerância à diversidade. A sensação de desajuste vivenciada por Pedro e Leo os conecta a um contexto que pode ser associado ao conceito de queer: o não-lugar (LOURO, 2018).

As noites de festa

A primeira sequência envolvendo uma noite de festa em *Tinta Bruta* inicia com Pedro carregando um barril em direção à despedida da irmã, que ocorre no apartamento que os dois dividiam. Enquanto caminha pela calçada, os moradores daquela rua o observam através das janelas. Os olhares voltados a Pedro transmitem a sensação de que ele não apenas é considerado estranho, como também se sente desconfortável por onde passa. Notamos que, para Pedro, a cidade consiste em um não-lugar.

Já na cozinha do apartamento, Sérgio - um colega de trabalho de Luiza - pergunta a Pedro sobre o resultado do julgamento. Desconfortável, Pedro lhe responde que a sentença sairá em três meses. Sérgio então dá seguimento à conversa e aconselha o rapaz a ter paciência, justificando que a sociedade leva tempo para mudar. Enojado com o comentário que ouviu, o protagonista de *Tinta Bruta* cospe discretamente no copo que estava servindo e o entrega para Sérgio, que bebe a vodka.

O cuspe nos proporciona indícios de que Pedro se ofendeu com a insensibilidade de Sérgio em relação à perseguição que ele sofria dos colegas de faculdade. O protagonista de *Tinta Bruta* ainda demonstra incômodo por Sérgio também ter desconsiderado que, por muito tempo, ele de fato tentou ter paciência. O momento seguinte ao diálogo na cozinha, inclusive, corrobora a ideia de que Pedro não age com violência o tempo inteiro.

Enquanto Luiza mostra fotos de infância para algumas amigas, Pedro se retira do apartamento e vai beber em um corredor do prédio sozinho. Lá, surge a síndica do prédio reclamando aos gritos do volume da música e alerta Pedro sobre a possibilidade de multa, caso o barulho persista. Pedro apenas ouve em silêncio e a cena nos revela que o personagem não age com agressividade toda vez que alguém o confronta.

De volta à festa, os convidados se divertem e Luiza chama Pedro para dançar, porém ele apenas se mantém olhando fixamente para a irmã. O contraste entre o protagonista de *Tinta Bruta* e as pessoas ao seu redor nos permite notar a sensação de deslocamento que ele vivencia. Já o diálogo que se desenvolve com Sérgio na cozinha indica que a perseguição sofrida por Pedro na faculdade está ligada ao preconceito voltado a homossexuais: revelando que a intolerância à sexualidade de Pedro dificulta a possibilidade de ele estabelecer vínculos com outras pessoas e consequentemente se mantenha em um contexto de não-lugar.

A segunda sequência que envolve festa em *Tinta Bruta* inicia na rua. Uma amiga de Leo obteve uma bolsa de estudos na Argentina e está celebrando sua conquista. Leo, por outro lado, está triste por não ter conseguido a oportunidade pela qual também havia concorrido e comenta com Pedro: "Essa cidade parece um purgatório" (00:43:03), o que evidencia que ele também se encontra em um espaço que lhe faz mal, ao qual ele não se sente pertencente: um não-lugar.

Durante a festa, há música alta e diversas pessoas dançando. Pedro contudo não está dançando. De repente, surge uma imagem de outra festa. Nela, o protagonista de *Tinta Bruta* está assustado e com sangue no rosto, enquanto é possível ouvir gritos em volta dele. Esse momento nos remete à noite em que ele cegou o colega da faculdade. Pedro demonstra estar perplexo com o que fez, o que corrobora a ideia de que ele não age com violência por sentir prazer em machucar outras pessoas.

De volta para a festa presente, Leo tenta ensinar Pedro a dançar, mas - além de ser tímido - ele fica apreensivo ao ver dois antigos colegas de faculdade e decide ir embora. Entretanto, os rapazes o seguem até uma rua vazia, com o objetivo de vingarem o amigo que havia perdido um olho. Uma briga começa. Leo intervém e, quando o confronto entre os quatro termina, é possível ver que moradores daquela rua notaram a ocorrência da briga e mantiveram, através da janela, o olhar voltado aos protagonistas de *Tinta Bruta*, mesmo depois de os antigos colegas de Pedro terem ido embora: um momento que apresenta a estranheza com a qual Pedro e Leo são observados ao percorrerem a cidade.

A última sequência de festa do filme consiste na despedida de Leo, que está prestes a se mudar para a Alemanha. Pedro caminha por uma avenida vazia no meio da noite carregando uma caixa e percebe que há pessoas o observando novamente através da janela, mas segue andando. Já na festa, ele entrega a caixa para Leo. O dançarino abre o presente e vê: as tintas que os dois utilizavam em frente à *webcam* e uma fotografia de Pedro, com algumas frases escritas no lado de trás. Leo afirma que Pedro poderá ver a imagem colada em uma parede quando for visitá-lo em Berlim. Ambos então deitam no chão e adormecem.

Quando acorda, Pedro nota que não há ninguém ao seu redor e começa a procurar por Leo, mas o vê entrando no carro da irmã. Com vontade de chorar, Pedro passa a mão no rosto e resquícios de tinta formam uma mancha brilhosa no formato de seus dedos. No meio da pista, Pedro começa a dançar: algo que Leo havia tentado lhe ensinar na festa anterior. *Tinta Bruta* chega ao fim e a cidade permanece um ambiente nocivo, porém Leo consegue ir embora de um lugar em que se sentia desconfortável e infeliz, enquanto Pedro ignora as sugestões da advogada e não modifica o seu modo de ser. A cena final do longa-metragem indica que Pedro está se lançando a um novo futuro, mesmo que repleto de incertezas.

Considerações finais

Pedro e Leo se aproximam do conceito de queer ao vivenciarem um sentimento de desajuste que compreendemos como um não-lugar: uma sensação de deslocamento que não apenas decorre da intolerância à sexualidade dos personagens, mas também está associada a diferentes formas de preconceito que assolam suas trajetórias. Ainda é possível perceber que os protagonistas de *Tinta Bruta* não demonstram interesse em se assimilar a uma sociedade predominantemente heterossexual.

Através dos olhares de estranhamento que Pedro e Leo recebem de outras pessoas na rua e da forma como a cidade se revela um espaço ao qual ambos os personagens não se sentem pertencentes, *Tinta Bruta* tensiona hostilidades relacionadas à homofobia e, no contexto do protagonista Leo, também ao racismo. Nossa análise, contudo, partiu das cenas em que ocorrem festas no longa-metragem dirigido por Marcio Reolon e Filipe Matzembacher. O termo queer, portanto, ainda pode ser compreendido através de diferentes momentos e perspectivas da obra.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2004.
- JÚNIOR, Luis Celestino de França; COLLARES, Regiane Lorenzetti. *Tinta Bruta: a arte queer do fracasso e a luz dos vaga-lumes no cinema*. Revista Tropos: Rio Branco, v. 9, n. 2, jul. - dez. 2020.
- LACERDA, Chico. *Chico Lacerda: New Queer Cinema e o cinema brasileiro*. In: MURANI, Lucas; NAGIME, Mateus (org). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Caixa Cultural, 2015.
- LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. *Cinema gay: políticas de representação e além*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- MARCONI, Dieison. *Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem*. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual: Florianópolis, v. 9, n. 2, jul. - dez. 2020.

A Grande Vedete (1958): Watson Macedo sob o signo de Oscar Wilde²³⁸

A Grande Vedete (1958): Watson Macedo
under the sign of Oscar Wilde

Jocimar Dias Jr.²³⁹

(Doutor – PPGCine UFF)

Resumo: Nesta apresentação, proponho uma releitura queer de *A Grande Vedete* (1958), um pastiche de *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950) dirigido por Watson Macedo e estrelado por Dercy Gonçalves. Através de arcabouço teórico queer que mapeia as reiteraões da figura de Salomé criada por Oscar Wilde nas subculturas homossexuais, gostaria de reivindicar a frescura de Watson Macedo, localizando-o como participante brasileiro de uma série de reapropriações queer do mito salomeico wildeano.

Palavras-chave: chanchada, frescura, queer, Watson Macedo, Oscar Wilde.

Abstract: In this presentation, I propose a queer reinterpretation of *A Grande Vedete* (1958), a pastiche of *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) directed by Watson Macedo and starring Dercy Gonçalves. Through a queer theoretical framework that maps the reiterations of the figure of Salomé created by Oscar Wilde in homosexual subcultures, I would like to reclaim Watson Macedo's camp sensibility, locating him as a Brazilian participant in a series of queer reappropriations of the Wildean Salomeic myth.

Keywords: chanchada, camp, queer, Watson Macedo, Oscar Wilde.

Para Andrew Ross, o mote de *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950) — a enenação metalinguística do declínio do *star system* hollywoodiano — exemplifica um aspecto que seria característico da *frescura*: uma “incongruência histórica” cujo deslocamento temporal “cria o mundo da ironia explorado pela *frescura*” (ROSS, 1989, p. 138). Tal incongruência se expressaria, no filme de Wilder, numa refinada contradição entre conteúdo e forma: ao mesmo tempo em que o discurso nostálgico de Norma Desmond recusa, reiteradamente, as “palavras” e os “diálogos” do cinema sonoro, que seriam responsáveis pela sua decadência, sua “elegia barroca aos filmes mudos”, em toda sua perspicácia e humor, só é possível em um filme sonoro que depende justamente... das palavras e dos diálogos. Assim, o “significado *fresco*” de Norma Desmond seria gerado não pelo simples culto à estrela, mas antes “pela justaposição incongruente do ambiente tecnológico do presente com o falecimento traumático do filme mudo” (ROSS, 1989, p. 138). O efeito *fresco*, para Ross, depende de um fascínio pela obsolescência cultural que seria intrínseca a tal sensibilidade:

238 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão 3 do ST Tenda Cuir (09/11/2023, às 14:30).

239 | Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

O efeito *fresco*, então, é criado não simplesmente por uma mudança no modo de produção cultural, mas sim quando os produtos (estrelas, neste caso) de um modo de produção muito anterior, que perdeu seu poder de dominar significados culturais, tornam-se disponíveis, no presente, para redefinição de acordo com códigos de gosto contemporâneos (ROSS, 1989, p. 139).

Seguindo a linha de raciocínio de Ross, a de que “a *frescura* envolve uma redescoberta da sucata da história” (ROSS, 1989, p. 151), a famosa sequência final de *Crepúsculo dos Deuses* seria a própria *frescura* em ação. Norma Desmond faz sua última entrada triunfal após o assassinato de seu amante. Como se estivesse em um *set* de filmagens (e não a caminho da prisão), em seu delírio, ela se declara pronta para seu *close-up*, endereçando-se a um imaginário Cecil B. DeMille. Mas quem atende aos seus anseios por atenção é a multidão de repórteres e os fotógrafos que, com a luz artificial de seus flashes, registram vorazmente a cena, renovando o interesse publicitário em torno de sua figura defasada, com a intenção de tirar proveito econômico do mórbido factóide. De maneira análoga, “ao liberar os objetos e os discursos do passado do desdém e da negligência”, a *frescura* geraria um certo tipo de economia, propriamente uma “recriação de mais-valia a partir de formas de trabalho esquecidas”, ao dotá-las de um “glamour de ressurreição” (ROSS, 1989, p. 151).

*

Em certa cena de *A Grande Vedete* (Watson Macedo, 1958), na sala da mansão da protagonista Jeanette (Dercy Gonçalves), Ambrósio (Catalano) descreve com detalhes sua visão “original” para um novo quadro a ser incluído no espetáculo da vedete:

Ambrósio: Se madame quiser fazer um número arrojado, de deixar a plateia arrepiada, eu tenho uma ideia. “A Sedução das Serpentes”. O cenário será de Portinari... De Portinari não, de Picasso. A cena representará o caos, a confusão dos elementos. Nessa cena, estão trinta bailarinas seminuas, representando os desejos humanos. Então, do fundo do caos... Do fundo do caos, surgem as tentações, representadas por trinta serpentes. As tentações juntam-se aos desejos em uma dança sinistra... E então, no alto, num trono dourado, surge você, Jeanette, magnífica, na sua beleza radiosa, representando a virtude que vem destruir o mal! É aqui o grande momento! Defendendo as virtudes do veneno do mal, você dança um bailado frenético, vai vencendo as tentações, agarrando as serpentes, estrangulando-as uma a uma.

Jeanette, entusiasmada, ordena de pronto os preparativos da extravagância:

Jeanette: Ambrósio, você é um gênio! Mande chamar um maestro para fazer as músicas, um figurinista para fazer as fantasias... e você vai mandar buscar as cobras imediatamente! Quero começar os ensaios o mais depressa possível. Deixarei o meu nome na história do teatro nacional! E mostrarei a esses críticos de araque quem é A Grande Vedete!

É nesta cena que Ambrósio mais se aproxima do esteta homossexual que se utiliza de artistas femininas como veículos para sua própria expressão artística — ou seja, da figura de Svengali, o empresário sexualmente ambíguo que, no romance *Trilby* (1894), de George Du

Maurier, treina a personagem-título para se tornar uma diva. Alexander Doty argumenta que esse tipo, comumente associado ao próprio Oscar Wilde, havia servido de inspiração para diversos personagens similares, notadamente o sinistro Boris Lermontov, interpretado pelo ator homossexual Anton Walbrook, em *Os Sapatinhos Vermelhos* (*The Red Shoes*, Michael Powell and Emeric Pressburger, 1948, adaptação do conto do também homossexual Hans Christian Andersen), cuja determinação em transformar Victoria Page (Moira Shearer) em estrela de sua companhia custa a vida da talentosa bailarina, que morre “por sua arte” após sua derradeira dança (DOTY, 2000, p. 105-130) — uma premissa que, em si, suscita uma analogia com Salomé. A comparação com Svengali ou Lermontov é pertinente, visto que, durante a maior parte da narrativa, o emasculado Ambrósio não demonstra sequer um pingo de interesse amoroso (e, muito menos, sexual) por Fifina (Zezé Macedo), sua noiva há mais de dez anos — inclusive evitando ficar a sós com ela, para se esquivar de suas investidas de sedução ou de suas insistentes cobranças pela concretização do matrimônio. Fifina, por sua vez, parece mais interessada em viabilizar, com a ajuda do secretário, sua tão sonhada (e improvável) carreira de vedete do que em obter qualquer reciprocidade amorosa genuína.

Assim, quando Ambrósio descreve sua reencenação do “pecado original” em forma de apoteose musical, repleta de dançarinas seminuas e imagens fálicas (principalmente as serpentes, mas também a substituição de “Portinari” por “Picasso”, que contém um duplo sentido por trás da pose de erudição), ele esboçava uma evidente caricatura de certa vertente mais despudorada do teatro de revista: de maneira geral, dos espetáculos denominados “de gênero livre”, proibidos para menores e que comportavam nudez explícita, como os produzidos pela companhia de Jardel Jércolis, e dos quais Dercy Gonçalves chegou a participar, em períodos de maior dificuldade financeira (NAMUR, 2009, p. 14); e, especificamente, das apresentações de Luz del Fuego nua com suas cobras, onde a vedete encarnava com frequência o papel da “primeira mulher” sendo tentada no Jardim do Éden — o título de seu grande sucesso de 1951 era, literalmente, *Eva no Paraíso* (VENEZIANO, 2010, p. 135). Mas aquela extravagância, concebida pela mente de Ambrósio para ser corporificada por Jeanette, não seria também a forma através da qual este Svengali/Lermontov chanchadeiro tentava sublimar artisticamente a expressão direta de sua própria (homos)sexualidade, ao mesmo tempo em que, diretamente dos bastidores, buscava controlar a expressão da (heteros)sexualidade da vedete em cena?²⁴⁰

Na cena seguinte, o Teatro Municipal está lotado novamente, desta vez para assistir àquele novo número do espetáculo da vedete. As cortinas se abrem, e a orquestra começa a tocar uma melodia inconfundível: sim, a versão instrumental da canção “Salomé”, de Mário Mascarenhas, cuja letra era tão conhecida que posso imaginar as platéias da época cantando-a durante o número. Assim, ao descer de seu trono flamejante e começar a dançar sua desengonçada Dança dos Sete Véus perante seus súditos, a envelhecida Jeanette incorporava, literalmente, uma versão às avessas da jovem Conchita Mascarenhas, numa inversão etária que provavelmente motivou o riso dos espectadores.

240 | Este enunciado é uma paráfrase da descrição de Lermontov por Doty. Ver: DOTY, 2000, p. 119.

A presença tão acentuada do mito saloméico no filme, para além dessa inegável sátira da famosa vedete do teatro de revista, evidencia uma relação ainda mais instigante entre *A Grande Vedete* e *Crepúsculo dos Deuses*. Watson poderia ter imitado porções infinitamente mais reconhecíveis do longa de Billy Wilder (por exemplo, fazer Dercy quebrar a quarta parede e demandar por um *close-up*), mas nada parecido ocorre na fita, e seu gesto imitativo aponta para outro caminho. Se o pastiche é, como sugere Dyer, “um tipo de sinédoque, a parte pelo todo”, que seleciona, acentua ou exagera um aspecto visto como essencial de seu referente, numa espécie de “deformação” (DYER, 2007, p. 57), então, aparentemente, Macedo julgava a rápida menção verbal de Norma Desmond à princesa wildeana como uma característica relevante do filme estadunidense, a ponto de escolher reapropriar-se dela e expandi-la no número musical mais marcante de seu pastiche. Seria tal ênfase relacionada à sua homossexualidade, atrelada a um investimento afetivo específico em direção a Wilde? Tenho motivos para acreditar que sim: nesta minha leitura fresca, sugiro que o gesto pasticheiro de Watson estava mais sob o signo de Wilde do que de Wilder.

Mas o mais engraçado — e o mais interessante — ainda está por vir. Jeanette não chega a completar sua Dança dos Sete Véus: o domador de serpentes (José Mafra), nos bastidores, perde o controle de suas perigosas víboras, que se espalham rapidamente pelo palco, tornando o espetáculo num verdadeiro pandemônio. Ao notarem as cobras rastejando sobre as partituras, os músicos agarram seus instrumentos e tentam bater em retirada, cessando o acompanhamento musical. As dançarinas, por sua vez, gritam histericamente para lá e para cá, enquanto o frustrado Ambrósio se esforça para acalmá-las, inutilmente. Fifina busca proteção se pendurando nas cortinas da coxia, ao passo que a plateia, amedrontada, começa a esvaziar o recinto. E Jeanette, encurralada, tenta se resguardar em seu flamejante trono no alto das escadas, mas não percebe que uma das peçonhentas estava justamente ali: ao sentar-se, a vedete acaba recebendo da serpente uma inesperada mordida nas nádegas.

Apesar de supostamente dolorosa, essa abocanhada anal não deve ser lida ao pé da letra, como se fosse simplesmente mais um dos fracassos da vedete. As piadas nas cenas subsequentes sobre sua incapacidade de “sentar” inequivocamente brincam com um duplo sentido: a mordida da cobra no cu como óbvia alusão à prática do sexo anal, à boa e velha extravagância. Aliás, se essa Dança dos Sete Véus fracassa, é mais no sentido de um momento musical falhado ou interrompido, na definição de Amy Herzog: “O desconforto que a imagem musical falhada produz abre uma zona de indeterminação e significado imprevisível, que por sua vez permite a geração de leituras críticas e pensamento criativo.” (HERZOG, 2010, p. 4) Na descrição de Ambrósio, a vedete deveria representar “a virtude que vem destruir o mal”, vencendo as tentações das serpentes em cena. Mas, pouco antes de toda aquela confusão, ele implora à sua noiva, nos bastidores: “Fifina, reza para não acontecer nada... Se tudo acontecer direitinho, eu juro que me caso com você!” No que Fifina retruca, imediatamente: “Então já sei, vou morrer solteira!” Mas quem disse que o secretário não estava, secretamente, torcendo para tudo dar errado, ficando assim livre de cumprir sua indesejada promessa de matrimônio? Eu prefiro propor uma leitura que usa e abusa das analogias pouco sutis com o baixo corporal fornecidas pela própria cena, uma análise *bakhtinianamente*

fresca em que o suposto fracasso do quadro equivale, na verdade, ao insucesso de Ambrósio em alcançar aquele ideal ascético por ele mesmo proposto, a ponto de seus desejos libidinais mais contidos escaparem por todos os lados. Um extravasamento anal, uma extravagância propriamente dita, em que as serpentes se libertam e se embrenham por todos os orifícios. Para utilizar o neologismo que pego emprestado de Ramayana Lira (2017), trata-se de Watson Macedo construindo, através de seu alter-ego Ambrósio, uma “cutopia” para chamar de sua.

Sou remetido à análise de Mikhail Bakhtin do episódio dos limpa-cus na obra de François Rabelais, em que o gigante Gargantua explica ao seu pai como encontrou o melhor limpa-cus existente: ele experimenta, um por um, uma série de objetos inusitados, sentindo suas texturas no ânus. Como boa parte dos primeiros itens (chapéu, echarpe, etc) são usados normalmente no rosto ou na cabeça, Bakhtin argumenta que Rabelais está operando uma efetiva permutação do alto pelo baixo, uma substituição do rosto pelo traseiro — o traseiro sendo o “inverso do rosto” ou um “rosto às avessas” (BAKHTIN, [1965] 2010, p. 326-327). Além disso, como o último dos limpa-cus (um ganso) é simbólico da voluptuosidade que constitui os “semideuses e heróis nos Campos Elíseos, isto é, nos infernos antigos”, em detrimento “das doutrinas cristãs sobre a beatitude eterna dos santos e dos justos no paraíso”, esboçava-se um pastiche dos pressupostos bíblicos:

Nesse pastiche, o movimento para baixo opõe-se ao movimento para o alto. Toda a topografia espiritual é subvertida. [...] No episódio dos limpa-cus, a beatitude nasce não no alto, mas em baixo, pelo ânus. A via de ascensão é mostrada em todos os seus detalhes: do ânus pelo intestino para o coração e o cérebro. (BAKHTIN, [1965] 2010, p. 331)

É o baixo corporal que, ainda segundo Bakhtin, “liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo.” (BAKHTIN, [1965] 2010, p. 326-327) Se há algo que, para a nossa sociedade, inspira medo e precisa ser libertado, é o ânus — ou antes, a recusa da dessexualização compulsória desse orifício, o primeiro a ser privatizado, como já afirmava Guy Hocquenghem ([1972] 2020, p. 92). Interessa-me, na cena de *A Grande Vedete*, menos as cobras, e mais a redonda abertura da tuba da qual um dos músicos, surpreso, retira uma das cobras — que relembra, em formato, uma grande flor que desabrocha (um ânus prolapsado?) —, o segundo orifício mais carnavalescamente anal da sequência, que só perde para o próprio cu de Jeanette.

Parafraseando Hocquenghem, gostaria de reinvestir o ânus de Watson Macedo coletiva e libidinalmente (HOCQUENGHEM, [1972] 2020, p. 104-105), seguindo os vestígios que ele deixou em suas imagens erroneamente consideradas inocentes ou dessexualizadas. A boca grotescamente escancarada de Dercy, no limite corporal tal qual seu traseiro, que grunhe de pavor (e, talvez, de prazer) com aquela mordida, despertando prazeres antes impensáveis no seu baixo (inferno) corporal. Neste **Retrato de W. M.** que estou pintando, eu quero reivindicar uma analidade para Watson Macedo — e ao reescrever sua história com meus lábios, suspeito que meu beijo seja um beijo grego...

Referências

- BAKHTIN, Mikhail (1965). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 7 ed. Editora Hucitec, 2010.
- DOTY, Alexander. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. Londres, Nova York: Routledge, 2000.
- DYER, Richard. *Pastiche*. Londres, Nova York: Routledge, 2007.
- HERZOG, Amy. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- HOCQUENGHEM, Guy (1972). *O Desejo Homossexual*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2020.
- LIRA, Ramayana. "Cutopia: aterrorizando o cinema narrativo". *Rebeca* (12), ano 6, vol. 2, jul.-dez. 2017.
- MEYER, Moe. "Under the Sign of Wilde: An Archaeology of Posing". In: MEYER, Moe (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. Londres, Nova York: Routledge, 1994.
- NAMUR, Virginia. *Dercy Gonçalves — O corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. 368f. Tese (Doutorado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ROSS, Andrew. "Uses of Camp". In: *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. Londres, Nova York: Routledge, 1989.
- VENEZIANO, Neyde. *As Grandes Vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

Relatos metodológicos de alfabetização cinematográfica.²⁴¹

Methodological accounts of cinematic literacy.

Joel Felipe Guindani²⁴²

(Doutor– Universidade Federal de Santa Maria)

Resumo: Metodologias de alfabetização cinematográfica na experiência de produção de filmes produzidos por um Projeto de extensão. Observa os processos metodológicos de motivação das subjetividades e da alteridade. Revela que a produção cinematográfica no âmbito da alfabetização é decorrente de metodologias que estimulem ao diálogo coletivo. Pondera sobre um processo metodológico provocados do entendimento do fazer cinema experimental por meio de saberes das artes e da educação.

Palavras-chave: Metodologia; Cinema; Educação; Arte; Escola Pública.

Abstract: Cinematic literacy methodologies in the experience of producing films produced by an extension project. Observes the methodological processes of motivation of subjectivities and alterity. It reveals that film production in the context of literacy is the result of methodologies that encourage collective dialogue. It ponders a methodological process provoked by the understanding of making experimental cinema through knowledge of the arts and education.

Keywords: Methodology; Movie theater; Education; Art; Public school.

Introdução

Este artigo relata alguns processos metodológicos construídos durante a realização do Projeto de extensão “Cine Escola Guarujá: nossa cultura em projeção” por um coletivo de docentes, discentes e pesquisadores do Laboratório de investigação em Imagem (LabLii – @lablii_ufsm), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – campus Frederico Westphalen/RS). O “Cine Escola Guarujá: nossa cultura em projeção”,²⁴³ destinou-se à formação alunos da rede municipal de ensino do município de Guarujá do Sul, oeste catarinense, por meio de oficinas que resultaram na produção de dois curtas-metragens do gênero documentário²⁴⁴ e da “I Mostra de Cinema de Guarujá do Sul”. Pondera-se sobre o cinema como espaço aberto, de experimento e de criatividade, do sentido da experiência entre sujeitos que se encontram, dialogam e convivem. Instiga-se à compreensão do cinema como espaço de comunicação para o aprendizado colaborativo, para a alteridade.

241 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 37 – Cinema e ensino dentro e fora da sala de aula.

242 | Docente na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Doutor em Comunicação e Informação (UFRGS), Mestre em Ciências da Comunicação (UNISINOS).

243 | Perfil do Instagram disponível em: <https://www.instagram.com/cinescolaguaruja/>. Acesso em 22 de janeiro de 2024.

244 | Filmes disponíveis em: <https://www.youtube.com/@cinescolaguaruja>. Acesso em 22 de janeiro de 2024.

O cinema como aprendizado colaborativo: o encontro com o outro

O campo do cinema (teorias, estrutura de linguagem, metodologias e técnicas de produção, formas de exibição e fruição, etc.), pode vir a ser uma experiência dialógica, pedagógica e emancipadora (FREIRE, 1997). A arte cinematográfica, potencializa-se campo de experimento e, por isso, de produção de conhecimento sobre o mundo: um lugar potente de conhecimento – de representação social (JODELET, 2001), que amplia os nossos instrumentos críticos, os nossos repertórios de conhecimento sobre outro mundo possível. Como pondera a educadora e pesquisadora Adriana Fresquet, a relação educação e cinema e constituída por uma ponte capaz de produzir alteridades: "(...) a imaginação trabalha orientada pela experiência do outro é que o produto da nossa fantasia nos aproxima de determinada realidades, alargando as possibilidades do conhecimento (2020, p, 33).

Pelo mesmo caminho, Gadamer (1998) sintetiza a produção de conhecimento à fusão de horizontes. Para que aconteça esta fusão de horizontes, é necessário exercitar a capacidade de se situar, minimamente, no horizonte do outro possivelmente a partir de espaços dialógicos que ampliem o olhar amplo de si para o local, a cidade e o mundo. Segundo Gadamer, é somente mediante a compreensão do seu contexto e do horizonte do outro que se realiza o aprendizado sobre si e sobre o mundo.

O encontro com o outro, possibilita, portanto, a compreensão mútua, a aproximação e o aprendizado de modo mais significativo, que também pode ser chamado de experiência de alteridade; experiência que multiplica os cabedais do conhecimento, pois toda a aproximação amplia os modos de pensar, de agir e de se relacionar consigo mesmo e com a comunidade, o bairro, a cidade e o mundo (GADAMER, 1998). Por esse caminho, metodologias de ensino-aprendizagem que instigam à reflexão, o diálogo e o respeito à palavra do outro são protagonistas de empoderamento social, bem como de um cinema empático ao aprendizado sensível e colaborativo. Vale ressaltar, que este possível aprendizado colaborativo - arraigado no princípio de um cinema para a alteridade -, efetiva-se com mais força quando não é resultado, apenas, de uma ação isolada, mas quando signatário de uma cultura pedagógica; quando é ação transversal de currículos, projetos integradores ou de políticas pedagógicas.

A metodologia como lugar de experimento e de motivação coletiva

Processos metodológicos que proporcionam experiências pedagógicas de alteridade requerem saberes interdisciplinares (DELORS, 2004). A noção de transmetodologia (ALMEIDA, R. C. de, & TORRE, 2020) é uma perspectiva possível, sobretudo quando o olhar se volta para experiências metodológicas de ensino-aprendizagem que excedem saberes técnicos, apostilados, pré-definidos por uma única área do conhecimento. Para isso, é mister considerar a metodologia como relação de saberes, subjetividades e criatividades. Para Bachelard (2013. p. 02) "a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria". Assim, a

noção de metodologia também se conecta à noção de aprendizagem significativa, conceito freireano e que fundamenta uma metodologia do experimento lúdico, crítico e libertador (FREIRE, 1997).

Por esse caminho, a metodologia, antes de ser um roteiro de meios e fins, de trajeto ou de acertos, deve ser um lugar de motivação, de experimento à tentativa e erro. Também se torna importante conceber a experiência metodológica como espaço de conexão, heterogeneidade e multiplicidade, ou como rizoma, noção filosófica que nos ajuda a pensar os saberes – a experiência do “fazer o filme” (grifo nosso) –, como um feixe de relações em profundidade com tudo o que nos constitui como seres humanos e humanidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Assim, torna-se possível de se vislumbrar o cinema como espaço de experimento metodológico, que motiva o coletivo que produz num esforço para a conexão. Como veremos na parte final deste artigo, os primeiros encontros motivaram-se por rodas de conversa, que provocaram questões relativas à função/utilidade do cinema, o que potencializou o desenrolar do pensamento crítico da própria noção de vida, conforme define Vertov (2015), não de modo genérico ou metafórico, mas relacionado ao contexto, ao olhar para as desigualdades, bem como para a necessidade de se pensar a justiça social, a sustentabilidade e a cidadania como argumentos não deslocados das imagens produzidas.

O cinema como lugar de encontro entre a educação e a arte

Metodologias que provocam o olhar, a escuta e o diálogo com outro promovem pontes para o aprendizado colaborativo, que também se inicia quando essas metodologias são atentas e sensíveis à importância da criatividade lúdica. Nesta perspectiva, o potencial criativo do cinema também pode dialogar com outros saberes e linguagens. A arte cinematográfica – o cinema como arte e não como técnica de imagens prontas, coladas e acabadas –, é um ponto essencial de partida e de discussão. Neste princípio, importante assegurar que a arte é experiência de caráter subjetivo – onde o estético diz respeito a formas de sensibilidade criadoras e o subjetivo à produção social de estilos de vida. Caiafa (2000), diz que a arte funciona como uma engrenagem, uma máquina produtora de novas sensibilidades. A arte é um trabalho criador das formas expressivas que abre brechas nas subjetividades padronizadas, fazendo surgir novas singularidades, novas rebeldias e, portanto, novas possibilidades pedagógicas e emancipadoras. Assim, pode-se pensar o cinema como educação na perspectiva do trabalho de experimentação, que consiste exatamente na apropriação e na resignificação de objetos, imagens, discursos, textos, do corpo por meio de metodologias sensíveis ao processo e ao desenrolar da trama pedagógica.

Reforçar a noção de cinema como lugar de experimento

As primeiras obras cinematográficas, antes de serem técnicas foram experimentais e, por esse caminho, o cinema sempre se apresentou como uma potente linguagem provocativa da criatividade feito processo, justaposição de sentidos, subjetividades, contextos,

oportunidades, reivindicação e resistência. E quando se trata de um projeto de extensão universitária na escola, essa potência do cinema se torna lugar de experimento, onde o foco não está apenas no produto final, mas no processo pedagógico-experimental: “a experiência do cinema como arte está relacionada à dimensão do sensível, daquilo que toca o sujeito e que, muitas vezes, não é passível de tradução” (GURSKY, p. 242, 2013). O cinema feito experimentação reforça este o potencial multiplicador da polissemia da vida (Gursky, 2013). É nesta provocação à polissemia de sentidos que também reside o caráter sociológico do fazer cinema, da experimentação cinematográfica, que por mais que seja compartimentada em funções específicas - direção, produção, roteiro e montagem -, é relativa à tessitura de sentidos, visões de mundo e sensibilidades. Assim, a experiência da produção cinematográfica pode ser definida como um experimento compartilhado, de todas e todos aprendendo juntos, claro, a se depender de metodologias que possibilitem esses espaços para a alteridade.

Relatos dos passos metodológicos de um aprendizado colaborativo

Ao final deste texto, apresentam-se alguns relatos das oficinas realizadas, em forma de passos metodológicos, com ênfase no que se considera provocador ou facilitador da dimensão criativa, experimental e colaborativa.

As primeiras ações do projeto buscaram evidenciar que o processo de conhecimento sobre o cinema e sobre o fazer filme é um caminho a partir do diálogo. Só se experimenta coletivamente se todos se conhecem e, minimamente, dialogam. Realizaram-se dinâmicas de estímulo ao diálogo das singularidades, sonhos e saberes sobre o cotidiano, etc. A primeira oficina motivou à compreensão da própria realidade no âmbito da cultura, das artes, bem como dos aspectos como o tempo livre, gosto cultural, acesso à espaços e práticas artísticas do bairro, da cidade, etc. As oficinas seguintes, – sempre às sextas-feiras à tarde – seguiram um roteiro aberto: conversas sobre as artes que se consome e as artes que se produz, do cinema que vemos e que já sabemos. Adiante, realizaram-se práticas de imagens como composição de cores por meio da fotografia. Este experimento foi realizado com câmeras Canon modelo T7i. Alguns alunos também fotografaram com seus próprios aparelhos celulares. Esta experiência também provocou o olhar a conhecimentos sobre artes plásticas e instigou à produção de imagens autorais, da imagem como representação da minha intencionalidade imaginativa, lúdica, subjetiva.

Em outros encontros, as práticas de imagem se deram por meio de referências cinematográficas. Foram exibidos trechos dos primeiros filmes, bem como de experiências de cinema produzidos na escola. Em outras tardes, partiu-se para a experiência de “camerar a cidade”. Imagens em plano sequência com o único argumento: você pode filmar o que te chama atenção, aquilo que te parece bonito, feio, agradável, injusto, etc. A praça pública, ao lado da escola, e as casas dos próprios estudantes foram as locações mais exploradas. Este “camerar a cidade” provocou o diálogo sobre o que os une como sujeitos coletivos. Importante relatar, que este diálogo sobre as imagens produzidas foi possível nas rodas de conversa.

Percebeu-se que o diálogo se tornou horizontal e foi tido como um poder de expressão que manifesta o potencial libertador e democrático do cinema na escola. A produção dos filmes, por meio de um roteiro construído coletivamente, nas cinco tardes de produção de imagens, transcorreu orientada por noções de enquadramento, composição e captação sonora. A metodologia da alternância – onde todos produziam imagens sobre o objetivo da cena (uma entrevista, por exemplo), foi possível a partir de uma metodologia atenta ao convite e à motivação dos estudantes na busca de estar em todas as posições no *set* de produção.

Considerações finais

Ao final do projeto – bem como deste texto – percebe-se um possível revelar da produção cinematográfica no âmbito da alfabetização como um processo decorrente de metodologias ativadoras do cinema como arte de experimentação, de intervenção social e de ressignificação do uso das tecnologias digitais. No decorrer das primeiras oficinas, também se verificou a importância do instigar os estudantes ao pensamento colaborativo, do cinema em constante possibilidade de co-criação, do fazer partilhado, altruísta e generoso.

A noção de metodologia concebida como experimento e processo, facilitou a construção de relações porque instigou ao pensamento da colaboração entre diferentes-iguais, como direito humano fundamental, ampliando as intenções, os desejos para com o filme a ser criado **é sempre guiado por decisões** compartilhadas. Esta motivação coletiva também foi provocada por metodologias ativadoras dos sentidos de pertencimento de cada um em relação ao comunitário e ao poder de intervenção social com o filme em construção. Metodologias que instigaram o diálogo sobre o viver comum, sobre esta simbiose à mesma socialidade-comunidade, povoado, pequena cidade, também foi facilitado pela partilha das próprias historicidades. Por meio disso, foi possível chegar à definição dos roteiros dos dois filmes produzidos. No decorrer do projeto, percebeu-se que esses estudantes já possuíam um vasto repertório imagético, sobretudo no que tange a referências narrativas digitais, dos *games* e filmes acessíveis por meio de *streamings*. A este fato, instiga-se a pensar em um processo metodológico capaz de provocar o entendimento de um fazer cinema experimental, de intervenção social com o uso e ressignificação do desse repertório imagético.

Por fim, conclui-se que a metodologia como lugar de criatividade experimental, como processo dialógico, de alteridades, também instigou os estudantes a pensar o cinema como a arte do encontro com a vida comum, como assim definiu Vertov (2015, p. 38): “O campo de visão: a vida. O material para a construção da montagem: a vida. O cenário: a vida (cidades, povoados, vilarejos). Os atores: a vida (todas as pessoas e coisas animadas)”.

Referências

ALMEIDA, R. C. de, & TORRE, A. E. M. G. de la. (2020). *Transmetodologia como identidade: uma epistemologia transformadora na pesquisa em comunicação*. Comunicação & Educação, 25(2), 94-103.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrênia*. Volume 01. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELORS, J. (Org.). *Educação um tesouro a descobrir*. Tradução de J. Eufrázio. São Paulo: Cortez, 2004

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança - um reencontro com a Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FRESQUET, Adriana. *Cinema educação*. Reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e fora da escola. Belo Horizonte, Autêntica 2020.

GADAMER, Hans-Georg. *O Problema da Consciência Histórica*. Trad. de Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

GURSKI, Roselene; VASQUEZ, Carla; MOSCHEN, Simone. Psicanálise, Educação e Cinema: diálogos possíveis. *Estilos da Clínica*, v. 18, n. 2, p. 234-250, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/estic/article/view/79846>> Acesso em 3 ago. 2023.

JODELET, D. *As representações sociais*. Rio de Janeiro, UERJ, 2001.

VERTOV, Dziga. Pronunciamento em um debate (na sala de cinema Málaia Dmítrovka - 1923). In. LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Da escrita do haicai às imagens do cinema: a poesia em Abbas Kiarostami²⁴⁵

From haiku writing to cinema images:
poetry in Abbas Kiarostami

Júlia Guimarães da Gama Fernandes²⁴⁶

(Mestranda – Universidade Federal de Juiz de Fora)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo estabelecer aproximações entre a escrita do haicai e as imagens do cinema, utilizando como estudo de caso o livro de poemas *Nuvens de Algodão* (2018), de Abbas Kiarostami, e o filme *24 frames* (2017), também de Abbas Kiarostami. Explora-se os temas caros à escrita do haicai, como natureza, vida e brevidade, ao mesmo tempo que se busca entender os princípios cinematográficos que regem a imagem em movimento.

Palavras-chave: Haicai; Escrita; Imagem em movimento; Cinema; Abbas Kiarostami.

Abstract: This article aims to establish similarities between haiku writing and cinema images, using as a case study the book of poems *Nuvens de Algodão* (2018), by Abbas Kiarostami, and the film *24 frames* (2017), also by Abbas Kiarostami. Themes dear to haiku writing are explored, such as nature, life and brevity, while seeking to understand the cinematographic principles that governs the moving image.

Keywords: Haiku; Writing; Moving image; Cinema; Abbas Kiarostami.

Parte fragmentária e desdobrada da minha atual pesquisa, o presente artigo se propõe a investigar as possíveis relações entre duas obras do realizador iraniano Abbas Kiarostami, considerando as especificidades de cada suporte e as aproximações entre a linguagem da literatura e do cinema. A primeira obra, *Nuvens de Algodão* (2018), se constitui enquanto uma antologia de haicais escritos por Kiarostami, organizados em um único livro pela editora ítalo-brasileira Aiyne; a segunda, *24 frames* (2017), se caracteriza pela reunião de 24 cenas, animadas digitalmente a partir de fotografias do realizador. Dando enfoque nas duas obras, propõe-se com esse artigo debater de que maneira a unidade poética do haicai se comunica com o princípio cinematográfico, entendendo também como as duas linguagens se propõem a pensar o que é a imagem.

245 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: As relações simbióticas entre o cinema e outras mídias.

246 | Júlia Gama Fernandes é bacharel em Artes e Design e Cinema e Audiovisual pela UFJF. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura, e Linguagens, também pela UFJF.

Com tradução direta de Pedro Fonseca, *Nuvens de Algodão* - que, em agradável surpresa, apresenta conteúdo bilíngue, com os poemas originais em farsi dividindo as páginas com a tradução em português - não é somente um livro de poemas, mas um livro de haicais; é imprescindível, portanto, mencionar o atravessamento desses poemas por um conteúdo temático que existe e orienta a escrita do haicai. Tradicionalmente, o haicai é um gênero de poema de forma fixa, que busca a sintetização e a objetividade a partir de sua leitura pouco sentimentalista e observacional dos fenômenos da natureza. Sobre o haicai, o cineasta Andrei Tarkovsky diz:

O haicai cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final. Quanto mais a imagem corresponde à sua função, mais impossível se torna restringi-la à nitidez de uma fórmula intelectual. (TARKOVSKY, 1998, p. 124)

Os apontamentos de Tarkovsky não parecem desassociados do trabalho de Kiarostami enquanto realizador, tendo eco em seu cinema. Abordando temas como a natureza, o tempo e a existência, Kiarostami propõe em seus haicais uma poesia das pequenas coisas, na qual o laconismo dá a tônica da forma, em reflexões sucintas que são também metafísicas. Essa redução minimalista integra totalmente o discurso artístico do iraniano. É como pontua Mortezá Kaji, na descrição online que acompanha a venda de *Nuvens de Algodão*: "A poesia de Kiarostami é a continuação natural e evoluída do seu cinema. A essência de sua poesia é a mesma simplicidade, sinceridade e precisão. Nesse sentido, chega a níveis que não necessariamente poderia chegar no cinema"²⁴⁷.

Se a poesia de Kiarostami dá continuação ao seu cinema, é possível dizer que o seu cinema é anterior a sua poesia? E vale a pergunta: de que maneira essa comunicação se dá?

Há alguns elementos possíveis de serem elencados e que servem de base para analisar não somente a relação entre as duas obras, mas entre as duas linguagens; se, por um lado, trabalha-se um objeto-livro, no qual o foco é o registro escrito da palavra, por outro lado há uma obra audiovisual, captada em formato digital, e que se apresenta a partir de fotografias animadas. As duas obras têm em comum o fato de se dedicarem a pensar a imagem de forma muito similar; mas se, para o cinema, pensar a imagem tem uma acepção mais "naturalizada", para a poesia é necessário ir um pouco mais a fundo.

Serguei Eisenstein foi o primeiro teórico a comentar sobre a possível relação entre a prática do haicai e o exercício cinematográfico, dissertando sobre o tema no seu famoso ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma*. Constituída por ideogramas, que por sua vez são formados, na linguagem *eisensteiniana*, por hieróglifos descendentes da escrita chinesa, a escrita japonesa une figurativamente a concepção de uma ideia ao seu significado;

por isso, pontua-se que “do amálgama de hieróglifos isolados saiu – o ideograma”, e que “a combinação de dois elementos suscetíveis de serem “pintados” permite a representação de algo que não pode ser retratado” (EISENSTEIN, p.167, 1977).

O haicai, por sua vez, constituiu-se tradicionalmente enquanto unidade poética de três versos, escritos a partir de impressões visuais e com uma métrica precisa e declarada. Eisenstein acredita que, dada essa fundação intelectual, o método de resolução do haicai é análogo à estrutura do ideograma, e que “como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um laconismo idêntico, de “agudez imagética” (EISENSTEIN, p.168, 1977).

Ora, se o haicai tem como proposição a criação de uma imagem, de que maneira se pode entender o caráter visual que esse tipo de poesia possui? É a partir do rigor japonês e da lógica oriunda à essa forma poética que Eisenstein introduz o que, dentro de sua teoria, seria a ponte entre o mundo da escrita figural e o do cinema: o pensamento de montagem enquanto o princípio cinematográfico por excelência.

O haicai monta uma cena, e assim faz Kiarostami em seus poemas; apesar de não seguir a métrica tradicional japonesa, o iraniano traz em sua escrita elementos temáticos pertencentes à prática haicaísta. Um bom exemplo se faz presente em *Nuvens de Algodão*: “Aproximo meu ouvido / do sussurro do vento / do estrondo do trovão / da melodia das ondas” (KIAROSTAMI, p.55, 2018). No poema, nota-se a evocação de um mundo natural que toca o sujeito lírico, que se dá tanto pela espacialidade gerada através da escolha de palavras específicas, mas também por trabalhar a sonoridade. Esses elementos cinematográficos se fazem presentes repetidas vezes no livro.

Instante fotográfico, tempo cinemático

Se o haicai tem como proposição a criação de uma imagem, como é possível entender a sua relação com a fotografia? É sabido que o gênero preza pela captura do instante, breve e preciso, e que muito se assemelha ao momento do disparo fotográfico. O interesse no real do mundo, uma herança da fotografia, também está na prática do haicai; de que forma, então, isso afeta o trabalho de Kiarostami?

Para além do Kiarostami diretor, pintor e poeta, é necessário considerar um Kiarostami fotógrafo, que sempre se disse mais apaixonado por fotografia do que por cinema. Essa paixão pela fotografia é uma constante em sua carreira, e a reflexão sobre a linguagem se faz presente também nos seus filmes – o média-metragem *Roads of Kiarostami* (2006) é um exemplo, assim como o próprio *24 frames*. Os seus filmes se orientam majoritariamente pelo olhar da câmera e pelo enquadramento, e isso se faz perceber logo na abertura de *24 frames*, que inicia com um questionamento auspicioso: o que acontece antes e depois do disparo fotográfico? Nas palavras do realizador:

Sempre me pergunto até que ponto o artista pretende retratar a realidade de uma cena. Os pintores capturam apenas um quadro e nada antes ou depois dele. Para *24 frames*, comecei com pinturas famosas, mas depois mudei para fotos que tirei ao longo dos anos. Incluí cerca de quatro minutos e meio do que imaginei que poderia ter acontecido antes ou depois de cada imagem que capturei.²⁴⁸ (KIAROSTAMI, 2017)

Imaginar o que teria vindo antes ou depois da captura tem eco no exercício do narrar, caro ao cinema e ao pensamento fotográfico dentro do próprio cinema. Utilizar da tecnologia para animar uma imagem estática denota o investimento de um artista que está preocupado com os desdobramentos possíveis de uma linguagem.

24 frames foi o último filme de Kiarostami, lançado postumamente no Festival de Cannes. O longa estabelece conexões diretas com a sua escrita poética, sobretudo haicaísta, e constitui o legado final do diretor. Como exemplo, trago o *frame 8*, que acontece no minuto 32 do filme:

Figura 1. Frame 8 de 24 frames (2017)



Foto de Abbas Kiarostami.

A presença do mar, das ondas e do vento é tão expressiva quanto no haicai citado anteriormente no texto; e se no poema a cena criada é a partir de uma imagem suspensa, para a tela grande Kiarostami prioriza as possibilidades de seu suporte: o som é marcado, a câmera é fixa e a natureza "faz"²⁴⁹ o resto. Pássaros voam e piam e, ao final da cena, uma revoada passa e rapidamente abandona o quadro.

Da imagem estática que por fim entra em movimento, tem-se um filme que preza pela redução máxima de uma significação direcionada. Nas palavras do crítico José Bogalheiro:

248 | Tradução livre. No original: "I always wonder to what extent the artist aims to depict the reality of a scene. Painters capture only one frame of reality and nothing before or after it. For *24 frames*, I started with famous paintings but then switched to photos I had taken through the years. I included about four and half minutes of what I imagined might have taken place before or after each image that I had captured.

249 | Faz, aqui, tem sentido figurativo, já que tudo foi criado deliberadamente e o filme não é um registro documental.

Por um lado, é cada vez mais clara a inclinação de Kiarostami para a fotografia (...) Por outro lado, com o grafismo, que sempre considerou a base da sua formação primordial e que durante largos anos constituiria a sua profissão, aprendera a condensar um filme inteiro numa única imagem, e descobrira igualmente que essa arte da compressão radical se conseguia através da simplicidade e da elegância que fazem “a justeza de um poema”. (BOGALHEIRO, 2023)

A “justeza do poema”, por assim dizer, traz em si uma proposição minimalista que reduz a significação das obras ao mínimo de interferência do diretor, deixando aparecer, por sua vez, uma “verdade” da imagem cinematográfica, atrelada ao tempo cinemático, mas também ao tempo fotográfico; e se o cinema está em discussão, também está o tempo, condição primária para sua existência enquanto linguagem. É como aponta Tarkovsky, ao comentar sobre a proximidade do haicai com a verdade do cinema:

Embora eu seja muito prudente ao fazer comparações com outras formas de arte, este exemplo específico da poesia parece-me muito próximo à verdade do cinema, com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo. (TARKOVSKY, 1998, p.77)

Considerações finais

Kiarostami não é um realizador que se restringe unicamente à prática cinematográfica, e da sua prática multidisciplinar, o presente artigo visa, principalmente, dar lugar à sua escrita poética – compreendendo que a escrita poética não se restringe somente à da palavra escrita, mas também incluindo-a no debate.

A vida e nada mais: eis um lampejo do que o cinema de Kiarostami e do que o haicai, enquanto gênero e formulação estética, se propõem a fazer. Liberar-se da significação para se reencontrar com a imagem em toda a sua presença poética parece orientar um primeiro encontro entre essas duas linguagens.

Referências bibliográficas

- BOGALHEIRO, J. *No princípio de tudo o coração*. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2023/07/no-principio-de-tudo-o-coracao/>. Acesso em: 26/01/2024.
- EISENSTEIN, S. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. In: DE CAMPOS, H. *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ISHAGHPOUR, Y. *O real, cara e coroa*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KIAROSTAMI, A. *Nuvens de algodão*. Belo Horizonte: Ayiné, 2018.
- OLIVEIRA JR, L.C. *The Phantom-Image: José Luis Guerin's Unas Photos em la Ciudad de Sylvia*. In: LEAL, J; FLORES, T; MEDEIROS, M. *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's La Jetée*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

TARKOVSKY, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

24 frames. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Charles Gilbert e Ahmad Kiarostami.
França: CGC Cinema e Kiarostami Foundation, 2017.

O vínculo espectador-obra no primeiro cinema: exemplo de Madame com desejos, de Alice Guy²⁵⁰

The spectator-work bond in the first cinema: example of Madame with Wishes, by Alice Guy

Júlia Lelli²⁵¹

(Mestranda – UAM)

Resumo: O objetivo deste artigo é trabalhar questões de natureza afetiva que o cinema proporciona, com foco no cinema realizado de 1895 a 1908. Aqui, em especial, analisaremos o filme Madame com desejos, de Alice Guy. Discutiremos se, no Primeiro Cinema, já existia a possibilidade de participação afetiva e como a linguagem cinematográfica foi moldada para captar a atenção e mobilizar as emoções do espectador.

Palavras-chave: linguagem cinematográfica; primeiro cinema; cinema de atrações; materialismo histórico; história do cinema.

Abstract: The purpose of this article is to work on issues of an affective nature that cinema provides, focusing on cinema made from 1895 to 1908. Here, in particular, we will analyze the film Madam with Desires, by Alice Guy. We will discuss whether, in Early Cinema, the possibility of affective participation already existed, and how the film language was shaped to capture the attention and mobilize the spectator's emotions.

Keywords: film language; early cinema; cinema of attractions; historical materialism; history of cinema.

1. Um breve comentário sobre os primórdios

Após a época tratada, hoje, como pré-cinemas - que no caso engloba todo e qualquer aparelho óptico feito anteriormente ao surgimento do cinematógrafo - temos o começo do Primeiro Cinema. Também tratado como *cinéma du premiers temps* pelos estudiosos franceses, ou *early cinema* nos escritos em inglês. Dadas algumas diferenças temporais de cada um - o termo em inglês por vezes é utilizado para englobar também o cinema cada vez mais

250 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 2 - Luz, câmera, ação! As diretoras (re)descobertas do cinema - Coordenação: Carolina de Oliveira Silva.

251 | Formada em RTV pela Universidade Anhembi Morumbi. Realizou uma I.C. (com bolsa PIBIC) sobre cinema brasileiro dos anos 60. Atualmente, é mestranda em comunicação (bolsa CAPES) no PPGCOM-UAM.

narrativo que passa a ser feito de 1908 até 1915 – todos esses termos se referem ao período no qual a arte cinematográfica estava sendo moldada, experimentada e apresentada ao mundo.

Os diretores e diretoras trabalhavam, à época, com muita liberdade criativa, dado que, ainda, não havia nenhum paradigma a ser seguido. A narrativa não estava completamente instaurada e, ainda que possamos reconhecer o começo dela, o foco de muitos filmes era a atração. A montagem também estava sendo entendida em todo o seu potencial. Muitos filmes dessa época já demonstram uma grande compreensão diegética. A montagem segue uma linearidade clara e em alguns temos, inclusive, vários cenários e personagens.

No entanto, há, em algumas obras desse período, filmes que despontam com uma linguagem que já conversa com algo para além da atração somente – não sigo somente como se a atração fosse algo raso de ser trabalhado e visto, quero apenas deixar claro que existiam outras maneiras de se comunicar que estavam surgindo também.

Primeiramente, para conceituar melhor sobre o que estamos falando, é bom explicitar o que seria o cinema de atrações. Tom Gunning (2006) nos diz que a atração nunca foi um aspecto apenas do primeiro cinema, mas sim que foi algo que se fez muito presente naquela época. Danças, acrobacias, números musicais, filmes de trucagem, vistas, cenas urbanas, eventos públicos, são alguns exemplos de aspectos inerentes à atração e que eram filmados durante a transição do século XIX para o XX. A atração visa captar a atenção e mobilizar as emoções de maneira instantânea e efetiva.

É a partir dos sentimentos provocados pela atração que a experiência afetiva do espectador perante o filme vai ficando mais rebuscada. Quanto mais a linguagem se torna sofisticada, mais sofisticada, também, vai ficando a compreensão emocional do espectador perante à obra.

Porém, o que seria essa sofisticação da qual falo? No filme italiano de 1914, *Cabíria*, dirigido por Giovanni Pastrone, temos uma linguagem muito mais estruturada. Nele, todos os pontos que podemos analisar de maneira separada em vários filmes do primeiro cinema, se apresentam agrupados em uma única obra. A montagem, a narrativa linear, os vários cenários, a profundidade das personagens, efeitos especiais – aqui, porém eles entram para ajudar a contar a história, e não o contrário como aconteceria no cinema de atrações – e, claro, o sentido geral do universo daquela obra. A diegese é coerente e comunicada de maneira clara para o público que, inevitavelmente a compreende e, conseqüentemente sente alguma emoção sobre aquilo tudo.

Quero, aqui, reiterar que não estou falando sobre essa linguagem rebuscada como intuito de demonstrar que o primeiro cinema foi uma época faltante artisticamente em algo. Como bem nos diz Gunning (2006), devemos analisar os primórdios do cinema como um objeto completo para época, e que, graças à sua liberdade estilística, conseguiu criar obras únicas que se comunicavam fortemente com a sociedade moderna. Um objeto com intenções. Esse cuidado para a singularidade de cada período da história do cinema é base meto-

dológica materialista. É o trabalho do historiador do qual Benjamin (1987) nos fala em seus textos. Respeitar a maneira como os fatos aconteceram, sem nunca esquecer, entretanto, que a história é uma escolha narrativa de quem a conta.

2. Um exemplo do primeiro cinema

Usarei como base de análise, aqui neste artigo, um filme em específico, para que fique mais fácil elucidar as questões que proponho. Acredito que nessa obra, esteja explícito de maneira quase didática o que quero falar sobre criação de vínculo. *Madame a des envies* (Madame com Desejos), é um filme da diretora Alice Guy Blaché datado de 1896. O filme tem em média quatro minutos de duração e apresenta, além de tudo o que falarei a seguir, uma preocupação com as personagens secundárias, a direção de arte (o uso de objetos de arte é bem importante) e troca de cenários.

Nele, temos uma protagonista que, por estar grávida, tem uma série de desejos. A obra toda se constrói em cima das realizações desses desejos. São o que move a personagem pelo filme e o centro de todo o roteiro. Eles são fatores que propiciam uma criação de vínculo entre quem assiste e a história que é contada. Isso é demonstrado através das escolhas estilistas que a diretora faz durante a condução do filme.

A cada desejo realizado, o plano se fecha na personagem e podemos ver com clareza a sua reação de prazer diante do doce ou cigarro que conseguiu pegar. Aqui, é como se a Guy nos dissesse para torcermos por sua protagonista, para termos empatia por ela e por seus desejos. Isso é dito apenas com um recurso de linguagem: o plano fechado (ou médio, a depender de que base estamos seguindo) utilizado no num momento intencional da montagem.

Jean Epstein diz que “O primeiro plano é a alma do cinema” (1974, p. 278), que nele “Nenhum estremecimento me escapa” (1974, p. 270). E apesar do autor ter se detido a analisar em especial os filmes impressionistas franceses, ele já tinha como bagagem visual as obras da primeira década do século XX. Afinal, foi ali que os primeiros planos e planos detalhes foram sendo descobertos e experimentados na tela grande.

Os segundos que passamos compreendendo e, conseqüentemente, sentindo nossa protagonista, são alongados para que, realmente, nada nos escape. Ali, se justificam as ações da personagem. Esse modelo se repete em quatro esquetes parecidas. Com objetos de desejo diferentes, mas seguindo a mesma linha narrativa. Apenas no final de seus quatro minutos é que tudo se resolve e a protagonista dá à luz numa plantação de repolhos – aqui, Guy, faz claramente uma autorreferência em relação ao seu primeiro filme de 1896, *A Fada do Repolho*.

Há nessa obra, também, a utilização de letreiros. Algo largamente utilizado durante todo o cinema mudo, eles serviam para esclarecer fatos que talvez não tivesse como (ou não quisessem) demonstrar com imagens, substituir algum tipo de narração ou até mesmo

evitar o uso de um plano detalhe num objeto específico sem, no entanto, correr o risco de não deixar claro sobre o que estamos falando. Nesse filme da Guy os letrados entram por este último motivo.

Em nenhum momento há um grande apelo para nos conectarmos emocionalmente com a protagonista, nada além de escolhas sutis dentro da própria linguagem do cinema que vão, aos poucos, guiando o espectador para onde a ou o diretor deseja.

3. Compreensão emocional

“A magia é a concretização da subjetividade” (MORIN, 1983, p. 147). Essa frase nos traz uma reflexão muito importante para esta pesquisa. Existe uma magia que pertence à arte e que pertence, inclusive, à mídia mais banal que possa existir. Algo que traz deslumbramento, algo que toda uma sociedade reconhece como importante e com potencial de interferir em processos sociais, pois está totalmente incorporada à cultura. Mas o que seria essa magia?

É o significado atribuído pelo ser humano que torna o que é material em mágico. O cinematógrafo, um mero aparelho, se converte em cinema, em mídia, em espetáculo. É, portanto, imbuído de magia pela importância que as pessoas - e aqui temos uma grande interferência do capitalismo para criar uma imagem e tornar o cinema uma indústria, obviamente - vão depositando nele.

Quando digo magia não falo sobre algo meramente pertencente ao campo das ideias. Falo sobre algo que parte de um material físico e que se desdobra em emoção. E é na questão emocional que queremos chegar. Muito mais do que quais são as emoções - isso é extremamente particular de cada pessoa e cada cultura - quero entender como o cinema é pensado (ou experimentado) para mobilizar essas emoções em quem assiste.

Para guiar essa reflexão trago alguns termos. O primeiro deles é o conceito de projeção do qual Edgar Morin (1983) nos fala. A projeção é o ato de projetar no outro - no caso, um personagem - nossas emoções, medos e desejos. Isso é extremamente comum, hoje em dia e, inclusive, o melodrama - as novelas, por exemplo - trabalham ativamente com isso. Mobilizar emoções para gerar catarse, algo que os antigos gregos já experienciavam com o teatro. Porém, a ausência da participação efetiva do espectador de um filme mobiliza dentro dele a participação psíquica e afetiva. “Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se”. (MORIN, 1983, p. 154). No teatro, apesar de existir a participação afetiva, há uma cooperação entre plateia e atores. Uma sinergia que pode, a depender dos atos da plateia, refletir na peça. No cinema não. Ainda que a sala pegue fogo, o filme seguirá sua projeção impassível. Toda a interferência no filme é feita no plano psíquico, dentro de si, e aí, justamente, reside uma das maiores forças da sétima arte.

Agora, partindo para a ideia complementar, trago um termo chamado compreensão emocional, que Skip Dine Young (2014) usa. Aqui, ele parte da não separação entre pensamento e emoção. O espectador utiliza esquemas mentais para organizar o que vê em tela de uma maneira que faça o mínimo de sentido. Mesmo para uma obra curta do primeiro

cinema, aquilo precisa ser assimilado e compreendido – de acordo com suas referências pessoais e culturais, inclusive – e após esse entendimento intelectual podemos sentir o que há ali. Medo, alegria, tristeza... para os sentimentos se desdobrarem, precisamos, ao mesmo tempo e sem hierarquização, passar pelo entendimento. Portanto, é a partir dessa conversa entre razão e emoção que surge a compreensão emocional dita pelo autor e que utilizo, aqui. Porém, de que maneira esses dois teóricos podem se conversar?

Ambos trazem a ideia da emoção como guia para uma obra cinematográfica. Mas não só. A emoção como algo que surge de algum lugar que foi pensado para ela surgir. Aqui, neste artigo, estamos falando especificamente de como isso tudo teria começado a tomar forma, lá pelos idos do início do século XX.

Penso que é possível deslocar essas ideias do tempo para criar uma visão mais clara sobre a maneira com a qual a experiência emocional foi sendo formada ao longo das décadas e ao longo da própria história do cinema.

Vemos, por exemplo, no filme que utilizo aqui, *A Madame com Desejos* (1906), que já naquela época uma ferramenta de linguagem, muitíssimo óbvia nos dias de hoje, o plano fechado, é utilizada com finalidade de entendermos a maneira com a qual a protagonista se sentia.

Podemos, também, pensar no caso ainda mais antigo *O Gatinho Doente*, de George Albert Smith (1903), onde, apesar de não termos o foco nos sentimentos de uma protagonista, como no caso do filme da Alice Guy, temos um plano fechado puramente no sentido de “mostração” do início do cinema.

Ora, será que de algum modo a ideia de atração exclui o lado da compreensão emocional que o cinema estava construindo? Creio que, como em grande parte das novas tecnologias que surgem, há sim uma leva de experimentações puramente atrativas. Para provar à população que aquilo realmente funciona e tem poder de ser desenvolvido. Portanto, mesmo nos filmes em que a atração é o ponto de partida para a linguagem, há experimentações que vieram sim a ajudar a construção da experiência emocional em outras obras, seja da época ainda do primeiro cinema, como as que ainda viriam pós 1915.

4. Conclusão

Assim como emoção e pensamento precisam andar juntos para que a compreensão total da obra cinematográfica seja feita, a atração e a linguagem também andavam lado a lado, durante a época do primeiro cinema.

Alguns filmes com maior presença da atração pura, outros arriscando uma criação narrativa, uma montagem, uma personagem um pouco mais complexos. Exemplos de ambos os filmes é o que não faltam. Não faltam também filmes como *Viagem à Lua*, de Georges

Méliès (1902), que claramente dá a mesma importância tanto para um, quanto para outro – ainda mais se levarmos em conta que a história veio da literatura, o que coloca a presença narrativa clássica bem forte no filme.

Nesse filme, temos começo, meio e fim. Temos personagens com ambições claras, muitos cenários, um cuidado na continuidade entre eles e entre a montagem, e claro, muitas cenas de pura atração, onde alienígenas desaparecem pelo poder da película.

Não seria então, mais correto, não separar ideias que não se excluem, mas se complementam? Não seria a atração uma linguagem, também? E que, graças ao uso que tivemos dela durante os primeiros anos do cinema, pudemos, na era do cinema moderno, prescindir quase que completamente dela e nos comunicarmos com uma linguagem já bem estruturada e que levava o espectador a pensar e a sentir o filme.

A história do cinema, quando analisada mais de um século depois do seu surgimento, nos traz uma imensa possibilidade de criações de pontes entre suas diferentes eras. O primeiro cinema não acaba pelos idos de 1908. É sempre um pouco primeiro cinema. A cada nova tecnologia que surge e que nos assusta e nos faz perguntar se “agora o cinema acabou?”, a cada vez que conseguimos comunicar algo em um filme com uma tecnologia nunca antes usada, a cada briga entre correntes estilísticas e narrativas que, ao invés de suplantarem a anterior, agrega sua linguagem na história. É primeiro cinema sempre que paramos para analisar o passado e passamos a ter os olhos mais atentos para perceber seus ecos no presente.

Referências

- BAZIN, A. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- EPSTEIN, J. (O cinema e as letras modernas). In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- GAUDREULT, A. “O cinema dito dos primeiros tempos: um caldo de cultura em plena ebulição”. *Galáxia*: São Paulo, n.37, abril de 2018.
- GUNNING, T. (Attractions: how they came into the world). In: STRAUDEM, W. (org.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- GUNNING, T. “An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator”. *Art and Text*: Toronto, n.34 Spring, 1989.
- HANSEN, M. B. “A produção de massa dos sentidos: cinema clássico como modernismo vernacular”. *Vivomatografias. Revista de estudos sobre precine y cine silente em Latino-*

américa: Buenos Aires, v. 5, n.5, Dezembro de 2019.

MORIN, E. (A alma do cinema). In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

YOUNG, S. D. *A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna*. São Paulo: Cultrix, 2014.

O devir do audiovisual brasileiro entre o Estado e o capitalismo²⁵²

The becoming of Brazilian audiovisual between the State and capitalism

Julia de Almeida Maciel Levy Tavares²⁵³

(Doutoranda – PPGE-UFF)

Resumo: O presente artigo discute uma das principais pautas do audiovisual brasileiro na última década: a regulamentação do vídeo sob demanda. Elencamos a seguir alguns pontos sistematizados na nossa dissertação de mestrado. A princípio, interessava-nos entender os motivos da inação estatal. Com o desenvolvimento da pesquisa constatamos que para o entendimento do problema era necessária articular à discussão elementos da formação social do Estado brasileiro e características do capitalismo no Brasil.

Palavras-chave: Audiovisual brasileiro, capitalismo, Estado, vídeo sob demanda.

Abstract: This article discusses one of the main issues in Brazilian audiovisual over the last decade: the regulation of video on demand. Below we list some points systematized in our master's thesis. Initially, we were interested in understanding the reasons for state inaction. As the research developed, we found that in order to understand the problem, it was necessary to articulate elements of the social formation of the Brazilian State and characteristics of capitalism in Brazil to the discussion.

Keywords: Brazilian audiovisual, capitalism, state, video on demand.

O golpe parlamentar de 2016 marcou uma ruptura na política brasileira e teve desdobramentos na área artístico-cultural. Uma das primeiras medidas do “novo” governo de Michael Temer foi a extinção do Ministério da Cultura (MinC) assim como o do Ministério da Ciência e Tecnologia, subordinando-o a uma secretaria do Ministério das Comunicações. Ato de protesto e resistência dos artistas fizeram com que a ação contra o MinC fosse revertida, pelo menos em parte, mas a verdade é que a partir daquele momento, ficava claro que o movimento de “contrarrevolução preventiva” (FERNANDES, 1976) que se abateu com o golpe era só o prenúncio das arbitrariedades que aquele governo e o seguinte imporiam à sociedade brasileira.

Nesse conturbado contexto, a ruptura política será, de fato, sentida na Agência Nacional de Cinema (Ancine) um ano depois, na transição de mandatos da diretoria, a começar pela presidência da agência. De toda forma, como pode ser constatado no Plano de Diretri-

252 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: C121 – Políticas Públicas e Economia Cultural no Brasil.

253 | Produtora, pesquisadora e crítica de cinema. Doutoranda no programa de pós-graduação em economia da Universidade Federal Fluminense.

zes e Metas (PDM) de 2013 da instituição, a gestão que findava em maio de 2017 já lidava com a percepção de que o segmento de mercado do vídeo sob demanda (*vod*) era o *locus* de expansão audiovisual, como pode ser visto em algumas passagens do PDM:

/.../ O constante avanço tecnológico, a multiplicidade de mídias, a internet, a telefonia celular, a convergência digital exigem a definição de regras contemporâneas para que o objetivo de ampliação do acesso dos brasileiros ao audiovisual seja alcançado.

/.../ Desde 2011, a oferta de vídeo sob demanda tem crescido em ritmo vertiginoso no Brasil. Agentes econômicos diversos organizam serviços em diferentes plataformas de comunicação. Empacotadoras de televisão por assinatura, empresas da indústria da informática, varejistas eletrônicos com operação na internet e no mercado de vídeo doméstico, e fabricantes de equipamentos eletrônicos concorrem pela entrega de conteúdos audiovisuais ao espectador. (ANCINE, 2013, pp. 25; 63)

A Netflix, por exemplo, chegou ao Brasil em 2011, e outras empresas ofertavam serviços nesse segmento desde o início da década de 2010, sem falar nos inúmeros processos de fusões e aquisições pelos quais empresas multinacionais vinham passando (LUCA, 2009; BIANCHINI, 2021) há anos, abrindo de forma segmentada ou concentrada seus espaços de *vod* nos últimos anos.

Com a pandemia do Covi-19 a partir de 2020 e suas necessidades sanitárias, o segmento de *vod* que vinha se expandindo, explodiu, concretizando as tendências apontadas nos estudos de mercado. Diante dessa complexa conjuntura, pairavam algumas perguntas que tentamos enfrentar em nossas pesquisas: por que o Brasil, mesmo tendo uma agência reguladora que foi capaz de estruturar importantes marcos legais e instrumentos regulatórios, não conseguia focar suas ações na regulação do *vod*? Em que sentido a referida crise política brasileira explicaria tal omissão? Quais as implicações do comportamento expansionista e concentrador das empresas multinacionais no contexto brasileiro?

Para abordar esse complexo contexto e tentar responder às questões acima, na nossa pesquisa de mestrado traçamos um panorama histórico-analítico com três dimensões que se articulam. A primeira delas foi um resgate da história do cinema/audiovisual brasileiro e a forma como os agentes da área se articulam e demandam do Estado brasileiro medidas para sobrevivência no próprio território brasileiro ao longo do tempo. Nos valemos de autores da historiografia clássica e crítica do cinema brasileiro, que ao longo de décadas tem construído um conhecimento amplo sobre a área audiovisual brasileira, tais como Amâncio (2000), Autran (2013), Bahia (2012), Bernardet (2009 [1979]), Bianchini (2021), Gomes (1996 [1977]), Ikeda (2021), Luca (2009), Simis (2015) etc. A partir desses autores foi interessante observar que omissão e morosidade estatal são reincidentes diante momentos decisivos de transição tecnológica, criação de novos segmentos de mercado e oportunidades para os agentes estrangeiros, sempre em detrimento dos agentes independentes locais.

A título de exemplo, nosso panorama destaca três importantes períodos de transições tecnológicas nos quais a demanda do setor só foi ouvida pelo Estado muitos anos depois: o período após a segunda guerra mundial, no qual houve uma considerável expansão das empresas cinematográficas estadunidenses por todo o mundo. No Brasil também se vivia o período democrático, mas para o cinema, o projeto de um órgão e uma política industrial tal qual outras áreas da economia brasileira estavam fazendo, teve que esperar a abrupta transição para o governo ditatorial para que a Embrafilme fosse implementada em fins dos anos 1960. Ou seja, o setor teve que esperar quase vinte anos entre discussões de projetos de lei, modelos etc. até que uma ação concreta fosse realizada através de atos de um regime autoritário (SIMIS, 2015).

Entretanto, o que é curioso desse feito estatal é que ele acontece justamente quando internacionalmente o modelo de acumulação do sistema dava sinais de crise e estruturava transformações consideráveis. Ou seja, um segundo momento a ser observado poderia ser delimitado a partir da década de 1970 cujas mudanças seriam sentidas com a ampliação das telecomunicações, as transformações da indústria informacional, ampliação da televisão no seu segmento pago, a inovação do *home vídeo* com o videocassete etc. Mesmo com as adequações que foram implementadas na Embrafilme ao longo de sua existência, segmentos de mercado para além do cinema não foram regulados e, no seu momento de crise na década de 1980 – na transição de regimes de governo – todo o movimento da área audiovisual era por um novo modelo de política que não só não seria atendido com o governo eleito democraticamente em 1989, como este iria acabar com todo o sistema institucional de política cultural que havia no país, inclusive a Embrafilme.

Um projeto mais abrangente para o setor só foi implementado em 2001, com a fundação da Ancine. Mas, novamente, a própria agência sofreu de recortes institucionais que excluíram a televisão de sua regulamentação. Somando-se a isso, nos primeiros anos do governo petista, se tentou implementar um novo modelo de agência que abarcasse as televisões, mas esse projeto também foi engavetado e só se conseguimos avançar de forma mais estruturada para além da regulação do segmento de salas de cinema em 2011, com a Lei 12.485 que colocou as bases da política audiovisual em patamares diferenciados (IKEDA, 2021). É a partir desse marco que consideramos o período em que ainda nos encontramos visto que a regulação do *vod* ainda está em processo. Frisamos ainda que, nesse espaço não poderemos detalhar o que foi a complexificação da política audiovisual, mas ao longo da pesquisa nos chamou atenção o fato já apontado por Simis (2015) de que o regime do governo não era capaz de explicar sozinho a ação estatal. Por esse motivo, nossa pesquisa tratou de buscar as respostas das duas últimas perguntas de pesquisa elencadas acima.

Foi necessário, então, resgatar um cabedal teórico de alguns pensadores brasileiros que se debruçaram em questões complexas do Brasil, para entendermos as arbitrariedades da esfera estatal brasileira, independentemente do regime político – sem desconsiderar que os períodos abertamente ditatoriais radicalizaram seus instrumentos repressivos contra a sociedade. Em síntese, através das obras de Celso Furtado (1920-2004) e Florestan Fernandes (1920-1995) percebemos que a formação social brasileira forjou desde a chegada

portuguesa ao país, as bases do que Karl Marx (1818-1883) designaria como a “assim chamada acumulação primitiva” (2013) e também o seu braço executivo, ou seja, Estado brasileiro. Segundo Furtado (VIANA, 1976) esse processo imprime, desde suas origens, à sociedade brasileira seus traços autoritários e desiguais, assim como sua dependência cultural. Já com Fernandes (1976) e alguns de seus comentadores (SAMPAIO JR.,1999; CASTELO, 2011; IASI, 2014;) entendemos que as características do capitalismo brasileiro não precisam eliminar seus traços arcaicos, ao contrário, aqui se dá uma formação social que combina e escamoteia esses elementos, embora conclamem modernidade e liberalismo. Iasi (2014), por sua vez, nos adverte também que a contribuição de Fernandes com “a revolução burguesa no Brasil” (1976) é fundamental para entendermos que o elemento autoritário do Estado brasileiro - tão destacado em Furtado (VIANA, 1976) - não deve ser considerado como “restos” de períodos ditatoriais ou anteriores à república, e sim como elementos constitutivos do Estado brasileiro moderno e de direito, que está a serviço da acumulação capitalista e fará uso de seus instrumentos repressores sempre que for necessário.

Diante dessas análises socioeconômicas brasileiras, somadas ao panorama histórico do audiovisual, faltava-nos entender a dinâmica da acumulação capitalista em si e sua necessidade de constante expansão, o que na área audiovisual se apresenta enquanto inovações/transições tecnológicas que reconfiguram a área sistematicamente. De forma sucinta, Marx em sua obra madura (2011; 2013) explica que o capitalismo é uma formação social historicamente determinada cuja reprodução só pode acontecer em expansão constante. A produção de mercadorias precisa ser sempre crescente assim como sua distribuição e consumo, a fim de que o *mais valor* continue a se valorizar, retroagindo em novas e constantes expansões. Esse processo acaba gerando uma demanda também crescente por inovações, para que a produtividade alcance patamares cada vez maiores e gere excedente, o que no audiovisual é sentido com as contínuas inovações tecnológicas. Marx (2013) também frisa que nesse processo, as empresas ao mesmo tempo que formam monopólios, também se fragmentam e se expandem em novas empresas, produtos, segmentos de mercado, territórios etc., gerando uma dinâmica social cada vez mais intensa, crescente e complexa – a ponto de hoje sentirmos o tempo passando cada vez mais rápido, as fontes energéticas do planeta se esvaindo, uma subsunção do trabalho humano cada vez mais profunda, a vida se tornando obsoleta em relação a valorização do capital/valor etc.

Considerações finais

Da costura crítica desse mosaico, sistematizamos alguns pontos que nos pareceram interessantes para abordar o problema da regulação do *vod* que segue problemática. O primeiro deles é que Estado brasileiro, forjado no capitalismo, não tem como objetivo final atender sua natureza legal, constitucional e social visto que antes é fruto do processo da acumulação do sistema econômico e a ele sempre responderá primeiro.

Além disso, o entendimento do funcionamento do capitalismo é uma chave significativa para na compreensão da aceleração das transformações tecnológicas e o quanto o debate de hoje no Brasil já está defasado em relação aos novos desafios que a área se depara diante das inteligências artificiais que têm transformado as relações de trabalho de forma contundente (ANTUNES, 2020). Mesmo as enormes pressões e crítica dos agentes audiovisuais não foram suficientes para determinar a melhor construção das políticas públicas – embora se não fosse essa pressão e críticas do setor a regulação do *vod* poderia não estar sequer na pauta ou sair em bases ainda mais diminutas, como já vivenciamos em períodos históricos anteriores.

Como a última “Carta de Tiradentes” indicou, os desafios para o setor são (continuando) complexos. E, como frisou Ferreira (2021), é importante não perder de vista que as melhorias do setor também devem ser canalizadas para a sociedade brasileira como um todo, e não funcionem apenas para suprir as necessidades da atual fase da acumulação capitalista. Se para fazer uma política audiovisual contundente é necessário engajar diversos entes e elos da sociedade brasileira, é indispensável que também retorne a ela e à população seus resultados não apenas em formato de “produtos”, mas também pensando de forma mais abstrata seus desdobramentos, ou seja, enquanto possibilidades qualitativas de melhorias socioeconômicas e culturais para o país.

Referências

- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.
- ANTUNES, Ricardo. *Uberização, trabalho digital e indústria 4.0*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.
- BERNARDET, Jean. Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BIANCHINI, Maira. *Mercado audiovisual global em tempos de streaming: produção e distribuição de séries ficcionais televisivas - Parte I e II*. Salvador: Benditas, 2021.
- BUTHCER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- CARTA de Tiradentes. 2o Fórum de Tiradentes – Encontros pelo Audiovisual Brasileiro. 27a edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Universo Produções: Tiradentes, 2024.
- CASTELO, Rodrigo. *Presença de Florestan: subdesenvolvimento, capitalismo dependente e revolução no pensamento econômico brasileiro*. In: Maria Malta. (Org.). *Ecos do desenvolvimento: uma história do pensamento econômico brasileiro*. Rio de Janeiro: IPEA; Centro Internacional Celso Furtado, 2011.
- CHOQUE cultural. Direção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 1977. Filme (26 min).

- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FERREIRA, Juca. *A destruição da cultura brasileira é a destruição do país*. Revista Fórum. São Paulo. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/opiniaio/2021/12/9/destruio-da-cultura-brasileira-destruio-do-pais-por-juca-ferreira-107287.html>. Acessado em: 9 dez. 2021.
- FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 [1973].
- IASI, Mauro Luís. *Política, Estado e ideologia na trama conjuntural*. São Paulo: Instituto Caio Prado, 2017.
- IKEDA, Marcelo. *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Porto Alegre: Sulina, 2021.
- LEVY, Julia. *Audiovisual Brasileiro no século XXI: quais as bases da sua dependência?* Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- PLANO de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. Rio de Janeiro: Agência Nacional de Cinema, 2013.
- SAMPAIO JR., Plínio de Arruda. *Entre a nação e a barbárie: os dilemas do capitalismo dependente*. São Paulo: Editora Vozes, 1999.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Bruxas da Disney: como se constrói a atmosfera da maldade²⁵⁴

Disney witches: how an atmosphere
of evil is created

Juliana Soares Mendes²⁵⁵
(Doutoranda – PPGCine-UFF)

Resumo: Selecionamos filmes da franquia Disney-Princesa com personagens bruxas para entender como elas se expressam nos diálogos e atmosfera. Analisamos trechos da Rainha Má, Malévola, Úrsula, Mamãe Gothel e uma bruxa sem nome (em *Valente*). Suas índoles (de maldade) e poderes são retratados a partir da localização dos seus covis (para baixo) e de luzes coloridas e explosões. O mal explícito é atualizado como cinismo. E duas performam músicas que ditam os comportamentos para as heroínas.

Palavras-chave: Disney, bruxa, maldade, narrativa, atmosfera.

Abstract: We selected Disney Princess films that have witches in them to understand how these characters express themselves through dialog and atmosphere. We analyzed clips of the Evil Queen, Maleficent, Ursula, Mother Gothel and an unnamed witch (in *Brave*). Their malice and power are portrayed in relation to the location of their lairs (downwards) and the use of colored lights and explosions. Explicit evil is updated as cynicism. And two witches perform musics that dictate behavior to the heroines.

Keywords: Disney, witch, evil, narrative, atmosphere.

Analisamos sequências de cinco filmes da companhia midiática Disney que apresentam ao público as personagens bruxas. Elas se comunicam verbalmente, assim como usam de sua expressão corporal e da atmosfera fílmica para transmitirem sua mensagem. Em dois casos específicos, acompanhamos números musicais entre a protagonista do filme e sua antagonista, acrescentando sentidos para a audiência.

As obras escolhidas são: *Branca de Neve e os sete anões* (1937, David Hand), *A Bela Adormecida* (1959, Clyde Geronimi), *A Pequena Sereia* (1989, Ron Clements e John Musker), *Valente* (2012, Mark Andrews e Brenda Chapman) e *Enrolados* (2010, Nathan Greno Byron Howard). O recorte se baseou na lista oficial da Disney Princesa, franquia estabelecida por estratégia de *marketing* e cujas histórias possuem grande potencial de mobilizar as audiências. Essa perspectiva é reforçada pela receita de três bilhões de dólares que a empresa alcançou globalmente com a venda de produtos de entretenimento em 2011 (GOUDREAU, 2012).

254 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Música e estética no cinema.

255 | Doutoranda no PPGCine-UFF, recebendo bolsa da FAPERJ / CAPES Brasil. Mestra em Ciências Sociais pelo PPG/CEPPAC. Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela UnB e em Jornalismo pelo IESB.

Oficialmente, são 12 princesas estampadas no site da marca (DISNEY, s.d.), porém o blog que acompanha o cotidiano dos parques anunciou a estreia como princesa da protagonista de *Raya e o último Dragão* (2021, Carlos López Estrada e Don Hall). Portanto, partimos de uma listagem de 13 filmes (considerando apenas as primeiras animações lançadas para cada princesa e seu elenco) para identificar a presença de bruxas. Despertou nosso interesse tanto as que recebem efetivamente esse nome nas obras quanto aquelas que assumem elementos simbólicos e narrativos das histórias que acompanham essa figura. Por exemplo, a partir da sua associação com o diabo (BYINGTON, 2014), o desejo de praticar o *maleficium* ou mal (RUSSELL; ALEXANDER, 2019) e o rapto de crianças (CALADO, 2005).

Nesse contexto, estamos falando de como essa figura foi apropriada pelos contos de fadas. Segundo Eliane Calado (2005), há uma repetição do padrão da personagem que a simplifica e oferece uma visão estereotipada. Geralmente são mulheres velhas e solitárias que possuem a índole má. Assim, seduzem, envenenam, praticam canibalismo e cobiçam as crianças alheias. Diferente do poder aferido à bruxa pelo imaginário gerado pelas perseguições, a criatura dos contos sempre fracassa. Por outro lado, ela consegue evidenciar as virtudes das demais personagens.

E empregamos o feminino devido à relação construída historicamente com esse gênero, considerando que 85% das pessoas executadas durante a “caça às bruxas”, ocorrida na Europa do séc. XIV ao XVIII, eram mulheres (MURARO, 2014). Como defendem Carla Italiano e Tatiana Mitre (2022), a figura passou por tantas mudanças ao longo dos tempos que sua caracterização no audiovisual traz a ambivalência de apresentar visões misóginas, bem como a autonomia das mulheres.

No caso dos longas-metragens da Disney, Amy M. Davis (2011) critica a percepção dos realizadores sobre as mulheres, pois as personagens femininas fortes e maduras sexualmente são representadas como frustradas, sanguinárias e bruxas. Para compreender se essa representação se repete nas sequências selecionadas para a análise e quais outros significados são criados, analisamos três elementos: o conteúdo verbal, a narrativa e a atmosfera.

Como explica Inês Gil (2005), a atmosfera possui um caráter sensível e afetivo, conduzido em relação com a obra. Produzida a partir de um sistema de energias, se coloca como externa. Isto é, ainda quando se refere ao estado subjetivo interior, é expressa de um jeito relacionado com o externo, a partir dos elementos visuais e sonoros do filme. Pode, então, ser compreendida como atmosfera plástica (constituída pelas imagens e formas criadas) e dramática (abrangendo a diegese, a história contada) com ambas mantendo suas conexões.

Roberto Spadoni (2020) complementa a conceituação apontando que atmosfera e estilo são indissociáveis. Entre os elementos estratégicos a serem desenvolvidos a partir dessa ligação, estão aqueles relacionados ao espaço (objetos de cena e luz), ao áudio (som ambiente e música não diegética), à direção de fotografia (cores das luzes, movimentos,

enquadramentos e ângulos), diálogos (com seus *close-ups* capturando as emoções) e na edição. Nessa direção, todas as partes da obra audiovisual contribuem para criar atmosfera, que não é o pano de fundo do filme, mas a sua totalidade.

Para a análise audiovisual, Michel Choin (1990) pergunta o que estamos vendo e o que ouvimos. O autor enfatiza que dependemos das palavras para examinar o *corpus* e, portanto, enfatiza a precisão na escolha dos termos. Esse é um jeito de comparar e também confrontar percepções. Para melhor compreender a estrutura som-imagem, Choin (1990) sugere assistir várias vezes a sequências e, em alguns visionamentos, tampar o som ou a imagem. Para delimitar o áudio, ele orienta primeiro listar os elementos sonoros, depois verificar sua consistência e interação. Ao final, é possível identificar os principais pontos de sincronização entre imagem e som. Cabe ainda checar como esses dois aspectos se complementam, duplicam ou mesmo contradizem.

A partir das perspectivas dos autores consultados, visionamos cenas de apresentação das bruxas e também dos seus planos (envenenamentos, maldições, poções etc.) nas cinco animações selecionadas.

Rainha Má de *Branca de Neve e os sete anões*

Na sequência, a Rainha Má descobre que a heroína está viva e prepara a poção para eliminá-la. A primeira imagem associada à bruxa, com trajes predominantemente roxos, é uma caixa com um símbolo de coração atravessado por um punhal, havendo uma ideia de violência e traição.

A vilã se movimenta para um covil, descendo escadas e passando por ratos. A presença desses animais se torna um indício de que a descida não é apenas a direção, mas é também moral, gerando um significado de “baixeza”.

Quando ela prepara a poção, escutamos efeitos sonoros que lembram batidas em metal e ouvimos também uma risada estridente. Um fantasma grita ao sair do líquido verde e o corvo que estava na sala também se assusta. É interessante notar como a crueldade da personagem é comunicada a partir das reações dos demais personagens.

O feitiço preparado faz com que a Rainha Má se torne uma senhora idosa. Para a transformação, a câmera fica fora de foco e gira. Antes de enxergar o resultado, vemos apenas a sombra da personagem idosa balançando o corpo com uma risada. Agora ela tem um nariz grande, verruga, olhos salientes, olheiras e apenas um dente na boca. Há a associação da bruxa má a uma aparência dita desagradável.

Na continuação, vemos outro feitiço e a maçã envenenada fica coberta por um líquido verde que, ao escorrer, aparenta ser uma caveira. A vilã descreve explicitamente como a heroína, ao morder a fruta, vai ficar sem ar e seu sangue congelar. Para entregar esse pomo, novamente faz uma caminhada para baixo. Desce por um alçapão, por mais uma escada e pega o barco rio abaixo.

Malévola de *A Bela Adormecida*

O reino está comemorando o nascimento da princesa. De repente, um vento irrompe com música de tensão. Vemos a expressão de medo dos reis e fadas. O ambiente fica escuro e um fogo verde aparece no centro do salão, de onde surge Malévola.

Elementos do diabólico e do animalesco são associados a essa personagem. Há a impressão de que ela veio debaixo, por causa das labaredas verdes no chão. Ela tem chifres e seu manto aparenta ser asas quando levanta os braços. Ela é efetivamente chamada de "criatura". Carrega um cetro no qual um corvo pousa, e sua maquiagem e figurino são pretos e roxos.

Ele emprega o cinismo e finge ficar surpresa quando dizem que ela não é bem-vinda ali. Diz que vai dar um "presente" para a princesa, usando uma voz suave. Entre a ironia e a ameaça, vemos a reação das fadas, que protegem o berço, indicam a maldade da vilã.

Quando a bruxa usa magia, bichos e morcegos saem da bola de cristal. Há uma projeção visual da sua maldição, cuja intenção original é matar a princesa, fato que será modificado por uma fada. A bruxa desaparece no fogo verde e ouvimos suas risadas.

Úrsula de *A Pequena Sereia*

Os ajudantes da bruxa do mar, enguias, conduzem a heroína, uma sereia, para seu covil. Eles nadam para baixo e enxergamos uma caverna, que parece ter boca e dentes, localizada na porção inferior da tela.

Úrsula possui pele e ventosas roxas. Ela dita o comportamento para a princesa, falando que é rude espiar os outros. É vaidosa, passa maquiagem na frente do espelho e anda rebolando.

A vilã prefere usar o cinismo, chamando a princesa de "querida" e "doce criança". A canção diz que a bruxa já foi malvada, mas mudou. Porém, ela fala com suas enguias e revela suas reais intenções, afirmando que quem busca sua ajuda é "patético". E entendemos a crueldade de Úrsula a partir da reação dos amigos da heroína, que tremem de medo.

Temos um segundo número musical sobre o pagamento para o feitiço: a voz da heroína. A bruxa fala que homens não gostam de mulher tagarela. O encantamento é acompanhado por explosões, bolhas e luzes. Ao final, a risada de Úrsula ressoa até fora da caverna.

Bruxa de *Valente*

Vemos a heroína em uma paisagem com grandes pedras arranjadas. Seu cavalo está com medo, esfrega a pata dianteira no chão, relincha e balança a cabeça negativamente.

Apesar desse temor, a protagonista segue as luzes até uma cabana, enquadrada embaixo da tela. O caminho também é para baixo. Uma senhora curvada e desdentada surge na cabana; e sua vassoura continua varrendo a sala sozinha. A heroína, surpresa, aponta para essa ação, mas a bruxa diz que é ridículo, que coisas não têm propriedades mágicas. Essas negativas somadas aos esquecimentos ou atos atrapalhados da personagem agregam comichão à interação.

Também ouvimos sua risada, que ocorre por achar graça da pergunta da heroína. Ademais, ela tem um corvo, que fala e canta, e usa um caldeirão, gerando explosões, fumaça e lava.

Mamãe Gothel de *Enrolados*

Essa bruxa raptou a heroína, Rapunzel, e finge ser sua mãe. Distinta das outras, ela não se desloca para baixo, mas sobe para a torre se segurando nos cabelos da protagonista, Rapunzel. Diferente de um covil, está chegando ao local onde a princesa reside.

Gothel emprega o cinismo. Ela diz que a heroína fez um grande feito quando a puxou com os cabelos, mas depois reclama que demora muito. Ri e finge que é brincadeira. Apresenta-se como vaidosa, utilizando os cabelos mágicos da protagonista para se manter sempre jovem.

O número musical serve para negar o pedido da heroína, que deseja sair de casa para ver o festival das luzes. A bruxa procura assustá-la, falando como o mundo é perigoso e afirma que a “mamãe sabe tudo”. Durante a canção, o carinho que faz é no cabelo da heroína, considerando a sua propriedade mágica de rejuvenescê-la. Gothel chama a heroína de desajeitada e gorda. No final, a princesa corre para os braços da bruxa, único ponto de luz.

No conjunto das sequências analisadas nos cinco títulos, identificamos a recorrência de luzes coloridas, explosões, fumaças e até borbulhas para demarcar as bruxas. Isso acontece com a Rainha Má, a Malévola e a Úrsula. A bruxa de *Valente* e a Mamãe Gothel de *Enrolados* estão, em princípio, no cenário de uma casa, diferente das outras personagens que estão em espaços que podem ser descritos como seu covil. No entanto, quando a bruxa sem nome realiza seu feitiço também vemos as explosões e fumaças em seu caldeirão.

É interessante notar que todos esses espaços são apresentados como estando embaixo. Isso significa que a heroína ou a bruxa se desloca nesse sentido, ou que o local aparece em algum momento na base do enquadramento. A exceção ocorre com a Mamãe Gothel, que se movimenta para cima, puxada para a torre pelos cabelos da heroína. Como a torre é a moradia da protagonista, há certo contraste com a antagonista vindo de baixo.

Outro ponto comum à maioria das personagens é a sua caracterização como idosas, início de um olhar etarista que associa a idade à feiúra e à maldade das bruxas. Para a Rainha Má e a Mamã Gothel, os elementos que mostram a passagem do tempo (como os cabelos grisalhos) estão vinculados a uma transformação. A primeira se disfarça de velha e a segunda consegue rejuvenescer pela magia que exala das madeixas da princesa.

Considerando a ordem cronológica dos filmes, vemos uma atualização na forma de representar a maldade – a bruxa sem nome escapa porque, devido à comicidade, ela aparenta ser uma aliada da protagonista. De início, temos a Rainha Má bem explícita, que verbaliza que pretende tirar o ar e congelar o sangue da Branca de Neve. Na sequência, a Malévola usa ironia, dizendo, por exemplo, que vai dar um presente para a princesa, porém executando uma maldição. Esse cinismo aumenta com a Úrsula, cuja música defende que ela ajuda pobres e desafortunadas almas (porém fala para seus ajudantes a sua real intenção). E a Mamã Gothel canta que ama e sabe o que é melhor para a princesa, porém ações indiretas revelam sua intenção (como, em vez de beijar a testa da sua suposta filha, beija os cabelos, que são a fonte de sua juventude).

Por fim, notamos algo novo nos números musicais de Úrsula e Mamã Gothel. Ambas criticam e ditam os comportamentos para as heroínas, evidenciando as expectativas de gênero. Sugerem que as princesas não deveriam engordar ou ser tagarelas, pois os homens não gostam disso. Porém, elas são as vilãs e possivelmente suas mensagens não seriam as preferidas do público. Contudo, pode-se questionar o nível de vulnerabilidade das protagonistas diante das bruxas. A pequena sereia precisa assinar o contrato com Úrsula para atingir seu objetivo de encontrar seu interesse romântico e o mundo dos humanos. Rapunzel foi criada por Mamã Gothel e conhece o mundo a partir das suas explicações. Contudo, ambas as bruxas são vaidosas, retratando essa qualidade como negativa e vilanesca.

Referências

BYINGTON. O martelo das feiticeiras à luz de uma teoria simbólica da história. In: KRAMER,

H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. RJ: Ed.Rosa dos Tempos, 2014.

CALADO, E. *O encantamento da bruxa*. JP: Idéia, 2005.

CHION,. Introduction to audiovisual analysis. In: *Audio-vision*. NY: Columbia University Press, 1990.

DAVIS, A. *Good girls & Wicked witches*. London: John Libbey, 2011. E-book.

DISNEY. *Disney Princess*. S.d., site. Disponível em: <<https://princess.disney.com/?intover-ride=true>>. Acesso em 14 mar. 2023.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa*. SP: Editora Elefante, 2017.

GIL, I. A atmosfera como figura fílmica. *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO*. V. I, 2005. Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf>>. Acesso em 14 mar. 2023.

GOUDREAU, J. Disney Princess Tops List Of The 20 Best-Selling Entertainment Products.

Forbes. Jersey City, 2012, revista eletrônica. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/jennagoudreau/2012/09/17/disney-princess-tops-list-of-the-20-best-selling-entertainment-products/?sh=74a17deaab06>>. Acesso em 14 mar. 2023.

ITALIANO, C.; MITRE, T. Reinventando a bruxa no cinema. In: *Mulheres mágicas*. BH: Amarillo Produções Audiovisuais, 2022.

MURARO, R. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras* (Malleus maleficarum). RJ: Ed.Rosa dos Tempos, 2014.

RUSSELL, J.; ALEXANDER, B. *História da Bruxaria*. SP: Aleph, 2019.

SPADONI, R. What is Film Atmosphere? In: *Quarterly Review of Film and Video*. Philadelphia, v.37, n.1, 2020. Disponível em: <<https://artscimedia.case.edu/wp-content/uploads/sites/92/2014/05/07180921/spadoni-wifa.pdf>>. Acesso em 14 mar. 2023.

Fantasma, memória e vingança: um estudo do folk horror brasileiro ²⁵⁶

Ghosts, memory and revenge: a study of Brazilian folk horror

Juliana Cristina Borges Monteiro²⁵⁷
(Doutoranda – UFPE)

Resumo: Este trabalho procura apresentar características narrativas do subgênero folk horror no cinema brasileiro a partir de uma análise de três filmes escolhidos por reverberarem uma leitura do conceito folclore atrelado ao período colonial e escravagista brasileiro. A discussão se baseia na definição de folk horror do autor Adam Scovell (2017) e nos textos do sociólogo Clóvis Moura.

Palavras-chave: Folk horror, Cinema de horror, folclore, escravidão.

Abstract: This paper is interested in presenting narrative characteristics of the folk horror subgenre in Brazilian cinema based on an analysis of three movies chosen for having a reading of the folklore concept linked to the Brazilian colonial slavery period. The discussion is based on the definition of folk horror by the author Adam Scovell (2017) and on the texts by sociologist Clóvis Moura.

Keywords: Folk horror, Horror Movies, Folklore, Brazilian Slavery Period.

O cinema de horror é marcado por uma enorme diversidade de convenções, terrenos e estilos. Brigid Cherry, autora do livro *Horror*, considera o horror como um termo genérico, que engloba várias subseções unidas pela sua capacidade de horrorizar; como uma coleção de categorias relacionadas, porém, muitas vezes, dispares entre si (2009, p.3). Algumas dessas histórias transportam o horror para a região rural e compartilham os perigos do isolamento cercados por figuras de moralidade questionável. O subgênero descrito nesse caso é o *folk horror*.

O termo, que em tradução livre pode ser lido como horror folclórico, foi usado pela primeira vez em 1970, quando no jornal britânico *Kine Weekly* o escritor Rod Cooper chamou o filme de Piers Haggard, *The Blood on Satan's Claw*, de um "estudo de terror popular" (KEETLEY, 2020). Esse mesmo termo voltou a ser citado por Mark Gatiss em 2010, no seu programa na BBC, *A History of Horror*, para delinear filmes que se passam num cenário rural e retratam comunidades isoladas geograficamente com culturas muito distantes da

256 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão do Seminário Temático de Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

257 | Formada em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Espírito Santo, Mestre pela Universidade Anhembi Morumbi e doutoranda na Universidade Federal de Pernambuco.

sociedade moderna (ibidem). Essas coletividades geralmente possuem um comportamento calcado em superstições, folclores e crenças pertencentes exclusivamente a esse grupo tais como sacrifícios de solstício, rituais de sangue, astrologia e magia Wicca²⁵⁸.

Entretanto, tais leituras sobre este subgênero estão diretamente atreladas aos primeiros filmes considerados como *folk horror*, desenvolvidos sob a cultura e geografia da Grã-Bretanha: *Witchfinder General* (Michael Reeves, 1968), *The Blood on Satan's Claw* (Piers Haggard, 1971) e *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973). Estes três, chamados por alguns teóricos como *Trindade Profana*, deram início ao que se identificou como a primeira onda do subgênero contando com mais 14 projetos audiovisuais (entre filmes e séries) que marcam o período de 1968 a 1979 (KEETLEY, 2020). Após um grande intervalo, a segunda onda do subgênero inicia em 2008, seguindo em duas direções: “para frente, moldando novas encarnações, bem como para trás, revisitando e retrabalhando os textos de terror folclóricos definidores do final dos anos 1960 e 1970” (KEETLEY, 2020, tradução nossa²⁵⁹).

A partir desse ponto, é pertinente questionar: como o folclore se configura nos filmes de horror? Para Adam Scovell, autor do livro *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*, o elemento do *folk* nas narrativas está ligado com a cultura do próprio gênero de horror que se baseia em folclores como lobisomens, vampiros, múmias amaldiçoadas e uma infinidade de outras coisas invisíveis para contar suas histórias (2017, p. 15). Contudo, os filmes que seguiram na esteira da Trindade Profana apresentam uma estética e narrativa muito particulares, normalmente conhecidas pela sua localização rural (ibidem, p.19). O autor identifica, então, algumas ideias formais recorrentes no *folk horror*: 1) a obra pode usar de folclore para sugerir um senso de segredo para propósitos desconhecidos ou horríveis; 2) a obra pode expor um choque entre uma cultura moderna e os mistérios de uma cultura rural, por meio de parâmetros sociais; 3) a obra pode criar seu próprio imaginário folclórico por meio de suposições populares existentes (2017, p. 17).

Entretanto, estabelecer uma origem folclórica para desenvolvimento dos filmes não é simples. Para Keetley, as definições do horror popular surgiram quase que exclusivamente no contexto do *folk horror* britânico; logo, o mesmo modelo, em outras tradições nacionais, não se encaixará (2020). Scovell aponta que o nascimento do *folk horror* britânico está intimamente ligado ao movimento de contracultura durante os anos 1960 (2017, p.24). Ainda assim, o autor também destaca que não existe uma marca definidora do subgênero: cada país tem seu próprio “folk” e assim terá também suas próprias convenções sobre o *folk horror* (ibidem, p. 18).

Consequentemente, é imprescindível compreender o que é o folclore brasileiro. Importante autor e teórico da história negra, Clóvis Moura afirma que o povo negro, durante e após o processo de escravização, passou por um significativo regime de desarticulação do seu mundo religioso através de métodos catequistas e sincréticos (1989, p. 34). Isso se deu porque a cultura portuguesa foi imposta como a única conhecedora do sobrenatural, que

258 | Religião neopagã, característica da Europa Ocidental e anterior ao Cristianismo, que cultua o feminino como divindade.

259 | No original “... forward, shaping new incarnations, as well as backward, revisiting and reworking the defining folk horror texts from the late 1960s and 1970s.”

poderia, de igual forma, explicar o mundo natural, transformando qualquer cultura adjacente em animista e fetichista – logo, primitivas (ibidem). O autor ainda destaca que além da demonização das culturas afro, o processo colonizatório brasileiro inclui o apagamento dos saberes de diversos povos da diáspora e a proibição dos seus ritos, do uso das línguas originárias, legando a esses povos a marginalidade na elaboração da cultura nacional (1994, p. 179, 182). Baseado na perspectiva de Moura, parte do horror folclórico no Brasil poderia ser descrito, então, a partir de três longas-metragens selecionados para esta análise que tem como enfoque um universo fantástico calcado no período escravagista. São eles: *O diabo mora aqui* (2015, Dante Vescio, Rodrigo Gasparini), *O Juízo* (2019, Andruca Waddington) e *O nó do diabo* (2017, Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi, Ian Abé, Gabriel Martins). Cada um dos filmes faz uso de crenças dos povos negros de maneiras peculiares a fim de trazer a escravidão (e suas consequências) para dentro das narrativas com sentido horrífico, emulando a vingança dos antepassados negros e escravos. Dessa forma, abordando um tipo de cultura transformada em folclore pelo colonialismo, estes longas metragens optam por conversar com o mundo moderno transferindo a punição dos escravos para uma classe média alienada que retorna para as casas senhoriais – em espaços rurais e isolados – que antes abrigaram e protegeram seus patrões até agora: no reencontro com o passado.

Fantasmas, memória e vingança no folk horror brasileiro

O primeiro dos filmes selecionados, *O diabo mora aqui*, conta a história de quatro jovens de classe média, brancos, que decidem passar uma noite em um casarão colonial da família de um deles. Ao chegarem no local, descobrem que existe uma lenda envolvendo a casa e um ritual de aprisionamento do espírito do Barão que foi dono do lugar. Morto em emboscada pelos negros escravos por ser extremamente cruel, a cerimônia para manter o espírito preso é realizada de tempos em tempos pelos descendentes dos escravos da fazenda para conter a força vingativa da assombração.

A princípio, o filme trata a história que envolve a casa como uma lenda, algo que a família proprietária da fazenda nunca acreditou. O personagem de Apolo (Pedro Carvalho), herdeiro do casarão, narra para os amigos como um bebê foi usado para conter o espírito do Barão do Mel no porão preso a um prego. Em determinado ponto da história, outro jovem, Jorge (Diego Goullart) afirma “Isso é só uma brisa. Só uma historinha que o caseiro contava toda vez que a gente vinha pra cá”, enquanto Apolo confirma que o relato é real. Em outro lugar e momento do mesmo dia, dois jovens negros, Luciano (Felipe Frazão) e Sebastião (Pedro Caetano), ressuscitam o corpo de Bento (Sidney Santiago) – escravo morto violentamente pelo Barão do Mel (Ivo Muller) – para realizar, mais uma vez, a cerimônia que garante a detenção do fantasma na casa. A medida em que a narrativa se desenvolve, o espectador descobre que Apolo sempre ouviu o chamado do Barão para ser libertado acreditando ser do bebê e que por isso reuniu os amigos: para libertar o espírito que considera inocente.

Uma das características interessantes do filme é como ele retrata a distorção cultural do ritual feito na casa: os descendentes do escravo Bento cantam em frente às velas e às guias de proteção características das liturgias da umbanda para acordar o morto ao mesmo tempo em que Apolo desenha um pentagrama no chão no porão da casa, em torno do prego. Escapa aos jovens visitantes as dinâmicas próprias de uma religião que não diga respeito a seus corpos e suas memórias. E assim, um conto é só um conto de terror até que se possa ouvir o chamado de um homem branco: o fantasma do Barão deseja vingar-se.



Figura 1 - A esquerda: o ritual para ressuscitar Bento; A direita: o pentagrama desenhado por Apolo

O segundo filme, *O Juízo*, inicia contando eventos de outro século, quando um homem e sua filha pedem abrigo em um casarão colonial, ainda nos tempos da escravidão. Esse homem, Couraça (Criolo) oferta ao dono da propriedade um diamante em troca do pernoite na casa e de comida para sua filha. O proprietário da casa fica com a pedra, mas aciona a polícia local argumentando que o diamante só poderia ser obra de roubo. Ao fim do flashback, tanto o pai quanto a filha são mortos pela polícia e somos inseridos no tempo presente do filme que apresenta Augusto (neto do homem que entregou Couraça as autoridades locais) e narra a história de sua família que se isola no casarão colonial dos seus antepassados a fim de cuidar do alcoolismo do patriarca.

Não demora muito para que Augusto comece a receber a visita do fantasma de Couraça que diz estar procurando uma ferramenta de garimpo sua e em outra oportunidade oferecendo presentes. Augusto também descobre que seu pai tinha alucinações com um homem de feição parecida a de Couraça e da filha dele, Ana. Numa madrugada, Couraça e Augusto conversam e enquanto bebem o visitante avisa que “Essa casa me deve uma alma. Você sabe.” E depois do protesto do morador, Couraça continua: “Mas uma parte de você sabe... a parte do seu sangue que me traiu. Um brinde a covardia!” e então propõe que Augusto sacrifique seu filho em troca de conseguir os diamantes escondidos na propriedade.



Figura 2 - cenas do filme O Juízo

Tanto em *O Diabo Mora Aqui* quanto em *O Juízo*, os terrores da escravidão são evocados num sentido vingativo e catártico direcionado a uma família ou grupo específico. Diferentemente, em *O Nó do Diabo* um antigo engenho situado nos arredores de uma comunidade pobre, e majoritariamente negra, representa o próprio fantasma. Com vislumbres do que é e do que foi a propriedade, o longa-metragem se divide em cinco histórias que contam acontecimentos retroativos do lugar, a começar pelo episódio do caseiro Cristian (Tavinho Teixeira) que é contratado pela Família Vieira para proteger a propriedade do avanço do bairro periférico. Uma das primeiras cenas do filme, Cristian observa a comunidade de fora da fazenda e, ao avista um despacho no canto da rua, destrói o prato e as velas do trabalho.



Figura 3 - O caseiro Cristian destrói um despacho

O terceiro filme desta análise é *O Nó do Diabo* e relata por meio de cinco histórias ao longo de dois séculos os horrores da escravidão vividos numa fazenda canavieira. Na primeira narrativa da antologia, Cristian é muito agressivo e violento com os moradores do bairro mesmo sem motivo. Determinado trecho, o caseiro mata um casal de evangélicos à quem pede ajuda para consertar seu carro. Mesmo sentindo prazer na violência, Cristian não consegue dormir no casarão, tendo pesadelos recorrentes e acordando de supetão com frequência.

Um elemento crucial é a presença da casa nas cenas. Numa sequência em específico, depois de um pesadelo, Cristian decide sair de carro, liga o rádio e não consegue sintonizar em nenhum canal. A medida em que o ruído do rádio sobe, a cena corta para um plano da casa, iluminado pelos faróis do carro sugestionando a influência que a própria casa tem no comportamento do caseiro. Mais tarde, na mesma noite, Cristian retorna para a proprieda-

de com dois corpos na mala a fim de escondê-los no terreno. Sob a luz dos faróis do carro, o casarão parece assistir o enterro soturno das vítimas do caseiro enquanto de fundo sobe uma trilha sonora inquietante.

Nos três filmes, vingança e sobrenatural estão atrelados. O horror se manifesta na figura do fantasma que traz a dívida com o passado de volta a vida, de volta para as relações no tempo presente. Estes mesmos fantasmas são despertados pelos visitantes, herdeiros, empregados que desconhecem os eventos transcorrido no lugar. As assombrações são humanas, mas também são os próprios imóveis com as piores histórias e vivências presas em suas paredes, numa ligação intrínseca entre as casas coloniais e as violências cometidas durante o período escravagista e depois.

Referências

CHERRY, Brigid. *Horror*. New York: Routledge, 2009.

KEETLEY, Dawn. *Introduction: defining horror*. Falmouth: Revenant Journal, 2020. p. 1-32. Disponível em <<http://www.revenantjournal.com/contents/introduction-defining-folk-horror-2/>> Acesso em 25 de setembro de 2021.

MOURA, Clóvis. *A história do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MOURA, Clóvis. *Dialética racial do Brasil negro*. 1 Ed. São Paulo: Editora Anita, 1994.

SCOVELL, Adam. *Folk Horror: hours dreadful and things strange*. 1 Ed. Liverpool: Auteur Publishing, 2017

A plasticidade fotográfica de *Bardo:* *Falsa Crônica de* *Algumas Verdades*²⁶⁰

The photographic plasticity of *Bardo:*
Falsa Crônica de Algumas Verdades

Julianna Nascimento Torezani²⁶¹

Doutora em Comunicação e Professora da Universidade Estadual de Santa Cruz,
Ilhéus, Bahia

Resumo: O filme *Bardo: Falsa Crônica de Algumas Verdades*, dirigido por Alejandro González Iñárritu (2022), apresenta Silverio Gacho, documentarista mexicano, que mora nos Estados Unidos, mas retorna ao México por conta de uma premiação. O trabalho busca analisar os elementos da cinematografia utilizados para narrar de forma visual a jornada do protagonista. A análise das imagens indica que a direção de fotografia foi elaborada para acentuar as emoções, os medos, a intimidade e a identidade de Silverio.

Palavras-chave: *Bardo: Falsa Crônica de Algumas Verdades*; Cinematografia; Direção de fotografia; Imagem-tempo; Lembrança.

Abstract: The movie *Bardo: Falsa Crônica de Algumas Verdades*, directed by Alejandro González Iñárritu (2022), presents us Silverio Gacho, a Mexican documentary director, that lives in the United States, but returns to Mexico to receive a prize. This paper analyses the cinematography elements used to tell visually the character's journey. The analysis of the images indicates the cinematography is elaborated for emphasizes emotions, fears, intimacy and identity aspects of Silverio.

Keywords: *Bardo: Falsa Crônica de Algumas Verdades*; Cinematography; Director of photography; Time-image; Remembrance.

Introdução

Contar a história de forma visual é a função da cinematografia, em que a linguagem desenvolvida através do trabalho de câmera e luz nos leva a entrar em outra dimensão de tempo e espaço. Como objeto de análise desta criação imagética está o filme *Bardo: Falsa Crônica de Algumas Verdades*, lançado em 2022, dirigido por Alejandro González Iñárritu, que assina o roteiro com Nicolás Giacobone, para narrar a história do jornalista e documentarista mexicano chamado Silverio Gama. Para este longa metragem de 159 minutos, Iñárritu

260 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estética e plasticidade da direção de fotografia - Sessão 3 - Cinematografias e plasticidades.

261 | Professora de Rádio, TV e Internet da UESC. Doutora em Comunicação pela UFPE. Autora de *As selfies do Instagram: os autorretratos na contemporaneidade* (2022). E-mail: jntorezani@uesc.br

voltou ao México (seu país de origem) para apresentar o drama de um personagem que mora dos Estados Unidos, retorna ao seu país para receber uma homenagem em função do seu trabalho e rememora momentos íntimos da sua vida. Desse modo, questiona-se: Como os aspectos da cinematografia apresentam os dramas vividos por Silverio ao entrelaçar suas memórias e reflexões?

Este trabalho tem por objetivo analisar os elementos da cinematografia que o diretor de fotografia iraniano Darius Khondji utiliza para narrar a jornada pessoal do protagonista. A relevância deste estudo se dá em considerar que um dos aspectos que formam a obra fílmica ocorre pela construção das imagens, através do conhecimento técnico, estético e cultural de toda equipe de cinematografia, já que pelos enquadramentos, angulações, movimentos de câmera, cores, luzes e sombras a narrativa nos toca, nos afeta, nos sensibiliza e nos faz refletir acerca daquela história em conexão com as nossas próprias experiências e observações.

O referencial teórico que fundamenta este estudo parte das ideias de Oliveira (2018) sobre o encontro do ator-câmera, Brodwell e Thompson (2018) sobre trabalho de câmera e iluminação, Scansani (2020) sobre direção de fotografia, Silva Junior (2022) sobre lembrança, Dubois (2012) sobre cinema autobiográfico e Nardi (2019) sobre estado alterado. A escolha metodológica desta análise foi feita pela pesquisa documental, em que foram escolhidas cenas que demonstram a composição da imagem desta produção audiovisual.

Memórias e Reflexões: a metalinguagem em *Bardo*

O ator Daniel Giménez Cacho interpreta o personagem Silveiro Gama que é um jornalista e documentarista mexicano, radicado nos Estados Unidos por 20 anos, que ganha um importante prêmio nos Estados Unidos, tendo em vista que é o primeiro latino americano a receber tal honraria, por conta disso viaja para o México com sua família para receber uma homenagem pela premiação. Na trama, sua história é contada entrelaçando acontecimentos cronológicos com memórias e reflexões, tudo cuidadosamente articulado pela criação imagética e sonora que conecta os espaços e tempos entre passado e presente com ganchos e perspectivas diferenciadas e, por vezes, distópicas. O filme produzido no México inicia com a sombra de Silverio parado, depois andando, correndo e voando em um campo árido de vegetação, ou seja, um deserto, a medida que ocorre tais movimentos, a câmera acompanha e muda o ângulo de plongée para contraplongée (Figura 1). A imagem sugere uma decolagem, como uma metáfora das memórias do que está por vir.

Figura 1 – Cena inicial com a sombra de Silverio.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022.

Na sequência, Silverio está no trem com um saco dos peixes (axolotes) com riso no rosto, o trem está com água no piso e ele tenta pegar os peixes, apresentando assim mais uma memória (Figura 2). Com a construção de uma cena para outra entrelaça aspectos do cenário, em que o protagonista está em sua casa, também alagada, mas trata-se de um pesadelo em que ele acorda sufocado. Essas cenas iniciais demonstram o quão não-linear é a trama e como as reflexões de Silverio demonstram a forma como ele lida com as situações diversas e, neste caso, a cinematografia do trabalho de câmera está em conexão com a atuação.

Figura 2 – Cena de Silverio com os peixes no trem.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022.

Neste sentido, Oliveira (2018, p. 943-944) aborda o encontro do ator-câmera, visto que Silverio, aparece em quase todas as cenas do filme e tudo é apresentado a partir dele, seja o momento vivido naquele espaço-tempo ou suas lembranças, o que denota um ponto de vista muito particular de mundo a partir de uma pessoa: “A combinação ator-câmera parece compor, nesse sentido, uma harmonizadora combinação entre ações simples, expressivas e, ao mesmo tempo, dotada de conteúdo interior”. A exemplo quando menciona fatos da história mexicana, como o 175º aniversário do fim da guerra México X Estados Unidos. Ouvimos o som de banda de marcha em um palácio, em um travelling horizontal, a câmera vai dos músicos até ele e depois para um grupo de músicos, assim conhecemos o lugar da filmagem com movimentos, planos, ângulos e luzes sofisticados (Figura 3). Silverio conversa com o presidente e narra o massacre dos jovens mexicanos, a cena é coreografada de maneira não verossímil, apenas como um demonstrativo do que aconteceu tendo em vista a comemoração do fim da guerra, mesmo que o México tenha sido vencido, transformou a história em um mito.

Figura 3 – Cena de Silverio narrando uma cena da guerra.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022.

Silverio vai para um emissora de televisão onde são mostrados a produção e gravação de vários programas, um elemento de metalinguagem de como é feita a produção audiovisual. É entrevistado por Luis para falar do seu último documentário, no qual fez uma docuficção intitulado “Falsas crônicas de algumas verdades” e por receber o Prêmio Alethea por ética jornalística da Sociedade Americana de Jornalistas. No programa, Silverio não fala nada e é criticado e ofendido pelo apresentador que conta fatos da vida pessoal, sobretudo da infância dele (Figura 4). No entanto, ele não foi ao programa, foi só imaginação, ficou com medo de ir para ser humilhado e motivo de piada.

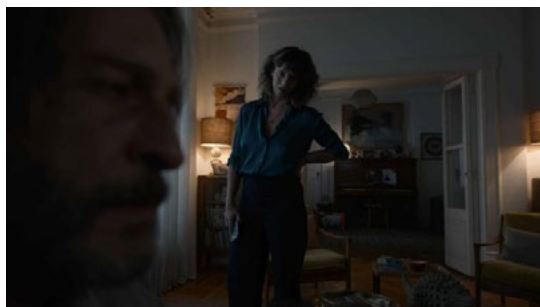
Figura 4 – Cena de Silverio e Luis no programa de televisão.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022.

Importante destacar dois elementos utilizados pela cinematografia neste filme, o primeiro é o movimento de câmera, Bordwell e Thompson (2013, p. 280) abordam que “para realçar efeitos expressivos, os cineastas podem mudar a velocidade do movimento no decorrer de um plano”, o que ocorre em várias cenas, como as mencionadas acima (cena inicial e cena sobre a guerra). Ainda há a cena em que Silverio chega em casa e conversa com a esposa Lucía sobre a ausência na entrevista, a premiação e o filho morto, a câmera está em movimento no espaço, opera como um observador, segue o personagem passando pelos cômodos que tem uma arquitetura circular, opera de forma subjetiva, em outros momentos enquadra o casal em plano conjunto (Figura 5).

Figura 5 – Cena de Silverio com a esposa Lucía.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022.

O segundo elemento marcante da cinematografia é a luz, em que “muito do impacto de uma imagem vem do uso da iluminação” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221) e nessa trama serve para acentuar a mistura de acontecimentos do presente e das memórias. Na cena em que as pessoas estão em um cinema assistindo um documentário, o lugar da tela vira um palco que tem uma banda, é a festa em homenagem a Silverio feita pelos jornalistas mexicanos. Quando ele chega ao evento diz a uma pessoa que tenta entrevistá-lo: “não posso entender meu país, só posso amá-lo”. A família e amigos o cumprimentam com crítica pelo prêmio. Ele conversa com Luis (que o convidou para a entrevista que ele não foi) que faz duras críticas ao documentário e que ele integra a obra como uma figura histórica. Importante que através deste diálogo sabemos que várias cenas que vimos anteriormente são do documentário e já antecipa próximas cenas que ainda serão vistas. Ele também critica Luis pela forma como conduz sua carreira na televisão e sem coragem de entender a história do país em que vive. Na festa, Silverio dança com a família, a câmera percorre o salão, a cada momento a iluminação muda entre ambientes escuros e claros, sobretudo neste momento da dança que spots de luz dura emolduram a cena (Figura 6).

Figura 6 – Cena da festa em homenagem a Silverio.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022.

Tratar da direção de fotografia deste filme é importante abordar o primoroso trabalho de câmera feita pela equipe de Khondji, em que observa-se o uso do equipamento de diferentes formas, explorando todas as possibilidades que a linguagem cinematográfica propicia, que vai dos enquadramentos aos movimentos. Scansani (2019, p. 34-35) aponta que “a câmera, a nosso ver, é o elemento central da expressão cinematográfica, sendo que sua manifestação se apresenta em camadas sobrepostas que concatenam as distâncias, as frequências, os ritmos, as vibrações das coisas e dos seres”. Como exemplo, da sequência da cena anterior, a família está dentro do avião voltando para os Estados Unidos. Durante o vôo,

o filho conta ao pai que quando eles vieram morar nos Estados Unidos ele trouxe na mala os peixes que criava, porque havia deixado os amigos no México, o que remete a uma das cenas iniciais relatadas acima (Figura 2, Silverio com os peixes dentro de um trem).

Como o filme retrata a vida e as lembranças de Silverio, é importante situar os estudos sobre lembrança feitos por Silva Junior (2022, p. 6) quando indica que é um exercício de recuperação da experiência do que foi vivido, mas apresentada pelo imaginário de cada um, é imprecisa, traz descontinuidades, fora da cronologia, “nessa passagem o relevo da lembrança são modos de sentir o tempo, de assujeitá-lo na experiência, pois passado estático não há. [...] É revelação. É emergir de volta e à tona uma comoção para o tempo presente”. Envolve a relação da existência com o tempo.

Na sequência, vemos Silverio deitado em uma cama, a filha e a esposa ao seu lado, por ter sofrido um derrame. Alguém bate na porta. É ele que o vê na cama com a família ao redor. Ele sai do quarto, o chão da casa é de areia. A porta se abre, mas ele também está fora, como um encontro consigo mesmo. Um ator está de óculos escuros e o outro sem, mas quando se encontram se torna um espelho, um reflexo do outro (Figura 7). O ator de óculos, de fora, sai andando.

Figura 7 – Cena de Silverio na reflexão final.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022.

Bardo é o termo utilizado como título da obra e trata-se de um contador de histórias, poemas e lendas na Europa antigamente, essa foi a forma que Iñárritu escolheu para falar de si, visto que ele parte do México para os Estados Unidos para desenvolver filmes que foram amplamente premiados e depois retorna para discutir sua trajetória em sua cidade natal, o que acontece com o personagem Silverio, visto que a função de um documentarista é contar histórias. Em caráter de análise, podemos atribuir o sentido de uma obra com aspecto autobiográfico. Neste sentido, ao tratar sobre imagem-memória do cinema autobiográfico moderno, Philippe Dubois (2012, p. 4) aponta que a “autobiografia posiciona a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória”, o que explica a forma como a história se apresenta, sobretudo na parte final.

Na construção fílmica desta obra observamos que o diretor não utiliza nenhum efeito visual direto no primeiro momento para diferenciar as cenas que transcorrem de Silverio durante sua viagem e suas reflexões sobre seu passado, suas dores e angústias. Cabe ao espectador perceber esses momentos de conflito do personagem, o que Taís Nardi (2019, p.

122) chama de estado alterado, que permite maior liberdade estética no cinema, visto que “o tempo vai e volta, misturando imagens do presente com imagens da imaginação e da memória”, em que lugares e situações se entrecruzam com personagens familiares e históricos, além da identificação do narrador com o personagem, o que acontece na história de vida de Iñárritu e na trama de Silverio.

Considerações Finais

Como resultado, temos um filme que transborda em exageros, distopias, rupturas, hibridismos com cenas que narram ora a vida do personagem, ora a história mexicana, colonização, metalinguagem no jogo de colocar a produção de um documentário dentro da trama, oposições entre a vida e a morte e entrelaçamento de tempo ao trazer as memórias de Silverio misturando o passado e presente. Com tudo isso, temos uma obra que apresenta uma cinematografia que serve para acentuar as emoções, as tristezas, os medos, a intimidade, o sucesso, a relação com a família e a crise de identidade do protagonista durante sua viagem ao México e nos fazer refletir sobre a nossa própria vida e nossas conquistas, fraquezas, rotinas e momentos especiais.

Desse modo, o trabalho de câmera e de iluminação são elaborados de forma surpreendente para nos apresentar de forma conflituosa as conquistas e a crise vivida pelo protagonista, as escolhas técnicas e estéticas faz uma cena interligar a outra de maneira particular ao encadear os acontecimentos e as memórias de Silverio, pelos movimentos de câmera, enquadramentos, angulações, luzes, sombras e cores enfrentamos juntos com o personagem seus dramas. Todos os elementos são criados de forma coerente com a narrativa, que nos leva as sensações elaboradas a partir do roteiro.

Assim, quando o personagem Silverio indica que é preciso se distanciar para ver melhor o seu próprio país, entre fatos e ficções, observamos uma reflexão e uma autocrítica do diretor Iñárritu, uma vez que há elementos comuns entre sua trajetória pessoal, por viver nos Estados Unidos, ser um diretor amplamente premiado e retornar ao seu país (para produzir esse filme) no momento de uma análise pessoal e de questionamentos, acerca do seu trabalho, assim esse filme nos atravessa como espectadores para rever nossa própria vida.

Referências

- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- DUBOIS, P. “A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno”. *Revista Laika*, São Paulo, v. 1, n. 1, jul. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/issue/view/10099> Acesso em: 25 mar. 2023.
- NARDI, T. A direção de fotografia de estados alterados de percepção. In: TEDESCO, M. C.; OLIVEIRA, R. L. (orgs.). *Cinematografia, expressão e pensamento*. Curitiba: Appris, 2019.
- OLIVEIRA, R. L. S. A Cinematografia e a Plasticidade Dramatúrgica. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 12, Goiânia, 2018. *Anais de textos completos [...]*. São Paulo: SOCINE, 2018.

SCANSANI, A. C. Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas. In: TEDESCO, M. C.; OLIVEIRA, R. L. (orgs.). *Cinematografia, expressão e pensamento*. Curitiba: Appris, 2019.

SILVA JUNIOR, J. A. Alguma fotografia do sertão. Entre a memória e a lembrança. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45, 2022, João Pessoa. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2022.

O nomadismo da experiência bissexual em *Les Rendez-Vous D'Anna*²⁶²

The nomadism of the bisexual experience in *Les Rendez-Vous D'Anna*

Julie de Oliveira²⁶³

(Mestre – Sem Vínculo)

Resumo: Este trabalho discute o processo de nomadismo na experiência bissexual da personagem Anna Silver no filme *Les Rendez-Vous D'Anna*, de Chantal Akerman. Pensamos a bissexualidade enquanto experiência fluida, em lugar de a entendermos apenas como uma identidade fixa: é sim o estado daquele cujo desejo transita entre gêneros diversos.

Palavras-chave: Chantal Akerman, bissexualidade, espaço, nomadismo.

Abstract: We discuss the process of nomadism in the bisexual experience of the character Anna Silver in the film *Les Rendez-Vous D'Anna*, by Chantal Akerman. We think of bisexuality as a fluid experience, instead of understanding it as a fixed identity: it is rather the state of those whose desire moves between different genders.

Keywords: Chantal Akerman, bisexuality, space, nomadism.

Esse trabalho traz uma parte da pesquisa que originou a dissertação intitulada *Estética de resistência: tempo e espaços fílmicos em uma leitura bissexual do filme de 1978 Les Rendez-Vous D'Anna, de Chantal Akerman*, e é relativa ao espaço fílmico, discutindo o nomadismo na experiência bissexual da personagem principal do filme.

O filme *Les Rendez-Vous D'Anna* é como um road movie em que não acontece a habitual jornada de descobrimento e amadurecimento da personagem. Anna, a personagem principal, está em uma turnê pela Europa para promover seu novo filme. Acompanhamos Anna entrando e saindo de hotéis e embarcando e desembarcando de trens ao longo da sua viagem entre Essen e Paris, onde mantém residência. Ao longo do caminho Anna tem diversos encontros com pessoas diversas.

Anna chega na estação de Essen e vai para o hotel. Chegando lá, após interação com o recepcionista, ela se encaminha para o quarto, que possui duas camas de solteiro. Anna acomoda-se em uma delas. Seu primeiro encontro acontece com um homem chamado Heinrich,

262 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: TENDA CUIR.

263 | Julie de Oliveira possui graduação em Engenharia Elétrica pela UFSM, Cinema pela UFSC e é mestre em Ciências da Linguagem na linha de Linguagem e Cultura pelo PPGCL da Unisul. Faz parte do Queererrâncias, grupo de Estudos Feministas e Queer.

que ela conhece na apresentação de seu filme. Eles vão para o quarto de Anna no hotel, e nele quase acontece o ato sexual, que é interrompido por Anna. No dia seguinte, ela visita a casa de Heinrich. Após a visita ela se encaminha mais uma vez à estação, dessa vez com destino a Colônia, onde faz uma baldeação para seguir caminho para Bruxelas. Em Colônia, ela encontra Ida, uma antiga conhecida e mãe do seu ex-noivo - é seu segundo encontro. Ao voltar ao trem Anna dessa vez se encontra no corredor com um estranho, que lhe conta sobre o sonho de mudar para Paris. Ao desembarcar na estação de Bruxelas, Anna tem seu quarto encontro, dessa vez com a mãe, e pela primeira vez ela parece realmente interessada no que alguém tem a dizer. Anna mais uma vez passa uma noite num quarto de hotel, dessa vez com a mãe. Nesse momento Anna confessa seu encontro sexual com uma mulher. Ao chegar em Paris Anna é recebida na estação por Daniel, seu amante, que veio buscá-la de carro. Acompanhamos o trajeto dos dois até um hotel. Seu último encontro é marcado pelas tentativas de seu amante de comandar a situação. Anna mostra-se mais aberta e inclusive canta para ele. Daniel parece não se sentir bem, e Anna pega um táxi para ir até uma farmácia. Ela chora dentro do carro. Após esse encontro falho com seu amante, ela finalmente vai para casa, um lugar que mais parece com outro quarto de hotel, vazio de recordações e marcas subjetivas. No último plano no filme Anna está deitada na cama ouvindo as muitas mensagens na secretária eletrônica. Ela não responde nenhuma dessas mensagens, apenas permanece impassível sobre o colchão. A última mensagem é de sua amante: "Anna, onde está você?"

Entendemos que o interesse da personagem por pessoas de diferentes gêneros dá abertura para a leitura da personagem enquanto uma mulher bissexual - entendendo aqui bissexualidade como um termo que define um conjunto de sexualidades monodissidentes, e também enquanto experiência fluida, em lugar de uma identidade fixa.

Chamaremos esses espaços pelos quais a personagem transita, como hotéis e estações de trem, de espaços de passagem, ou entre-lugares. Ao nos indagarmos a respeito de como os corpos bissexuais se projetam sobre o espaço fílmico trazemos Maria Pramaggiore e Sara Ahmed. De acordo com a teoria de Ahmed, existem evidências para se pensar que a bissexualidade, tomada como uma sexualidade independente, ocupa um espaço que lhe é próprio (AHMED, 2006). Já Pramaggiore ressignifica a expressão pejorativa "on the fence", que traduzimos como em cima do muro, a autora apregoa as epistemologias do muro, ela se refere ao muro como um lugar que se encontra "entre" (PRAMAGGIORE, 1996). Diferente do muro em Deleuze e Guattari, que delimita territórios estriados, os quais seriam aqueles ocupados pelo sedentário, ou nas palavras de Suely Rolnik pelo viciado em identidade, o muro bissexual é permeável: por ele circulam fluxos incontidos de desejo - aqui é inclusive interessante voltarmos à tradução literal de fence como cerca, como algo que possui frestas. O muro bissexual encontra seu correspondente no espaço liso de Deleuze e Guattari, é um lugar de indeterminação que se atualiza na diferença e portanto expressão do nomadismo da personagem. A ausência de delimitações em um território liso dizem, afinal de contas, a respeito da resistência em aceitar subjetivações rígidas.

Cabe deixar claro, portanto, que a viagem de Anna é antes em intensidade do que em deslocamento espacial. Ou seja, Anna é uma nômade não apenas em razão de resistir acomodar-se em um único lugar no espaço, mas sim em função dos agenciamentos que se desdobram a partir de seus encontros com estranhos e conhecidos ao longo do trajeto. A personagem nega imagens fechadas do ser mulher - como a imagem de uma esposa a quem recaia os cuidados com o parceiro. Ela está em constante processo de desterritorialização e reterritorialização - levemos em consideração o que dizem Deleuze e Guattari, segundo os quais "o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência [...] [uma vez que] ele se reterritorializa na própria desterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 2019, p. 56). Dito de outra forma, a personagem está em um constante processo de despertenciamento que se conjuga sobre si mesmo, reinventando-se de novo e de novo enquanto ignora as convenções de um sistema cis-hetero-patriarcal que tenta impor um modelo de mulher.

Diz Rolnik que o quanto a vida pode fluir e ser potência criadora depende da relação que se estabelece com o mal estar resultante da diferença entre a percepção ilimitada da subjetividade e os limites impostos pelo mundo objetivo. Ela discute duas formas principais de lidar com esse mal estar. A primeira seria justamente aquela em que há um engessamento do interior e exterior (dentro e fora da subjetividade), os quais reduzidos a uma visão espacial, são dados desde sempre e para sempre. É a forma produzida pelo viciado em identidade, que nega o movimento. Já a segunda corresponderia à escuta desse mal-estar e à improvisação de formas que dão sentido e valor àquilo trazido por essa sensação (ROLNIK, 1997).

Ao descrever o engessamento da relação fora e dentro no processo de subjetivação do viciado, diz a autora, "a densidade desta pele é ilusória e efêmero é o perfil que ela envolve e delinea" (ROLNIK, 1997, p. 1), ou seja, em seu curso natural o processo de subjetivação não resulta em um ser fechado, mas em um somatório de forças que estão sempre a concorrer pela figura de uma nova individuação. A partir disso, e tomando a bissexualidade em seu caráter móvel - em outras palavras em sua fluidez -, torna-se possível defini-la antes como o estado daquele cujo desejo transita entre diferentes gêneros, do que como uma identidade fixa. Pensemos então em um processo de desterritorialização e reterritorialização intrincado no desejo bissexual, através dos entremeios pelos quais ela flui.

Roberta Veiga, pesquisadora brasileira, fala do cinema de Chantal como uma estética do confinamento, em que o quadro contém mais quadros e assim ao infinito, *mise-en-abysme*. Chantal assume a artificialidade do cinema, reiterando através de uma imagem que sugere distância e aprisionamento o aspecto maquínico do fazer cinematográfico (VEIGA, 2009). Essa visão, segundo Veiga de uma segura estética, esbarra na ideia trazida por Ivone Margulies sobre o aspecto de presença, em outras palavras de teatralidade, nas obras da diretora. Para Margulies, os filmes de Chantal Akerman alternam "contenção, ordem, simetria e... uma intensidade seca que inverte a restrição: falta de controle, obsessão, explosão" (MARGULIES, 2016, p. 53). Onde Veiga vê uma segura que constringe, Margulies enxerga um potencial explosivo. É através da ordem e da repetição que os filmes de Chantal permitem o foco na *mise-en-scène* - principalmente nos corpos ali presentes.

O alto grau de formalismo faz com que ligeiros desvios saltem aos olhos e enriqueçam de sentido o plano. Tal se pode afirmar, por exemplo, dos quadros presentes nas figuras 1 e 2. Em ambos a simetria é sutilmente fraturada pela localização das personagens dentro do plano. Começando pela figura 1, em que Anna e sua mãe estão sentadas em um restaurante, mas deslocadas do centro do quadro. Poderíamos especular sobre uma quebra de ritmo representada pela chegada da mãe. Nessa cena Anna mais uma vez recusa o alimento, representativo da crononormatividade, mas aceita a afeição da mãe, exibindo expressões mais fortes do que a feição levemente desinteressada vista até então, ela inclusive sorri. O efeito, contudo, é mais evidente na cena vista na figura 2. Nela Anna acaba de chegar ao quarto de hotel em Essen, e descansa sobre a cama. A simetria mais uma vez está presente, entretanto ela é quebrada pela própria personagem, que está deitada na cama à direita. A escolha do uso de duas camas de solteiro em lugar de uma única cama de casal, sobre a qual a personagem poderia se deitar ficando no centro do quadro, enfatiza de forma contundente seu celibato, elemento de desestruturação da fixidez identitária.

Figura 1 – Restaurante



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Figura 2 – Quarto de hotel



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Na cena em que Anna entra no quarto, em Essen, ela para em frente a uma das janelas, e antes de mais abre as cortinas e a janela. Ao fazê-lo, o som dos trens da estação observável diante dela preenchem o quarto. Percebe-se nesse gesto uma necessidade de permanecer em movimento, de trazer o exterior para dentro do cômodo, insistindo no entendimento desse espaço como um lugar de passagem. Confunde-se interior e exterior, amenizando a tensão entre público e privado. No pensamento crononormativo o privado é visto como aquilo que é próprio e reservado ao universo feminino e ao ambiente familiar, dessa forma expressão de uma territorialidade estriada. Portanto, ao abrir a janela e permitir que o exterior seja um com e o interior, Anna está negando uma imagem fechada do ser mulher.

De fato, ao longo de todo o filme vemos Anna desafiar normas ao contrariar expectativas de gênero, ou seja, ela não performa a feminilidade como esperado. Ainda na cena em que leva Heinrich junto para o quarto a personagem não se submete à ideia antiquada de pureza. Além disso, ao mudar de ideia quanto a ter relações com ele, ela expressa essa vontade abertamente, em lugar de ceder à vontade masculina - espera-se da mulher que ela não apenas permaneça casta, mas que jamais diga não ao parceiro.

Já Heinrich, tão logo entra no recinto coloca-se diante da janela e fecha a cortina, um primeiro indício de que ele não se abre à diferença. Ele tenta atraí-la para esse território de imagens fechadas, todavia, não obtém sucesso, pois não há qualquer coisa nesse espaço que a seduza: sua resposta à tentativa de aproximação de Heinrich na cena seguinte, quando estão em frente à casa dele, é dar-lhe as costas e encaminhar-se de volta à estação. Mesmo após o discurso de Heinrich, Anna permanece firme em sua posição. Anna prefere continuar dando vazão à fluidez do desejo, enquanto Heinrich é o que Rolnik chamaria de viciado em identidade.

Durante seu encontro com Ida na estação, há o embate entre duas concepções sobre o feminino, a da mulher que se dedica ao lar, aquela cuja atenção está voltada aos filhos e ao marido, e a da artista, que inventa uma forma própria de ser mulher. O cinema de Chantal é um cinema do corpo que coloca em evidência o corpo feminino (DELEUZE, 2013). No caso de *Les Rendez-Vous D'Anna*, esse corpo ocupa lugares de passagem, principalmente lugares públicos, uma esfera que a história demonstrou estar reservada aos homens. A ocupação do espaço público pela mulher reitera o seu entendimento não como uma imagem fechada, mas sim um território a ser explorado em que novas possibilidades de performar a feminilidade emergem. Na cena final, em que Anna retorna à sua morada, esse processo adquire contornos ainda mais definidos. Nela se vê mais contraste, com o uso de sombras marcadas, o que se contrapõe a boa parte do filme - à exceção das cenas noturnas -, em que a iluminação difusa complementa a austeridade da fotografia. Anna abre a porta de casa, caminha por um corredor com uma iluminação fraca, possivelmente vinda da rua. Ela vai até a janela da varanda (Figura 3), abre-a e diante dela permanece por alguns instantes. Em seguida fecha a porta de casa e acende a luz do quarto, apenas para novamente desligá-la. Ela caminha em direção à cozinha, lá abre uma geladeira vazia exceto por uma garrafa de água, de onde bebe direto do gargalo.

Figura 3 – Anna abre a janela



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Finalmente ela vai até o quarto (Figura 4). Anna está deitada na cama, e ouve as mensagens na secretária eletrônica. Sua casa tem todos os elementos de um lugar de passagem, a começar pela falta do alimento que representaria um vínculo com regime crononormativo. Não há marcadores que indiquem que aquela é a casa de alguém, como quadros e retratos. A especificidade da mise-en-scène aliada à fotografia revelam, contudo, que este não é um ambiente qualquer, e sim quiçá a epítome do seu processo de desterritorialização, uma vez que atesta definitivamente a quebra com qualquer sedentarismo. A penúltima mensa-

gem, de sua amante, deixada sem resposta, ecoa a ausência e o nomadismo da personagem: “Anna, onde está você?” (Figura 5), de modo que podemos inferir ser a estética bissexual baseada em entremeios. Vimos, portanto, que Anna contraria as expectativas de gênero, o que é expresso no seu nomadismo, primordialmente nas suas relações amorosas, na insistência em permanecer celibatária e em movimento, e que permitir ao desejo que flua sem impedimentos dá margem à uma leitura bissexual.

Figura 4 – Anna vai para o quarto



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Figura 5 – Anna ouve as gravações na secretária eletrônica



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Referências

- AHMED, Sara. *Queer Phenomenology*. Durham e Londres: Duke University Press, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2019.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LES Rendez-Vous D'Anna. *Direção: Chantal Akerman*. Paris: Helene Films, 1978. 1 vídeo (127 min). Disponível em: <www.criterionchannel.com/les-rendez-vous-d-anna>. Acesso em: 26 de janeiro de 2024.
- MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- PRAMAGGIORE, Maria. *Bi-ntroduction I: Epistemologies of the Fence*. In: *Representing Bisexualities: Subjects and Cultures of Fluid Desire*. Nova Iorque: New York University Press, 1996.
- ROLNIK, Suely. *Uma insólita viagem à subjetividade: Fronteiras com a Ética e a Cultura*. In *Cultura e Subjetividade: saberes nômades*, p. 25 - 34. Campinas: Papyrus, 1997.
- VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento em Chantal Akerman*. Cinética: Cinema e Crítica, 2009. Disponível em: <www.revistacinetica.com.br/chantalroberta.htm> Acesso em: 12 julho de 2022.

Cinebiografias musicais latino-americanas do Século XXI: impressões²⁶⁴

Latin-American Musical biopics in the 21st Century: impressions

Leandro Afonso²⁶⁵

(Doutorando em Comunicação – UFBA)

Professor Substituto – UNILA)

Resumo: Este trabalho se concentra em compartilhar um mapeamento e esboçar impressões resumidas do quadro de cinebiografias de artistas de música popular na América Latina do século XXI. Parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, focada na análise da construção de protagonistas desses filmes, a proposta busca ainda analisar brevemente dados sobre essas obras: longas de ficção dedicados a abordar trajetórias de vida de personagens da música popular cujas existências históricas são documentadas.

Palavras-chave: Cinema latino-americano, Cinebiografia musical, Musical de Ficção; Música Popular.

Abstract: This work concentrates on sharing a map and outlining impressions on the Latin American musical biopics of popular artists in Latina América of the 21st century. Part of an ongoing doctoral research, centered on the analysis of the construction of protagonists of these films, the purpose here is to briefly analyze the data on these pieces: feature films dedicated to drawing the life trajectories of popular music characters whose historical existences are documented.

Keywords: Latin-American Cinema, Musical Biopic, Fictional Musical; Popular Music.

Contexto e conceito²⁶⁶

O presente trabalho mapeia cinebiografias musicais latino-americanas feitas no século XXI sobre artistas populares. Como este texto é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, é possível que haja longas até agora não catalogados, mas é importante mencionar os caminhos da investigação. As pesquisas envolveram uma busca refinada por palavras-chave e gêneros, em sites de base de dados, assim como a visita a endereços especializados nas cinematografias locais. Mensagens também foram enviadas a cinematecas, ci-

264 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão MÚSICA E ESTÉTICA NO CINEMA.

265 | Professor substituto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) – com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Brasil). Roteirista, produtor e diretor de, entre outros, *Argentina, Me Desculpe* (2015) e *Toda Sombra Parece Viva* (2019). lafonsoguimaraes@gmail.com.

266 | Esse trabalho é uma atualização, em outro idioma, de um texto publicado na revista *Ritmo* (2023), intitulado *Biopics musicales latinoamericanos en el siglo XXI: una cartografía [2000-2022]*.

netecas e institutos, bem como a representantes dessas instituições em cada um dos países da América Latina. Observações metodológicas feitas, vale trazer o primeiro número: entre 2000²⁶⁷ a 2022 dentro do recorte informado, esta pesquisa distinguiu 29 longas-metragens.

O texto compila uma lista do que Belén Vidal (2014, p. 3) define como “filmes de ficção focados em personagens cuja existência histórica está documentada”. Assim, séries e documentários, ambos abundantes na América Latina, ficam naturalmente de fora. Também não há filmes biográficos que abordem personalidades fora da música popular, que aqui é escolhida pela sua abrangência, pela sua capacidade de reverberação e pela sua relação contemporânea, inclusive, com o cinema: “o que hoje chamamos de música popular, no seu sentido amplo e, particularmente, o que chamamos de ‘canção’ é um produto do século XX” (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Da timidez à tendência

Um ano de esperança, mais quatro anos com representantes únicos e o resto da época como um grande vazio: para as cinebiografias, assim foi o tímido início do milênio. O cubano Arturo Sandoval (1949-) ganhou um filme em 2000 nos EUA, o ítalo-argentino Luca Prodan (1953-1987) esteve representado em 2002, um pouco antes do Brasil ter o lançamento de dois longas-metragens: um sobre Cazuza (1958-1990) em 2004 e no ano seguinte, outro com foco na trajetória de vida da dupla Zezé di Camargo (1962-) e Luciano (1973-). Por outro lado, o ano de 2006 foi mais diversificado: foram feitos longas-metragens sobre Noel Rosa (1910-1937) no Brasil, sobre Benny Moré (1919-63) em Cuba e sobre o porto-riquenho Héctor Lavoe (1946-1993).

Após um hiato de cinco anos, a cinebiografia musical latino-americana voltou a ser contemplada em 2011, com uma obra dedicada à chilena Violeta Parra (1917-67). Meses depois também no Chile, mas já em 2012, foi lançado um longa-metragem sobre o roqueiro Miguel Tapia (1964-). No mesmo ano, Luis Gonzaga (1912-1989) e Gonzaguinha (1945-1991) coexistem na tela como pai e filho. 2013 vê o filme biográfico de Renato Russo (1960-1996), líder do grupo Legião Urbana, antes de 2014 trazer às telas duas estrelas solo: o brasileiro Tim Maia (1942-1998) e a mexicana Gloria Trevi (1968-).

O longa que marca o ano de 2015 é dedicado a *El Bolerista de América*, o venezuelano Felipe Pirela (1941-1972), e em 2016 são lançadas cinebiografias de duas cantoras com morte precoce: a da brasileira Elis Regina (1945-1982) e a da argentina Gilda (1961-1996). A amizade entre Marcelo D2 (1967-) e Skunk (1967-1994), criadores do grupo Planet Hemp, é retratada em 2017, mesmo ano do lançamento dos longas-metragens sobre o brasileiro Frank Aguiar (1970-), a argentina Tita Merello (1904-2002) e o porto-riquenho Vico C (1971-). Em 2018, são lançados longas-metragens sobre o argentino Rodrigo, el Potro (1973-2000), o equatoriano Julio Jaramillo (1935-1978) e os brasileiros Wilson Simonal (1938-2000) e Yoñlu (1989-2006). A década termina com um filme sobre Erasmo Carlos (1941-2022), ícone da Jovem Guarda.

267 | Tecnicamente, o século só começa em 2001 - numericamente, porém, faz sentido considerar 2000 mais próximo do século de 2001 que do século de 1999. Assim, consideramos longas de 2000 como obras deste século.

Depois de um 2020 marcado pela Covid-19 e sem longas-metragens concluídos, 2021 trouxe uma cinebiografia de Pixinguinha (1897-1973), antes de 2022 apresentar, como nos anos pré-pandêmicos, uma pluralidade de obras: uma sobre o colombiano Joe Arroyo (1955-2011), uma dedicada à mapuche-argentina Aymé Painé (1943-1987) e outra focada da brasileira Celly Campello (1942-2003).

Brasil (14), Argentina (5), Chile (2), Porto Rico (2), Cuba (2), Colômbia (1), Equador (1), México (1) e Venezuela (1) têm até agora, segundo os critérios aqui estabelecidos, produções catalogadas neste século. O crescimento das cinebiografias é o sinal mais notável: enquanto a década de 2000 viu apenas sete filmes lançados, a década de 2010 viu a estreia de 19 longas-metragens. Por fim, é simbólico atentar para as quatro obras mais recentes – duas delas têm mulheres na direção e, entre as personalidades biografadas, duas são negras (Joe Arroyo e Pixinguinha) e uma é indígena (Aimé Painé). A título de curiosidade, é relevante destacar que, enquanto este artigo é escrito, está em fase de finalização um longa-metragem, dirigido por Lô Politi e Dandara Ferreira, sobre a baiana Gal Costa (1945-2022). Dentro do *corpus* aqui analisado, essa será a primeira cinebiografia latino-americana com direção integralmente feminina feita fora da Argentina.

A tabela

N.º	Filme	Direção	Ano	País
1	<i>For Love or Country</i>	Joseph Sargent	2000	Cuba
2	<i>Luca Vive</i>	Jorge Coscia	2002	Argentina
3	<i>Cazua: o tempo não para</i>	Sandra Werneck e Walter Carvalho	2004	Brasil
4	<i>2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo e Luciano</i>	Breno Silveira	2005	Brasil
5	<i>El Benny</i>	Jorge Luis Sánchez	2006	Cuba
6	<i>El Cantante</i>	León Ichaso	2006	Porto Rico
7	<i>Noel – Poeta da Vila</i>	Ricardo Van Steen	2006	Brasil
8	<i>Violeta se fue a los cielos</i>	Andrés Wood	2011	Chile
9	<i>Gonzaga: de pai para filho</i>	Breno Silveira	2012	Brasil
10	<i>Miguel San Miguel</i>	Matias Cruz	2012	Chile
11	<i>Somos Tão Jovens</i>	Antonio Carlos Fontoura	2013	Brasil
12	<i>Gloria</i>	Christian Keller	2014	México
13	<i>Tim Maia</i>	Mauro Lima	2014	Brasil
14	<i>El Malquerido</i>	Diego Riquez	2015	Venezuela
15	<i>Elis</i>	Hugo Prata	2016	Brasil
16	<i>Gilda – No me Arrepiento de Este Amor</i>	Lorena Muñoz	2016	Argentina
17	<i>Legalize .br – A Amizade Nunca Morre</i>	Johnny Araújo e Gustavo Bonafé	2017	Brasil
18	<i>Sonhos de um Sonhador – A História de Frank Aguiar</i>	Caco Milano	2017	Brasil
19	<i>Vico C – La Vida de un filósofo</i>	Eduardo Ortiz	2017	Porto Rico
20	<i>Yo soy sí, Tita de Buenos Aires</i>	Teresa Constantini	2017	Argentina
21	<i>El Potro – Lo Mejor del Amor</i>	Lorena Muñoz	2018	Argentina
22	<i>El Ruisenor de America</i>	Cesar Carmigniani	2018	Equador
23	<i>Simonal</i>	Leonardo Domingues	2018	Brasil
24	<i>Yolú</i>	Hique Montanari	2018	Brasil
25	<i>Minha Fama de Mau</i>	Lui Farias	2019	Brasil
26	<i>Pixinguinha, um Homem Carinhoso</i>	Alan Filerman e Denise Saraceni	2021	Brasil
27	<i>Rebelión</i>	José Luis Rugeles	2022	Colômbia
28	<i>Soy Aimé</i>	Aymará Rovera	2022	Argentina
29	<i>Um Broto Legal</i>	Luiz Alberto Pereira	2022	Brasil

Há um notável crescimento no número de obras a partir de 2011, que segue após a pandemia (Gráfico de autoria pessoal)

Referências

AFONSO, Leandro. *Biopics musicales latinoamericanos en el siglo XXI: una cartografía [2000-2022]*. Ritmo. Imaginación y Crítica, México, p. 24-29, nov. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VIDAL, Belén. *The biopic and its critical contexts*. In: BROWN, Tom; VIDAL, Belén (Orgs.). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge, 2014. p. 1-32.

Ponto de escuta e regimes da diegese: ambiguidades na percepção sonora²⁶⁸

Leonardo Vidigal

(Doutor em Comunicação Social, UFMG)²⁶⁹

Resumo: Este artigo rastreia algumas teorias e conceitos relacionados ao ponto de escuta nos estudos de cinema. O objetivo da apresentação será discutir desenvolvimentos teóricos recentes sobre um conceito que merece ser abordado de forma mais nuançada e detalhada, refinando a análise de cenas ambíguas e pouco estudadas. Livros recentes que procuram sintetizar e sistematizar os estudos de som no cinema para as salas de aula procuraram minimizar e escamotear o conceito de ponto de escuta. Como forma de refinar o debate, o filme brasileiro *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022), da produtora mineira Filmes de Plástico, foi analisado por meio das categorias propostas por um destes livros e também por outras cunhadas recentemente.

Palavras-chave: Artes, Estudos de Cinema, Som no Cinema, Ponto de Escuta, Marte Um.

Abstract: This article tracks down some theories and concepts related to the point of audition in film studies. The objective is to discuss recent theoretical developments on a concept that deserves a more nuanced and detailed approach, refining the analysis of ambiguous and little-studied film scenes. Recent books that seek to synthesize and systematize sound studies in cinema for classrooms have sought to minimize and hide the concept of point of audition. As a way of refining the debate, we analyzed the Brazilian film *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022), from the production company Filmes de Plástico (MG), using the categories recently proposed by one of these books and by others authors.

Keywords: Arts, Film Studies, Film Sound, Point of Audition, Mars One.

Introdução

Há algum tempo este autor iniciou um processo de investigação e interpelação do conceito de ponto de escuta, desenvolvido em outros encontros da Socine e também por meio de artigos publicados ao longo dos últimos anos. No sentido quantitativo não houve muitas contribuições para o estudo dessa concepção na última década, no entanto os poucos autores e autoras que se ocuparam do assunto recentemente avançaram no sentido qualitativo, formando um corpus teórico que precisa ser testado e colocado em diálogo com outros pesquisadores e pesquisadoras, e também com a produção contemporânea de cinema, documentários, séries e outras obras audiovisuais.

268 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE em uma seção do Seminário Estilo e Som no Audiovisual.

269 | Leonardo Vidigal é professor associado no curso de graduação de Cinema de Animação e Artes Digitais e no Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Cinema, da Escola de Belas Artes da UFMG.

Este debate começou bem antes das contribuições mais citadas de Michel Chion e Rick Altman, abordadas em outro trabalho apresentado na Socine de 2012. Ele teve início na aurora do cinema sonoro, quando foram publicados nos Estados Unidos vários artigos em que técnicos de som discutiram sobre como captar sons para o cinema da maneira mais realista, o que para técnicos e teóricos de destaque como Joseph P. Maxfield envolvia o respeito estrito da perspectiva sonora (1931). Nessa concepção, uma pessoa em primeiro plano seria captada sempre de forma próxima e uma pessoa ou objeto sonante mais afastado seriam captados de acordo com sua distância da câmera. John L. Cass foi um dos teóricos-práticos que fundamentou a ideia diferente desta primeira, defendendo que a inteligibilidade do diálogo seria a prioridade e não a posição do que estava sendo filmado em relação à câmera. Dessa forma, a captação seria mais clara para o público, o também se adequaria ao *star system* do cinema sonoro, ressaltando a voz das novas e antigas estrelas que passaram pelos temidos testes de microfone. As experiências que levaram a esta conclusão usaram muitos microfones ligados a um mixer para captar uma mesma cena com diversos atores e atrizes, para que depois fossem selecionadas as gravações daqueles que mais favoreciam a inteligibilidade das vozes. Escrevendo sobre tais arranjos empíricos, Cass notou em seu artigo que “[a] mistura de som resultante não pode ser considerada como representando qualquer ponto de escuta, mas é o som que seria ouvido por um homem com cinco ou seis orelhas muito longas, onde tais orelhas se estendem em várias direções” (Cass, 1930, p.325 apud Altman, 1992, p.49). Esta talvez seja a primeira vez em que a expressão “ponto de escuta” [*point of audition*] apareceu em um artigo científico.

Michel Chion partiu também da discussão sobre perspectiva sonora para adaptar e retrabalhar o conceito de ponto de escuta, estabelecendo uma distinção entre o ponto de escuta espacial e o subjetivo (CHION, 2011). Ao explicar o conceito de ponto de escuta espacial, Chion usa o exemplo de um personagem enquadrado a uma distância considerável, mas cuja voz pode ser ouvida em “close-up” (CHION, 2009, p.485). Além disso, a construção do ponto de escuta do “homem com cinco ou seis orelhas muito longas” aludida por Cass parece ter servido para se chegar à ideia de ponto de escuta subjetivo.

Escritos mais recentes de teóricos como Svein Høier (2013) e Marie Welde Tranås (2017) abordam o ponto de escuta como problemático, principalmente porque se prenderia à imagem, como se fosse uma adaptação redutora da noção de ponto de vista para a escuta. No entanto, há que se concordar com Tranås que ele ainda é válido porque nos permite nos concentrar mais sobre as perspectivas auditivas, no caso do ponto de escuta espacial (2017) e, podemos acrescentar, analisar cenas ambíguas, no caso do ponto de escuta subjetivo, como veremos adiante.

Em outros artigos, foi empregada uma expansão deste conceito concebida por Chion, chamada por ele de os “doze ouvidos”, um “otilógio” – lista de ouvidos, palavra inventada usando as instruções contidas no abandonado Dicionário Houaiss – ao qual foi possível adicionar mais um ouvido, aquele dos objetos inanimados (VIDIGAL; PIERRY, 2014). Além disso, houve um notável desenvolvimento na tecnologia sonora neste século, que não será abordado nesta comunicação, mas que também coloca problemas, como, por exemplo, os

novos sistemas de som para as salas de cinema e ambientes domésticos que podem tornar o ponto de escuta espacial tão identificável quanto o subjetivo, situando um “objeto sonoro” em apenas um alto-falante (VIDIGAL; MORAIS, 2020).

Entretanto, o que vamos fazer neste artigo é confrontar alguns desdobramentos recentes do conceito de ponto de escuta e tentativas de escamotear este conceito do arcabouço teórico com um interessantíssimo exemplo do cinema contemporâneo produzido no Brasil, em *Marte Um*, realizado em 2022 por Gabriel Martins e produzido pela Filmes de Plástico, de Contagem (MG).

As categorias refinadas de Høier

Em uma tentativa de estabelecer nuances para os conceitos de ponto de escuta espacial e ponto de escuta subjetivo, o técnico e teórico norueguês Svein Høier cunhou novas categorias partindo do estudo do som em produções para TV, mas é possível aplicar tais categorias no som para cinema. Ele divide o ponto de escuta subjetivo em “Individual” e “Pessoal” e o ponto de escuta espacial em “Observacional” e “Ativo” (2013). O ponto de escuta subjetivo individual seria o equivalente ao que Chion entende por ponto de escuta subjetivo, relativo a uma personagem específica. O ponto de escuta subjetivo pessoal seria algo mais aprofundado na psique da personagem, quando ela se lembra de um som, por exemplo, sem haver visualização da fonte do som.

O ponto de escuta espacial observacional seria algo mais objetivo, próximo da definição de Chion, tendendo ao realismo da correspondência do som com a distância da pessoa ou objeto filmado da câmera. Enquanto que o ponto de escuta espacial ativo seria algo parecido com o que acontece em um reality show ou em um programa de entrevista coletivo em que todos os participantes estão microfônados, ou que há uma captação mais próxima a determinadas pessoas, mesmo em planos mais abertos, o que seria também uma abordagem presente em documentários de esporte (Høier, 2013)²⁷⁰, e, podemos acrescentar, em alguns filmes de ação atuais. Vamos abordar essas categorias adiante ao analisar o filme *Marte Um*.

Ponto de escuta escamoteado: as categorias de Neumeyer, Buhler e Deemer

Uma das razões de ter preparado esta apresentação e este texto foi o fato de ter começado a trabalhar com o livro *Hearing Movies: Music and Sound in Film History*, de David Neumeyer, James Buhler e Robert Deemer. Este livro, estruturado em 15 capítulos, cada um correspondente a uma aula, procura historicizar, sintetizar e sistematizar parte dos estudos sobre o som no cinema. Uma dos elementos que chamaram a atenção neste livro é que os autores escamoteiam o uso do conceito ponto de escuta, substituindo-o pelo estranho “som de ponto de vista” [*point of view sound*], ainda mais “câmeracêntrico”, para usar uma expressão de Schiffer (2012), definindo-o de uma maneira que lembra o ponto de escuta

270 | Aqui podemos nos lembrar também do filme *Bethany Hamilton: Sem Limites* (Aaron Lieber, 2018) analisado em um artigo anterior (Vidigal; Morais, 2020). Um filme pioneiro nessa abordagem é *Crônica de um Verão* (Jean Rouch; Edgar Morin, 1961), onde um microfone atado a um gravador é escondido sob as roupas de uma das personagens.

subjetivo de Chion, mas nem mesmo empregando este conceito no restante do livro. Praticamente no lugar dele, os autores desenvolveram uma combinação dos conceitos de som diegético e som não-diegético (que prefiro chamar de extradiegético, para não o reduzir à mera negação) com a noção de dentro de quadro [*onscreen*] e fora de quadro [*offscreen*] que é a utilizada nas análises seguintes do livro. Para citar os autores:

“O primeiro deles, diegético em quadro [*diegetic-onscreen*], é certamente o caso padrão: vemos dentro do quadro o que esperamos ver no mundo do filme [...]. Diegético-fora de quadro [*diegetic-offscreen*] também é comum: uma sala é exibida na tela, mas ouvimos alguém falando ou tocando música com o volume correto e outras qualidades de som que correspondem a outro quarto conectado ao que vemos. Extradiegético-em quadro [*nondiegetic-onscreen*], por outro lado, é muito menos comum, mas provavelmente será usado quando estiver claro que um personagem em quadro que imagina ou lembra de uma fala ou música e a performance dessa música é visualizada. Extradiegético-fora de quadro [*nondiegetic-offscreen*] é o caso padrão para narração de voz [*voice-over*] e música incidental [...]” (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 72).

Se tais combinações, que chamo de regimes de diegese, têm o mérito de tornar mais precisas as análises de filmes sonoramente complexos, elas também apresentam lacunas (Tranãs, 2017, p.25) que não temos espaço para analisar aqui. Mas elas teriam o poder de substituir o uso do conceito de ponto de escuta?

Marte Um e o stress pós-traumático sônico

O filme *Marte Um* tem como um de seus arcos dramáticos principais o enredo da personagem Tércia (Rejane Farias), mãe do protagonista Deivinho. Tércia entra em uma turbulência existencial e em uma suposta maré de azar quando cai em uma pegadinha de um programa de TV. Ela consistiu em posicionar um homem supostamente desesperado em uma lanchonete no centro de Belo Horizonte, com várias bananas de dinamite falsas em sua mochila, dizendo que iria se matar e levar a todos junto com ele. Todas as pessoas que estavam na lanchonete fogem rapidamente, menos Tércia, que estava de costas para o homem e não percebe o perigo a tempo. Acontece então uma simulação de explosão, com uso de fumaça falsa e um ruído amplificado em alto volume, que causa um abafamento da audição de Tércia e um som agudo contínuo, semelhante aos sons que ouvimos em filmes de guerra como *Vá e Veja* (Elem Klimov, 1985) ou *Nos vemos no paraíso* (Albert Dupontel, 2017) (VIDIGAL; MORAIS, 2020).

Após a pegadinha, Tércia é acometida por deslizamentos sensoriais, como se a explosão continuasse reverberando em seu corpo e sua escuta do mundo fosse novamente abafada. Uma cena de festa em que isso acontece começa com um arranjo audiovisual convencional, em que Tércia dança a música alegre e contente, com sons ambientes adequados²⁷¹. De repente se inicia uma densificação gradativa da percepção sonora dela, ressoando o incidente da lanchonete de forma desestabilizante, enquanto vemos Tércia em primeiro plano ou

271 | Um ótimo trabalho de sound design de Tiago Bello e Marcos Lopes, foley de Ivan Lemos, com música de Daniel Simitan e mixagem dos designers e de Toco Cerqueira.

em close com a face estressada. Isso faz com que ela precise ser ajudada, e depois procurar uma médica e também curas pouco convencionais, como uma benzedeira, sem sucesso. Tal situação continua a ecoar pelo filme até ela encontrar novamente a equipe da pegadinha na rodoviária de Belo Horizonte, “enquadrar” o ator e também o câmera, ao arrancar o equipamento de sua mão e “quebrar o quebranto”, ao atirar a câmera no chão.

Considerações Finais

Explicar tal rearranjo audiovisual seria impossível se formos nos valer dos regimes de diegese trabalhados por Buhler et al. O que mais se aproximaria seria o extradiegético em quadro, mas este regime pressupõe a visualização da fonte do som lembrado, o que não acontece em *Marte Um*.

O conceito de ponto de escuta, isto sim, é central para que possamos compreender do que se trata, ainda mais se usarmos as categorias de Høier. Dessa forma, podemos afirmar que nas duas cenas descritas houve uma mudança súbita (na lanchonete) e gradual (na festa), do ponto de escuta espacial observacional, do espectador ou espectadora, para o ponto de escuta subjetivo pessoal de Tércia. As lembranças da personagem foram cruciais para que ela superasse este problema, mas os espectadores não têm acesso a uma reelaboração visual, a personagem não é mostrada imaginando, apenas ouvindo e agindo.

Este exemplo nos mostra de forma relativamente simples que o conceito de ponto de escuta é chave para os estudos de cinema e não pode ser simplesmente dispensado ou minimizado como problemático. Outros filmes com regimes de diegese ambíguos, como documentários experimentais (VIDIGAL; PIERRY, 2014) ou que se valem do trabalho de sound designers mais presentes em filmes de ficção (VIDIGAL; MORAIS, 2020) são outros exemplos de tal situação de análise. Outros artigos recentes para o entendimento deste conceito ainda serão analisados e suas contribuições avaliadas nessa contínua investigação sobre o conceito do ponto de escuta e seus desdobramentos teóricos.

Referências

ALTMAN, R. Sound Space. In: Altman, Rick (org.). *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

BUHLER, J.; NEUMEYER, D.; DEEMER, Rob. *Hearing the movies: music and sound in film history*. New York: Oxford University Press, 2010.

CASS, J. L. “The illusion of Sound and Picture”. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*. N14, mar.1930.

CHION, M. *A audiovisualização*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHION, M. *Film, a sound art*. Nova York: Columbia University Press, 2009

HØIER, S. “The relevance of Point of Audition in television sound: Rethinking a problematic term”. *Journal of Sonic Studies* 3, 2013. Disponível em <https://www.researchcatalogue.net/view/252390/252391>. Acesso em 05 jul. 2022.

MAXFIELD. J. P. “Some Physical Factors Affecting the Illusion in Sound Motion Pictures,”.

Journal of the Acoustical Society of America, Nova York, No 3. Jul 1931

SCHIFFER, S. "Footsteps, breath and recording devices: Abandoning a camera-centric construction of point of audition". *The Soundtrack*. 5: 1, pp. 15-28, 2012

TRANÅS, M. W. *Unravelling Point of Audition*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). University of Oslo, Oslo, 2017.

VIDIGAL, L.; PIERRY, M. "Scorpio Rising: pontos de escuta e a ascensão da música popular no cinema". *Contemporânea*, v.12, p.370 - 391, 2014. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v12i2.10720>. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporanea-aposcom/article/view/10720>. Acesso em 10 jan. 2023.

VIDIGAL, L.; NOVAIS, M. M. "Ponto de escuta e tridimensionalidade sonora na ficção e no documentário: Para uma estética do envelopamento no cinema contemporâneo". *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 224-248, 2020. DOI: 10.35699/2237-5864.2020.21604. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21604>. Acesso em: 02 dez. 2020.

VIDIGAL, L. "Pontos de escuta e diegese da chanson no cinema". *Significação*, São Paulo, v. 48, n. 55, p. 212-230, jan-jun. 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2021.160587>. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/11902>. Acesso em 4 jan 2023.

Uma leitura macabra de *Eami* (Encina, 2017) e *La llorona* (Bustamante, 2019)²⁷²

A macabre reading of the films *Eami*(Encina, 2017)and *La Llorona*(Bustamante, 2019).

Libia Alejandra Castañeda Lopez²⁷³
(Doutoranda – UFPE)

Resumo: O trabalho propõe realizar uma leitura sobre os elementos macabros presentes nas obras fílmicas de *Eami* (Encina, 2017) e *La llorona* (Bustamante, 2019). Este artigo se debruça sobre os aspectos memorialistas que os filmes propõem, se destacam os contrastes entre as imagens dos relatos das viagens e a fabulação crítica são descritos como ferramentas de reparação da memória coletiva.

Palavras-chave: Memória coletiva, Memória traumática, *La Llorona*, *Eami*.

Abstract: The work proposes to carry out a reading of the macabre elements present in the filmic works of *Eami* (Encina, 2017) and *La llorona* (Bustamante, 2019). This article focuses on the memorial aspects in the films, highlighting the contrasts between the images of travel reports and critical fabulation are described as tools for repairing collective memory.

Keywords: Collective memory, Traumatic memory, *La Llorona*, *Eami*.

Introdução

A memória traumática tem sido um tema recorrente no cinema latino-americano. As produções recentes têm refletido sobre a história e os costumes dos povos latino-americanos a partir de um ponto de vista que revisa a construção histórica e hegemônica do passado, questionando e transformando, simultaneamente, os modos de produção audiovisual. O cinema latino-americano contemporâneo questiona as estruturas do mundo globalizado cujo olhar achatado lima as arestas das diferenças coloniais que seguem presentes.

O objetivo deste artigo é evidenciar os modos de realização audiovisual partindo do “lugar próprio” e, como este ponto de vista para as micro-geografias propõe uma visão mais heterogênea do mundo. Para isso, analisa-se o filme *Eami* (2022) de Paz Encina e *La llorona* (2019).

272 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ST Estudos do insólito e do horror no audiovisual

273 | Doutoranda do programa de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Bolsista Facepe. Possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2017) e mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2020). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema.

Eami (2022), quarta e última produção da cineasta paraguaia, está filmada completamente em língua Ayoreo. O filme retrata as violências as quais os Ayoreo-Totobiegoso-de, povo originário da região do Chaco entre o Paraguai e a Bolívia, têm sofrido devido ao deslocamento forçado e a relação com os menonitas colonos instalados na região, desde a perspectiva da pequena de cinco anos chamada Eami.

La Llorona (2019) de Jayro Bustamante, usa uma lenda popular (e personagem monstruosa) compartilhada por diferentes países latino-americanos para recriar o genocídio dos povos originários entre 1981 e 1983 na Guatemala. Bustamante coloca na encruzilhada a “dor” para tecer duas sociedades que não se relacionam habitualmente, a elite guatemalteca e os povos originários.

A maneira como os temas e as formas dos filmes foram construídos pelos cineastas nos convidam a realizar uma leitura interseccional da obra. Se entrelaçam questões de raça, gênero e etnia, o que Patricia Hill Collins define como: “uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (2021. p.17).

Na primeira parte do trabalho descrevo as transformações da composição das imagens de paisagem na literatura de viagens e comparo com as formas de fabulação crítica. Conclui discutindo o lugar deste tipo de cinema e sua contribuição para a memória coletiva das comunidades retratadas.

A influência dos relatos de viagem e a fragmentação dos corpos e das paisagens

Entre os séculos XVII e XIX, o gênero das literaturas de viagem tem seu auge, prática cuja origem remonta à expansão marítima, se deu através dos registros das rotas e estratégias legitimadas pelas ilustrações.

Era um gênero amplamente consumido por um público europeu e por um público latino-americano letrado, majoritariamente urbano (VANEGAS, 2017, p. 10; MUÑOZ, 2010, p. 174-177). Essas obras, junto às gravuras desempenharam um papel importante na constituição do imaginário da população e da paisagem latino-americana.

Como menciona Joaquin Barriendos (2019) a figura generalizada no território latino-americano do canibal é traduzida em uma “imagem-arquivo” que abarca todos os povos originários da América. A alteridade moral e a religiosa que fabula o canibalismo, argumenta a inferioridade racial e a monstruosidade dos povos ameríndios. O autor menciona como os processos de racialização geraram hierarquias estéticas a partir das quais estabeleceram-se meios de controle, panópticos, dispositivos ocularcêntricos e escópicos que se atualizam desde a colonização até nossos dias através de diferentes tecnologias.

A migração deste tipo de imagem produziu uma hierarquia e uma pedagogia estética do olhar que impregnou a memória coletiva, mas reproduzindo valores ocidentalizados e racializados. Esse tipo de narração nos convida a pensar sobre a forma como a chamada grande história ocupa o imaginário das nações, as narrações imperiais em positivo contrastam com as narrações das populações subalternizadas em negativo.

Em ambos os filmes encontramos uma revisão histórica que situa as figuras antagônicas em homens brancos poderosos, desde o início das tramas somos informados de seus excessos. Tanto em *La llorona* como em *Eami* estas personagens têm o controle territorial, bem como, a influência política ou econômica para exercer a violência.

A primeira cena do filme *La llorona* apresenta a história de um ex-ditador acusado juridicamente onde se relatam alguns detalhes do “genocídio Maia na Guatemala” que lembram os eventos violentos durante a ditadura de Efraim Rios Mont. Esta cena chama a atenção para a memória latente sobre os acontecimentos traumáticos que a sociedade guatemalteca tem vivido.

Eami, por sua vez, narra a partir da cosmogonia Ayoreo o início de todos os tempos e da paisagem conhecida que foi destruída, assim como, dos laços rompidos da comunidade pela violenta invasão do homem branco. Desta forma, apresenta a presença estranha de homens brancos a partir de vestígios (rastros de veículos, paisagens desoladas, jogo cromático sobre a queima da selva, etc.) bem como as consequências da violência exercida no território na comunidade Ayoreo.

Assim mesmo, a casa onde reside o homem branco articula-se como espaço de perpetuação do horror. A composição fotográfica em ambos filmes invade as casas a partir de uma perspectiva que fragmenta e desorganiza a compressão desse espaço. O qual não é apenas um cenário más a projeção de valores coloniais, para tal, a representação fragmentada e confusa, ao mesmo tempo, desorganiza os pilares dessa consciência colonial.

Ao final, o racismo e a desigualdade sustentam as diferenças coloniais que produzem a perpetuação da violência ao longo da história até os nossos dias. É por esta razão, que o estranhamento que ocorre nos filmes de Bustamante e Encina sobre personagens brancos brinca com formas documentais, ora na lembrança de eventos paradigmáticos (*La llorona*) e de recriação histórica na apresentação de fragmentos (*Eami*), formas que sustentam o compromisso de toda a sociedade em combater os legados coloniais de discriminação.

As fabulações críticas oferecem saídas para evitar reproduzir as narrações violentas sofridas pelas comunidades subalternizadas e, de alguma forma, para buscar contra narrativas nas quais se encontrem alternativas de reparação, como ocorre com os filmes apresentados.

Sobre a fabulação crítica

No exercício crítico de fabular possibilidades de vida, as narrações adquirem um tom que se distancia da reconstrução histórica e se aproxima das reconstruções da memória. Os exercícios de memória se transportam ao passado através do afeto que percorrem as diferentes formas de vida interrompidas. Saidiya Hartman fala das “fabulações críticas” como tentativa de preencher os vazios da história oficial:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, re-presentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido o autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis [...], descrever “a resistência do objeto”, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incommensuráveis e que tece presente, passado e futuro. (2020 p.29)

La llorona apresenta o regresso e a vingança das milhares de vítimas, através de sons pontuais da água que assombra e finalmente enlouquecem o ditador. *La llorona* é uma história espectral comum em quase todos os países de língua espanhola, uma mãe que chora a morte dos filhos pois os assassina num rio. Contudo, poderíamos também pensar numa figura retórica da asfixia ou do silenciamento dos povos originários.

O estereótipo da *Mater Dolorosa* é caracterizado por uma experiência angustiante desde o início, onde se delineiam os sentimentos de uma mãe-mártir e uma lamentação que espetaculariza qualquer vínculo afetivo (BADINTER, 1991). Para além da representação do espectro fantasmagórico, *La Llorona* subtrai as formas de alteridade que perseguem a justiça como objetivo último, uma justiça transcendental, que não se limita ao julgamento dos homens, mas ao julgamento moral dos atos de violência.

Em *Eami* a representação da água sugere fragmentos de memórias individuais que se projetam na história comum dos povos originários, como se exemplifica a seguir. Desde um plano geral os menonitas empunham suas armas rodeando os Ayoreo capturados. O contato das peles desnudas em primeiríssimos planos revelam a vulnerabilidade dos indígenas capturados. Posteriormente, observamos um recipiente com água, sabemos que *Dicasei*, uma criança da comunidade, é capturada. As ondas na superfície da água, elemento vital, escurecem à medida que se agita, nos informando sobre a agressão sobre a criança enquanto a superfície reflete o rosto da mãe que alguns quadros atrás o abraçava.

Encina reconcilia elementos da cosmogênese Ayoreo com elementos do imaginário popular para aludir a eventos traumáticos. Os testemunhos, os gestos e eventos retratados de forma metafórica conformam um mosaico que abandona a divisão em fases, capítulos ou partes, alternando os diferentes episódios tecidos em uma narração polifônica. O filme é formado a partir de um tempo cíclico onde o presente depende do passado, dessa forma, o horizonte de um futuro só pode ser possível através da rememoração. A atmosfera fílmica nos transporta da narração coletiva às lembranças íntimas e as múltiplas perspectivas individuais sobre o trauma da separação da comunidade com a floresta.

Desta forma, a água é um elemento que entrelaça as histórias, funciona, no caso, como catalisador da reflexão sobre a memória recente do passado, objeto onde fluem memórias traumáticas.

Também as narrativas utilizam a figura da mulher como objeto de violências historicamente validadas, onde o corpo é a principal testemunha e o gênero, o argumento para a execução de agressões baseadas em um tecido patriarcal. Nelson Maldonado Torres (2007) cunhou o termo “Colonialidade do ser” para articular “os efeitos da colonialidade na experiência vivida, e não apenas nas mentes dos sujeitos subalternos” (2007, p. 130, tradução própria). A colonialidade do ser então questiona a essência da diferença colonial, segundo o autor, o termo distingue o limite entre o ser e a alteridade que fica presa no limite do não ser, e que pode ser trasladado ao corpo-território feminino das comunidades originárias (SEGATO, 2014), onde toda a sorte de violências foram cometidas e que simultaneamente contempla “a produção de sentido estabelecido [que] ultrapassa a justiça” (2007, p.151, tradução própria). Seja a figura da menina de *Eami* como portadora de um futuro impossibilitado pelas condições sociais e históricas, seja numa figura espectral que persegue o presente na *Llorona*, a mulher corporiza o retorno do oprimido a injustiça e a necessidade de mudança das condições de vida dos sujeitos subalternizados

No caso, imagens que destacam a alteridade do espaço e dos corpos subalternos são reinterpretados criticamente a partir da cinematografia contemporânea de nossa região. Estes filmes invertem essa lógica de que é realmente selvagem. Desta forma, no seio da natureza repressiva da sociedade moderna são gerados os monstros. O reprimido retorna ao nível cotidiano. Porém, diferente das formas tradicionais do gótico ou monstruoso, a civilização como lógica ordenadora da realidade torna-se uma permanência de horrores.

Referências

BADINTER, E. *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós, 1991

BARRIENDOS, Joaquín. “A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico”. *Revista Epistemologias do Sul*, 2019, vol. 3, no 1, p. 38-56.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Boitempo Editorial, 2021

HARTMAN, Saidiya. “Vênus em dois atos”. *Revista ECO-Pós*, 2020, vol. 23, no 3, p. 12-33.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo*

de un concepto. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, 2007, p. 127-167.

MUÑOZ ARBELAEZ, Santiago. "Las imágenes de viajeros en el siglo XIX: El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia". *Hist. Graf* [Online], México, n. 34, p. 165-197, jun. 2010. Disponible em:

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-9272010000100007&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 01 de dezembro de 2023.

SEGATO, Rita Laura. "Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres". *Sociedade e estado*, 2014, vol. 29, p. 341-371.

VANEGAS CARRASCO, Carolina. "Un trópico para el universo. Reflexiones sobre un grabado de trajes de Colombia de 1837". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], *Imágenes, mémoires et sons*, 2017. Disponible em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/71732>> Acesso em 03 dezembro de 2023.

Modos de ver e ser corpo: a montagem como ampliadora de possibilidades²⁷⁴

Ways of seeing and being body: editing as an amplifier of possibilities

Lígia Villaron Pires²⁷⁵

(Mestranda – PPGAV-IA/UNICAMP)

Resumo: Partindo do trabalho seminal de Maya Deren, “A Study in Choreography for Camera”, de 1945, o presente artigo pretende abordar a relação entre imagem em movimento e dança. Serão analisados trechos de algumas obras audiovisuais, atentando-se para as técnicas de montagem e em como elas elaboram novas formas de ver e ser corpo: o corpo do bailarino, o corpo na tela, o corpo que dança.

Palavras-chave: Filme-dança, montagem, Maya Deren, screendance, videodança.

Abstract: Starting from Maya Deren’s seminal work, “A Study in Choreography for Camera”, from 1945, this article aims to discuss the relationship between moving image and dance. It analyzes excerpts from some audiovisual works, paying attention to the editing techniques and how they create new ways of seeing and being body: the dancer’s body, the body on the screen, the dancing body.

Keywords: Film-dance, editing, Maya Deren, screendance, videodance.

Um salto para o infinito

Quando Maya Deren fez Talley Beatty flutuar em um *grand-jeté* em “A Study in Choreography for Camera” (1945) – como se o tempo se alargasse, como se a gravidade fosse maleável – ela não só deu à Dança uma sobrevida, mas indicou ao Cinema e à toda a Arte uma linha de força: algo sobre a potencialidade do corpo no resgate do sensível, sobre o sublime que reside no movimento e sobre a fertilidade do encontro entre formas artísticas.

Deren utiliza-se da linguagem do Cinema de maneira a ampliar as possibilidades do corpo que dança, dando a ele novos caminhos poéticos e estéticos. Ela propõe um “filme-dança”: “uma dança tão relacionada com a câmera e o corte que não pode ser ‘performada’ como uma unidade em nenhum outro lugar além do filme em questão” (Deren, 1945, p. 1, tradução própria²⁷⁶). Ao libertar os corpos do bailarino e do cinegrafista do espaço cênico,

274 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 4 – Tecnologias do transe: a fabulação entre corpos e mentes.

275 | Realizadora audiovisual e montadora. Mestranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV-IA/UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Cesar Baio.

276 | No original: “a dance so related to camera and cutting that it cannot be ‘performed’ as a unit anywhere but in this particular film”.

novas relações entre corpo e espaço podem ser traçadas, assim como novos “modos de ver” o corpo que dança. Sobre isso, Ed Emshiller, que também realizou filmes experimentais com dança, contribui:

Quando o dançarino é mostrado em termos fílmicos - em vez de em termos de dança - espaço e tempo são flexíveis. As imagens projetadas na tela podem parecer se mover no tempo para frente e para trás, podem ser descontínuas, aceleradas, em câmera lenta, congeladas, repetitivas ou simultâneas. O dançarino pode parecer mudar instantaneamente de um local para outro, pode ser comprimido, alongado, distorcido ou visto de perspectivas muito variadas. Essas manipulações são alguns dos meios que o cineasta tem para coreografar seu trabalho. Por meio da câmera e da mesa de edição ele cria movimentos de imagem, e relações diferentes daquelas do coreógrafo de dança (Emshiller, *apud* Carrol, 2001, p. 48, tradução própria²⁷⁷).

O salto de Talley Beatty em “A Study in Choreography for Camera” exemplifica essa flexibilidade do espaço e tempo no contexto fílmico, pois temos a impressão de contemplar um salto muito mais amplo e longo do que ele de fato é - ou poderia ser, na realidade. Diversas das escolhas de Deren contribuem para isso: o ângulo em contra-plongée, enquadrando como fundo um céu cheio de nuvens que dá a Beatty uma figura quase divina; os planos fechados, dando a ver apenas fragmentos de seu corpo; a câmera lenta, prolongando o movimento; mas é na escolha do momento do corte e na montagem final dos planos em que reside a construção principal. Para criar tal efeito, ela se utiliza de quatro planos curtos e semelhantes do bailarino saltando, realizando os cortes sempre em meio a ação, de modo que nenhuma das tomadas únicas contenha o movimento do salto em sua totalidade e que a ação só se torne completa através da junção dos planos (Deren, 2005).



Imagens 1 a 6: Fotogramas de “A Study in Choreography for Camera” (1945), de Maya Deren

277 | No original: “When the dancer is used in filmic terms, rather than dance terms, space and time are flexible. The images projected on the screen may seem to move forward and backward in time, may be discontinuous, in fast motion, slow motion, frozen, repetitious, or simultaneous. The dancer can appear to shift instantaneously from one location to another, can be compressed, elongated, distorted or seen from widely varying perspectives. These manipulations are some of the means the filmmaker has to choreograph his work. By means of the camera and the editing table, he creates image movements, and relationships different from those of the dance choreographer”.

Além do ampliamto das possibilidades de corpo na questão do movimento em si, de modo que “dançar o impossível” (Kraus, 2005, *apud* Caldas, 2012, p. 240) torna-se possível, é interessante pensar em como a proposta de um “filme-dança” altera o olhar para o corpo que dança de maneira geral, ao apresentar corporeidades que se distinguem das concepções tradicionais da época. Apesar de Beatty trazer, através de seus movimentos, uma corporeidade clássica, a linguagem fílmica a desconstrói, gerando uma percepção outra. Trata-se de uma nova corporeidade que é imaginada e possibilitada através da linguagem e que indica um outro “modo de ser” corpo que dança.

Cabe aqui introduzir o conceito de “screendance”, de Douglas Rosenberg (2012):

A screendance, portanto, ao *desfazer* a natureza temporal da “coreografia”, recorporifica os corpos que representa e também rematerializa esses corpos como um híbrido que é tanto corpóreo quanto mediado. [...] Situar o movimento dentro da arquitetura da câmera - espaço da câmera - e suas respectivas possibilidades tecnológicas permite a exploração e a re-imaginação das possibilidades metafóricas e poéticas do corpo (Rosenberg, 2012, p. 57, grifo do autor, tradução própria²⁷⁸).

Partindo do exemplo já apresentado, o presente texto irá analisar algumas obras audiovisuais que podem ser enquadradas dentro da ideia de “Screendance”, versando sobre como suas construções – especialmente as escolhas de montagem – proporcionam novas possibilidades de ver e ser o corpo que dança

Montagem paralela e o corpo-máquina

No filme “Thèmes et variations” (1928), de Germaine Dulac, a bailarina, Lilian Constantini, é enquadrada de maneira nada convencional já em sua primeira aparição: sua cabeça entra no quadro a partir de um *cambré* (Imagem 7).



Imagem 7: Fotograma de «Thèmes et Variations» (1928), de Germaine Dulac

278 | No original: “Screendance thus, as it undoes the temporal nature of ‘choreography’, recorporifies the bodies it represents and also rematerializes those bodies as a hybrid that is both corporeal and mediated. [...] Situating movement within the architecture of the camera-camera space-and its relative technological possibilities allows for an exploration of and a re-imagining of the metaphoric and poetic possibilities of the body”.

Nos planos seguintes, a fragmentação do corpo se mantém. Tais planos são alternados com planos de máquinas industriais, também fragmentadas, de forma a beirar, por vezes, a abstração. É interessante o fato de que, ao se enquadrar certos gestos isolados, foge-se da qualidade narrativa do balé e se revelam outros pontos de vista do corpo que dança. Destaco aqui os planos que focam na expressividade das mãos (Imagens 8 e 9). Tal recorte, de maneira tão próxima e minuciosa, só passa a ser possível a partir da mediação da câmera e sua consequente inauguração de formas de ver.



Imagens 8 e 9 : Fotogramas de «Thèmes et Variations» (1928), de Germaine Dulac

As mãos, assim como as máquinas retratadas no filme, executam movimentos repetidos. A leveza do movimento do balé é contraposta à dureza do movimento das máquinas. Através da montagem paralela, revela-se a dialética das mãos: as mãos que dançam e que operam as máquinas são também mãos que se movimentam como máquinas.

Além da repetição de certos movimentos, há uma circularidade entre os planos: muitas vezes, as máquinas e a bailarina são enquadradas de maneira similar, o que, juntamente com a velocidade crescente do ritmo da montagem, faz com que o corpo da bailarina e o corpo dos objetos ora se complementem, ora se confundam, dando ao corpo que dança uma aura moderna: é um corpo-máquina que se revela. E as máquinas, por sua vez, também dançam. O paralelismo da montagem atua na criação de um novo sentido para os corpos retratados.

Na sinopse do filme²⁷⁹, fica claro o desejo de Dulac de explorar o movimento. Para ela, a capacidade de representá-lo seria a maior especificidade - e potencialidade - do Cinema, o "cinema integral" seria construído pelas sensações, guiado através do ritmo (Carrot, 2014).

A obra de Dulac pertence a um momento histórico bastante distinto ao de Maya Deren. Enquanto Deren se propõe à criação de um produto híbrido, no contexto do Cinema Experimental estadunidense de meados do século XX, Dulac se insere ativamente no projeto de Cinema de Vanguarda francês dos anos 1920, que buscava por uma "pureza cinematográfica", tentando desenvolver uma poética do movimento própria ao Cinema (Carrot, 2014). Entretanto, ao se utilizar da dança para tal, Dulac inova na maneira de retratar o corpo que dança. Ao juntar Dança e Cinema, ela constrói novas experiências, sensações e modos de ver, como quem aponta que, através da linguagem do Cinema, tudo pode dançar.

279 | "Eu evoco uma dançarina. Uma mulher? Não. Uma linha saltitante de ritmo harmonioso. Eu evoco uma projeção luminosa em véus! Precisamente! Não. Ritmos fluidos. Por que desprezar na tela o prazer que o movimento nos traz no teatro? Harmonia das linhas. Harmonia da luz. Linhas, superfícies, volumes evoluindo diretamente, sem o artifício da evocação, na lógica de suas formas, despossuídos de qualquer sentido excessivamente humano, para melhor ascender à abstração e dar maior espaço às sensações e aos sonhos: o cinema integral."

Geografia criativa e a descontinuidade espacial

Em 1920, Lev Kuleshov, importante cineasta da vanguarda soviética, realizou um experimento que ele denominou “paisagem artificial” ou “geografia criativa”. O experimento, descrito por seu colega Pudovkin (1983), consistiu na gravação de diversos planos em diferentes localidades (distantes uma das outras), a fim de apresentar um encontro entre duas pessoas, que dão um aperto de mãos. Quando tais planos são colocados em conjunto, através da montagem, cria-se a ilusão de se tratar do mesmo espaço: “Pelo processo de junção dos pedaços de celulóide, criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade. Edifícios separados por uma distância de quilômetros foram concentrados num espaço que poderia ser coberto pelos atores em poucos passos” (Pudovkin, 1983, p. 70).

Voltemos para “A Study in Choreography for Camera”. Quando Maya Deren utiliza tal técnica de montagem, ela a subverte: a continuidade de ação do movimento do bailarino vai, efetivamente, juntar espaços distintos, sem pretender, porém, criar a ilusão de um espaço contínuo. A descontinuidade espacial é, assim, reiterada, criando a ilusão de que Talley Beaty, numa fração de segundo, passa de um lugar a outro: de uma floresta a um apartamento (Imagens 10 e 11), de um apartamento ao Metropolitan Museum of Art.



Imagens 10 e 11: Fotogramas de “A Study in Choreography for Camera” (1945), de Maya Deren

Outro filme que utiliza esse mesmo recurso é “Dance in the sun” (1953), de Shirley Clarke, com o bailarino Daniel Nagrin. Nele, Nagrin performa uma coreografia em dois locais, um estúdio e uma praia, que vão sendo alternados constantemente através da montagem (Imagens 12 e 13). Clarke descreve tal técnica como sendo capaz de abranger o universo, de permitir ao espectador viajar junto ao filme (Rabinovitz, 1983).



Imagens 12 e 13: Fotogramas de "Dance in the Sun" (1953), de Shirley Clarke

É interessante notar como tais filmes não estão interessados em simplesmente *recriar*, a presença cênica, mas sim em construir um outro tipo de atenção, atrelado à tela e ao corpo presente na imagem. Nas palavras de Rosenberg (2012, p. 68, tradução própria²⁸⁰): "[...] o corpo é a matéria-prima para uma reconceitualização da corporeidade; em que a reprodução mecânica recorporifica o corpo; e em que o corpo filmado, editado, torna-se o corpo autêntico à medida que dá uma sobrevida ao sujeito".

Pontos de vista e a construção de presença

Nos anos 1960, o cineasta Hilary Harris vai experimentar, ao longo de um ano, múltiplos pontos de vista de uma mesma sequência com a dançarina Bettie De Jong, o que dá origem ao filme "Nine Variations on a Dance Theme" (1967). Nele, De Jong repete nove vezes um mesmo solo de dança, porém, a cada repetição, a dança é retratada de uma maneira diferente pela câmera e pela montagem. Pouco a pouco, Harris vai adicionando novos elementos que nos fazem perceber diferentemente a mesma coreografia. Sobre tal experiência, Paulo Caldas (2012, p. 252, grifo do autor) aponta: "sobre um *mesmo*, câmera e edição nos atualizam *alteridades virtuais*: na tela, as nove variações são nove coreografias distintas".

Na primeira e segunda repetições, a dança é apresentada por um plano sequência que acompanha a dançarina. Em termos de experiências em Cinema e Dança, ao utilizar tal recurso, o filme introduz a esse encontro algo novo em relação aos exemplos citados anteriormente: a possibilidade de não apenas o corpo na tela dançar, mas também o corpo do cinegrafista, ou seja, a própria câmera.

Na terceira repetição, o plano sequência conta também com movimentos mecânicos da lente (zoom in e zoom out) e, ao final, introduz um corte, que traz a bailarina enquadrada a partir de um ângulo zenital, um ponto de vista não convencional de se ver a dança, quando pensamos em termos de espaço cênico.

280 | No original: "the body is raw material for a reconceptualization of corporeality; in which mechanical reproduction recorporalizes the body; and in which the filmed, edited body becomes the authentic body as it outlives its subject".

Nas repetições que seguem, Harris passa a introduzir planos mais fechados e cortes mais frequentes e, na quinta repetição, Harris justapõe planos curtos semelhantes de um mesmo movimento de forma a dilatá-lo. A quantidade de close-ups aumenta cada vez mais: pés, mãos e curvas do corpo vistos de muito perto, de ângulos inusitados. Os cortes ficam mais rápidos e as repetições aumentam.

Na nona e última repetição Harris traz, além de todos os recursos introduzidos até então, uma montagem não-linear. Aqui, a tensão chega ao nível máximo. Isso se dá tanto pela construção gradual dessa dinâmica, quanto pelo fato de que as sequências passam a durar mais tempo do que elas têm de fato, assim como acontece com o salto de Talley Beatty em "A Study in Choreography for Camera", trazido anteriormente.

Podemos pensar o trabalho de Harris como uma espécie de *fragmentação construtiva*, isto é, à medida que ele fragmenta a coreografia performada e o próprio corpo de De Jong, ele constrói uma outra coisa, o que acarreta em novas percepções por parte do espectador.

Finalmente, é possível dizer que os filmes aqui trazidos modificam a forma de ver o corpo, enquanto imagem, e também de maneira geral, pois, ao trazerem uma mudança de percepção, despertam novas possibilidades de *ser* corpo que dança.

Referências

CALDAS, P. Poéticas do Movimento: Interfaces. In: CALDAS, P. et al (org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012, p. 239-254.

CARROL, N. "Toward a definition of moving-picture dance". *Dance research journal*, n. 33, 2001, p. 46-61.

CARROT, M. «Une idée du mouvement: étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac». *Screendance Studies*, 2014. Disponível em: <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/une-idee-du-mouvement-etude-de-quelques-figures-dansees-dans-la-filmographie-de-germaine-dulac/>. Acesso em: jun. 2022.

DEREN, M. "Choreography for the Camera". *Dance Magazine*, vol. 19, n. 10, outubro de 1945. Recuperado em: <http://re-sources.uw.edu.pl/media/The-Study-in-Choreography-for-Camera-Maya-Deren.pdf>. Acesso em: jun 2022.

_____. Creative cutting. In: *Essential Deren: collected writings on film*. Kingston: Documentext, 2005.

RABINOVITZ, L. Choreography of Cinema: an interview with Shirley Clarke. *Afterimage*, vol 2, n 5, p. 8-11, 1983. Disponível em: [http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImage-Dec83\(300\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImage-Dec83(300).pdf). Acesso em: jun. 2022.

ROSENBERG, D. *Screendance: inscribing the ephemeral image*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

As estratégias de produção nos primeiros anos da Brasil Vita Filme²⁸¹

Production strategies in the early years of Brasil Vita Filme

Lívia Maria Gonçalves Cabrera²⁸²
(Doutoranda – PPGCine/UFF)

Resumo: A proposta de comunicação irá trazer as reflexões iniciais sobre os primeiros anos da Brasil Vita Filme, empresa idealizada e presidida por Carmen Santos, e dois de seus projetos: *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) e *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948), levando em consideração o contexto econômico e político ao qual estavam inseridos, o modelo de produção e as escolhas estéticas desenvolvidos, procurando estabelecer aproximações e diferenciações entre as obras.

Palavras-chave: Carmen Santos, Brasil Vita Filme, industrialização.

Abstract: This communication will provide initial reflections on the early years of Brasil Vita Filme, a company founded and chaired by Carmen Santos, and two of its projects: *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) and *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948), taking into account the economic and political context in which they were inserted, the production model and the aesthetic choices made, seeking to establish similarities and differences between the works.

Keywords: Carmen Santos, Brasil Vita Filme, industrialisation.

A atriz e produtora Carmen Santos idealizou sua empresa, a Brasil Vita Filme, imersa nas intensas discussões que defendiam uma industrialização cinematográfica brasileira seguindo o modelo hollywoodiano de estúdio (VIEIRA, 2018). Apesar de conhecida, pouco se investigou ou se escreveu sobre suas atividades no período de 1934 a 1959, ano de sua fundação até o estúdio ser comprado pelo produtor Herbert Richers. Arthur Autran (2013) aponta que, ainda no período do cinema silencioso no Brasil, havia algum entendimento do cinema como arte industrial. Algumas ideias começaram a ser difundidas em textos publicados nas primeiras revistas especializadas em cinema no Brasil, tomando forma nas primeiras associações de classe que se formaram no país. Carmen estava imersa nesse meio e acompanhava as discussões, manifestava suas opiniões sobre o cinema brasileiro em alguns veículos da imprensa (PESSOA, 2002). Suas ideias acompanhavam o que muitos outros em-

281 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 2 - História da exibição cinematográfica no Brasil.

282 | Bacharel em Ciências Sociais pela UFSCar (2010) e em Cinema e Audiovisual pela UFF (2017), mestre pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (2020) e doutoranda no mesmo programa. Realiza pesquisa sobre Carmen Santos e a Brasil Vita Filme. É servidora técnica administrativa federal desde 2010 e atualmente é gerente do Cine Arte UFF.

presários, jornalistas, diretores discutiam sobre o tipo de filmes que deveriam ser feitos e os valores morais a serem assegurados, modelos de realização, participação e proteção estatal, enfrentamento do poderio estrangeiro, dentre outros. Muitas dessas ideias foram colocadas em prática em sua empresa e nos projetos que produziu.

Para tal empreitada, Carmen esteve acompanhada de muitos outros profissionais do cinema, mas um nome de extrema importância para a Brasil Vita Filme foi Humberto Mauro, já um experiente realizador, que assumiu a direção dos primeiros projetos da empresa, alguns complementos, filmes documentais de caráter educativo, tais como *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *General Osório* (1934), *Pedro II* (1935), dentre outros. A parceria de Carmen e Mauro resultou no primeiro projeto mais robusto da empresa, o longa-metragem *Favela dos meus amores* (1935), com direção de Humberto Mauro, argumento de Henrique Pongetti e Carmen Santos como protagonista e produtora. A comédia musical contou com a participação de diversos compositores e intérpretes de destaque na cena musical, unindo cinema, música popular e o *star system* da rádio. Para Marcos Napolitano (2009), *Favela dos meus amores* foi um marco na construção daquilo que se buscava no período: uma nova identidade nacional, um novo sentido de brasilidade, a construção de uma cultura nacional-popular que integrasse os regionalismos e domasse a classe operária. Segundo o pesquisador, apesar de ser um gênero muito criticado, o filme agradou com um enredo consistente e um bom discurso nacionalista.

As primeiras notícias sobre a produção aparecem em abril de 1935 em Cinearte, cerca de seis meses após a oficialização da Brasil Vita Filme. O filme, hoje desaparecido, marcou por mostrar uma comunidade real, moradores do Morro da Providência, a maioria pessoas negras, com uma representação mais fiel do samba e do carnaval. Tudo o que antes era considerado propaganda negativa do país e omitido, foi sendo revisto e se tornando signos de um novo momento. A recepção de público e crítica foi boa e o filme se tornou uma referência de produção que aliava música e qualidade técnica (NAPOLITANO, 2009), conseguindo seguir uma direção diferente dos filmes de carnaval, musicais e comédias produzidos naquele período e tão criticados.

Na trama, dois jovens boêmios decidem abrir uma boate no morro acreditando que isso atrairia muitos turistas. Um deles se apaixona pela professorinha Rosinha (Carmen Santos) que é a paixão de Nhonhô, compositor de sambas reverenciado pela comunidade. Não foi possível verificar com exatidão quando as gravações foram iniciadas, mas nos meses de julho e agosto de 1935 intensificam o número de reportagens sobre a produção, cujo lançamento começa a ser anunciado para breve.

Em setembro de 1935, Carmen conseguiu realizar uma pré-estreia do filme para convidados e para a imprensa no Alhambra. As reportagens após a sessão elogiaram a qualidade técnica do filme, fotografia e especialmente a captação do som, os números musicais e algumas atuações, das quais é unânime o destaque a Jaime Costa, em sua primeira atuação para o cinema. Sob Carmen há elogios e críticas. A maioria destaca os esforços da produtora em levantar a obra, alguns reconhecem na estrela uma boa atuação, outros criticam os vestidos

e joias luxuosos que Carmen vestia, incompatíveis com a personagem que representava. O que as reportagens comprovam é a animação de grande parte dos periódicos com o filme, a maioria dizendo que a obra deixaria o público muito satisfeito, que podia ser equiparado a muitas obras estrangeiras, se tratando de um verdadeiro filme brasileiro, um marco, “o primeiro cinema de sentido social no Brasil”.

Após as diversas reportagens instigando o público para o filme, ele foi lançado no Alhambra, a grande sala da Companhia Brasileira de Cinemas de Francisco Serrador, sendo exibido por duas semanas consecutivas a partir de 14 de outubro de 1935. *Favela dos meus amores* teve distribuição pela Distribuidora de Filmes do Brasil, órgão organizado em 1935, dedicado exclusivamente ao produto nacional (AUTRAN, 2013), anexo da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiro, uma das primeiras entidades de classe que se organizou no período para pleitear reivindicações junto ao governo, acreditando no boom na produção nacional. Em novembro, o filme entra mais duas semanas no Cine Metrópole, no centro. Somente no começo de 1936 ele vai circular por cinemas menores, de empresas exibidoras diferentes, no centro e nos bairros do Rio de Janeiro (Victoria, Nacional, Haddock Lobo, Varietè, Cine Theatro Paris, etc).

Em São Paulo, o filme é lançado na sala vermelha do Odeon, sala nobre, também de Serrador, ficando duas semanas em cartaz. Depois, em dezembro, ele roda em algumas salas, também de diversas Empresas Exibidoras: Glória, Braz Politeama, República, São Carlos, Capitólio, Mafalda, Central, entrando nos primeiros meses de 1936 (Central, Recreio e São Caetano, Cine Oberdan, Marconi, Rialto, Recreio). Depois disso ainda foi possível encontrar registros de exibição, no final de 1935, na cidade de Santos-SP, no ano de 1936 em Florianópolis, Porto Alegre e Recife. Em 1937 em São Luiz do Maranhão, Curitiba e novamente em outras salas do Rio de Janeiro. O filme voltou a ser exibido em algumas salas ainda em 1947. Foi perdido em um dos incêndios que acometeram o estúdio da Brasil Vita Filme, provavelmente o maior deles em 1957.

Logo nos primeiros anos da empresa Carmen demonstrava sua animação e trabalhou em inúmeras frentes com projetos que tinham características muito diferentes uns dos outros. Enquanto *Favela dos meus amores* circulava nos cinemas com ótima repercussão, a empresa já iniciava as gravações de um segundo filme com formato muito parecido, *Cidade Mulher*, comédia musical que repetia a tríade Humberto Mauro, Henrique Pongetti e Carmen Santos, com a participação de várias estrelas da rádio, também gravado rapidamente e lançado em julho de 1936. Em agosto de 1936, no jornal Correio da Manhã, encontramos uma reportagem que anunciava pela primeira vez o projeto da vida de Carmen Santos, *Inconfidência Mineira*, uma “superprodução autêntica, de caráter histórico” e que, diferentemente dos seus antecessores, demorou 12 anos para ficar pronto, tendo sido lançado somente em abril de 1948. Após alguns anos muito intensos e com produção diversificada, o foco da produtora vai ficando cada vez mais direcionado a este filme histórico.

Comparado aos demais projetos da Brasil Vita Filme, acredito que é possível já afirmarmos que *Inconfidência Mineira* foi o projeto em que Carmen Santos mais investiu em publicidade. O filme também não existe mais, mas é possível acompanhar sua produção ano a ano e seu lançamento através dos jornais, já que foi amplamente noticiado, suas intenções, parcerias, dificuldades, polêmicas, com uma quantidade enorme de matérias (CABRERA, 2020). Ana Pessoa (2002) explica como Carmen Santos operava muito bem a publicidade a seu favor e de seus projetos, conseguindo sempre manter a imprensa e o público próximos e interessados, ainda que também abrisse a possibilidade de ser muito criticada.

As características do projeto eram grandiosas, com a intenção de reconstituir fielmente o episódio histórico. Carmen e seus colaboradores, nos primeiros anos, defendiam a realização de um roteiro científico, fiel à história e sem nenhum tipo de romantização, um projeto clássico, puro, que pudesse servir como documento. Carmen tinha motivação idealista, patriótica, era reconhecida como uma “alma educadora”. Ela se importava menos com questões de viabilidade econômica, sempre destacando os ideais artísticos e nacionalistas que marcaram sua trajetória e permearam tão fortemente a realização dessa obra, explicando tamanha insistência mesmo diante das dificuldades ao longo de doze anos.

A realização de uma obra como *Inconfidência Mineira* está ainda relacionada com o momento em que intelectuais debatiam o cinema educativo no Brasil, pensando nele como veículo divulgador de ideias e ideais. Com esse projeto, Carmen demonstrava ainda mais o seu entusiasmo com projeto político nacionalista de Vargas de estímulo aos filmes voltados para a educação pública e para a propaganda estatal e, portanto, não mediu recursos, trabalhando para oferecer as melhores condições para a produção, realizando inúmeras pesquisas, levantando documentação, realizando visitas nas cidades históricas, investindo em equipamentos e especialmente em cenários e figurinos de época.. Ela também trouxe para o projeto muitos colaboradores de renome, técnicos do cinema, tais como o fotógrafo Edgar Brasil e o próprio Humberto Mauro, mas também contou com a consultoria e o trabalho de intelectuais como Roquette Pinto, Affonso de Taunay e José Wasth Rodrigues. A produção também tentou um apoio governamental, que até chegou a ser anunciado na imprensa, como a colaboração do Ministério da Guerra e a supervisão do Instituto Nacional de Cinema Educativo, mas se limitou a isso, sem muitos detalhes de como se deu essa participação e sem nenhum apoio financeiro como muitos defendiam ser necessário para o cinema brasileiro e para obra de tal porte.

Pelos levantamentos realizados, o filme ficou pronto em 1946, com Carmen já bastante desanimada e cada vez mais sozinha, pois ficou difícil manter seus colaboradores por perto tantos anos. A partir de então, sua dificuldade passou a ser o lançamento do seu filme com boa circulação e boa exibição técnica. Diferentemente do que havia acontecido em *Favela dos meus amores*, que havia uma entidade de classe organizada para distribuir os filmes brasileiros, Carmen resolveu contratar representantes para lhe ajudar na distribuição do filme, não fechando acordo com nenhuma distribuidora fixa. Ela também precisou enfrentar

o poderio de Severiano Ribeiro Jr. que já comandava boa parte da distribuição e exibição no país e tentava boicotar o filme, prática recorrente e denunciada por alguns outros produtores.

Em abril de 1948 finalmente *Inconfidência Mineira* estreava no dia de Tiradentes, 21 de abril, no Rio, em São Paulo e em Minas concomitantemente. No Rio, o circuito de 9 salas era o do Vital Ramos de Castro, em São Paulo, 4 salas do circuito Serrador e em Belo Horizonte, 3 salas do circuito Cinemas e Teatros Minas Gerais. Também comparado ao lançamento de *Favela dos meus amores*, Carmen conseguiu um circuito muito maior, tendo feito grandes estreias nas três capitais brasileiras, além de ter conseguido uma ótima circulação, com registro de exibições também em cidades como Uberlândia, Niterói, Curitiba, Florianópolis e Recife.

Quanto à recepção, a crítica elogiou a iniciativa de Carmen em realizar um filme histórico, patriótico, mesmo com tão pouco apoio. Na época do lançamento, o entusiasmo quanto ao apoio governamental já havia esmorecido. Por outro lado, foram muitas as críticas relativas aos problemas técnicos do filme, especialmente relativos a montagem e continuidade. A crítica destacou a atuação de Rodolfo Mayer e os figurinos e cenários do filme também elogiados. Já Carmen foi bastante atacada em múltiplas frentes: direção, produção e atuação.

As pesquisas sobre os dois filmes e as demais obras da Brasil Vita Filme seguem em andamento, mas acredito que possamos afirmar que os dois filmes, *Favela dos meus amores* e *Inconfidência Mineira*, foram projetos muito importantes na trajetória da empresa, ambos dialogando, cada uma a sua maneira, com os propósitos do cinema para aquele momento, ou seja, a constituição de um modelo industrial da produção cinematográfica brasileira e um projeto de construção de uma cultura nacional-popular, que educasse a população e contribuisse com o discurso governamental nacionalista.

Favela é considerado um sucesso pela historiografia, com ótima recepção de crítica e de público, com relatos de sessões cheias. Teve um modelo de produção muito mais conciso e veloz, adequado à realidade técnica do cinema brasileiro e parece ter acertado em cheio no enredo, agradando muitos. Certamente não encontrou mais espaço para circular devido às inúmeras dificuldades de entrada do filme brasileiro no mercado completamente dominado pelo produto de Hollywood, mesmo diante da fundação da ACPB que lutava por políticas públicas de incentivo e proteção ao cinema. Ainda assim, *Favela* é um ótimo exemplo desse entusiasmo dos primeiros anos após a aproximação formal do governo com o cinema

O cenário foi se modificando rapidamente: transformações políticas, o enrijecimento do Estado Novo, a aceitação dos filmes sonoros estrangeiros, os questionamentos em torno da ACPB e da DFB, a apatia dos empresários do ramo cinematográfico e da imprensa diante da leitura equivocada que fizeram daquele momento. Ao acompanhar as dificuldades de Carmen durante a produção de *Inconfidência Mineira*, esse sim com um modelo de produção de estúdio, grandioso, tido como ideal para a industrialização, compreendemos melhor as di-

ficuldades de produção do período. Além disso, no momento de seu lançamento, doze anos após aquele entusiasmo dos primeiros anos do Governo Vargas, o mercado cinematográfico brasileiro é outro, com novas dinâmicas e competições.

Ainda é cedo para tecer conclusões, mas já é possível ir desvendando alguns pontos do início da Brasil Vita Filme, objeto central da pesquisa em andamento, bem como dois de seus filmes mais comentados pela historiografia.

Referências

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

CABRERA, Lívia Maria Gonçalves. “O maior drama nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos meus amores* (H. Mauro, 1935)”. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. Universidade de São Paulo, v. 36, nº 32, 2009.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 - 1955)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do cinema brasileiro* (vol. 1º). São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 392 - 431.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

Caracterização, imagens de controle e criação de personagens negras²⁸³

Character design, controlling images, and the creation of black characters

Luciana Soares de Medeiros - Dr^a Artes Cênicas (UDESC)
(Doutoranda em Literatura (UFSC))²⁸⁴

Resumo: Ao articular a atuação do caracterizador com os problemas inerentes às percepções sociais de suas criações, o artigo visa fundamentar debates específicos a respeito da composição visual de personagens negros. Com as personagens interpretadas por Viola Davis analisadas e relacionadas ao conceito de Imagens de Controle, a pesquisa observa representações que atuam como instrumentos de poder em uma estrutura social de dominação e opressão de pessoas negras — especialmente mulheres.

Palavras-chave: Caracterização, representação, imagens de controle, personagens negras, cinema.

Abstract: By articulating the character designer's actions with the problems inherent to the social perceptions of their creations, the article aims to support specific debates regarding the visual composition of black characters. With the characters played by Viola Davis analyzed and related them to the concept of Controlling Images, the research observes representations that act as instruments of power in a social structure of domination and oppression of black people — especially women.

Keywords: Character design, representation, controlling images, black characters, cinema.

Introdução

Partindo da experiência pessoal enquanto caracterizadora, instrutora e pesquisadora, surgem as dúvidas e curiosidades iniciais acerca do papel do profissional responsável pela criação de um projeto de visualidade para personagens. Historicamente vinculada à profissão de ator enquanto especialização de sua atividade profissional, a caracterização (compreendendo figurino, cabelo e maquiagem) é parte fundamental na composição de personagens (MEDEIROS, 2022). Da reprodução de personagens-tipo nos palcos teatrais à elaboração detalhada para confecção do visual de “divas” Hollywoodianas, o trabalho de caracterizadores — especialmente com a popularização do cinema e o acesso a produções audiovisuais variadas possibilitado pela televisão — acompanha o desenvolvimento social e tecnológico e evidencia a relevância deste profissional responsável por trazer esteticamente

283 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiáspora.

284 | Pesquisa maquiagem e caracterização, com foco na composição visual de personagens femininas negras no cinema, representação e imagens de controle.

à vida um ser fictício e idealizado para atender necessidades de determinadas narrativas. Este desenvolvimento demanda do profissional não apenas conhecimento técnico da prática de aplicação de produtos para criar cabelo e maquiagem e de materiais para compor figurinos, mas também conhecimentos teóricos e históricos, facilitadores de uma mais complexa leitura social, tanto sobre o contexto retratado no projeto cênico a ser desenvolvido, como do momento em que a produção se desenvolve.

Dos estudos sobre a relação entre conhecimentos teóricos e técnicos destes profissionais e suas práticas de criação de projetos de caracterização, surgem dados da subjetividade dos profissionais entrevistados, e dados objetivos da realidade da profissão no Brasil. Destacam-se, neste sentido, a irregularidade da estruturação da formação do profissional maquiador; a dificuldade de inserção nos campos de prática enquanto criador de projetos e articulador de teorias e técnicas, não somente aplicador de produtos; a relação fundamental e intrínseca com a direção de arte das produções e seu campo específico de estudo para projetos; a pouca incidência de pesquisas acadêmicas tendo a área da maquiagem e/ou o maquiador-caracterizador como foco (totalizando menos de 10 trabalhos de mestrado e doutorado apresentados no país até fins de 2022).

A partir dos dados trabalhados na pesquisa desenvolvida no Doutorado em Artes Cênicas, novas reflexões emergiram, relacionando a criação de visualidade de personagens negras em diálogo com demandas sociais e acadêmicas sobre representação e representatividade nas produções cênicas. Buscou-se, então, configurar uma nova pesquisa para articular as relações de poder advindas das questões sociais, históricas e políticas entre Brasil e Estados Unidos que desaguam no impacto que a indústria cinematográfica estadunidense exerce sobre a indústria cultural brasileira, em particular sobre a forma como mulheres negras são representadas. Observando ainda a atuação e relevância de caracterizadores estadunidenses ao longo da história do cinema na criação de visualidade de personagens transformados em ícones de beleza, elegância, personalidade e forma de ser e estar no mundo, unem-se os dados supracitados para buscar pensar como vem sendo construída a imagem da mulher negra neste contexto mais amplo. Para este novo estudo foi selecionada como objeto a filmografia de Viola Davis, atriz estadunidense, para análise da composição visual das personagens representadas por uma atriz negra de pele escura considerada a principal (ou uma das) referência da área em termos de representação positiva, qualidade de atuação e prestígio profissional. Com as articulações iniciais, observa-se que as personagens de Viola, contudo, trazem à tona a realidade da composição visual reforçadora de estereótipos complexos incidentes sobre corpos negros.

Com o conceito de Imagens de Controle como suporte, empreende-se uma discussão acerca da relevância social das imagens criadas em produções cênicas não apenas em seu papel de dar corpo e vida a um ser ficcional, mas também no sentido de colaborarem como instrumentos de poder dentro de uma estrutura de dominação que, a partir de formas de representação específicas, justificam opressões de raça, classe e gênero, destituindo mulheres negras de poder, agência, intelectualidade, enfim, humanidade. Como continuidade das pesquisas sobre caracterização, pensar como é feita a representação do corpo da mulher ne-

gra dentro desta estrutura social e da indústria de entretenimento abre ainda caminho para pensar alternativas de construção visual que desafiem as estruturas de poder, as imagens de controle vigentes, e componham imagens contra-hegemônicas.

Indústria cultural, Representação e Imagens de Controle

Gênero, raça e classe são categorias que dizem, respectivamente, sobre patriarcado, racismo e capitalismo, eixos estruturantes da sociedade contemporânea, operando em diferentes dimensões das estruturas de poder. A desumanização racista, neste contexto, não é apenas simbólica, ela é prática que delimita as fronteiras do poder dentro da sociedade. O negro colocado no lugar do "Outro", como pontua bell hooks (2019, p. 66), é o não branco, o tratado como exótico, ao mesmo tempo que passa a ser comodificado (transformado em algo consumível e, conseqüentemente, vendável) quando o branco, enquanto representante do que seja ser humano, passa a lhe desejar e este desejo se torna marcador de diferença entre eles. Ao cruzar a fronteira de poder nestas relações e tocar o corpo desse Outro, cria-se um novo nível de dominação, seguro e garantido a partir do ato sexual. O Outro não é alguém com quem se coexiste, ele é algo que se consome.

Na cultura de massas, as fantasias narrativas criadas por suas mídias (jornais, revistas, rádio, televisão, cinema, e também a internet, enquanto meios de comunicação com alcance amplo e atingindo público diversificado), que envolvem poder, desejo e sedução pelo Outro são, em sua estrutura simbólica, reencenações de jornadas imperialistas e colonizadoras (hooks, 2019, p. 71). Há uma perpetuação da idéia de prazer a ser descoberto a partir da diferença racial, a partir da apreciação do corpo do sujeito racializado. Este, por sua vez, permanece em um lugar não de sujeito pleno, de fato, mas ainda de Outro, onde a diferença entre ele e o homem (branco, o ser humano essencial) é usada de forma produtiva com interesses de controle social. A representação hipersexualizada de corpos negros, portanto, age no campo da cultura como reforçador dessa objetificação de pessoas negras, de sua diferença da branquitude hegemônica e referencial de humanidade, de sua localização social enquanto subjugável também pela possibilidade de contato sexual.

A imagem de personagens, assim, compactua com a manutenção da engrenagem racista que articula as estruturas de poder e dominação para além das telas, se não é pensada a partir de referenciais críticos acerca das bases supremacistas que sustentam nossa sociedade. A arte, por sua vez, pode ser compreendida como um caminho de autodefinição para escapar do auto ódio, mas ao pensarmos que há uma hegemonia de estética racista nas produções, o espaço dado ao artista fica restrito, sendo os que tentam romper com essas narrativas podados de espaço de trabalho e possibilidades de expressão. O controle das imagens é, portanto, fundamental para a manutenção da estrutura de dominação racial que sustenta a sociedade contemporânea, em particular nas Américas, palco de séculos de exploração e práticas colonialistas.

Pensar criticamente sobre como geramos as imagens que se constituem como representações da negritude nas artes da cena em geral, e no cinema em particular, é fundamental para que possamos adotar uma postura crítica que dispute narrativas e desafie a essencialização da negritude. Ter pessoas negras em tela, assim, não é garantia de termos uma representação de pessoas negras que de fato sejam representações antirracistas. Desde os períodos de escravidão há construções sociais do que seja uma representação do negro e estas partiam do propósito de viabilizar a introjeção do racismo, alimentando posteriormente a desvalorização e o auto-ódio. A caracterização, por sua vez, enquanto parte crítica de geração de materialidade para a imagem de personagens, pode e deve ser pensada enquanto uma ferramenta não apenas técnica e prática na realização de produções cênicas, mas também como ferramenta política de articulação de dados objetivos (do campo da técnica) a dados subjetivos (do campo social, histórico e político), com potencial de desafiar as imagens de pessoas negras que permeiam o imaginário social, que sejam de fato comprometidas com a contraposição ao status quo.

É fundamental refletirmos sobre a partir de quais perspectivas políticas orientamos nossos olhares para o mundo, para o que criamos, para como agirmos, com o que e de que forma alimentamos nosso imaginário com determinados tipos de imagens, para que não nos tornemos seres passivos nos processos de socialização. Neste contexto social e histórico que apresentamos até aqui, corpos de mulheres negras são representados de forma a serem compreendidos como dignos de atenção a partir de sua disponibilidade para o consumo de quem detém o poder. A disponibilidade, neste sentido, se desdobra em representações que ora estigmatizam a mulher negra a partir de sua sexualidade excessiva, lasciva, vulgarizada e agressiva; ora a estigmatizam a partir da negação dessa mesma sexualidade, sendo substituída por subserviência, servitude, obediência e abnegação; ora a estigmatizam como encolerizada, raivosa e sem freios sociais. Em cada uma dessas representações, seu corpo é o início e o fim do controle social, impossibilitando que mulheres negras sejam humanizadas, reconhecidas como sujeitos, compreendidas como dignas de afeto e respeito, passíveis de convivência e coexistência. São corpos a se consumir, subjugar e/ou evitar.

No contexto de uma sociedade patriarcal, supremacista branca, capitalista (hooks, 2019), a dominação cultural se estrutura como mais um campo político de controle e manutenção de sistema de dominação racial. Impregnar no imaginário social imagens específicas que naturalizam corpos racializados auxilia também na internalização do racismo por pessoas negras, sendo um veículo poderoso de controle. Quando pensamos em mulheres negras sendo representadas nos deparamos ainda com particularidades dessas formas de representação que transcendem a idéia geral de estereótipo, as Imagens de Controle (COLLINS, 2019), configurando-se como categorias particulares que desumanizam e criminalizam grupos subordinados, mobilizando a estética destes grupos associando-a a comportamentos e, conseqüentemente, restringindo possibilidades e criminalizando estes corpos. As imagens de controle, nesse sentido, são ferramentas de análise de sistemas de poder e dominação, organizando ideias de feminilidade a partir de combinações dinâmicas e não fixas de *“raça, gênero, etnia, classe e status de cidadania.”* (BUENO, 2019).

Caracterização e ressignificação de imagens

Historicamente, no teatro era função do ator caracterizar-se para entrar em cena e representar seus papéis. Com os adventos tecnológicos, criação das câmeras e constituição do cinema enquanto área de possibilidade de construção de narrativas, o trabalho de caracterizar-se passa a ser função de um agente especializado, por vezes segmentado ainda por áreas específicas — cabelo, maquiagem, figurino, efeitos especiais. O maquiador-caracterizador, neste sentido, é o profissional que em conjunto com cabeleireiros e figurinistas produz a composição de elementos que geram a imagem da personagem para que o ator entre em cena. A caracterização, assim, pode ser entendida no campo da prática técnica como um *“projeto visual de composição de elementos de indumentária (figurino e acessórios), cabelo (cor e forma) e maquiagem (natural e efeitos práticos/especiais) para a criação da visualidade/imagem de uma personagem para contextos cênicos.”* (MEDEIROS, 2022, p.18). Sua realização se concretiza a partir da ação de técnicos especialistas durante as produções específicas.

Entretanto, quando pensada enquanto projeto de construção visual da imagem de um personagem dentro de uma estrutura narrativa, para além da execução durante as produções (em encenação e filmagem), é preciso que seja pensada também como parte das etapas de pré-produção, para que possa abarcar debates teóricos relevantes advindos de seu contexto social de produção. Especialmente quando as personagens envolvidas representam parcelas populacionais marginalizadas e sem poder político, faz-se fundamental compreender a caracterização em seu papel de *“ferramenta política de construção de imagem, conjugando elementos técnicos a aspectos subjetivos, sociais e históricos, para criar a composição visual de um ser ficcional em um contexto cênico determinado.”* (MEDEIROS, 2024, no prelo).

Por fim, faz-se relevante pensar também o papel pedagógico das formações especializadas, em particular cursos superiores de formação em áreas como Cinema, Artes Cênicas e Teatro, no que tange à inclusão da caracterização enquanto área de estudos e pesquisas, de forma que profissionais realizadores destas áreas recebam devida capacitação teórica e técnica para pensarem a construção de suas personagens. Para que possamos efetivamente construir narrativas com o compromisso social de ação antirracista é preciso criarmos personagens em sua totalidade comprometidas com representações contra-hegemônicas da negritude, de forma que forcemos no imaginário social alternativas ao que encontramos como padrão de representação. A caracterização, neste sentido, é parte fundamental para dar vida e materialidade a imagens que auxiliem nesse processo de humanização e ressignificação da negritude nas artes da cena, compondo personagens com subjetividades complexas e que contestem as representações hegemônicas de pessoas negras.

Referências

BUENO, W. ‘Eu não me via na TV’: como o pensamento feminista negro me ajudou a entender quem eu sou. In: *The Intercept*. Publicado em 18 de out. de 2019. Disponível em <https://theintercept.com/2019/10/17/feminismo-negro-me-ajudou-entender-quem-sou/> Acesso em 23 Ago., 2021.

BUENO, W. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Ed. Zouck, 2020.

COLLINS, P. H. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.

HOOKS, b. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

MEDEIROS, L. S. *COR, LUZ E SOMBRA: Reflexões sobre percepção e processo de criação de maquiadores-caracterizadores*. 2022. 434 f., il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000a4/0000a444.pdf> Acesso em 25 Mai., 2023.

MEDEIROS, L. S. A caracterização como composição da imagem e ponto de partida para análise da representação de personagens negras no cinema brasileiro contemporâneo. *Grau Zero - Revista de Crítica Cultural*, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, 2024. (no prelo)

A criação fílmica sob a perspectiva da prática artística escolar ²⁸⁵

Film creation from the perspective of school artistic practice

Luciano Dantas Bugarin²⁸⁶

(Doutorando em Educação - UFRJ)

Resumo: A criação fílmica pode ser utilizada de forma significativa como prática artística no ensino de arte. Estimular a atividade cinematográfica em diálogo com a fruição de filmes promove um aprendizado artístico mais envolvente e significativo. A relevância da criação fílmica escolar reside no processo sensível da materialização da criação mental do aluno, que se completa na exibição do filme. A criação fílmica contém um aspecto lúdico que conduz o aprendizado de maneira sensível e emancipadora.

Palavras-chave: Criação fílmica, prática artística, ensino de arte, fruição de filmes, criação fílmica escolar.

Abstract: Film creation can be used significantly as an artistic practice in art teaching. Stimulating cinematographic activity in dialogue with the enjoyment of films promotes more engaging and meaningful artistic learning. The relevance of school film creation lies in the sensitive process of materializing the student's mental creation, which is completed when the film is shown. Film creation contains a playful aspect that guides learning in a sensitive and emancipating way.

Keywords: Film creation, artistic practice, art teaching, enjoyment of films, school film creation.

Introdução

Este trabalho apresenta um recorte de minha tese de doutorado que está em andamento sobre o desenvolvimento de uma pedagogia intermediática no ensino de arte. Com base no diálogo entre cinema, pintura e realidade virtual, objetiva-se contribuir com uma atualização do uso de tecnologias midiáticas na educação no que diz respeito a um mundo fartamente imagético, já refletido na escola.

285 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na mesa temática: Cinema na educação: conhecer/narrar o mundo desde outras perspectivas.

286 | Doutorando em Educação (UFRJ), mestre em Cinema e Audiovisual (UFF), especialista em *Bullying* (UNIFESP), graduado em Ed. Artística (UFRJ) e Cinema e Audiovisual (UNESA). Professor de Artes da SME-RJ.

Atualmente, as informações estão cada vez mais pautadas por imagens audiovisuais. É importante que o aluno possa compreendê-las para compreender o mundo, e sua própria importância nele. Porém, compreender não significa decifrar um sentido oculto, mas interpretar e apropriar-se das imagens audiovisuais. Entende-se que a arte-educação é bastante significativa para que o aluno possa compreender o mundo que o rodeia.

Refletir sobre arte é fazer arte. Defende-se a relevância pedagógica da realização fílmica a partir de percepções estéticas que são dispostas pelo ato de assistir a uma obra audiovisual em aula e de abordagens e discussões surgidas dessa apreciação fílmica. Em outras palavras, a prática artística audiovisual estaria diretamente ligada a uma sensibilidade gerada pela experiência estética da fruição e leitura de filmes (ou fragmentos de filmes) vistos em aula (FRESQUET, 2013).

A prática artística constitui-se como fundamental no desenvolvimento sensível de percepções artístico-criativas no ensino de arte. Nesta etapa do aprendizado artístico, o aluno pode externar as sensações assimiladas a partir da experiência estética da apreciação artística.

Esta abordagem do ensino artístico que promove uma interação entre as imagens artísticas, a prática artística e o aluno proporciona que este possa assimilar, entender e vivenciar os mesmos processos criativos e de construção imagética de artistas (BARBOSA, 2005). Desse modo, o aluno pode compreender a arte como algo intrínseca ao cotidiano e que reflete-se como resultado de ações culturais e sociais.

Leitura de imagens artísticas

Considera-se o cinema como promotor de uma série de estímulos sensoriais, visuais e psicológicos na representação de pinturas. Efeito de uma hibridez entre apreciação fílmica e pictórica, que abole os limites entre uma e outra. A pedagogia intermediática, que apresento neste trabalho, apresenta uma proposta de engajamento dos alunos na leitura de pinturas a partir do cinema.

O cinema viabiliza uma intensificação dos modos de leitura e fruição de uma obra de arte e proporciona uma facilitação de reinterpretações e exteriorizações pelo aluno, durante o processo. O cinema, diferente de outras linguagens artísticas, possui um aspecto peculiar ligado à indústria do entretenimento, de maneira que crítica e fruição caminham juntos em seus modos de fruição (BENJAMIN, 1985).

Isto é, apresentar imagens artísticas aos alunos por meio do cinema amplia a apreciação artística de uma obra conciliando-a com a apreciação fílmica, abolindo os limites entre uma e outra. Os aspectos estéticos audiovisuais possibilitam novas e variadas leituras das pinturas, como por exemplo por meio de enquadramentos, montagem, dramatização, efeitos visuais, animação).

Quando vemos uma fotografia da pintura renascentista, desejamos ver o original e, desse modo, não ficamos realmente satisfeitos com o objeto em frente a nós; mas quando vemos um bom filme ficamos satisfeitos (...) Nossas mentes são invadidas por esse objeto na tela e são afastadas de todos os outros compromissos (MÜNSTERBERG *apud* ANDREW, 1989, p. 32).



Figura 1 - Cândido Portinari - "*Tiradentes*" (1948) - óleo sobre tela - 309 x 1767 cm - Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil - fonte: Projeto Portinari²⁸⁷.



Figura 2 - Fotograma do filme "*Painel*" (1951), de Lima Barreto - fonte: autor²⁸⁸.

Quando um diretor pesquisa sobre um artista ou uma obra para usar de referência em um filme, ele está afirmando a potencialidade do artista e da obra em questão. Ou seja, a referência não se mostra como coincidência, nem como imitação, mas como recriação.

O contato com recriações e referências pictóricas por meio do cinema influencia a experiência de criação fílmica do aluno. A expressão artística pode ser incentivada nos alunos por meio de filmes, de forma pessoal e menos comedida. Desse modo, oportuniza-se "que eles possam renovar o significado de expressões artísticas a partir de um novo suporte" (BUGARIN 2022 p. 332).

287 | Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3195/detalhes>> Acesso em: 15 de ago. 2020.

288 | Imagem capturada do filme "*Painel*" através do programa VLC Media Player, pelo autor.

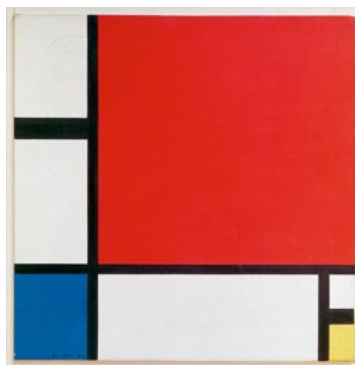


Figura 3 - Piet Mondrian - "*Composição II em Vermelho, Azul e Amarelo*" (1930) - óleo sobre tela - 46 x 46 cm - Kunsthau Zürich, Zurique, Suíça - fonte: Wikimedia²⁸⁹.

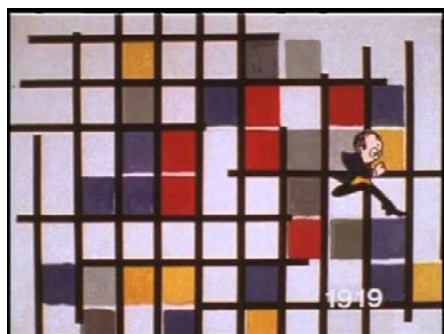


Figura 4 - Fotograma do Filme "*Mondrian*" (1978), de Sheila Graber - fonte: IMDB²⁹⁰.

Criação fílmica escolar

A criação fílmica como prática artística promove um vínculo entre os conteúdos da disciplina de arte, aspectos estéticos da obra de arte e aspectos sociais e culturais inerentes ao universo do aluno. Também é importante enfatizar a prática audiovisual como uma prática cultural em vista a ampliar o sentido do aprendizado ao refletir a multiplicidade de vivências presentes em uma turma.

Em atividades com pintura, estimula-se que os alunos pensem em como expressar tal sentimento, um ponto de vista, ou se retratar. Na prática do cinema, durante o processo de inspiração, eles passam a imaginar diferentes formas de enquadramento, de movimentos de câmera ou até rumos narrativos. Seja nos filmes que eles viram (ou não viram por completo), seja em suas imaginações. "É uma forma de transmissão um pouco inusitada na escola, pois não passa pela palavra, pela racionalidade" (BERGALA, 2008, p. 180).

Aponta-se que se imagem é conhecimento, levar os alunos a criar imagens é possibilitar que eles construam seu próprio conhecimento. Deve-se orientá-los a conhecer a técnica para transformá-la, ou seja, para que eles possam dar um sentido a ela a partir de uma apropriação, por meio de possibilidades de experimentações que podem subverter as regras tradicionais do audiovisual. Pois, "aprende-se experimentando, fazendo, desafiando o desconhecido, surpreendendo-se com o outro numa relação lúdica de descoberta" (FRESQUET, 2013, p. 172).

289 | Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg> Acesso em: 09 de jul. 2020.

290 | Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3071692/mediaindex/?ref_=tt_mv_close> Acesso em: 30 de dez. 2021.

Isto significa que pode-se apresentar a criação audiovisual aos alunos de forma associada ao ato de brincar. Mas, um brincar notável, por onde eles investigam, desvendam, buscam e se apropriam de uma linguagem. A linguagem artística orientada pela criatividade, estimula a sensibilidade do aluno e o entendimento de que se está realizando uma prática cultural relevante.

Pedagogia intermidiática

O cinema contribui para que o ensino artístico seja mais significativo por fomentar os alunos a refletirem sobre uma cultura visual e tecnológica da contemporaneidade. A pedagogia intermidiática visa ampliar os processos de ensino-aprendizado, ao impulsionar o protagonismo do aluno, por meio de estímulo à criatividade e ao imaginário de forma lúdica, de maneira mais significativa que didáticas tradicionais.

O ensino artístico pode ser mais imersivo e emancipador na sua abordagem do cinema se enfatizarmos seu potencial plurimidiático, diferente de um modo mais corriqueiro na escola, apenas como uma ferramenta ou apoio didático. Afinal, o cinema é plurimidiático por natureza. "(...) por conter textos de mídias básicas de linguagem de igual importância e significação (a linguagem visual, a linguagem verbal e a linguagem sonora) os filmes são ricos objetos de análise intermidiática" (LAFETÁ, 2011, p. 14).

O contato com filmes que apresentam e recriam pinturas possibilita que o aluno leia uma obra a partir de assimilações perceptivas e a contextualize como consequência de diferentes reações e sensações desenvolvidas nele a partir de recriações e referências às obras originais. O progressivo diálogo dos filmes com as pinturas promove maior independência perceptiva e estética no processo criativo do aluno.

Segundo Warburg (*apud* MICHAUD, 2013), as imagens e seus significados se renovam e se transformam de acordo com seu suporte e um espaço-tempo. A pedagogia intermidiática possibilita que o aluno recrie o significado da estética de uma obra artística a partir de um novo suporte midiático. Essa abordagem incorpora o fazer artístico como algo inerente a uma vivência de modo a estimular-se a uma maior compreensão de determinado espaço-tempo escolar em que o professor de arte estará atuando para atingir objetivos curriculares.

Exemplos de atividades fílmicas escolares

Como exemplo das possibilidades pedagógicas, aponta-se a sensibilidade da montagem no filme "*Arabescos Pirosmeni*" (1985), de Sergei Parajanov, que apresenta obras do pintor georgiano Niko Pirosmeni de modo dinâmico, a partir de associações entre sons, blocos temáticos e imagens de pinturas. A combinação de elementos plasticamente representados resulta no surgimento de um novo conceito da imagem da obra. Eisenstein (2002)

atribui esse tipo de construção narrativa ao *pictorialismo*. A representação pictórica em um filme deve ser elucidada pelos elementos cinematográficos dentro de um padrão de montagem de uma determinada cena.



Figura 5 - Fotogramas do filme "*Arabescos Pirosmeni*", de Sergei Parajanov (1985) - fonte: autor²⁹¹.

A partir desta referência, os alunos puderam assimilar o conceito de montagem para transformá-lo e proporcionar-lhe um sentido com base em uma apropriação estética. "É na montagem que se cria um sentido para o filme e (...) a não materialidade vai possibilitar que a partir dele múltiplas experiências possam ser produzidas a partir desse filme" (MARTINS, 2017, p. 70).



Figura 6 - Uso de combinação de imagens - fonte: autor²⁹².

Em "*Bajado*" (2015), de Marcelo Pinheiro, as obras do pintor brasileiro Bajado são recriadas por meio da cenografia, como se as pinturas estivessem vivas, convidando o espectador a entrar naquele universo. Diante disso, os alunos realizaram performances para representar manifestações culturais de seus entornos, tal qual as alegorias dos temas da obra do artista estudado, por meio de uma experimentação artística da montagem,

291 | Imagens capturadas do filme "*Arabescos Pirosmeni*" através do programa VLC Media Player, pelo autor.

292 | Imagem capturada de filme realizado por alunos através do programa VLC Media Player, pelo autor.



Figura 7 - Bajado - "*Sem título*" - óleo sobre madeira - 74 x 60 cm
- coleção particular - fonte: Arte Popular do Brasil²⁹³.



Figura 8 - Fotograma do filme "*Bajado*" (2015), de Marcelo Pinheiro - fonte: autor²⁹⁴.



Figura 9 - Performance para recriar manifestação cultural - fonte: autor²⁹⁵.

Por fim, "*Visita a Picasso*" (1949), de Paul Haesaerts, apresenta aspectos sensíveis sobre o processo de criação artística por meio do desenrolar da imaginação e da percepção estética. Os alunos, então, criaram filmes cujas narrativas expõe a subjetividade da percepção sensível na criação artística por meio de uma metalinguagem audiovisual.

293 | Disponível em: <<http://artepopularbrasil.blogspot.com/2013/01/normal-0-21-false-false-false.html>> Acesso em: 21 de dez. 2021.

294 | Imagem capturada do filme "*Bajado*" através do programa VLC Media Player, pelo autor.

295 | Fotograma retirado de filme realizado por alunos, através do programa VLC Media Player, pelo autor.



Figura 10 - Fotograma do filme "*Visita a Picasso*" (1949), de Paul Haesaerts - fonte: Film Affinity²⁹⁶.



Figura 11 - Uso de efeito reverso para representar ato de criação - fonte: autor²⁹⁷.

Conclusão

A partir da utilização do cinema como fonte de apreciação, contextualização e fazer artísticos, observa-se a aproximação das imagens artísticas ao universo imagético e cultural do aluno, pela presença do audiovisual arraigada em seu cotidiano. Nota-se que o diálogo de imagens artísticas com os dispositivos midiáticos contribui com um processo de ensino-aprendizado que aproxima mais o professor e a disciplina da vivência do aluno.

Além disso, a abordagem do cinema, em suas etapas de fruição, produção e exibição da produção dos alunos, também possibilita que a escola absorva de forma inovadora as tecnologias midiáticas emergentes. Em vista a um aprendizado inovador sob o ponto de vista de um projeto de modernidade é crucial que se acompanhe essas renovações que já são uma realidade no campo do cinema, porém ainda pouco exploradas e dominadas no ensino de arte.

Conclui-se que a relevância da realização fílmica na aula de arte como criação artística está na materialização da criação mental do aluno que é alcançada completamente apenas no momento final da exibição da obra. Nesse momento é possível perceber o desenrolar da capacidade criativa, intuitiva e inovadora do aluno.

296 | Disponível em: <<https://www.filmaffinity.com/en/film292660.html>> Acesso em: 06 de abr. 2020.

297 | Fotograma retirado de filme realizado por alunos, através do programa VLC Media Player, pelo autor.

Referências bibliográficas

- ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na era da sua reprodução técnica. In: GEADA, E. (org.). *Estéticas de Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- BERGALA, A. *Hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink/CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.
- BUGARIN, L. D. O uso de filmes de animação no ensino de arte. In: CASTRO, P. A.; MELO, R. B. F. (orgs.). *Tecnologias e educação*. Campina Grande: Realize Editora, 2022.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FRESQUET, A. Infância por infância: autorretratos de setembro. Inspirações em JLG/JLG: Autorretrato de dezembro. In: COUTINHO, M. A.; MAYOR, A. L. S. *Godard e a educação*. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.
- LAFETÁ, J. C. A. C. *A intermidialidade no cinema de Peter Greenaway: uma análise intermidiática do filme Prospero's Books*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- MARTINS, K. J. *Oficinas de cinema: olhares e participação de crianças e jovens na escola*. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- MICHAUD, P. *Aby Warburg e as imagens em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Referências audiovisuais

- ARABESCOS Pirosmeni. Direção de Sergei Parajanov. Chronicle Documentary Film Studio e Georgian-Film, 1985. 1 DVD (20 min).
- BAJADO. Direção de Marcelo Pinheiro. Cacoete Produções, 2015. 1 DVD (20 min).
- MONDRIAN. Direção de Sheila Graber. Sheila Graber Animated Films, 1978. 1 DVD (2 min).
- PAINEL. Direção de Lima Barreto. Cia. Cinematográfica Vera Cruz, 1951. 1 DVD (16 min).
- VISITA a Picasso. Direção de Paul Haesaerts. R.A. Cinema, 1949. 1 DVD (21 min).

O que se sabe e o que se vê: derivações na duração de “Três Minutos”²⁹⁸

What you know and what you see: drifts in the duration of “Three Minutes”

Patrícia Rebello da Silva²⁹⁹

(Doutora – Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Luís Fellipe dos Santos³⁰⁰

(Doutorando – Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Resumo: O presente trabalho parte da inquietação provocada pelo documentário “Três minutos - uma duração (2021)” de Bianca Stigter. A partir de um singular material de arquivo, a realizadora parte de um filme amador feito em 1938 durante uma viagem à Europa. Este filme, de três minutos, faz um registro da cidade de Nasielsk, Polônia, e de sua comunidade judaica que seria massacrada no Holocausto poucos anos depois. Um ensaio sobre a potência da vida e de histórias possíveis. Apesar de tudo.

Palavras-chave: Imagens de arquivo, Filme ensaio, Documentário.

Abstract: This work is based on the concern provoked by the documentary “Three minutes - A Lengthening (2021)” by Bianca Stigter. Using unique archive material, the director starts with an amateur film made in 1938 during a trip to Europe. This three-minute film records the city of Nasielsk, Poland, and its Jewish community that would be massacred in the Holocaust a few years later. An essay on the power of life and possible stories. After all.

Keywords: Found footages, Essay film, Documentary.

Esse trabalho surge a partir de interesses comuns que atravessam nossas pesquisas: os documentários, os filmes ensaio e o uso de imagens de arquivos como forma de decompressão de um presente das imagens. No rastro dessas reflexões, fomos surpreendidos por esse delicado filme – *Três minutos: uma duração*, dirigido por Bianca Stigter e produzido por seu companheiro, o realizador Steve McQueen – na edição de 2023 do festival internacional de documentários *É Tudo Verdade*.

298 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Para além do visível no Cinema.

299 | Professora da Faculdade de Comunicação e do programa de pós-graduação em Comunicação da UERJ (FCS/PPGCom). Membro do comitê de seleção das mostras competitivas do É Tudo Verdade Festival Internacional de Documentários. Membro do conselho deliberativo da Socine (gestão 2021-2023). Doutora em Comunicação pela ECO/UFRJ.

300 | Doutorando em Comunicação do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ, sendo bolsista CAPES. Mestre pelo mesmo Programa, tendo sido bolsista CAPES no primeiro ano e bolsista do Programa Nota 10 - Mestrado - da FAPERJ no segundo ano. Graduado em Letras - Português e Literaturas pela UFRJ.

Em 2009 o escritor americano Glenn Kurtz descobre um rolo de filme esquecido em um closet em Palm Beach Garden, região litorânea (e úmida) da Flórida, nos EUA. O filme, esse improvável sobrevivente, fora realizado pelo avô de Glenn, David Kurtz, em 1938, durante uma viagem com a família pela Europa. Um mês antes da partida, o avô de Glenn, que nunca tinha usado uma câmera, compra uma *Ciné-Kodak Magazine* 16, que filmava tanto em preto e branco quanto em cores. O roteiro da viagem incluía Paris, Amsterdam, Zurique, o sul da França e Londres. Sabe-se lá por qual razão, em algum momento desse percurso, foi preciso fazer um desvio pela Polônia. É dessa matéria do acaso que nasce um filme que, apesar de tudo, resistiu e insistiu em existir.

Em agosto de 1938, os Kurtz alugam um sedan preto em Varsóvia e rumam para o norte, até a pequena cidade de Nasielsk, com então 7000 habitantes – e dos quais cerca de 3000 eram judeus. Menos de 100 sobreviveriam depois do Holocausto. “Nada do que eu descobri sobre as pessoas que aparecem no filme do meu avô poderia ter evitado a morte delas”, escutamos a narração em off, “tudo que se pode fazer é reunir os poucos fragmentos que restam de suas vidas para mostrar as arestas e ausências que definem a perda de um mundo”. O filme de Stigter se constitui, então, como uma busca pelas personagens que fazem parte desse fragmento encontrado – até o momento o único registro em movimento daquela comunidade.

Para isso, a linguagem ensaística é posta em prática, costurando retalhos e detalhes das imagens, parando sobre elas, voltando quantas vezes preciso for para ver, rever, pensar aquilo que um projeto cruel se esmerou em apagar, invisibilizar, entrando pelos quadros do filme, criando recortes dentro dos frames, redescobrimo as pessoas, seus sorrisos, os espaços habitados, produzindo uma singular experiência de arqueologia das imagens. Segundo a própria realizadora, em entrevista concedida ao jornal norte-americano on-line *Deadline*, a ideia da produção cinematográfica partiu do desejo de que se pudesse prolongar um pouco mais a experiência da visualização do material e torná-la mais longa, como uma tentativa de manter esse passado em nosso presente um pouco mais. Certas indagações são feitas diretamente ao espectador, nos convidando ao diálogo, sem, contudo, trazer respostas prontas – uma das características, aliás, da linguagem ensaística: aonde teria ido esse cinematografista? “O que ele viu? É possível localizar um lugar apenas olhando?”, escutamos.

A menor das representações é indispensável, escreve a historiadora Nicole Brenez, nenhuma delas é boa, nenhuma delas basta; mas talvez elas sejam as chances singulares de salvar os personagens aos quais se referem. E, segue Brenez, “nos indicam concretamente o que pode o cinema enquanto investigação crítica”. A longo prazo, trata-se de “conservar fatos para a história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória” (BRENEZ, 2017, p.71) às gerações que vêm; a médio prazo, “divulgar uma contrainformação e levantar as energias” (IBIDEM, p.71) para um processo de construção de consciência. A curto prazo, arriscamos pensar, elaborar acerca do assombro e da inquietação que nos movem os filmes e tudo aquilo que eles nos indagam. Se colocar sob o risco das imagens, por assim dizer.

Em *Três Minutos*, Stigter se apropria dessa Imagem-documento, pensando na chave da imagem-fato (Didi-Huberman, 2020), como uma tentativa de representação visual daquela comunidade e espaço, como uma forma de dar vida aos que foram exterminados e só existem enquanto imagens. Desses instantes de verdade, nas palavras de Didi-Huberman, ou pedimos muito, ou pedimos pouco. Não há como as imagens nos dizerem tudo, escreve ele, trazer todas as informações, pois são “fragmentos arrancados”, é pouco dentro do que sabemos pela história. No momento em que desloca o lugar da pergunta - não é mais o objeto que tem que nos responder, mas nós que temos de nos posicionar em relação a ele - Didi-Huberman ilumina a fragilidade de um sistema de pensamento assentado sobre uma relação de dedução e certeza. As tradições, continua ele, fatalmente se transformam em traições, que “desinquietam os momentos fundadores (...) apaziguam os primeiros questionamentos, simplificam os deslocamentos problemáticos, interrompem o movimento do *método inventado*” (DIDI-HUBERMAN, 1996, p.148). A origem, segundo esse historiador, cujo trabalho segue orientado por uma “intuição fundamental sobre a imagem como ato e como processo, e não como simples objeto” (DIDI-HUBERMAN, 2010, 52), deve ser pensada não como uma premissa absoluta, mas como sistema produtor de correntes novas, de tensões e de efeitos múltiplos. Origem, enfim, menos como um marco no espaço que uma fissura no tempo.

Para Laura Rascaroli (2022), uma das mais interessantes articuladoras entre a noção de filme ensaio e uma produção reflexiva contemporânea do audiovisual, interessada num gesto de inquietação do espectador, a temporalização dos filmes ensaio cria espaços intermediários nos quais um pensamento temporalizado pode acontecer como uma experiência de transgressão do tempo, do limite. O filme, então, materializa a fronteira como um ato de espera, como um gesto de desaceleração do tempo e da história, “estica, dobra, multiplica, expande, desacelera; abre brechas temporais para o pensamento e alonga nossa atividade espectral de conhecimento e apreensão do limite”. (RASCAROLI, 2022, p.48). Nesse sentido, é possível apontar o uso tensionado das imagens, esticando e aproveitando todos os momentos disponíveis, podendo ser lido na chave de filme de fronteira, termo que Rascaroli (2022) utiliza para falar sobre filmes ensaio.

Para a autora, esses filmes são uma forma de “filosofia contra-hegemônica”, segundo a qual nós poderíamos pensar no filme ensaio como uma fronteira, na medida em que possui uma forma intermediária – como uma área que fica entre a ficção, o documentário, o filme experimental e o (entre aspas) de arte. Esta área pode ser vista como uma fronteira entre os gêneros cinematográficos e as formas artísticas, pois é onde eles se encontram. Além disso, o filme ensaio é uma forma que produz lacunas e onde o pensamento acontece no meio, no “entre” dos termos de uma forma de sintaxe – entre imagens e sons. Essas lacunas também podem ser conceituadas como fronteiras. O pensamento do filme ensaio está no limite (ou ponto de encontro) entre os elementos da linguagem fílmica. Para Rascaroli, são filmes que não representam apenas fronteiras (como muitos documentários, mas também ficções, podem fazer e fizeram), mas realmente teorizam a fronteira. Parece que o fazem porque pensam a respeito da fronteira e das condições particulares que ela gera – por exemplo,

condições temporais (a pausa, o gesto da espera, a imagem estática do “estar parado” sob o risco do instante) e fazem em termos fílmicos, por exemplo, alongando a imagem ou criando temporalidades lentas. Dessa maneira, cultivam uma experiência transgressora do limite, alimentando-o e o complexificando.

O tempo de *Três Minutos* tem uma relação com a espera, seja esperar que algo aconteça, que alguém possa ser reconhecido, como com o gesto do arquivista, que se debruça sobre as hipóteses possíveis e se lança sobre o desconhecido. Nesse sentido, a fronteira seria dominada pelo ato de esperar, que surge com o objetivo de desacelerar o projeto que foi empreendido.

Como a própria narradora nos relembra, “o filme, por si só, preserva detalhes sem necessariamente transmitir conhecimento.” Pois, ao reencontrar o pequeno filme, e sem ter a quem recorrer para narrar as histórias vividas, como Walter Benjamin gostaria, foi necessário seguir os rastros, os detalhes que eram possíveis de serem identificados no filme. Foi dessa maneira que Gleen descobre que a cidade filmada era Nasielsk, a cidade natal de seu avô, e não Berezne, a cidade natal de sua avó. Dúvida resolvida pelo Leão de Judá entalhado na porta da Sinagoga, presente em um rápido frame do filme.

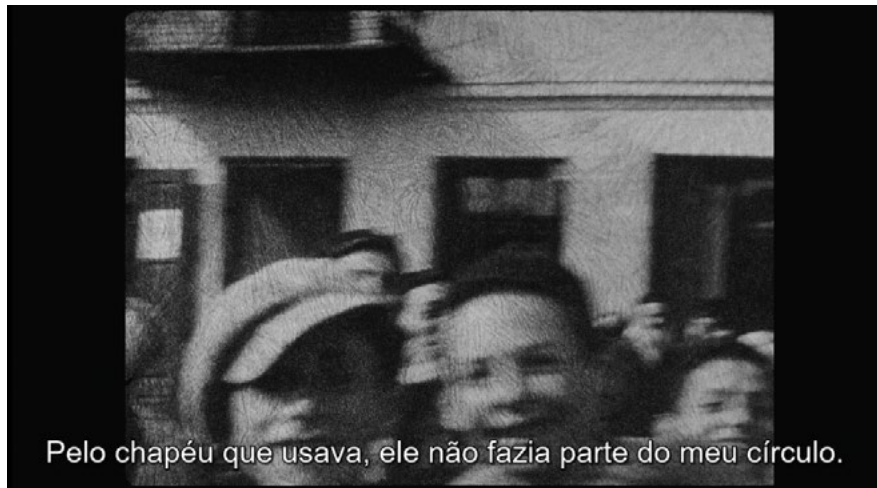
As imagens são utilizadas à exaustão, focando nos rostos das pessoas e locais, principalmente depois que um sobrevivente é encontrado e se reconhece na filmagem. Maurice Chandler, por meio de sua memória, começa a estabelecer as conexões, juntando os fios que pareciam estar soltos. Por meio da identificação de chapéus, Maurice Chandler expõe que, no momento das filmagens, as fronteiras sociais foram dissolvidas, grupos que não se misturaram se encontravam lado a lado, em frente à câmera de Kurt, motivo de euforia por nunca terem visto uma tão de perto. Entusiasmo esse que permitiu esses registros um pouco mais detalhados.

Figura 1 – crianças polonesas sendo filmadas em *3 minutos* (2021)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal dos autores

Figura 2 – Crianças posando para câmera em *3 minutos* (2021)



Fonte: Captura de Tela, acervo pessoal dos autores

Um momento em que o filme de Stigter não exhibe rostos e congela um frame é quando foca na praça da cidade, pois, por meio de um relato que fora encontrado nos arquivos do gueto de Varsóvia, o arquivo *Ringelblum*³⁰¹, é sabido o que aconteceu em dezembro de 1939, o ano seguinte às filmagens. São registros de como aconteceu a retirada da população judaica da cidade, descrevendo as torturas aplicadas a ela. Enquanto o narrador discorre sobre o fato, a imagem vai sendo ampliada, gradativamente, até que se torne uma figura disforme, que não seja mais a praça e se torne qualquer coisa, ao mesmo tempo em que a população vai perdendo a sua dignidade.

Não restaram traços na cidade. Então, o que a realizadora nos coloca é que “Nenhum filme pode restaurar, recuperar ou reviver este mundo. Tudo o que eu poderia fazer, qualquer um poderia fazer, foi juntar os poucos fragmentos de suas vidas que restauram para mostrar suas bordas e ausências, definindo a perda daquele mundo, detalhando o pouco que havia sido preservado”

“Dos habitantes judeus, nada resta. Nenhuma estátua, nenhum memorial, nenhum sinal. A única coisa que resta é uma ausência”, diz Helena Bonham-Carter, artista britânica reconhecida, numa tentativa de transmitir ao espectador a sensação de que não possuem todas as informações, mas que estamos descobrindo juntos, o espectador se torna um cúmplice do relato, sempre na expectativa do que irá acontecer, o que poderá ser descoberto, como pontuado por Rascaroli acerca dos filmes. Esse trabalho se encerra aqui, pontuada pela urgência e atualidade das imagens de arquivo.

Referências

BLÜLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main* : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.

BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier*: l'invention figurative au cinéma. Belgique: De Boeck & Larcier, 1998.

301 | Como consta no site *About the holocaust*: “O Arquivo Subterrâneo do Gueto, de Varsóvia, também conhecido como Arquivo Ringelblum, é uma das maiores coleções singulares que documentam a vida judaica na Polônia sob o domínio nazista durante a Segunda Guerra Mundial.” Disponível em: <https://aboutholocaust.org/pt/facts/o-que-era-o-arquivo-ringelblum-e-como-ele-foi-encontrado-escondido-em-latas-de-leite-apos-a-guerra> Acesso em: 22 jan. 2024.

..... *Traitement du lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde*. Paris: Séguier, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Coisac Naify, 2004.

FERRAZ, Maria Cristina Franco e BARON, Lia (org). *Potências e práticas do acaso: o acaso na filosofia, na cultura e nas artes ocidentais*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

KURTZ, Glenn. *Three Minutes in Poland: discovering a lost world in a 1938 family film*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2014.

RASCAROLI, Laura. *Unfolding Borders: For a Semiotics of Essayistic Border Images*. In: *Comparative Cinema*. Barcelona. v.10, n. 18, 2022

Liberdade vertiginosa: o ensino de cinema experimental na universidade³⁰²

Dizzying freedom: teaching
experimental cinema at university

Luis Fernando Severo³⁰³
(Doutor – UNESPAR)

Resumo: Relato analítico da experiência em ministrar durante quatro semestres a disciplina optativa Cinema Experimental e Underground no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná. A partir da proposta de utilizar como método avaliativo a realização de filmes experimentais individuais ou em equipe, aconteceu uma intensa resposta dos alunos e alunas participantes das aulas, gerando um corpo de mais de oitenta obras no gênero, com notável diversidade.

Palavras-chave: Cinema experimental; cinema underground; direção cinematográfica; escola de cinema.

Abstract: Analytical report of the experience of teaching during four semesters the elective discipline Experimental and Underground Cinema in the Cinema and Audiovisual Course of the State University of Paraná. From the proposal of using as an evaluative method the making of individual or team experimental films, there was an intense response from the students participating in the classes, generating a body of more than eighty works in the genre, with remarkable diversity.

Keywords: Experimental cinema; underground cinema; film directing; cinema school.

Introdução

O objetivo deste artigo é o de compartilhar minha experiência durante quatro semestres como professor da disciplina optativa Cinema Experimental e Underground no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná, instituição pública e gratuita que iniciou suas atividades em 2005. Os dois primeiros semestres letivos enfocados aqui foram realizados durante o período pandêmico, através de aulas online, e os dois últimos contaram com aulas presenciais. Para a avaliação e atribuição de notas foi solicitada a entrega de um filme experimental, realizado individualmente ou em equipe, e de um memorial descritivo à sua realização.

302 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ST CINEMA EXPERIMENTAL: HISTÓRIAS, TEORIAS E POÉTICAS.

303 | Doutor em Comunicação e Linguagens - Linha de Pesquisa em Cinema e Audiovisual pela UTP. Professor no Curso de Cinema e Audiovisual da FAP/UNESPAR. Membro dos Grupos de Pesquisa Cineciare e CIC.

Esse preâmbulo se faz necessário para a plena compreensão das observações que faço a partir da metodologia das aulas e os resultados obtidos, que foram quantitativamente e qualitativamente muito expressivos. Durante os quatro semestres a maioria absoluta dos alunos optou por trabalhos individuais, o que resultou em aproximadamente setenta filmes concluídos e exibidos. Para efeito de comparação, na disciplina de Direção Audiovisual, onde também sou professor, costuma-se realizar em média cinco ou seis filmes por semestre, todos em equipe.

A metodologia adotada partiu do princípio de que não é possível ensinar formalmente o cinema experimental, que se caracteriza pela absoluta ausência de regras ou conceitos pré-definidos, sendo sua realização caracterizada pela completa liberdade temática, estilística e formal, incluindo a ausência de cânones a serem reconhecidos. Dessa maneira a participação do professor se faz através de uma curadoria de conteúdo que expressa sua visão pessoal do tema, visando e estimular a criação pela aproximação com novas propostas fílmicas. A leitura dos memoriais e as conversas pós-exibições revelaram uma verdadeira explosão criativa, cuja ignição parte do contato com a obra de realizadores como Jonas Mekas, Maya Deren, Stan Brakhage, Ken Jacobs e Michael Snow, para ficarmos entre os mais citados, com destaque para a região onde o experimental e o underground se entrecruzam nas obras de Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Andy Warhol. Encontraram espaço também nas obras apresentadas as referências ao anarquismo poético de Carlos Reichenbach e ao labor construtivista de Carlos Adriano e Arthur Omar, num fecundo diálogo com o cinema brasileiro.

Características do curso e da disciplina

O Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da FAP/UNESPAR é o único do gênero mantido pelo governo do Paraná nas sete universidades das quais é mantenedor. Quando iniciou seu funcionamento, em agosto de 2005, denominava-se Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo e era vinculado à Faculdade de Artes do Paraná, com sede em Curitiba. Em dezembro de 2013, um decreto estadual reconhece a criação definitiva da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR e o curso para a fazer parte do campus Curitiba II. Em 2016, foi implementado um novo projeto pedagógico do curso, com importantes alterações didático-pedagógicas e curriculares visando o seu aperfeiçoamento. A partir de então a denominação adotada passou a ser Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

Desde seu princípio o curso adotou um regime semestral, com o ingresso de trinta alunos a cada semestre. Durante seus primeiros anos de funcionamento esse ingresso acontecia somente pela modalidade de vestibular, havendo uma prova de conhecimentos específicos para o curso, onde era requerida a leitura de dez livros específicos da área audiovisual e o conhecimento de dez obras clássicas do cinema mundial. Ao longo dos anos o processo seletivo passou por alterações, inicialmente com a abolição da prova específica, e mais tarde com a reserva de uma porcentagem de vagas para ingresso via Sistema de Seleção Unificada – SISU, gerido pelo Ministério da Educação.

Uma das características mais importantes do Projeto Pedagógico do Curso – PPC é o equilíbrio entre a teoria e a prática, que se estende ao longo dos oito semestres do curso. Dentre as disciplinas teóricas, História do Cinema é ofertada em três semestres, mas devido à extensão e complexidade do tema inexistia carga horária suficiente para um estudo mais aprofundado de algumas vertentes do universo cinematográfico, notadamente aquelas de viés mais experimental. A partir da observação da necessidade de maior aprofundamento dessa área, tomei a iniciativa de formular e incluir no rol das disciplinas optativas do curso um Seminário Temático intitulado Cinema Experimental e Underground. As disciplinas optativas são ofertadas semestralmente e podem ser cursadas livremente por alunos do segundo ao oitavo período, que precisam completar uma determinada carga horária relativa a elas para poderem completar sua graduação.

Características dos alunos e formas de ministrar as aulas

Na primeira fase do curso, quando ainda existia um vestibular com prova de conhecimentos específicos, era bastante comum o ingresso de alunos com alto grau de cinefilia, bastante informados pela leitura de livros e periódicos sobre o universo cinematográfico e com um nível alto de frequência em salas de cinema, uma vez que o acesso a arquivos de filmes via internet era limitado e as locadoras ofereciam um número restrito de títulos com menor vocação comercial. Havia também um expressivo número de alunos de idade mais distanciada da adolescência, vários deles cursando cinema como segunda graduação. Com a abolição da prova específica e da adoção da entrada via SISU, esse panorama sofre uma significativa alteração, com o ingresso majoritário de alunos mais jovens, uma boa parte recém saídos da adolescência, dotados um repertório audiovisual mais voltado para o cinema industrial e séries de TV, que é o que mais regularmente circula em suas redes de informação e eles tem acesso fácil. Embora eu não tenha mantido registros relativos ao período cursado pelos alunos matriculados na disciplina, pude perceber uma predominância de alunos dos primeiros períodos, o que interpretei como uma saudável curiosidade sobre as possibilidades menos convencionais de se fazer cinema.

Os anos a que me refiro neste artigo tiveram formas distintas de se ministrar as aulas. Em 2021 elas ocorreram exclusivamente online, através da plataforma Teams, da Microsoft, não acontecendo nenhuma forma de interação presencial. Já em 2022 as aulas foram ministradas de forma totalmente presencial, na sede do curso. No entanto o resultado final obtido pela disciplina foi bastante semelhante nas duas modalidades.

Conteúdo programático e processos avaliativos

A disciplina foi ofertada com a seguinte Ementa:

Estudo de métodos alternativos de realização cinematográfica a partir de diferentes formatos e procedências, abrigados pela crítica sob o rótulo de cinema experimental e underground. O pioneirismo das vanguardas clássicas, como o surrealismo e o formalis-

mo. *Análise das obras de realizadores experimentais americanos como Andy Warhol, Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger e Jonas Mekas. O New American Cinema e o grupo Fluxus. O cinema marginal brasileiro, o cinema de bordas e o cinema expandido.*

Foram propostas as seguintes modalidades de avaliação da disciplina: realização de um filme individual ou em equipe, com a possibilidade alternativa de apresentação de artigo científico. Ao longo dos quatro semestres somente um aluno optou pela avaliação através de artigo, e a maioria absoluta dos filmes teve realização individual. Atribuo essa escolha ao fato de que desde as primeiras aulas ficou estabelecido a inexistência de qualquer padrão técnico a ser cumprido, ao contrário da prática vigente em relação a outras disciplinas do curso voltadas à realização fílmica. Da mesma fôrme todo o tipo de suporte de captação foi liberado, mesmo os de baixa resolução de imagem e precariedade de som. Essa atitude didática foi especialmente fundamentada por Maya Deren, quando expressa que

Câmeras não fazem filmes; os cineastas é que os fazem. Aprimorem seus filmes não adicionando equipamentos e pessoal, mas pelo emprego do que vocês dispõem em toda sua capacidade. A peça mais importante dos seus equipamentos são vocês mesmos: o seu corpo móvel, sua mente imaginativa e a sua liberdade para valer-se de ambos. (DEREN, 1965. p.37)

O conceito de experimentalismo adotado pela disciplina obedece à visão de que é essa forma de se fazer cinema representa a antítese da cultura *mainstream*, e segundo Bergan, "em sua maioria, os filmes experimentais concebem obras metafóricas, abstratas e altamente subjetivas – um tipo de poesia escrita com luz. Seu objetivo é redefinir nosso modo de ver, explorando novos conceitos espaciais e temporais. (BERGAN 2010, p.100)

A opção pelo trabalho individual ao invés da tradicional formação de equipe foi justificada na maioria dos casos pela descoberta de uma forma de expressão cinematográfica que permite a transição de ideias, sensações e sentimentos para a tela sem a intermediação de metodologias de criação a serem discutidas em grupo e sem a exigência de domínio técnico além do acionamento de qualquer dispositivo de registro de imagens e sons, e também pela liberdade de utilização de processos inteiramente computacionais. A partir do registro de uma fala de Jonas Mekas que realizei na Cinemateca Francesa, ficou estabelecido que o gesto criativo no filme experimental não necessita de preparo ou premeditação, do uso de aparatos técnicos sofisticados ou de um projeto pré-definido de montagem, operando com sucesso a transposição de um desejo de filme para as telas, o que gerou na disciplina um número significativo de diários filmados. Das reflexões contidas no seminal *Metaphors on Vision*, de Stan Brakhage e de seus resultados brotaram mergulhos na abstração por intermédio formas e sensações que convidam à vertigem do prazer da pura percepção. A evocação de Maya Deren incorporou a vários trabalhos tinturas surreais e de viés feminista e o cinema *queer* se fez presente a partir do diálogo com a obra de realizadores como Jack Smith e Gregory Markopoulos. O conteúdo programático deixou claro também que o caráter underground da realização cinematográfica não é impeditivo para a circulação de

uma obra fora de circuitos de exibição mais restritos, como foi o caso de vários filmes com a assinatura de Andy Warhol e de produções oriundas da Boca do Lixo paulistana feitas por cineastas inovadores na forma e conteúdo.

Resultados práticos

Nos quatro semestre letivos onde a disciplina foi ministrada houve um total de oitenta e sete alunos matriculados, que produziram um total de setenta filmes de curta-metragem, de duração variada. Nos dois semestres de aulas online os filmes finalizados foram exibidos e analisados através plataforma Teams, com o compartilhamento dos arquivos de exibição. Nos dois semestre presenciais foram realizadas exposições presenciais na Cinemateca de Curitiba, seguidas por debates. Nas exposições online aconteceram várias manifestações onde alunos afirmaram ter sido uma grande descoberta a possibilidade de criação cinematográfica livre de qualquer amarra e nas sessões presenciais, sempre superlotadas, essa fala se repetiu diversas vezes, acrescida da surpresa de ver uma obra tão radicalmente pessoal ser aclamada pelo público presente. Essa emoções expressa vieram de encontro a um texto de Buñuel apresentado em aula em que ele afirma "Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto." (BUÑUEL, 1983, p.47). De todos os cineastas apresentados e analisados em aula, sem dúvida o que maior impacto provocou nas realizações fílmicas feitas para a disciplina foi Jonas Mekas, de quem foram exibidos diversos trechos de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, uma espécie de diário em forma de filme realizado de 1970 a 1999. Foram muitos os alunos que emularam a forma descompromissada de registro da realidade ao seu redor, feita pelo diretor, e o processo de montagem do material sem a procura de construir significados óbvios. Com a mesma potência expressiva pontificaram nas telas universos abstratos visivelmente inspirados num Brakhage que faz em um texto a seguinte proposta:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre de preconceito da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do "verde"? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tal tutela? (BRAKHAGE, 1983, p.341)

Também foi perceptível no conjunto dos trabalhos o destaque obtido pelo cinema *queer*, analisado em diversas aulas por meio de obras de cineastas como Jack Smith, Gregory Markopoulos, Derek Jarman e Kenneth Anger. O cinema de Maya Deren, Barbara Hammer, Su Friedrich e Shirley Clarke embasou uma série de curtas realizados por mulheres que mesclaram abordagens feministas à militância LGBTQIAPN+.

Em 2021 o Curso de Cinema e Audiovisual da FAP/UNESPAR implementou uma nova revisão em seu Projeto Pedagógico do Curso – PPC, onde foi feita a inclusão de Cinema Experimental e Underground como disciplina obrigatória. É um enriquecimento da grade curricular que vem de encontro à necessidade de se expandir as possibilidades criativas dos alunos para além das modalidades mais tradicionais de realização fílmica, que embora continuem a ser ensinadas e respondem a uma necessidade de qualificação profissional dos egressos, mostram-se insuficientes para dar conta do cinema enquanto forma de expressão artística. Foi tópico de aulas o fato de que importantes cineastas que trabalharam dentro do sistema de estúdios, como Stanley Kubrick e Davis Lynch encontraram formas de conciliar narratividade e experimentalismo, uma janela que continua aberta para novos realizadores. O cinema de todos os gêneros sempre se alimentou da criatividade de cineastas experimentais e encontrou formas de absorver suas descobertas mesmo atuando em linhas mais comerciais, e o circuito de festivais costuma estar atento na descoberta de novos realizadores que oxigenam as formas tradicionais de se fazer cinema.

Referências

- ALBERIA, F. *Modernidade e vanguarda do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.
- BERNARDET, J. C. *O vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BERGAN, R. *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo : Globo, 2010.
- BRAKHAGE, S. “Metáforas da Visão”. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BUÑUEL, L. *Cinema: instrumento de poesia*. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- DEREN, M. “Amateur Versus Professional”. *Film Culture: New York* n. 39, 1965.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- MICHELSON, A. “Cinema e vanguarda: Eros e iconoclasmo; desejo e perversão na cinefilia de vanguarda.” In: XAVIER, I. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MITRY, J. *História del cine experimental*. Valência: Fernando Torres Editor, 1974.
- RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao filme underground*. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

Ciborgues e bugs no sistema: um elogio ao indiscernível?³⁰⁴

Cyborgs and bugs in the system: a commend to the indiscernible?

Luiz Fernando Wlian³⁰⁵

(Doutorando – FAAC UNESP)

Resumo: O cinema queer demonstra ascensão no cenário brasileiro. Este trabalho, de cunho teórico e analítico, busca observar de que formas esse cinema dialoga de modo crítico com fenômenos do capitalismo contemporâneo por meio de suas propostas estéticas. Valemo-nos de ideias como corpo biomediado (CLOUGH, 2008) e ciborgue (HARAWAY, 2009; PRECIADO, 2017) para pensar os modos pelos quais o audiovisual dissidente contemporâneo pode promover disputas no campo da sensibilidade.

Palavras-chave: estética; afeto; queer; audiovisual brasileiro contemporâneo.

Abstract: Queer cinema demonstrates a rise in the Brazilian scene. This work, of a theoretical and analytical nature, seeks to observe the ways in which this cinema critically dialogues with phenomena of contemporary capitalism through its aesthetic proposals. We use ideas such as the biomediated body (CLOUGH, 2008) and cyborg (HARAWAY, 2009; PRECIADO, 2017) to think about the ways in which contemporary dissident audiovisual can promote disputes in the field of sensibility.

Keywords: aesthetics; affect; queer; contemporary Brazilian cinema.

Dentre as estéticas dissidentes que vemos no cinema brasileiro recente, identificamos algo em comum: a encenação de corpos que brincam com teorias *queer* e, especialmente, com teorias sobre capitalismo tardio. São filmes que parecem nos convidar a ver e sentir a possibilidade de sonhar nos escombros e, talvez, criar novas formas de vida por sobre os próprios escombros, por meio de um uso outro das tecnologias e dispositivos. Parece-nos um cinema bastante atento aos fenômenos de hoje, e a eles traz provocações encarnadas na cena, na performance dos corpos, na linguagem cinematográfica. Filmes que se apropriam de parte das novas tecnologias para encarnar nelas um modo outro de ser. Nessa conjuntura, observamos um cotejo entre cinema queer e capitalismo contemporâneo que nos leva a pensar: o que o cinema *queer* promove para disputar outras formas de sensibilidade no mundo contemporâneo? Norteados por essa questão, debruçamo-nos sobre parte da pro-

304 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Tenda Cuir.

305 | 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*.

dução audiovisual *queer* recente no Brasil, aqui encarnada por dois curtas-metragens de dois coletivos *queer*, o Chorumex (*Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo*) e o Anarca Filmes (*Usina Desejo Contra a Indústria do Medo*).

Capitalismo contemporâneo

O capitalismo contemporâneo é um capitalismo que, para além de seu caráter financeiro, global, neoliberal, é um capitalismo midiático que tem no corpo – e seu aparato sensível – seu foco de interesse. Lipovetsky e Serroy (2015) concordam, ao afirmar que vivemos na era do “capitalismo artista”, que se vale da estética e do sensível para se reproduzir. Esse capitalismo implica interesse mercadológico no corpo, nos sujeitos e suas sensibilidades, com investimentos tecnológicos que buscam, especialmente pela via das novas tecnologias midiáticas, incitar esses sujeitos a criarem imagens de si, a se colocarem não apenas em discurso, mas também – e, principalmente – em imagem.

Sobre essa relação entre corpo e imagem, ou, dito de outra forma, entre corpo e mídia, há um conceito que nos informa e que nos ajuda a compreender o papel das novas tecnologias de comunicação como paradigmáticas da produção e regulação dos corpos pelo poder hegemônico: o corpo biomediado (CLOUGH, 2008). Estudiosa da chamada “virada afetiva”, uma leva de teorias que se deitam sobre os afetos e as potências do corpo de forma a amplificar e refinar estudos pós-estruturalistas, Clough se vale da biomídia para descrever processos nos quais vida e mídia se amalgamam e redefinem a experiência do que é ser corpo. Redefinição essa que, longe de ser isenta, é largamente instrumentalizada pelo capital.

O corpo biomediado é um corpo que resulta da interação entre corpo e tecnologia. Esta age na expansão técnica dos sentidos daquele. Mais que isso, uma vez manuseada como estratégia de poder, a tecnologia torna possível a produção em massa de “material genético”, ou seja, a produção em massa de corpos regulados. O corpo biomediado é um corpo ampliado, que borra as fronteiras de sua carne com as próteses tecnológicas que são contíguas a ele, algo que pode gerar certa zona de indiscernibilidade.

É perseguindo as pistas dessa indiscernibilidade que podemos conceber uma “relação promíscua entre a tecnologia e os corpos” (PRECIADO, 2017, p. 158). O corpo biomediado de Patricia Clough não se difere muito da ideia de ciborgue. Paul B. Preciado, ao se apropriar do ciborgue, vale-se da metáfora do robô e do ciborgue para pensar corpo e tecnologia. A passagem do robô ao ciborgue coincide com “a passagem do capitalismo industrial ao capitalismo em sua fase global, financeira, comunicativa, biotecnológica e digital” (PRECIADO, 2017, p. 166). Mas a atitude de Preciado busca apontar justamente para maneiras de macular e perverter essa relação. O autor nos ajuda a empreender um investimento político da tecnologia, em vez de sua “demonização”. Mais do que isso, ajuda-nos a revalorizar a dimensão sensível, para além dos parâmetros da racionalidade.

Ciborgues e seus embaraços

Busquemos esse elogio ao indiscernível nos filmes. O título *Usina-Desejo Contra a Indústria do Medo*, em si, já enuncia algumas pistas relevantes. O filme, de 2021, é um dos mais recentes trabalhos do coletivo Anarca Filmes, que produz filmes e vídeos que circulam entre festivais de cinema, circuito de arte contemporânea e espaços noturnos do Rio de Janeiro e de Recife, majoritariamente. É um coletivo que, de antemão, posiciona-se perante a sociedade em que se insere, algo que percebemos não apenas na anarquia presente em seu nome, mas principalmente pelas suas construções poético-estéticas, pelas formas de sua produção audiovisual. E *Usina-Desejo* guarda uma característica interessante: é um curta-metragem feito especialmente para a plataforma digital, sendo o primeiro filme do coletivo a permitir interatividade do público, que pode escolher entre três finais alternativos.

O filme se inicia em uma conversa de Bill (Lorre Motta), um homem trans, e sua amiga Penélope (Amanda Seraphico). Para tentar resolver seus problemas, os personagens recorrem à Oráculo (Max Willà Morais), uma taróloga youtuber. Um corpo estranho, fascinante, sedutor, que não cabe em categorias de gênero “masculino” ou “feminino”. Oráculo, então, literalmente puxa as personagens para dentro do computador, para o “estranho mundo da internet”, onde elas ficam presas, onde sua carne biológica se torna contígua à tecnologia, às proliferantes imagens virtuais. E eis que os espectadores são convidados por Oráculo à interação, a escolher entre três possíveis finais à narrativa. Clicamos em um caminho, e somos conduzidos para mais um mar de imagens convulsas e sobrepostas. Vemos as cabeças de Bill e de Penélope amalgamadas a outros corpos. Seus rostos incorporam memes, incorporam divas pop contemporâneas em fragmentos de videocliques. Novamente, a mobilização de imagens remodelada e resignificada por pós-produção. Um som eletrônico, similar ao de jogos de videogame, embala a confusa aventura digital, que parece terminar quando Bill e Penélope atravessam mais um limiar, uma “cortina de algoritmos”. Ao passarem pelo portal, caem em outra realidade. Acreditam ter retornado ao “mundo real”, porém percebem que voltaram como “miniaturas” de si mesmas. “A gente tá igual o Chapolin, cara!”. Os acordes iniciais da música de abertura do seriado mexicano tocam, e vemos Bill e Penélope ao lado de um gato “gigante”, em um cenário que parece remeter à sala original do apartamento. O quadro remete à versão encolhida do personagem Chapolin no seriado televisivo. Começam a tocar acordes de funk, e revelam-nos um remix da música do seriado, por MC Drika e MC Maycão: Chapolin Corobaile. O filme acaba.

Outro caminho. Entramos em um novo cenário, escuro, avermelhado, com luzes localizadas, que nos remete a um estúdio de filmagem. Refletores ring light e tripés dispostos no espaço. Uma projeção cinematográfica acontece em uma parede. Bill e Penélope adentram o quadro. Há uma mesa, com um grande pedaço de carne ao lado do que parece ser um cilindro com sal. Em um tripé, um celular fixo revela a imagem de um olho que parece espiar a ação das personagens que exploram o espaço. Um som agudo os assusta, e Bill e Penélope saem correndo. Entra em quadro um homem, que contorna a mesa e se dirige ao pedaço de carne e ao cilindro de sal. Mistura um ao outro, de forma lenta. A “carne salgada” é colocada em um tripé, entre dois refletores. O homem então começa a filmar e fotografar aquele

cenário, que é projetado na parede ao fundo. Uma profusão de imagens. O “olho espião” no celular, em diversas escalas. A carne. O olho e a carne. O olho, a carne e suas imagens virtuais. Movimentando, dançando. Os anéis de luz, os tripés, o sal jogado no chão. Tudo em fluxo, sem ordem específica, sem destino. O filme acaba.

O último caminho. Uma sala. Um corpo estranho ao centro, delicadamente sentado ao chão. Olhos preenchidos de preto, cabelos longos. Uma forma de espinhos digitais paira no ar. Um computador aberto ao chão. Fios e aparelhos sonoros. Um alta frequência sonora é sintonizada pela figura feminina, que olha para nós enquanto manipula os equipamentos. Bill e Penélope adentram o quadro, e observam as ações. Seus corpos são afetados pelas frequências sonoras, e eles começam a dançar, movimentando-se pelo espaço ao ritmo dos ruídos produzidos. Penélope, com um tom de voz e uma expressão fixas e apáticas, dança conforme fala, segurando um celular à altura do ouvido. Bill emite um som sintonizado a um aparelho. Sons tensos, ruídos em frequência crescente. O rebolado de Penélope. Os grandes olhos pretos do corpo feminino nos encaram, e o filme acaba.

Os três caminhos, que levam a diferentes finais para o filme, tem muitas coisas em comum, mas talvez a principal delas seja: nenhum deles conduz a um fim. Cada caminho nos mostra uma aventura diferente em uma odisseia de imagens e sons frenéticos, com pouca ou nenhuma causalidade, despreocupados com uma linha narrativa coerente e teleológica. Imagens e sons cujo poder reside neles mesmos, em sua potência afetiva, em sua qualidade de nos fisgar e nos provocar. Aqui, não se trata de uma narrativa que pretende se fazer entender, que intenta explicar grandes sentimentos humanos, que busca trazer soluções aos problemas propostos. No momento em que Bill e Penélope atravessam o portal e entram na realidade virtual, tudo se torna imagem. A “zona de indiscernibilidade” propiciada na conjunção do corpo dos personagens com a tecnologia que os engoliu gera imagens vertiginosas que prescindem de estágios narrativos estabelecidos, sem legibilidade para padrões estético-narrativos dominantes. É uma onda de imagens que gera uma espécie de enredo alternativo fundamentado por uma recusa a ditames hegemônicos. Nesse filme, qualquer desses sucessos dá lugar a um enredo alternativo que é, também, dissidente. Dissidente na medida em que exhibe corpos estranhos em cena; dissidente na medida em que enuncia esses corpos borram a própria narrativa em si e modulam uma sequência de imagens e sons cuja potência está em sua própria imagem, frenética, ruidosa, que não pretende se fazer entender. Por isso, justamente, encenam um elogio ao indiscernível.

Algo parecido se verifica no curta do coletivo Chorumex, que é o primeiro de uma trilogia chamada Trilogia do Terceiro Milênio (2016-2020). O coletivo do Rio de Janeiro não se furta a dissimular seu estatuto ciborgue, francamente assumido em suas poéticas e estéticas, bem como nos corpos de seus personagens, que se apresentam a si mesmos como “cyborgues”. O curta traz uma narrativa futurista, ambientada nos anos 3000, em que há uma sociedade distópica governada por um poder anarcocrente. A cidade – que no passado era um Rio de Janeiro belo e tropical – agora era uma selva de restos e de lixo. Na marginalidade, viviam os cyborgues, que fizeram do crime sua forma de vida. O crime: produzir e traficar obras de arte experimental. Por esse crime, eles são perseguidos por uma agente

infiltrada do governo anarcocrente. A narrativa, apesar de trazer o tropo da distopia e metaforizar, de formas bem diretas, críticas ao cenário contemporâneo, é econômica em relação à forma com a qual ela é encenada, em relação à potência, frenética e estranha, das imagens e sons. Podemos dizer que não só os corpos dos personagens em cena são ciborgues, mas o próprio filme o é. Uma contiguidade humano-máquina repleta de embaraço, que parece pulsar a zona de indiscernibilidade desse encontro até seu último grau.

Os cyborgues são corpos trajados com adereços e apetrechos variados, com textura de plástico e material barato, com “cara de lixo”, bem como o próprio título do filme nos informa. Numa sociedade pós-apocalíptica em que tudo é lixo, em que as pessoas se hidratam com chorume, o lixo se torna algo de valor, e é reapropriado pelos corpos ciborgues.

O filme avança em ritmo frenético, com uma banda sonora composta, basicamente, por sons eletrônicos, facilmente reconhecíveis como sons de computadores e videogames antigos. As cores são saturadas, e nada em cena parece ter uma materialidade concreta. Tudo são imagens digitais, que não se furtam a se mostrar como tais. Mais do que imagens digitais, são imagens falhas, que se digitalizam, se fragmentam, se craquelam, quebram. As imagens brincam com a tecnologia ao forjar uma tecnologia futurista que, na verdade, faz referência direta a tecnologias “retrô”: o videogame dos anos 1980, o vídeo em VHS, os computadores antigos. As ferramentas que os cyborgues – e o filme como ciborgue – tanto produzem quanto consomem. Os cyborgues criminosos traficam artes amadoras-experimentais, que em seu contexto era algo grave, uma ameaça ao poder hegemônico dado, um crime a ser combatido. Decerto que o filme brinca com seu próprio estatuto de filme amador experimental que se apropria, é *hacker* das tecnologias hegemônicas contemporâneas, mas que também lhe é ameaça, porquanto a deturpa e torna ela algo sem sentido e que depõe contra os interesses do capital.

Considerações Finais

Busco, a partir dos filmes, demonstrar como parte do cinema *queer* contemporâneo promove o que nomeio de “elogio ao indiscernível”: ao apropriar-se criticamente de fenômenos do capitalismo contemporâneo, mobilizam imagens e sons que, além de não prestar tributo à coerência exigida por uma economia narrativa hegemônica, modulam sensibilidades que podem transbordar, ou mesmo esgarçar, estratégias sensíveis hegemônicas. Assim, poderiam mobilizar estratégias sensíveis especificamente dissidentes por meio, justamente, de seu estímulo à desmedida, ao improdutivo, ao perverso, ao que não pode ser contido e economizado. Esses filmes – dentre outros possíveis – ajudariam, portanto, a corporificar uma “contra estetização queer”, uma disputa do corpo sensível frente aos interesses do capitalismo. Disputa essa que, longe de ser antitecnológica e reivindicar um “passado racionalista”, valer-se-ia da tecnologia e da sensibilidade para forjar possíveis bolsões e resistências.

Referências

- CLOUGH, Patricia. *The affective turn: political economy, biomedica and bodies*. Theory Culture Society, v. 25, n. 1. 2008.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- HARAWAY, Donna. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: Tomaz Tadeu (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

Estilo e música em filmes de Nuri Bilge Ceylan: parcimônia e repetição³⁰⁶

Style and music in films by Nuri Bilge Ceylan: parsimony and repetition

Luíza Alvim³⁰⁷

(Doutora – Universidade de São Paulo)

Resumo: O uso de música nos filmes do cineasta autoral turco Nuri Bilge Ceylan se caracteriza pela parcimônia e pelo repertório clássico ocidental, podendo ser relacionado ao que Gorbman (2007) chamou de “música de autor”. Nos filmes *Sono de inverno* (2014) e *A árvore dos frutos selvagens* (2018), há a repetição da mesma música em momentos contemplativos que pontuam longos diálogos. Consideramos aspectos do estilo de Ceylan a partir de análise fílmica, entrevistas e aspectos do contexto cultural.

Palavras-chave: Estilo; música; Nuri Bilge Ceylan; cinema contemporâneo.

Abstract: The use of music in the films of Turkish auteur filmmaker Nuri Bilge Ceylan is characterized by parsimony and the Western classical repertoire, and can be related to what Gorbman (2007) called “*auteur* music”. In the films *Winter Sleep* (2014) and *The Wild Pear Tree* (2018), the same musical work is repeated in contemplative moments that punctuate long dialogues. We consider aspects of Ceylan’s style based on film analysis, interviews and aspects of the cultural context.

Keywords: Style; music; Nuri Bilge Ceylan; contemporary cinema.

Este trabalho faz parte do projeto de pós-doutorado em que pesquisamos a presença da música preexistente do repertório clássico em filmes autorais contemporâneos, partindo das seleções dos festivais de Cannes, Berlim e Veneza. Após mapearmos o repertório desses filmes com o auxílio do site IMDB, fazemos uma análise mais detalhada dos filmes encontrados com música clássica preexistente, por vezes, dedicando-nos à obra de cineastas específicos, como, aqui, à do cineasta turco Nuri Bilge Ceylan.

Embora o repertório clássico seja bem frequente em filmes contemporâneos europeus em geral, sua presença é também marcante em alguns diretores-autores de outras tradições culturais e/ou religiosas, como nos filmes do sul-coreano Hong Sang-soo (apresentado em comunicação na Socine 2022), sendo esta presença ainda maior na cinematografia de Nuri Bilge Ceylan. Todos os filmes dele passaram nos citados festivais europeus.

306 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão 4 do ST Estilo e Som no Audiovisual.

307 | Doutora em Comunicação (UFRJ) e em Música (UNIRIO), graduada em Cinema (UFF), mestre em Letras (UFF) e pós-doutora em Música (UFRJ). É pós-doutoranda da ECA-USP com bolsa CNPq.

Desde seu primeiro curta-metragem, *Koza* (1995), Ceylan utiliza música clássica ocidental, principalmente de J. S. Bach, presente em três outros filmes, incluindo *A árvore dos frutos selvagens* (2018). Ceylan poderia ser acrescido à lista que Claudia Gorbman (2007) faz de diretores responsáveis por “música de autor” - conceito segundo o qual músicas são escolhidas por um(a) diretor(a) no sentido de exprimir sua visão autoral, possibilitando um maior controle também sobre a música. Em entrevista, Ceylan (2000, n/p) afirmou seu gosto por Bach e reclamou da “imposição do Ocidente” de que países do dito Terceiro Mundo tenham que usar música local, ao passo em que a música clássica pertenceria a todos. Ele também admitiu que, por vezes, preferiria não usar música nenhuma, numa parcimônia que o aproxima do estilo do cineasta francês Robert Bresson.

Outros aspectos aproximam os estilos dos dois, como: a repetição do mesmo trecho musical com variações pontuando momentos do filme e a presença da Literatura Russa. *Sono de inverno*, por exemplo, é inspirado em três obras de Tchekov e podemos encontrar os temas do autor russo em toda a obra de Ceylan.³⁰⁸ Por exemplo, a sensação de fracasso nos protagonistas, de não terem se tornado aquilo a que eram destinados (um autor reconhecido, tanto em *Sono de inverno* quanto em *A árvore dos frutos selvagens*) e a vontade de sair de uma região isolada e ir para uma grande metrópole. Em *A árvore dos frutos selvagens*, o protagonista fala sobre seu pai, professor de escola: “Ele pensa que é Tolstoi.”

Conforme discute Elsaesser (2005), por vezes, parece haver mais em comum entre diretores autorais de países distantes do que entre cada um deles e seus respectivos cinemas nacionais, pois há um repertório estilístico compartilhado no assim chamado “cinema de arte” internacional, regido, em parte, pelo circuito dos grandes festivais internacionais e o mercado de distribuição que eles movimentam.

Associado ao *slow cinema* (ÇAGLAYAN, 2018), com personagens que falam pouco, em *Sono de inverno* (2014), Ceylan dá uma guinada verborrágica. Este filme e *A árvore dos frutos selvagens* (2018) - junto com o último, *Ervas secas* (2023) -, são os seus filmes mais longos, com mais de três horas, preenchidos com diálogos de grande duração, em que os personagens se atacam por meio do que falam, numa batalha de palavras ao modo de Dostoiévski.³⁰⁹ Ainda assim, entre cada batalha travada, há momentos contemplativos/ou de deslocamentos, e é neles que Ceylan coloca pequenos trechos do mesmo tema musical.

Apresentamos os resultados da análise fílmica desses dois filmes de Ceylan da década de 2010.

Música e repetição em *Sono de inverno* (2014)

Até *Sono de inverno*, a cinematografia de Ceylan era mais afeita a poucos e curtos diálogos e a um emprego principalmente de atores não profissionais, muitas vezes, atuando ele próprio, assim como membros de sua família. Em *Sono de inverno*, há atores profissionais conhecidos na Turquia (como Haluk Bilgimer, ator e diretor de teatro, Demet Akbaş, atriz

308 | O diretor chega a dedicar a Tchekov seu filme de 1999, *Nuvens de maio*.

309 | Quanto à consideração dos diálogos em Dostoiévski como batalhas, especificamente em *Crime e castigo*, e sua relação com o filme *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), ver em Alvim (2016).

famosa em comédias, e Melisa Sözen, atriz de TV)³¹⁰ e os trechos musicais são colocados nos momentos contemplativos entre cada batalha de diálogos, sendo a música também muito presente em trechos de paisagem.

Há, no filme, 11 incursões do *Andantino* da *Sonata para piano D959* de Schubert – mesma obra presente em *A grande testemunha (Au hasard Balthazar, 1966)*, de Robert Bresson –, tendo sido utilizadas variações do tema encontradas na própria música, semelhante ao que fez Bresson em seu filme.³¹¹ Sobre essa escolha, Ceylan destaca justamente a presença das variações na própria música e disse só ter descoberto sua presença no filme de Bresson depois de tê-la escolhido, descartando uma suposta influência:

Tentamos diversas obras musicais e eu quis usar essa obra porque Schubert usa o mesmo tema, mas com pequenas mudanças, variações infinitesimais. É uma obra muito conhecida e, ao pesquisar um pouco, descobri que Bresson já a tinha usado, mas não achei que tivesse algum problema (CEYLAN, 2014, n/p, tradução nossa)

O protagonista é um ex-ator de teatro de meia idade, Aydin (Haluk Bilginer), escritor (tenta há anos escrever a “História do teatro turco”, além de artigos para um periódico local) e dono de uma pousada na turística Capadócia, que, no filme, é mostrada fora de temporada, no inverno gelado. Há alguns diálogos de Aydin com os poucos hóspedes, mas as principais batalhas do protagonista são com a irmã Necla (Demet Akbağ) e com a jovem esposa Nihal (Melisa Sözen). Há também um diálogo com o imã local e um momento climático do filme de que participa Nihal, claramente inspirado em passagem do livro *O idiota* de Dostoiévski (no livro, a jovem Nastassia Filipovna joga uma enorme quantia de dinheiro na lareira e desafia seu pretendente a pegá-la; no filme, é o irmão do imã que rejeita a ajuda financeira de Nihal e joga o dinheiro na lareira ao final de um diálogo tenso).

Assim, entre esses momentos verborrágicos e tensos, ouvimos a música. No primeiro trecho de música, aparece o título do filme ao final do plano de Aydin olhando a janela, depois que ele pesquisa os cavalos da Capadócia na internet – logo no início do filme, um hóspede o questionara que o *site* do hotel mostrava cavalos, mas Aydin diz que não há animais disponíveis; também ouvimos música depois da conversa de Aydin com Necla em que ela critica o fato de Aydin não buscar um veículo maior que o periódico local para expressar as suas ideias; depois de outra conversa tensa entre Necla e Nihal; depois que Nihal pedira a Aydin, com resistência dele, para não ficar na reunião com o grupo de caridade de que ela faz parte, o que culminará, mais tarde, em outra conversa tensa e a decisão de Aydin, num rompante de raiva, de ir embora de casa. Ele é visto na estação, esperando o trem, e, depois, andando na paisagem gelada, momentos em que também ouvimos a música (figura 1). Outro momento após uma batalha verbal é o já mencionado que retoma uma passagem do *Idiota*.

310 | Informações de Ceylan (2014).

311 | A música é um segundo movimento de sonata na forma tripartita *Lied*, em que há uma primeira parte A, uma segunda parte B contrastante e a volta da parte A variada (A'). Todos os trechos retirados por Ceylan foram das partes A e A' de uma gravação do renomado pianista Alfred Brendel. No caso de Bresson, o diretor usou uma gravação de um de seus não-atores, que era pianista profissional.



Figura 1: momento contemplativo de Aydin com a música de Schubert
 Fonte: *Sono de inverno*

Além da influência da Literatura russa em geral, da mesma música e da cena inspirada em Dostoievski, há mais um nível de intertextualidade com o filme *A grande testemunha* de Bresson: a presença de cavalos na história de Ceylan - embora não sejam personagens centrais como o jumento Balthasar³¹² nem haja trechos de música diretamente associados a eles. Aydin chega a adquirir um cavalo, em má consciência depois da crítica do hóspede, mas tampouco ouvimos música no momento da interação entre os dois.

Em nossa análise, discordamos de Hart (2019), no sentido de que, apesar de se associar fundamentalmente ao protagonista masculino, a música também é ouvida na imagem da mulher dele, Nihal, em lágrimas, justamente após o diálogo no momento climático inspirado em *O idiota*. Tal compartilhamento da música entre homem e mulher já acontecera com a sonata de Scarlatti em *Climas* (2006), primeiro roteiro de Ceylan escrito junto com a esposa, Ebru Ceylan (parceria que se repetiu em todos os filmes seguintes): no início do filme, vemos o rosto triste da mulher, interpretada pela própria Ebru, ao som de Scarlatti, música que ela, num momento seguinte, desliga do rádio do carro, e, mais tarde, perceberemos ser uma música que o protagonista masculino (interpretado pelo próprio diretor) escuta ao trabalhar.



Figura 2: Rosto triste de protagonistas femininas em momentos com música. À esquerda, *Sono de inverno*; à direita, *Climas*.
 Fonte: *Sono de inverno* e *Climas*.

Música e repetição em *A árvore dos frutos selvagens* (2018)

Em *A árvore dos frutos selvagens*, ouvimos o tema da *Passacaglia e Fuga em dó menor BWV 582*, de Bach, em 10 incursões, em sua maioria, na versão orquestral da obra, mas também duas vezes em versão para piano. Assim como em *Sono de inverno*, essas incursões

312 | O próprio jumento é uma referência encontrada em *O idiota*.

estão, em sua maior parte, em momentos entre os longos diálogos, sendo, muitas vezes, neste filme, momentos de deslocamento do protagonista pelo espaço em busca ou encontrando ao acaso seus interlocutores.

No filme de 2018, a música é, portanto, essencialmente ligada ao protagonista Sinan (Dogu Demirkol), um recém formado em magistério e aspirante a escritor (*A árvore dos frutos selvagens* é o título do livro que ele tenta publicar), inspirado na figura real do professor Akin Aksu. Este foi encontrado durante a pesquisa para outro projeto na região em que Ceylan nasceu (a mesma onde vive o protagonista, perto da cidade Çanakkale)³¹³ e também participou da escrita do roteiro, junto com Nuri e Ebru Ceylan.³¹⁴ Embora seja um personagem tão trágico quanto o ex-ator de *Sono de inverno*, curiosamente, Ceylan optou por um ator de comédias *stand-up* para interpretá-lo.

Sinan tenta meios financeiros de publicar seu livro e ouvimos, a cerca de 25 minutos de filme, a primeira incursão musical da *Passacaglia* após a conversa de Sinan com o prefeito e de uma tentativa frustrada de encontro dele com um possível financiador. O início da música é quando Sinan está na estrada (figura 3), e se encontra, por acaso, com a jovem Hatice, por quem ele se interessara na época do colégio, mas que agora está noiva de um joalheiro. Assim que os dois se vêem, a música termina e começa um longo diálogo, não sem sedução, em que ambos questionam o caminho de vida tomado pelo outro. A segunda incursão musical da versão para piano da *Passacaglia* só ocorre bem mais adiante no filme (com cerca de 2h e 21 minutos de filme), quando Sinan, depois de andar no corredor da escola, observa seu pai na sala de aula e traz seu livro recém-publicado. O livro (a tentativa de publicação e a sua efetivação) é o que liga os dois momentos.



Figura 3: Sinan caminhando pela estrada e música extradiegética
Fonte: *A árvore dos frutos selvagens*

A segunda incursão da *Passacaglia* no filme, em versão orquestral (em gravação com regência de Leopold Stokowski), é a cerca de 25 minutos da primeira, com Sinan também caminhando, mas agora por Çanakkale (é quando Sinan acaba de fazer uma prova para um emprego de professor de escola): ele vai pela orla da cidade e entra num restaurante, onde acaba encontrando um antigo conhecido. Porém, a conversa mais longa e tensa, cheia de enfrentamentos e acusações de ambas as partes, é quando Sinan, logo depois, encontra um autor famoso numa livraria da cidade.

313 | Aksu é casado com uma familiar de Ceylan, mas a idéia de contar a história semi-autobiográfica dele e de inclui-lo como roteirista veio a partir desse encontro (CEYLAN, 2018).

314 | O último filme de Ceylan, *Ervas secas* (2023), também se passa em ambiente escolar e contou com a participação de Akin Aksu no roteiro.

Nos momentos seguintes de música, há também caminhadas de Sinan, seja em sua cidade, Çan, seja na estrada nos arredores. Uma dessas incursões musicais é logo depois de uma conversa com dois irmãos (um deles interpretado pelo roteirista Akin Aksu), quando Sinan resolve vender o cachorro do pai para financiar o livro. A partir daí (com mais de 2h e 18 minutos de filme) e da decisão que traz tristeza ao pai, os momentos musicais serão mais frequentes, como se a publicação do livro pudesse resolver as angústias de Sinan, embora o filme nos mostre que a relação pai e filho e as obsessões do pai sejam também determinantes para essa angústia. Há, assim, um trecho musical no olhar de Sinan para a escola onde o pai trabalhava sendo desmontada. Antes desse trecho, há um que espelha o momento de Sinan em Çanakkale no início do filme, quando ele anda no calçadão depois de perguntar na livraria sobre as vendas de sua obra (que foi um fracasso).

Nessa parte final do filme, é especialmente interessante a elipse de tempo e lugar, marcada por uma incursão musical, quando, ainda em Çan e em conversa com Sinan, a mãe diz “Começou a nevar” e vemos imediatamente imagens de Sinan cumprindo o serviço militar numa paisagem nevada, atravessando um rio.

Conclusão

Nuri Bilge Ceylan, em seus dois filmes dos anos 2010, ambos com longa duração e longos diálogos tensos faz pontuações musicais com o uso da mesma música do repertório clássico ocidental (Schubert e Bach) e pequenas variações, num procedimento estilístico semelhante ao que fazia o diretor francês Robert Bresson. Ceylan age na escolha musical e na sua montagem, podendo ser considerado como responsável por “música de autor”.

Referências

ALVIM, L. A batalha dos diálogos: silêncios, repetições e parataxes no filme *Pickpocket* (Bresson, 1959) e sua relação com *Crime e castigo*. In: ANAIS DO XV ENCONTRO ABRALIC, Rio de Janeiro, 2016. *Anais* [...]. Abralic, 2016.

ÇAGLAYAN, E. Nuri Bilge Ceylan: An Aesthetics of Boredom. In: *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Palgrave Macmillan: 2018.

CEYLAN, N. B. Bôbrek Denince... Entrevista publicada em jan. 2000. Disponível em: https://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_rollinterview.php Acesso em: 16 dez. 2023.

CEYLAN, N. B.. Interview with Nuri Bilge Ceylan (a Michel Ciment e Philippe Rouyer). Jun. 2014. Disponível em: http://newwavefilms.co.uk/assets/1003/Winter_Sleep_pressbook_latest_version.pdf Acesso em: 16. dez. 2023.

CEYLAN, N. B. Interview with Nuri Bilge Ceylan (a Michel Ciment e Yann Tobin). Entrevista em 15 maio 2018. Disponível em: http://www.newwavefilms.co.uk/assets/1367/The_Wild_Pear_Tree_new_wave_press_book.pdf

Acesso em 16 dez. 2023.

ELSAESSER, T. National Cinema: Re-Definitions and New Directions. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005.

GORBMAN, C. *Auteur* music. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (org.). *Beyond*

the soundtrack: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007.

HART, H. Accumulating Schubert: Music and Narrative in Nuri Bilge Ceylan's *Winter Sleep*. In: *Music, Narrative and the Moving Image*. Leiden: Brill, 2019.

Escrevivências audiovisuais: narrativas negras e periféricas no cinema³¹⁵

Audiovisual writings: black and
peripheral narratives in cinema

Luz Mariana Blet³¹⁶

(Doutoranda em Antropologia Social - PPGAS-UFSC)

Resumo: Neste artigo, discorro sobre a produção audiovisual de coletivos negros e periféricos e a importância do cinema independente como espaço de disputa por novas narrativas e construção de identidades. Na pesquisa, procuro abordar tais produções a partir do conceito de Escrevivências, proposto pela linguista e escritora Conceição Evaristo, ou seja, como narrativas ficcionais que remetem a experiências coletivizadas afrodiáspóricas.

Palavras-chave: Coletivos periféricos, Audiovisual, Cinema Negro, Escrevivências.

Abstract: In this article, I discuss the audiovisual production of black and suburban groups and the importance of independent cinema as a space for claiming new narratives and building of identities. In the research, I aim to approach such productions from the concept of Escrevivências, proposed by the linguist and writer Conceição Evaristo, that is, as fictional narratives that refer to collective Afro-diasporic experiences.

Keywords: Suburban groups; Audiovisual; Blck cinema; Escrevivências

Nas últimas duas décadas, surgiram diversos grupos ativistas autodenominados coletivos, que atuam de maneira colaborativa através de diversas expressões artísticas, intervindo no espaço urbano para criar, criticar e mobilizar. O conceito de coletivo é polissêmico e heterogêneo, sendo não apenas analítico, mas também nativo para seus integrantes. Embora o coletivismo tenha ganhado destaque recentemente, sua origem remonta às décadas de 1960 e 1970, inspirado pelas vanguardas do século XX e pelos novos movimentos sociais e de contracultura. (GOHN, 2003).

315 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas.

316 | Doutoranda em Antropologia Social (PPGAS/UFSC) e graduanda em Cinema (UFSC), Mestre em Cultura e Territorialidades (UFF, 2016), Especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ/Nilópolis, 2015) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (Estácio de Sá/SC, 2011).

Segundo Benjamin (1987), as manifestações artísticas refletem o contexto histórico, podendo servir como veículo de manutenção do poder ou questionamento e ruptura. Muitos coletivos, surgidos a partir dos anos 90, focam em reivindicações e críticas sociais através de uma arte politizada.

No cenário da produção audiovisual contemporânea, vimos emergir nas periferias das grandes cidades diversos coletivos que buscam inserir narrativas e debates sobre territórios historicamente invisibilizados e silenciados, nas telas do cinema. Com pautas que reivindicam um audiovisual mais democrático, que contemple as diversidades territoriais, raciais e de gênero, tanto nas histórias contadas, quanto nos sujeitos que as produzem.

As periferias ou favelas de grandes cidades são territórios diversos, situados em localidades geográficas diversificadas, com uma população diversificada, marcados pela hibridização e multiplicidade cultural (CANCLINI, 1988). Nas periferias, há muitas histórias, mas o que normalmente vemos na mídia sobre elas são representações homogeneizantes, estigmatizadoras, são histórias únicas, que reforçam estereótipos e preconceitos.

A escritora nigeriana Chimamanda N. Adichie, alerta para *O Perigo de uma história única*, na construção dos imaginários. Chimamanda conta relatos de sua infância, quando lia e escrevia histórias nas quais predominavam personagens brancos, de olhos azuis, que brincavam na neve e comiam maçãs, sendo ela uma criança negra e que vivia na Nigéria, e sua experiência, com uma colega de quarto branca, quando foi estudar nos Estados Unidos:

Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. Naquela história única não havia possibilidade de Africanos serem parecidos com ela de nenhuma maneira; não havia possibilidade de qualquer sentimento mais complexo que pena; não havia possibilidade de uma conexão entre dois seres humanos iguais. (ADICHIE, 2019, p.9).

Pensando nas periferias como territórios múltiplos e diversos e na tentativa de evitar o perigo das histórias únicas, proponho pensar na produção audiovisual desses coletivos independentes, não a partir da chave da representação, mas a partir da ideia de uma grafia em movimento, de corpos que já experimentaram lugares de subalternidade, proposta pela intelectual brasileira Conceição Evaristo.

Com a junção das palavras *Escrever* e *Vivência*, Conceição Evaristo (2005) cria o termo *Escrevivência*, o conceito não se refere a uma escrita centrada no si, mas abarca a vivência de uma coletividade. Para a autora, através da ficção é possível preencher lacunas, vazios, criando outras narrativas possíveis além daquelas que são dadas às pessoas subalternizadas, principalmente as mulheres negras.

Na mesma direção, a escritora americana Saidiya Hartman (2019), investiga as lacunas dos arquivos históricos do Atlântico Negro e, diante da terrível violência dos arquivos e da impossibilidade de representação, desenvolve um método que denomina *fabulação crítica*. Uma narrativa recombinante, que tece passado, presente e futuro, recontando essas histórias e construindo suas alteridades.

Kênia Freitas (2020) aplica o conceito de fabulação crítica ao cinema negro brasileiro, enfatizando a necessidade de afirmar presença e quebrar ausências históricas de imagens negras, além de tensionar as representações do negro existentes, criadas na maior parte a partir do olhar branco.

Este artigo inaugura uma pesquisa de doutorado em Antropologia Social, motivado por uma trajetória que envolve coletivismo, periferias, produção audiovisual e expressões culturais negras da diáspora. Utilizando o conceito de Conceição Evaristo como base para refletir sobre o audiovisual, proponho abordar as produções dos coletivos como *Escrivivências Audiovisuais*.

Coletivo Criativo de Rua - Crua

Em 2013, no Rio de Janeiro, iniciou a minha vivência envolvendo coletivismo periférico, a partir da formação do Crua – Coletivo Criativo de Rua. Naquele ano, entrei no curso de comunicação e propaganda audiovisual afirmativa, da Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), um dos projetos do Observatório de favelas, no Complexo da Maré. O curso é direcionado para jovens oriundos de regiões periféricas e lá conheci outros jovens que, assim como eu, tinham o interesse em utilizar o audiovisual como uma ferramenta crítica.

Após as aulas, nos reuníamos com alguns colegas para discutir ideias e pensar em produzir audiovisual de forma independente. Leda Maria Martins (1997), propõe que a cultura negra é o lugar das *encruzilhadas*, de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilíngüísticos. É lugar de Exu por excelência, onde podem surgir formas de criação e tradução dos saberes que desestabilizam os padrões branco-ocidentais. Nessas conversas informais, nas encruzilhadas da Maré, iniciava-se a formação de um coletivo com o objetivo de construir outras narrativas, diferentes das historicamente oferecidas a um grupo de jovens habitantes da periferia do Rio de Janeiro.

O Crua surgiu em 2013, ano das Jornadas de Junho, um período marcado pela intensidade da ação coletiva em várias capitais do país. Nesse contexto, conforme Moraes (2014) as manifestações deram origem a uma rede complexa de relações e emoções, desviando-se muitas vezes da subjetividade individual e dos relatos clássicos de emancipação. As narrativas transcenderam as cidades, entrelaçando florestas, territórios indígenas, corpos periféricos e desviantes, desafiando as gramáticas tradicionais das identidades fixas, desconectando-se das instituições como exclusivas do campo político.

Com o audiovisual como “ponto em comum” entre os integrantes, mas reunindo um grupo de pessoas atuantes em diversas manifestações artísticas, o Crua nasce com a proposta de uma arte politizada, antirracista, de disputa por sentidos e fabulação de uma nova ordem social em territórios tradicionalmente marginalizados.

Somos um coletivo de artes integradas que tem como objetivo atuar em periferias e locais marginalizados pela sociedade, proporcionando intervenções culturais que aproveitem o potencial de cada localidade.

Acreditamos que a cultura popular de cada comunidade é de fundamental importância para o contexto de nossa cidade, por isso, o nosso objetivo é integrar, explorar e divulgar a cultura local, trabalhando colaborativamente com os atores locais, para proporcionar uma troca de saberes, afeto e valorização das identidades periféricas.

É neste sentido que surge o nome Criativos de Rua, pensando em Rua como um representativo amplo de cidade, periferias e pessoas, berço das mais diversas expressões artísticas e da Criatividade em todos seus aspectos. (CRUA, 2013).

Neste mesmo ano, diversos coletivos do Rio de Janeiro iniciaram residência no Hotel da Loucura, em uma ala desativada do Instituto Psiquiátrico Nise da Silveira, disponibilizada para ocupações artísticas. O Crua foi um dos seis primeiros coletivos a participar dessa ocupação, onde passou a realizar diversas ações com o objetivo de fortalecer a identidade negra e refletir sobre a loucura.

Entre elas, destaca-se o *Cinegrada*, um cineclube sobre cinema negro, realizado quinzenalmente, com exibição de filmes negros periféricos e roda de conversa com os realizadores. Em 2016 o cineclube se transformou em um circuito itinerante de cinema negro, o *Circuito Cinegrada*, percorrendo, em cada edição, mais de 15 favelas do Rio de Janeiro, com exibições de cinema, rodas de conversa e reflexões nos territórios.

Na produção audiovisual o Crua trabalhou em diversas oficinas com crianças e jovens, na criação de materiais audiovisuais para artistas periféricos, curtas-metragens, como *Oná* (2014) e *Flor e Espinho* (2015) e o longa-metragem *Quilombo Caçandoca - uma raiz viva* (2016), sobre território quilombola localizado na Costa Verde do Rio de Janeiro.

Tanto a formação do Crua, como a sua atuação e relação com outros coletivos pode ser pensada a partir do conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari (1995). nele, os autores propõem uma estrutura não linear e não hierárquica, onde as ideias se conectam de maneira horizontal, formando uma rede complexa. O rizoma permite múltiplas conexões entre diversos pontos, e a imbricação de diferentes saberes, promovendo relações mais flexíveis e descentralizadas.

A partir da ocupação no Hotel da Loucura e da realização de eventos culturais, propiciaram-se múltiplas conexões, não apenas do Rio de Janeiro como de outras cidades, estados ou países, como é o caso do coletivo colombiano Carabantú.

Coletivo Carabantú

Em 2016, o Circuito Cinegrada recebeu como filmes convidados obras produzidas para o *Festival Internacional de Cinema Afro Comunitário da Colômbia - FICCA Kunta Kinte*, organizado pelo coletivo Carabantú. A partir dessa relação, em 2018, tive a oportunidade de ir para Colômbia e conhecer este grupo da cidade de Medellín.

O Carabantú utiliza o audiovisual como ferramenta de expressão, crítica e mobilização política, através da educação étnica e da valorização da cultura afrocolombiana. Criado em 2003, com o objetivo de trabalhar pelo desenvolvimento sociocultural das comunidades negras da cidade de Medellín, na Colômbia, tem entre os principais eixos de atuação mostras de cinema, oficinas e encontros formativos realizados ao longo do ano nas comunidades.

Como resultado deste processo, todos os anos é realizado o FICCA Kunta Kinte, com exibição dos materiais audiovisuais produzidos nas oficinas, além de um vasto repertório de cinema negro comunitário internacional. Em 2018, o festival foi resultado de um processo formativo com crianças e adolescentes de seis comunidades. Durante a minha estadia em Medellín, tive a oportunidade de contribuir com as oficinas do bairro El Limonar 2, que já se encontravam na fase final das gravações do curta-metragem *Ana Fabricia Córdoba*.

Escrevivências audiovisuais

Conceição Evaristo propõe a *Escrevivência* como forma de *re-existência* para grupos historicamente marginalizados, destacando a importância de narrativas coletivas, neste sentido, o Audiovisual se torna uma ferramenta poderosa na reconstrução de narrativas. Pensando nisso, abordarei brevemente duas obras dos coletivos mencionados, o curta-metragem "Oná" (2014) e "Ana Fabricia Córdoba" (2018).

Oná é um curta-metragem produzido pelo coletivo Crua em 2014 para o Festival 72 horas realizado na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Apesar do filme *Oná* não ser a maior produção do Crua, falarei deste pois foi o que gerou maior repercussão.

Olhando em retrospecto e passados alguns anos do início da pesquisa, percebo que *Oná* foi uma espécie de divisor de águas nas produções sobre as paisagens urbanas do Rio de Janeiro. Notamos isso não somente ao mergulharmos nos aspectos estéticos do curta, mas ao pensarmos nas questões discursivas e no cenário de produção que possibilitam fazer um filme em que Exu está em todas as partes da cidade, acompanhando e protegendo quem está nas ruas, quem circula, quem festeja, quem vive. (FARIAS et al., 2019, p. 322).

Diferenciando-se por sua produção totalmente coletiva, sem as clássicas divisões de funções presentes no cinema, *Oná* narra a história de um poeta que se liberta das amarras sociais racistas ao oferecer um padê a Exu, símbolo de movimento e transgressão, representando a possibilidade de reordenação social.

Em paralelo, *Ana Fabricia Córdoba*, resultado da oficina formativa do III FICCA Kunta Kinte, com as crianças e adolescentes do bairro El Limonar 2, em Medellín, na Colômbia. Neste curta de Docuficção, dirigido pelo cineasta e oficinairo Juan Esteban Gonzalez Castro, uma mulher negra, líder comunitária, narra sobre a luz do luar, em torno de uma fogueira, para um grupo de crianças, a história de uma grande liderança social colombiana que foi assassinada.

Este curta-metragem é a expressão deixada por uma liderança Comunitária uma guerreira de causas não perdidas, a cada um que brinda a luz do luar por suas vivências os olhares de quem foi, para muitos o ponto de partida que estará para sempre no coração das Comunidades e organizações sociais. (Filme *Ana Fabrícia Córdoba*, tradução nossa).

Neste filme a senhora que conta a história para as crianças lembra a figura de uma *griot*, que narra, ensina e valoriza a memória de uma mulher que deve ser lembrada. A história é reencenada pelas crianças, que não modificam final violento da vida de Ana Fabrícia, mas ressignificam o momento da morte, através de um canto de louvor e exaltação da memória em torno de uma fogueira sob a luz do luar.

Ambos os filmes, embora distintos, compartilham a experiência negra na diáspora, abordando questões de subalternidade, a vida de pessoas periféricas, o movimento constante, a religiosidade e cultura negra. No contexto da Escrivência de Conceição Evaristo, aplicada ao audiovisual produzido por coletivos negros, emerge uma escrita que transcende a representação única, preenchendo lacunas e possibilitando novas existências através da ficção. Assim, essas obras coletivas não apenas recriam territórios, mas também reimaginam a coletividade, oferecendo novas perspectivas e possibilidades.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda N. O perigo de uma história única. SP: Cia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas I. SP: Brasiliense, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. SP: Edusp, 1998.
- CARABANTU. Histórico. Disponível em: Fonte: <https://medellin.renacentes.net/carabantu/>.
- CRUA. *Manifesto*. 2013.
- _____. *Oná*, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7EvN8MHJNhU>
- DELEUZE, G. GUATARRI F. Mil Platôs. 2 ed. SP: Editora 34, 1995.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- _____. “Escre(vi)(vendo)me: ligeiras linhas de uma auto-apresentação”. In: Moreira e Schneider (orgs). *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, Ideia/Ed. Universitária, 2005.
- FARIAS, Edson, et al.. *Arte/cultura nas ciências sociais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.
- FREITAS, Kênia. “Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo”. In: *Pensar o documentário [recurso eletrônico]: textos para um debate*. Org. Laécio Ricardo. – Recife: Ed. UFPE, 2020.
- GOHN, Maria da G. *Movimentos sociais no início do século XXI*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HARTMAN, Saidiya. “Vênus em dois atos”. In: Barzagli, Clara et al (orgs.). *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. SP: Edições Crocodilo, 2021.
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória*. SP: Ed. Perspectiva, 1997.
- _____. *A cena em Sombras*. SP: Ed. Perspectiva, 1991.

O artesão e os marmelos: sobre um filme de Víctor Erice³¹⁷

The craftsman and the quinces:
about a film by Víctor Erice

Marcel Gonnet Wainmayer³¹⁸

(Doutorando – Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense – PPGCine UFF)

Resumo: O filme *El sol del membrillo* (Espanha, 1992), realizado por Víctor Erice, retrata a experiência do pintor espanhol Antonio López García, os métodos, as tentativas e os fracassos do artista ao dedicar-se a registrar as mutações da realidade. O filme encarna um processo de “consciência sobre os materiais”, nos termos propostos por Richard Sennett, e sugere também uma reflexão sobre os aspectos artesanais que podem ser encontrados no cinema.

Palavras-chave: Documentário, artesanato, processos artísticos, cinema espanhol.

Abstract: The film *El sol del membrillo* (Spain, 1992), directed by Víctor Erice, portrays the experience of the Spanish painter Antonio López García, the methods, attempts and failures of the artist trying to capture the mutations of reality. The film embodies a process of “awareness of materials”, in the terms proposed by Richard Sennett, and suggests a reflection on the artisanal aspects that can be found in cinema.

Keywords: Documentary, craftsmanship, artistic process, Spanish cinema.

O termo “artesanal” muitas vezes foi utilizado no âmbito do cinema para desqualificar filmes e expressões audiovisuais que iam por fora do sistema industrial cinematográfico. No centro deste sistema industrial de produção está o estabelecimento de *schedules*, que organizam uma rígida divisão do trabalho.

A expressão “cinema artesanal” aparece em inumeráveis livros, textos e revistas da crítica e de estudos de cinema, publicações científicas, conferências e até conversações. Trata-se de uma noção de uso comum para referir-se a certo tipo de filmes, ou a determinadas condições de produção e distribuição de cinema.

Mas o que é “cinema artesanal”? A sua menção poucas vezes é acompanhada de definições, ou delimitações do conceito. No entanto, existe uma longa linha de pensamento dedicada especificamente ao problema do trabalho artesanal, que poucas vezes tem se cru-

zado com os estudos de cinema. Parece existir uma lacuna em torno da noção de “cinema

317 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 49 - Marcas autorais - questões estéticas - Coordenação: Marcelo Carvalho da Silva.

318 | Mestrado em Comunicação PPGCOM-UFF (2017). Graduação em Jornalismo, UNLZ, Argentina (2004). Integra a Asociación de Documentalistas Argentinos (DOCA) e Directores Argentinos Cinematográficos (DAC).

artesanal”. Se consideramos o significado mais amplo do artesanato, como a história dos procedimentos e habilidades de criação manual e as suas implicações culturais, tal como é proposto por Richard Sennett no seu livro “O artífice”, é possível verificar que no âmbito artesanal, o investimento de horas de trabalho é quase incalculável.

Para Richard Sennett, o uso do tempo é um dos elementos fundantes da separação, acelerada desde a época do Renascimento, entre artistas e artesãos. Para o autor, “a prática artesanal se alonga”, enquanto que “a arte de características originais é um acontecimento mais imediato” (SENNETT, 2009, p. 141), e a suposta superioridade da arte em relação ao artesanato tem seu correlato na “suposta superioridade da cabeça sobre a mão. Das ideias sobre os materiais” (SENNETT, 2009, p. 143).

Para tentar abordar a dimensão da temporalidade artesanal no cinema, os procedimentos artesanais e a difusa distinção entre arte e artesanato, proponho considerar o filme *El sol del membrillo* (1992), dedicado a retratar a experiência criativa do pintor espanhol Antonio López García, e colocar em cena os seus métodos, tentativas e fracassos ao registrar as mutações da realidade.



Imagens 1 e 2: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

O realizador do filme, o espanhol Víctor Erice, é considerado um diretor “de culto”, e realizou somente quatro longas-metragens na sua carreira – *El espíritu de la colmena* (1973), *El Sur* (1983), *El sol del membrillo* (1992), e *Cerrar los ojos* (2023). Quanto a Antonio López García, ainda hoje, depois do pior momento da pandemia e com os seus 85 anos, pode ser visto por turistas e transeuntes durante as exatas duas horas de sol que escolheu para pintar diariamente La Puerta del Sol nos meses de verão, como tem feito nas últimas décadas com outros diversos pontos de Madri que retratou.

O filme começa numa data precisa: sábado, 29 de setembro de 1990. Antonio López García abre a porta da rua para entrar no pátio de uma casa que parece em processo de reforma, onde é recebido por um cachorro.



Imagens 3 e 4: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

No dia seguinte é domingo e escutam-se os sinos da missa quando López sai ao pátio e se enfrenta pela primeira vez ao seu modelo vivo: uma pequena árvore de marmelo, repleta de grandes frutos amarelos e que logo será o centro do “altar” de trabalho do artista. A câmara capta López enquanto ele observa de perto as folhas, cheira as frutas. Depois, o pintor chega com uma escada, que coloca parada de frente à árvore. A escada tem uma altura bastante superior e a árvore parece pequena quando López sobe para desde acima martelar e cravar no chão várias longas varas de metal, que parecem enquadrar a árvore. Logo, o pintor estende alguns fios brancos horizontais que ata a essas varas de metal e no centro pendura um prumo para obter uma linha perfeitamente vertical. Detrás das varas e dos fios brancos, a pequena árvore parece agora ainda menor, e o pintor posiciona-se frente à tela buscando a melhor perspectiva. Faz primeiro marcas no chão, alisa a terra onde colocará os seus pés durante algumas semanas. Para não perder o detalhe da posição, López crava duas estacas no chão, cada uma indicando a posição justa da ponta de cada sapato.

No final dos minuciosos preparativos, o pintor está pela primeira vez com o pincel na mão. O enquadramento mostra López dividindo a sua atenção entre a tela e a árvore. Ele molha o pincel em pintura branca e parece que vai começar a pintar, mas subitamente o pincel dirige-se a uma das folhas da árvore. Depois a uma das frutas amarelas. Depois ao tronco. O pintor coloca linhas brancas em toda a árvore. No plano seguinte, traça uma linha grossa com seu pomo de pintura nos muros do pátio e até desenha raias e cruzeiras brancas em outras plantas ao seu redor.



Imagens 5 e 6: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

López delimita assim o seu mundo, num espaço definido a partir de um traçado tridimensional que ele completa com um instrumento de madeira, instrumento que ele próprio construiu, como o faria um artesão. Segundo Sennett, a criação de ferramentas, sua adaptação e o seu uso com fins diferentes aos previstos são características da tradição artesanal, e fazem parte do repertório de todo artífice. A função do instrumento criado por Lopez é simples, mas ambiciosa: quando colocado nos seus olhos para marcar a distância, o instrumento lhe entrega outro ponto de referência: alinhando as marcas das frutas e da árvore com os fios brancos, sempre em referência ao seu instrumento de madeira, López parece tentar fixar a trajetória do tempo sobre essa árvore e sobre os seus voluptuosos frutos amarelos.



Imagens 7 e 8: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

Um grupo de trabalhadores dedicados à reforma da casa, parecem fantasmas que irrompem em cena a partir de uma repetição dos movimentos do pintor: abrem a porta, entram no pátio, dão carinho ao cachorro e ingressam lentamente pela porta lateral da casa. Falam polonês, propositalmente sem tradução no filme original (e traduzido depois nas legendas, talvez pela força do didatismo dos festivais). Figuras fantasmagóricas e com uma língua estranha ao filme, que ocupam um espaço paralelo dentro da própria casa e que poucas vezes interagem com López e María, a sua esposa.



Imagens 9 e 10: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

Os paralelismos são permanentes no filme. O artista e os pedreiros. A pequena árvore e a cidade. O cinema e a pintura. Em palavras de Sennett, esta heterogeneidade é percebida como o passo entre diferentes domínios no trabalho do artesão, e é fundamental para o que denomina “salto imaginativo” no processo de aprendizagem (SENNETT, 2009, p. 234).

Para López, a beleza é sempre efêmera. O pintor decide que o único sol que vale a pena considerar para pintar a árvore dura somente um par de horas pela manhã. O pátio transforma-se na oficina de López. Ali, o pintor trabalha enquanto conversa com o seu amigo Enrique Gran. A composição do quadro não convence a López, que pede ajuda a Gran para traçar novas linhas na tela, porque a imagem “necessita respirar”. É interessante notar, nesta “respiração” da pintura, que a *antropomorfose*, entendida por Richard Sennett como a capacidade de adjudicar características e qualidades humanas às coisas materiais, é outro dos procedimentos na aprendizagem lúdica da criança pequena, “a capacidade de projetar sobre objetos inanimados, a capacidade de antropomorfização que tem prosseguimento na vida adulta”, e que sobrevive no marco das habilidades artesanais (SENNETT, 2009, p. 303). Para Sennett, investimos os objetos de sentimentos e qualidades como forma de conhecê-los melhor.

O filme registra com datas impressas na tela o passar do tempo. No dia 16 de outubro, os pedreiros, por uma única vez no filme, interagem com López: ajudam-no a colocar um coreto por cima do marmeleiro, que lhe permita ao artista continuar a pintar sob a chuva do outono. A árvore parece assim ainda menor e se destaca debaixo da pequena tenda de plástico como o faria um santo em seu nicho.



Imagens 11 e 12: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

Todo o mundo de López parece construído a partir de um olhar concentrado sobre a realidade. Uma realidade que invade a pintura com tanta meticulosidade, que essas marcas brancas, que o próprio pintor coloca para ordenar a sua mirada sobre os objetos, acabam invadindo a composição: não são poucos os quadros de López nos quais podem-se ver os traçados brancos que persistem, como marcas do processo sensorial-criativo do pintor. Traços do processo criativo que permanecem.



Imagem 13: *Membrillero* (1990), Antonio López García, Coleção Fundación Focus, Madrid.

Finalmente, no dia 25 de outubro, López desiste e abandona o quadro no porão da casa, para recomeçar no dia seguinte, dessa vez com grandes folhas brancas de papel, um lápis e uma borracha.

A chegada ao pátio de uma professora chinesa e do seu intérprete, que a traduz em um delicado castelhano acadêmico, permitem que López exponha na conversação alguns detalhes do seu sistema de marcas, cordas e distância focal. O pintor explica que o sol do marmelo é muito cambiante, o que o fez renunciar à pintura. Agora, se propõe terminar o seu desenho antes de que as frutas caiam.

Quando o primeiro marmelo cai maduro no chão, López recolhe-o, cheira-o muito lentamente e devolve-o à terra, no mesmo ponto donde o encontrou. No dia 1º de dezembro, todo o processo com o desenho da árvore termina. Já são vários os marmelos que apodrecem no chão. O pintor escolhe as melhores frutas e as arranca. Também corta as cordas e retira as varas de metal que enquadravam o seu modelo.

María Moreno se dedica a retratar o seu esposo deitado, dormindo de terno e sapatos. López sobe na cama, para ocupar seu lugar. A sua esposa acende uma potente luz sobre o seu modelo e acomoda delicadamente a sua cabeça sobre o travesseiro



Imagens 14 e 15: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

O pintor está dormindo. A esposa desliga a luz. Novamente a noite na cidade, as janelas vibram com as luzes catódicas da televisão. Na parede do pátio de Antonio López pode se ver a sombra da câmera de cinema. Depois, um plano da própria câmera, registrando a árvore de marmelo, rodeada de cabos de energia.



Imagens 16 e 17: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

A câmara está filmando, o sabemos por que pode se escutar o som do mecanismo. O enquadramento inclui uma luz, que ilumina os marmelos no chão, onde já começaram a perder a sua cor amarela. Os pés do tripé da câmara estão justo ao lado das estacas no chão, que o pintor tinha cravado ao começar seu trabalho de frente à árvore. A câmara ocupa o lugar do pintor, e o cinema abre passo ao sonho da noite.

Imagens da lua cheia entre as nuvens, os rostos quase vivos das esculturas enfileiradas nas estantes da oficina do artista, o rosto do pintor em pedra, à maneira das antigas máscaras funerárias. E finalmente a cara do próprio pintor, deitado na escuridão, dormindo. Em *off*, a voz de López começa a relatar um sonho, envolto em música de violoncelos:

Estou em Tomelloso, em frente à casa onde nasci. Ao outro lado da praça tem umas árvores, que nunca cresceram ali. Na distância, reconheço as folhas obscuras e os frutos dourados dos marmeleiros. Me vejo entre essas árvores junto aos meus pais, acompanhados por outras pessoas cujos traços não consigo identificar. Até mim chega o rumor das nossas vozes. Conversamos aprazivelmente. Nossos pés estão afundados na lama. Ao redor, prendidos das suas ramas, os frutos rugosos penduram cada vez

mais macios. Grandes manchas vão invadindo sua pele e no ar imóvel percebo a fermentação da sua carne. Desde o lugar no qual observo a cena, não posso saber se os outros podem ver o que eu vejo. Ninguém parece perceber que todos os marmelos estão apodrecendo, sob uma luz que não sei como descrever: nítida e ao mesmo tempo sombria, que tudo converte a metal e cinzas. Não é a luz da noite, tampouco é a do crepúsculo. Nem a da aurora. (Monólogo de *El sol del membrillo*, tradução nossa).

A cena do sonho final de López é uma das mais intensas de *El sol del membrillo*, numa montagem que até então quase não tinha se utilizado da música. O sonho permite a passagem para o mundo dos mortos e a montagem, que até então insistia com planos fixos e extensos, acelera com breves planos de detalhe de esculturas nas sombras, da lua, e do rosto de López.



Imagens 18 e 16: Fotogramas de *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice.

Por ter como tema o trabalho de um artista, *El sol del membrillo* também exhibe marcas do processo criativo e do tempo do próprio filme. Essas marcas trazem a presença dos materiais que rodeiam e compõem o processo produtivo, marcas que podem ser encontradas tanto no filme de Erice como nos quadros de seu personagem, o pintor Antonio López. Existe, segundo Richard Sennett, um processo de “consciência sobre os materiais” que se encontra no trabalho do artesão. Trata-se de um processo de engajamento que se dá de três formas: a primeira é a *metamorfose*, isto é, mudança e transformação, mas sobretudo no que denomina “mudanças de domínio” relacionadas a novos usos que o artesão dá às ferramentas e materiais. A segunda é a *presença*, isto é, justamente as marcas de identificação que o artesão imprime sobre seu trabalho (aquele tijolo medieval onde diz “eu fiz isto!”). E a terceira é a *antropomorfose*, que como já vimos confere às coisas qualidades humanas, isto é, atribui “qualidades da ética humana – honestidade, modéstia, virtude – a materiais, [o que] não tem por objetivo explicar, se não aumentar nossa consciência dos próprios materiais e assim levar-nos a pensar sobre o seu valor” (SENNETT, 2009, p. 156).

O trabalho de López transita por esses três estados: a *metamorfose*, na obsessão do pintor pela realidade mutável da árvore; a *presença*, no método com que o artista “marca” esse espaço, com suas linhas, cruces e traços; e a *antropomorfose*, nos sentimentos e metáforas que deflagra a pintura, com a natureza morta dos marmelos podres e o sonho da

infância. No filme de Erice, a “consciência sobre os materiais” abrange tanto a pintura, a árvore de marmelo e os pincéis, quanto o próprio cinema. A câmera também percorre os três estados: registra as transformações do espaço, se apresenta em cena como um personagem por direito próprio e até pretende tomar o lugar do pintor no final do processo, ocupando justo o espaço dos seus pés, junto às estacas no chão.

O filme parece aportar a ideia de que, nos seus procedimentos, toda pintura é artesanal, a apesar do *status* de arte que impõe o domínio institucional da pintura, com seus circuitos, salas e galerias. Para Sennett, “em termos práticos, não existe arte sem artesanato; a ideia de uma pintura não é uma pintura” (SENNETT, 2009, p. 79).

Referências

AROCENA, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.

EL SOL del membrillo. Direção de Víctor Erice. [S. l.: s. n.], 1992. 1 vídeo (134 min).

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

Avatares e Hologramas: Poéticas dos Corpos em Realidade Virtual³¹⁹

Avatars and Holograms: Poetics
of Bodies in Virtual Reality

Marcelo R. M. Muller

(Doutor - Unifor/ UFC)³²⁰

Resumo: Este trabalho analisa a representação e interação de corpos virtuais em realidade virtual, focando no uso de avatares e hologramas na construção da mise en scène em filmes de cinema de realidade virtual ou que usem ambientes virtuais como o espaço onde se desenvolvem suas cenas. A fim de contribuir na elaboração de um repertório de referências sobre a encenação com corpos virtuais, observamos a poética da apropriação de corpos virtuais pelos corpos reais, que passa pela incorporação e manipulação de avatares tridimensionais ou pela captura volumétrica dos corpos em movimento para a modelagem de hologramas em realidade virtual.

Palavras-chave: Arte, Cinema, Mise en Scène, Realidade Virtual, Corpo

Abstract: This work examines the representation and interaction of virtual bodies in virtual reality, focusing on the use of avatars and holograms in constructing the mise en scène in virtual reality cinema or films that utilize virtual environments as the space where their scenes unfold. Aiming to contribute to the development of a repertoire of references on staging with virtual bodies, we observe the poetics of the appropriation of virtual bodies by real bodies, which involves the embodiment and puppeteering of three-dimensional avatars or the volumetric capture of moving bodies for the modeling of holograms in virtual reality

Keywords: Art, Cinema, Mise en Scène, Virtual Reality, Body

Provocador, Jacques Aumont questiona o leitor de *O Cinema e a Encenação* (2008) sobre a possibilidade da encenação ter morrido diante dos avanços técnicos e da mudança na forma como os filmes são feitos. Porém, sua aposta é que “a encenação permanece, e permanecerá, na raiz de toda a arte cinematográfica imaginável, pelo menos enquanto o cinema consistir em filmar corpos humanos a exprimirem-se, a representarem, a sentirem, a viverem num quadro, num meio, num espaço e num tempo” (ibid, p. 14). Algumas décadas depois, ao observar a emergência de obras de cinema de realidade virtual, podemos constatar que a construção da mise en scène continua sendo a atividade central da realização de muitas obras de cinema de realidade virtual, embora a virtualidade provoque diversos

319 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão Cinema Imersivo e Realidade Virtual.

320 | Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/ USP. Formado pelo Curso Regular da EICTV e na Graduação em Cinema e Vídeo da ECA/ USP. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza e no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

deslocamentos teóricos e poéticos. Exceto o enquadramento, as características essenciais da mise en scène mencionadas por Aumont como centrais para o cinema permanecem: os corpos, o espaço e o tempo.

Ao buscar entender a construção da mise en scène no cinema de realidade virtual, esse trabalho dedica-se a identificar e descrever duas formas de representação dos corpos nestes filmes: os avatares e os hologramas. Procuraremos também compreender como os corpos virtuais se relacionam com os corpos das pessoas reais que eles representam, indistintamente se são obras de ficção ou não ficção. Para isso, descreveremos brevemente como alguns filmes optaram por uma ou outra forma de representar os corpos. Tentaremos compreender como esses corpos virtuais são produzidos e sua correlação com os corpos que representam, de tal forma que possamos construir um repertório de opções que ajudem nas escolhas de quem pretende realizar obras de cinema de realidade virtual.

1- Avatares

Um avatar é uma representação visual de um usuário em ambientes digitais. Ele pode ter diversas formas, de uma imagem estática a um personagem 3D complexo. Um avatar 3D utilizado para representar o corpo em realidade virtual é parecido ao personagem 3D de um filme de animação ou em um jogo tridimensional. Adquirir ou produzir um avatar 3D hoje é uma tarefa relativamente simples e o repertório de técnicas utilizadas para animá-los é extenso, com soluções como a utilização de keyframes, a criação de scripts de ação e a captura de movimentos de corpos reais.

Beth Coleman nos lembra que “por trás de cada avatar chamativo estava uma pessoa real em frente a uma tela de computador” e que a telepresença permite que a interação aconteça “no mesmo local geográfico e fisicamente presente.” (2011. p. 23). Em ambientes virtuais, o uso de um avatar como a representação de um corpo real tem se mostrado uma forma eficiente de mediação da comunicação entre pessoas, por, entre outras coisas, permitir “encontros frente a frente” (idem p. 23- 28).

Como podemos ver no documentário *We Met in Virtual Reality* (Hunting 2022), para seus usuários, os avatares expressam satisfatoriamente suas necessidades e desejos. As pessoas, representadas por seus avatares, conversam, namoram e até fazem aulas de dança, com equipamentos simples, sem a necessidade de saírem de seus quartos.



Interação olhos nos olhos entre avatares. Fotogramas em sequência de We Met in VR (Hunting 2022)

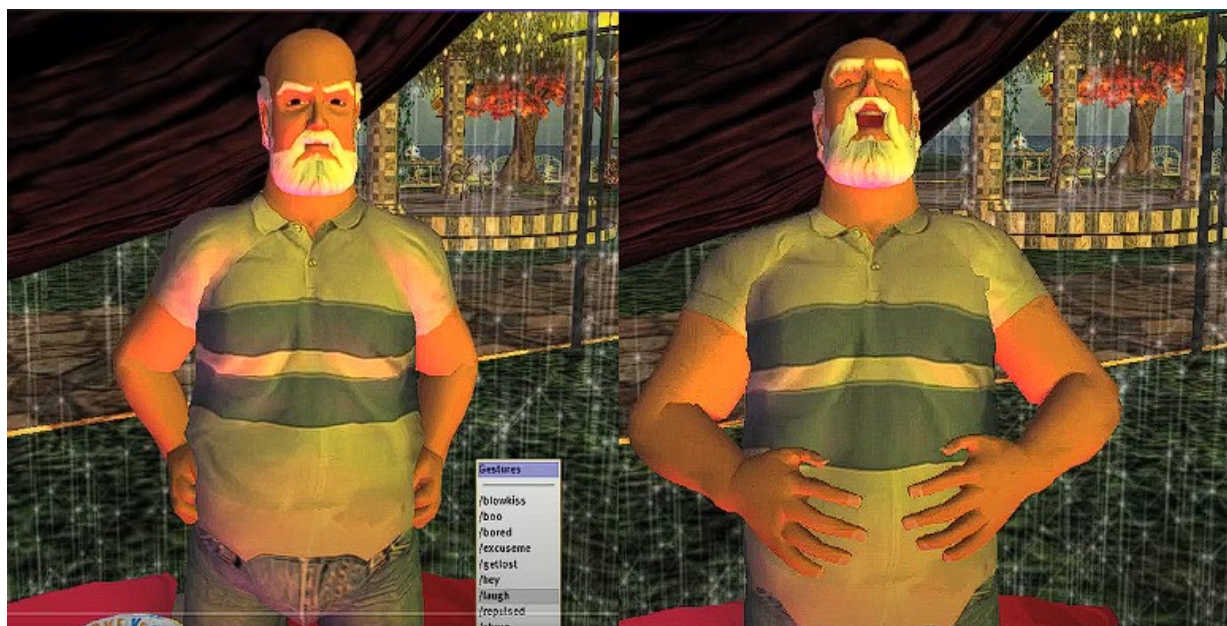
Embora o uso mais comum dos avatares não seja a realização de filmes, há muito tempo que são utilizados para esse fim. Ao falar sobre os Machinima, Arlindo Machado (2012) ilumina uma possível origem desta prática, ao descrever como os jogos começaram a ser utilizados e modificados com o propósito de produzir filmes de ficção. Arlindo também destaca uma das principais características dos avatares, o fato de que a forma do corpo virtual não precisa ter qualquer relação com a forma do corpo físico que representa. Um avatar pode ser usado para explorar diferentes possibilidades e identidades (2007, p. 217- 219) e permite uma enorme flexibilidade na construção de corpos de personagens.

1.1- Incorporação (embodiment) e Manipulação (puppeteering)

Para ganhar vida, um avatar precisa ser incorporado e manipulado, de tal forma que o corpo não tenha apenas uma forma e aparência própria, mas que suas ações sejam particulares (Coleman, p. 29). Para entender a relação entre o corpo real e o avatar que o representa, procuramos relatos de performance em ambientes tridimensionais que descrevessem estratégias para que os avatares pudessem transmitir a verdade cênica dos atores.

O Second Life é frequentemente mencionado como um dos primeiros jogos que permitiram encontros de grupos de pessoas com o objetivo de realizar ações artísticas em ambientes virtuais, usando avatares. Tanto Coleman (2011) quanto Murray (2003) descrevem o evento organizado por Lawrence Lessig para a leitura de seu livro, *Free Culture*, em um mundo do Second Life em 2006 como uma ação disruptiva no campo das artes em ambientes virtuais, mas podemos encontrar diversos outros exemplos, inclusive locais, como o show que a banda cearense Montage realizou na plataforma em 2007. No universo das artes cênicas, há registros de uma montagem de *Édipo Rei*, em 2011 (Heyden, 2011), em que diferentes pessoas atuavam como cada um dos personagens do clássico de Sófocles.

Recordando das características que dão vida à mise en scène no cinema mencionadas por Aumont (2008), talvez já fosse possível ver os corpos que representam os humanos viverem em um espaço e em um tempo, mas são evidentes os limites que tem para se expressar. Em *As Aventuras de Paulo Brusky* (2010), o avatar de Gabriel Mascaro faz uma piada com o de Paulo Brusky, que decide rir. Então ele abre um menu, escolhe a opção *laugh* e o avatar finalmente se movimenta como se estivesse rindo, completamente fora do tempo da piada. A ironia da cena é expor as enormes dificuldades de expressar-se pela mediação de um avatar controlado pelos comandos de um teclado, pois o encadeamento de ações provoca um enorme atraso que inviabiliza a espontaneidade na comunicação das emoções. Os avatares do Second Life eram (e continuam sendo) controlados pelo teclado e mouse do computador, como na maioria dos jogos de mundo aberto, e encontra uma limitação enorme na forma como o usuário pode expressar suas emoções: o uso de *emotes* - uma sequência pré-programada de movimentos no corpo e rosto do avatar que é ativada a partir da escolha em um menu de opções.



A emoção dos *emotes* em dois fotogramas em sequência retirados de *As Aventuras de Paulo Brusky* (Gabriel Mascaro, 2010).

Alguns relatos mais recentes de experiências de atores com o uso de avatares para representar personagens em espetáculos virtuais oferecem estratégias para lidar com desafio de incorporar e manipular o corpo virtual de forma a que ele pareça estar vivo. Reis (2022), um dos atores que faz parte do grupo *La Cuarta Pared VR*, da Espanha, parte da sensação de presença, que deve corresponder a ambos os universos, físico e virtual. Remete-se a termos clássicos da formação do trabalho do ator, como a concentração e o foco, para propor a realização de diversos exercícios teatrais no ambiente virtual, tal e qual os faria no universo físico. A experiência relatada por Bradley (2020) parece caminhar em sentido semelhante. No documentário sobre sua primeira experiência virtual, *Jettison*, apresentado em 2020 no Mozilla Hubs, a questão da incorporação e manipulação dos avatares ganha destaque. O ator se relaciona com o avatar tal e qual o bonequeiro manipula uma marionete e “objetos inanimados que são trazidos à vida” (idem, 5’36’’). A preocupação com as relações entre os

avatares e os objetos faz lembrar o processo de ensaios e treinamento dos atores descritos por grupos teatrais que seguem a tradição de Stanislavski, indistintamente se o palco é virtual ou real (idem, 28' 25'').

2- Hologramas:

Janet Murray (2003) utiliza-se do holodeck, presente na série de ficção científica Star Trek, como mote para imaginar o desenvolvimento da produção de narrativas no ciberespaço. Nesse espaço, os usuários se encontram com os corpos tridimensionais dos personagens na forma de hologramas, como se estivessem fisicamente presentes na cena. Hoje em dia, mesmo distante da referência de Murray, já existem possibilidades de que a interação se dê entre imagens tridimensionais dos corpos com qualidade fotográfica, que reproduzam de forma realista o corpo e o movimento das pessoas no espaço virtual. Por isso o termo holograma, que é comumente associado a imagens tridimensionais estáticas em meios físicos, tem sido progressivamente aplicado às representações tridimensionais geradas digitalmente e visualizadas através de dispositivos de realidade aumentada ou virtual, conforme ilustrado nos estudos de Kyung et al (2020) e Langa et al (2022).

Diversas técnicas de captura volumétrica têm sido utilizadas para construir corpos tridimensionais baseados nos corpos reais, como no documentário "On The Morning you Wake (to the end of the world)" (Deneux, 2021), que elabora o terror vivido pela população de uma das ilhas do Havaí ao receber uma mensagem de texto informando sobre a iminência de um ataque nuclear. A produção deslocou os personagens da história para um estúdio preparado com mais de uma centena de câmeras, capazes de produzir uma imagem tridimensional em movimento, de altíssima qualidade, que permite ao espectador a experiência de mover-se entre os personagens nas cenas.



A esquerda, foto do *makingof* retirada da divulgação do filme. À direita o resultado na cena.

Embora a captura volumétrica ofereça possibilidades extraordinárias, sua configuração atual demanda altos custos e recursos tanto para a sua produção quanto para sua exibição. Esses requisitos tornam a técnica potencialmente cara, o que tem estimulado as

equipes a buscar outras formas de realizar a captura tridimensional dos personagens. Em *All Her Bodies* (Leister, 2020), o espectador é rodeado pelos corpos tridimensionais, em imagem fotográfica, de diversas mulheres. Embora a reprodução fotográfica dos corpos não seja perfeita, a ilusão do volume dos corpos funciona quando os observamos de frente. Porém, ao movimentar-se pelo espaço, a mudança de perspectiva revela a ausência de imagem nas áreas não visíveis pela câmera. Mesmo que essas imperfeições e falhas façam sentido dentro da proposta estilística do filme, a captura dos corpos em movimento com uma única câmera volumétrica a princípio não é capaz de produzir uma imagem integral do corpo.



Fotogramas de *All Her Bodies* (Leister 2020). A esquerda, o corpo visto de frente. À direita, a mesma cena vista de lado.

Uma boa quantidade de estudos recentes (Langa et al 2022, Pandey 2019, Yu 2021) propõe soluções de captura volumétrica usando uma única fonte de captação, que permitiria a sua adoção de maneira geral nas interações sociais no ciberespaço e poderia ser utilizada na produção audiovisual. Esses sistemas têm em comum o uso intensivo de inteligência artificial generativa para preencher a informação faltante na composição da imagem do corpo de forma personalizada de acordo com o ponto de vista de cada usuário. Para isso, utiliza como referência um scanner completo do corpo, realizado anteriormente com o uso de mais câmeras. Há uma aposta nessa forma de construir corpos tridimensionais com aparência fotográfica a partir da captura de uma única câmera na entrevista de Mark Zuckerberg ao podcast de Lex Fridman em 28 de setembro de 2023 em que apresentava o Kodak Avatar. Porém, o que é visto com o uso de um Kodak Avatar não é a imagem fotográfica do corpo em tempo real, mas um avatar realista. É fundamental observar que as expressões e movimentos do corpo, apesar de parecerem naturais, não são uma transcrição direta das emoções ou gestos reais do usuário. Em vez disso, são o resultado de uma série de animações pré-programadas e algoritmos que imitam expressões e movimentos, baseados no modelo 3D original.



Fotograma da entrevista que mostra, da esquerda para direita, o avatar de Mark Zuckerberg, sua representação tridimensional e a imagem real durante a conversa, utilizando os equipamentos de realidade virtual para interagir com Friedman

3- Considerações finais:

Neste momento de desenvolvimento de um repertório de opções de estilo do cinema imersivo, a identificação da abordagem sobre a construção dos corpos virtuais é uma das operações centrais, tanto no que se refere à análise dos filmes realizados quanto nas decisões poéticas das pessoas envolvidas com a realização de obras.

Temos a consciência de que a defesa da mise en scène feita por Aumont (2008) diante das mudanças tecnológicas de décadas atrás, nem de perto tinha a intenção de falar sobre realidade virtual, porém, ao observar as poéticas envolvidas na construção de Avatares e hologramas, podemos ver que embora sejam abordagens muito diferentes, ambas preservam em suas características parte fundamental da mise en scène: os corpos que se exprimem, sentem e vivem em um espaço e um tempo.

Os desafios para cada abordagem continuam imensos, tanto no que se refere às complexidades técnicas da captura e reprodução das obras quanto na elaboração de estratégias a serem desenvolvidas, testadas e aplicadas por corpos reais para alimentar sua contraparte virtual com algo que realmente faça valer a presença do outro.

Referências:

ALL HER BODIES. Direção: Elisabeth Lester. EUA, 2020. Disponível via Viveport.

AUMONT, Jacques. O Cinema e a Encenação. Texto & Grafia. Lisboa, 2008.

BRADLEY, J. Making Theater in Virtual Reality. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/9AH6nmpYSkE>. Acesso em: 23 abr. 2023.

COLEMAN, B. Hello Avatar. Cambridge: MIT Press, 2011

HEYDEN, R. Oedipux Rex in the Virtual World. 2011. Disponível em: <https://shorturl.at/gtEF5>. Acesso em: 23 abr. 2023.

KYUNG et al. Holographic augmented reality based on three-dimensional volumetric imaging. *Opt. Express*, v. 28, p. 35972-35985, 2020.

LANGA et al. Multiparty Holomeeting. *IEEE Access*, v. 10, p. 81856-81876, 2022. DOI: 10.1109/ACCESS.2022.3196285.

MACHADO, A. O Sujeito na Tela. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, A. Machinima: o cinema da era do videogame. 19 mar. 2012. Aula Magna PUC-SP Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p40aRo-HScQ>.

MURRAY, Janet H. Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: UNESP, 2003.

ON THE MORNING YOU WAKE. Direção: M Brett, A Colinart. Reino Unido: 2022. Disponível na loja de aplicativos do Meta Quest.

REIS. Theatricalizing the metaverse through VR. *The Writing Platform*, 2022. Disponível em: <https://shorturl.at/fnyVO>. Acesso em: 26 abr. 2023.

WE MET IN VIRTUAL REALITY. Direção: Joe Hunting. EUA: 2022. Disponível no HBO Max.

YU, Z.; ZHENG, G.; LIU, G.; DAI, L.; LIU, Y. "Function4D: Real-time Human Volumetric Capture from Very Sparse Consumer RGBD Sensors." In: *2021 IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*, Nashville, TN, USA, 2021, pp. 5742-5752. DOI: 10.1109/CVPR46437.2021.00569.

Ilha de edição remota: tecnologia inclusiva, inovadora e sustentável³²¹

Remote editing hub: inclusive, innovative and sustainable technology

Márcia Bessa³²²
(Doutora – UFF)

Resumo: Esse trabalho apresenta o projeto coletivo de criação da Ilha de Edição Remota (IER) — um servidor multiusuário cujo objetivo é disponibilizar softwares de pós-produção audiovisual à distância. Trata-se de um empreendimento de inovação tecnológica voltado para a sustentabilidade e a inclusão. A IER permite o uso e reuso de dispositivos obsoletos no acesso ao servidor, prolongando sua vida útil; além da oferta de utilização gratuita pela comunidade universitária, promovendo a cidadania digital.

Palavras-chave: Ensino audiovisual, montagem, acesso remoto, tecnologia multiusuário, inclusão.

Abstract: This work presents the collective project for the creation of the Remote Editing Hub (REH) — a multi-user server that provides audiovisual post-production software remotely. It is a sustainable and inclusive technological innovation initiative. The REH allows the use and reuse of obsolete devices to access the server, extending their lifespan; in addition to offering free use by the university community, promoting digital citizenship.

Keywords: Audiovisual education, editing, remote access, multi-user technology, inclusion.

A Ilha de Edição Remota (IER) — um servidor multiusuário cujo objetivo é disponibilizar softwares de pós-produção audiovisual à distância — é um projeto coletivo pensado a partir da experiência das aulas remotas durante o confinamento da Covid-19. Foram os membros da Araci Incubadora de Projetos de Cinema e Audiovisual (ARACI)³²³, ligada à Agência de Inovação (AGIR/UFF), em conjunto com a Superintendência de Tecnologia da Informação (STI/UFF)³²⁴, que estabeleceram uma parceria frutífera em busca de soluções digitais provocadas por desafios impostos pelo isolamento social. A autora do artigo que aqui se inicia ocupa atualmente o cargo de Coordenadora de Desenvolvimento e Implementação

321 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na Mesa: MONTAGEM E EXPERIÊNCIAS DE INCLUSÃO E COLABORAÇÃO.

322 | Márcia C. S. Sousa é cineasta e doutora em Memória Social (UNIRIO/UChicago). Atualmente é Pós-Doutoranda no PPGCINE/UFF (Bolsista Capes/PDPG), artista A/v no Coletivo DU02X4 e Docente na Pós-CAL.

323 | Coordenada pela professora doutora Elianne Ivo Barroso, do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCINE (ambos da UFF) e do PPGMC/UFRJ.

324 | Representada pelos técnicos Cosme Corrêa e Ivan Athanasio.

IER (2022-2024), enquanto prossegue em seu estágio de pós-doutoramento no PPGCINE/UFF, atuando como uma espécie de porta-voz do referido empreendimento neste texto acadêmico.

Já em desenvolvimento na Universidade Federal Fluminense (UFF), como uma iniciativa tecnologicamente inovadora voltada para a sustentabilidade e a inclusão, o projeto da Ilha de Edição Remota (IER) foi contemplado pelo Edital Impactos da Pandemia – Capes 12/2021 (CCS/CAPES, 2022), dentro da proposta “Legado pandêmico: plataformas audiovisuais viabilizam projetos remotos”, supervisionada por Índia Mara Martins³²⁵. Esse edital³²⁶ previa também a parceria entre universidades de diferentes regiões do Brasil. Então, buscou-se a união à UFPA³²⁷ e à UFRB³²⁸, visando replicar ações³²⁹ a serem implementadas com êxito na UFF. Uma delas é justamente a IER, que segue em seu desenvolvimento, avançando para os testes abertos e realizados inicialmente por discentes dos próprios cursos³³⁰ de cinema e audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

A pandemia acirrou as diferenças sociais entre estudantes, excluindo principalmente aqueles em situação de vulnerabilidade. Para que, de fato, a inclusão dos jovens das classes populares se efetive, políticas e universidades públicas devem viabilizar a sua permanência no Ensino Superior e garantindo as condições para a conclusão de seus estudos. Entre essas necessidades está o acesso às tecnologias de informação e comunicação. Os cursos de cinema da UFF, notadamente as disciplinas que tratam da montagem, necessitam de tecnologias específicas para o atendimento de suas dimensões práticas. O ensino remoto, apesar de suas vantagens, apresentou desafios para a pós-produção audiovisual. As etapas que vão além da edição de imagens e sons, como efeitos visuais, tratamento de cor e mixagem de som, exigem recursos computacionais e físicos específicos. Equipamentos de alto poder eletrônico e softwares especializados acabam sendo essenciais para lidar com uma carga de trabalho complexa. Nas aulas à distância, o acesso a esses recursos é limitado, o que impacta o aprendizado e a prática da pós-produção profissional. Era então necessário buscar soluções que possibilitassem aos estudantes o contato com esses recursos, mesmo que remotamente, para que pudessem desenvolver suas habilidades e se preparar para o mercado de trabalho. A partir da experiência dos jogos online, onde diversos jogadores se conectam e interagem em tempo real, surgiu a ideia de um sistema inovador de acesso remoto aos softwares para edição de vídeo. Assim como nesses videogames, o procedimento permitiria que multiusuários se conectassem e trabalhassem no mesmo material ao mesmo tempo, abrindo portas para uma nova era de colaboração e criatividade na pós-produção audiovisual.

A IER desponta como uma alternativa às lógicas mercadológicas que dominam o cenário digital. Através da criação de uma rede colaborativa, a iniciativa busca ampliar as práticas de cooperação e promover a formação da cidadania digital, expandindo-a para o universo

325 | Professora doutora do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCINE (ambos da UFF).

326 | A equipe de bolsistas IMPACTOS/UFF encontra-se composta por Márcia Bessa (Pós-Doutoranda), Maria Gabriela Capper (Doutoranda) e Carolina Rodrigues (Mestranda).

327 | Universidade Federal do Pará, na Região Norte do Brasil.

328 | Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, na Região Nordeste do Brasil.

329 | Além da Ilha de Edição Remota (IER), o projeto compreende também a aplicativo multifuncional, ARACI.lab, e a plataforma de discussão de pesquisas e atualidades da área, OCA (Observatório de Cinema e Audiovisual).

330 | Bacharelado e licenciatura.

da informática e atendendo ao conceito de *cibercidadania*. Essa nova perspectiva se baseia em pressupostos que exigem uma reconfiguração das redes, colocando-as a serviço dos direitos sociais e construindo para um ambiente digital mais justo e inclusivo. Ao se distanciar da lógica comercial e priorizar a colaboração, a IER abre caminho para a construção de uma sociedade digital mais democrática e participativa, onde a tecnologia é utilizada para o bem comum e para a evolução humana. Para Franklin Coelho, o conceito de cidadania digital se apoia sobretudo na utilização da tecnologia para além de suas capacidades puramente técnicas, no estímulo a políticas de inclusão e na aposta no conhecimento livre e na multiculturalidade. Ainda segundo o autor, “[...] A inovação tecnológica e a própria tecnologia, entendidas como conhecimento humano aplicado, devem estar voltadas para o desenvolvimento social. Devem encontrar caminhos que signifiquem apropriação social e contribuam para a superação das desigualdades” (2010, p.191).

A IER se propõe a combater essas desigualdades no acesso ao conhecimento, conectando estudantes de todo o Brasil para a realização de projetos audiovisuais em rede. A iniciativa reconhece que a liberdade de expressão e o direito à informação só se concretizam quando as redes digitais são acessíveis a todos, especialmente aos cidadãos menos favorecidos. No contexto do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, a inclusão digital se torna crucial. A IER se posiciona como um agente de transformação, buscando garantir o acesso universal à informação e à produção audiovisual, promove a inclusão digital e a construção de uma sociedade mais justa e democrática (BUSTAMANTE, 2010); garantindo que todos os estudantes tenham as mesmas condições de formação e aperfeiçoamento, uma vez que partilham das mesmas ferramentas, no mesmo ambiente virtual. O projeto ainda oferece uma opção inclusiva mais ampla, por permitir o trabalho interdisciplinar e conjunto entre setores da universidade (UFF) e entre universidades, com a possibilidade de ser replicado em vários outros ambientes e redes.

A Ilha de Edição Remota (IER) nasce ainda como resposta aos desafios enfrentados pelas universidades públicas brasileiras na oferta de recursos para edição audiovisual. O investimento insuficiente no Ensino Superior resulta em laboratórios com máquinas que se tornam obsoletas rapidamente, mostrando-se incapazes de atender plenamente às demandas dos alunos. A troca de computadores no setor privado ocorre a cada quatro anos, ritmo inalcançável para as universidades públicas devido às restrições orçamentárias, à burocracia na compra de bens e ao alto custo dos equipamentos em reais. O laboratório de edição da UFF, pequeno e com poucos computadores já ultrapassados, não consegue suprir todas as necessidades dos estudantes. Permitir a edição em casa ou reservar horários extraclasse não resolve o problema, pois muitos alunos não possuem máquina pessoal ou acesso à internet em domicílio. A IER oferece uma solução inovadora para essa situação, com diversos benefícios: 1) prolonga a vida útil dos computadores antigos, reduzindo a carga de uso dos equipamentos no laboratório; 2) atende mais estudantes, oferecendo diariamente acesso 24 horas; 3) promove a inclusão social, permitindo que todos os alunos utilizem o serviço e 4) é gratuita e de fácil acesso. Em contraste, as soluções comerciais existentes, que focam no compartilhamento de projetos e permitem que profissionais trabalhem juntos em um mes-

mo projeto, mas cada um em seu computador, não atendem à necessidade de inclusão, pois exigem que os estudantes possuam computador e internet. Ademais, são extremamente custosas e inviáveis para as universidades públicas brasileiras. A IER se destaca como uma solução inclusiva e financeiramente viável para suprir essas necessidades discentes na edição de vídeo; demonstrando ainda o compromisso da UFF com a cidadania digital e a democratização do acesso à produção audiovisual.

Mas o isolamento social exigido pela pandemia trouxe desafios também ao setor audiovisual fora da universidade. Surgiram inúmeras inovações nos modos de consumo, produção, pensamento e criação das imagens e sons: filmes realizados à distância, incremento de plataformas de streaming e aumento de novas experiências audiovisuais como pós-cinemas, videogames e filmes 360 graus. As TVs e produtoras audiovisuais também precisaram lançar mão de outros fluxos de trabalho, que embora já pudessem existir antes da pandemia, ainda não tinham efetivamente sido implementados. O trabalho remoto se intensificou, reconfigurando a divisão de tarefas entre os profissionais. E o ambiente digital foi crucial nesse processo, impactando em como as atividades são realizadas e como os resultados são entregues. Algumas das potencialidades das mídias digitais apontadas por Shaw (2009, p. 51-55) são justamente a “inter transformabilidade” e a “interoperacionalidade” advindas do real e reproduzidas no mundo virtual. As experiências do mercado nos ajudaram a pensar caminhos para colocarmos em prática a IER, de acordo com as necessidades próprias da universidade pública. A pandemia apenas acelerou mudanças que ocorreriam inexoravelmente com a digitalização. A indústria audiovisual já estava atenta ao armazenamento das mídias em nuvem e ao compartilhamento dos projetos via softwares de edição online, por exemplo. O caminho natural seria a adoção do trabalho remoto e em rede para o gerenciamento dos fluxos de dados cada vez mais abstratos e complexos, tal qual fizeram distintas empresas audiovisuais brasileiras e estrangeiras.

Especificamente, a Ilha de Edição Remota (IER) é um ambiente tecnológico – softwares, servidores, armazenamento e conexões de rede de computadores – de edição multiusuário, instalado em um centro de processamento de dados (CPD), acessado através de qualquer dispositivo eletrônico (computador, tablet, celular e afins). Todo o processamento do software de edição é realizado por um servidor de alta capacidade, o que elimina a necessidade de uma configuração de hardware robusta do computador de base. A ideia é que os estudantes, por meio de seus dispositivos pessoais ou de computadores conectados diretamente à rede da instituição, façam o upload dos materiais audiovisuais brutos para o ambiente de armazenamento da IER. A partir daí, esses alunos podem fazer todo o processo de edição remotamente, utilizando-se de suas próprias máquinas. Uma vez finalizado o projeto, basta realizar o download do produto em máquinas fisicamente ligadas à rede institucional ou ainda através da internet (IVO-BARROSO; SOUSA; ATHANAZIO, 2023).

A microinformática na pós-produção audiovisual deu lugar a um novo paradigma: as máquinas coletivas. Através da migração para servidores de terminal, o nomadismo profissional se torna realidade, possibilitando o trabalho em qualquer lugar e a qualquer hora, desde que conectado à internet. A UFF está na vanguarda dessa transformação digital com

a implementação da IER, que será ofertada gratuitamente para a utilização de toda a comunidade universitária. Pretendemos utilizar o ambiente tanto como nuvem para o armazenamento de dados dos projetos audiovisuais como para a edição do material bruto armazenado. Nesse sentido, conseguimos um servidor teste para o lançamento do projeto e colocamos a IER em funcionamento gradual, executando softwares livres de edição audiovisual durante sua fase de desenvolvimento. Em breve, haverá a aquisição de outro servidor mais adequado às características do projeto e de reserva de espaço específico em um novo ambiente de alto desempenho para o armazenamento de arquivos da instituição (no Centro de Inovação Audiovisual da UFF).

A IER prioriza softwares de edição gratuitos, como o DaVinci Resolve, uma das ferramentas mais utilizadas por profissionais da área. Como sistema operacional optamos pelo Linux, por ser uma plataforma de código aberto que não possui restrições ou custos de licenciamento. Essas escolhas garantem acessibilidade e sustentabilidade ao projeto, além de promover a liberdade de uso para atender às necessidades específicas da comunidade UFF. O objetivo é promover adaptações e customizações nos protocolos implementados a fim de evitarmos a necessidade de soluções pagas. A IER deve entrar em fase de testes abertos, prevendo a utilização inicial pelos estudantes da disciplina Montagem do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFF. Mais adiante, a ideia é que a Ilha de Edição Remota seja disponibilizada aos mais de 600 alunos das duas modalidades de cursos. Também é desejável que outros departamentos e laboratórios, que façam uso do audiovisual, possam tornar-se usuários e possamos estender ao máximo a utilização do servidor; visando a plena otimização dos recursos computacionais e públicos utilizados. Nosso intuito aqui é disponibilizar a IER para o maior número de pessoas da Comunidade UFF.

Finalmente, multiplicaremos nossa experiência estendendo-a primeiramente às parceiras UFPA e UFRB da proposta IMPACTOS/CAPES (CCS/CAPES, 2022) e, em seguida, a outras instituições de ensino interessadas tanto no Brasil como no exterior. Dado o seu potencial de interação, colaboração e compartilhamento de conhecimento, através da rede formada pelo projeto IER, e por outras iniciativas da ARACI, acreditamos que estão sendo lançadas sementes que geram (e gerarão) projetos promissores. A IER representa um marco na história da UFF. Através da democratização do acesso à tecnologia e à formação, o empreendimento abrirá portas para um futuro próspero, onde a criatividade e a inovação serão os pilares do desenvolvimento de conteúdos audiovisuais de excelência.

Referências

BUSTAMANTE, J. Poder comunicativo, ecossistemas digitais e cidadania digital. In: SILVEIRA, S. A. (org.). *Cidadania e redes digitais*. 1a ed. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil: Maracá - Educação e Tecnologias, 2010.

CCS/CAPES. Redação. Combate ao Cononavírus. *Redação*. Brasília, 01/11/2022. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/assuntos/noticias/lancado-edital-para-pesquisas-sobre-impactos-da-pandemia>. Acesso em 20 Jan. 2024.

COELHO, F. D. A cidade digital e a apropriação social da inovação tecnológica. In: SILVEIRA, S. A. (org.). *Cidadania e redes digitais*. 1a ed. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no

Brasil: Maracá - Educação e Tecnologias, 2010.

IVO-BARROSO, E; SOUSA, M. C. S (Márcia Bessa); ATHANAZIO, I. Montage audiovisuel à distance: technologie à multiples usagers et inclusive. *Actes du colloque*. 5ème éd. Frontières Numériques 2023. Hammamet: Tunisie, 07-09 juin 2023.

SHAW, J. A nova arte midiática e a renovação do imaginário cinematográfico. In: MACIEL, K. (org.). *Transcinemas*. Coleção N-Imagem. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

Curadoria e a construção da identidade racial na autoria de filmes³³¹

Curation and the construction of racial identity in film authorship

Marcio Blanco³³²

(Doutor – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul)

Resumo: A partir de uma pesquisa de dois Festivais com recorte racial – o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bubul e o Festival de Cinema e Cultura Indígena (FECCI) – este trabalho investiga como suas curadorias se configuram como instâncias enunciativas das noções de raça contidas na autoria daquilo que se denomina atualmente no Brasil como cinema negro e cinema indígena.

Palavras-chave: cinema; raça; festivais; autoria.

Abstract: Based on research into two Festivals with a racial focus – the Encontro de Cinema Negro Zózimo Bubul and the Festival de Cinema e Cultura Indígena (FECCI) – this work investigates how their curations are configured as enunciative instances of the notions of race contained in the authorship of that which is currently known in Brazil as black cinema and indigenous cinema.

Keywords: cinema; race; festivals; authorship.

A produção audiovisual brasileira dos últimos anos vem sendo acompanhada pela emergência de categorias que funcionam como uma espécie de catalisadores para experiências de grupos sociais. Muito tem se debatido acerca dessa produção com reflexos visíveis na análise e investimentos de políticas públicas na área audiovisual. Me refiro especialmente à produção qualificada a partir de critérios raciais e étnicos. Esta pesquisa investiga como tais critérios ganharam relevância com a contribuição de Mostras e Festivais de cinema e audiovisual e como suas curadorias se configuram como instâncias enunciativas das noções de raça contidas na autoria daquilo que se denomina atualmente como cinema negro e cinema indígena. Como recorte de investigação elegemos dois eventos de difusão audiovisual: o Encontro negro Zózimo Bubul e o Festival de Cinema e Cultura Indígena (FECCI).

Não é meu objetivo fazer uma genealogia do surgimento de tais categorias raciais e étnicas no cinema brasileiro, no entanto, é importante trazer para esta investigação algumas considerações feitas por pesquisadores à respeito da construção de tais marcadores na

331 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão “Curadoria e Identidade em Mostras Cinematográficas”.

332 | Professor no curso de bacharelado em audiovisual da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. É coordenador geral do Festival Visões Periféricas e presidente do Fórum dos Festivais (2022/2024).

produção cinematográfica brasileira. Augusto (2018), em um texto de que fundamenta seus critérios de curadoria para a “Mostra cinema negro: capítulos de uma história fragmentada”, exibida no 20º FestCurtaBH vai afirmar que:

“Partiu-se de uma primeira semente: Alma no Olho (1973), de Zózimo Bubul, que mesmo não sendo o primeiro negro a dirigir um curta-metragem - Odilon Lopez e Afranio Vital chegaram antes -, foi o primeiro a se colocar como diretor negro e trazer sua negritude de forma indissociável à sua obra”. Na árvore genealógica do Cinema Negro, Zózimo está na base (...).”

Essa Mostra apresenta um recorte de 25 curtas realizados entre 1973 e 2018. Em outro texto para a mesma Mostra, Augusto (2018) propõe uma compreensão ampla do que é cinema negro afirmando que suas escolhas curatoriais possuem como subtexto uma tentativa de responder as seguintes perguntas: o que pode um artista negro que se expressa através da realização de filmes? De que é constituído seu universo de interesses estéticos e temáticos? Mais adiante no texto, embora não responda de forma conclusiva, Augusto coloca uma terceira pergunta: o que qualifica um negro que dirige um filme como um *autor negro*? Mais do que dirimir dúvidas, colocando um ponto final a essas indagações, a curadoria da Mostra procura trazer uma complexidade ao debate à respeito do que seja o cinema negro, elegendo cinco eixos temático: “raça ao centro”, “raça como detalhe”, “registro documental”, “desejo narrativo”, “experimentação formal” e “despertar racial”. Portanto, Augusto não submete todos os curtas selecionados a um único aspecto comparativo. Ele atribui ao conjunto de obras da Mostra uma diversidade formal e temática que está longe de esgotar o debate. No entanto, a partir de seus apontamentos, entendemos que o esforço de análise daquilo que pode ser categorizado como negro no cinema recai sobre a agência do olhar daquele que produz a obra, de uma possível autoria no cinema negro.

Nesse mesmo sentido, a pesquisa de Candanda (2022), Borges (2022) e Oliveira (2022), elegem a autoria como um locus para pensar possíveis definições para um cinema negro. A partir de dois ensaios considerados fundamentais, *O Nascimento de uma nova vanguarda: La Caméra-Stylo* (1948) e *Uma certa tendência do cinema francês* (1954), o texto toma emprestada a chamada “política dos autores” francesa para eleger a função da direção cinematográfica como figura central na realização de um filme. Os pesquisadores assumem que o diretor seria o principal responsável por guiar a construção da narrativa e que um cinema negro seria um cinema feito, sobretudo, por diretores negros. No entanto, não basta ser um diretor negro. Candanda, Borges e Oliveira consideram que é preciso uma atitude mental do diretor para que a obra espelhe uma vivência negra, o que em suas palavras, significa que “o protagonista tem que ser negro, a narrativa e conflitos da trama devem girar em torno desse personagem negro e sua relação com o mundo.” (CANANDA, BORGES, OLIVEIRA, 2022).

A respeito de uma produção cinematográfica que recebe a categoria de indígena, pode-se dizer que ela ganha uma trajetória sistemática com o trabalho do Vídeo nas Aldeias, projeto iniciado em 1986 e que desenvolveu experiências de formação e produção audiovisu-

al em grupos pertencentes a diferentes etnias espalhadas pelo país, o que por si só já coloca um problema à tentativa de agrupar uma diversidade de obras sob uma mesma categoria. Nunes (2014), Silva (2014) e Silva (2014), ao refletirem sobre o cinema indígena no Brasil irão dizer que tal representação cinematográfica vem se configurando como fenômeno desde o início do século XX. No entanto, eles dividem esse percurso em dois momentos ou modo históricos: a) a temática indígena abordada por cineastas não indígenas; b) a temática indígena produzida por cineastas indígenas. Este segundo momento é marcado pela transferência dos processos produtivos da obra audiovisual para as mãos de cineastas indígenas, especialmente por meio do ensino-aprendizagem de técnicas de manipulação de câmeras, de direção, de elaboração de roteiros e de edição de vídeos. Segundo os autores, esse tipo de formação vem “possibilitando uma emergência de uma cinematografia indígena diferente a partir de mudanças sobre temas, narrativas, personagens, atores no âmbito das problemáticas indígenas na Modernidade.” (Nunes, Silva, Silva, 2014).

Por sua vez, Brasil (2016) e Belisário (2016), em artigo a respeito de um conjunto de filmes dirigidos por cineastas indígenas, vão problematizar a categoria do cinema indígena como uma idealização de um cinema que se “tem mostrado de fato impuro, cruzado, realizado, em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios a partir de técnicas, tecnologias e poéticas de tradição visual ocidental.” (BRASIL; BELLISÁRIO, 2016, p.603). Brasil e Belisário deslocam a análise de obras de cineastas indígenas para um lugar que não é aquele que tradicionalmente expressa as intenções do autor: o fora de campo.

“Um filme nos interessa assim não só em seus aspectos simbólicos ou formais, mas principalmente em sua dimensão pragmática (...) Dito de outro modo, um filme – e isso nos parece definidor da produção de cinema por coletivos indígenas – se constitui por suas relações com o fora. Um filme se fortalece nas forças que atuam de fora para possibilitá-lo mas também para desfazê-lo (...).” (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 603)

Os autores sugerem um viés de análise do cinema indígena – e que também podemos estender ao cinema negro – que considera pragmáticas mais amplas que excedem sua linguagem e formalização, ou seja, composição do plano, a *mise-en-scène* e montagem. Neste sentido, a minha pesquisa irá considerar o momento de circulação dos filmes como etapa fundamental para a construção das categorias étnico-raciais – negro e indígena – que acompanham esses cinemas. Para tanto, é preciso refletir sobre tais categorias a partir de uma problematização das noções de raça, etnia e autoria.

Após a tragédia da segunda guerra houve um esforço por parte de todos os cientistas para abolir a ideia de raça, desautorizando seu uso científico. No campo da biologia, chegou-se a um consenso que é impossível definir geneticamente grupos raciais que correspondam às fronteiras edificadas pela noção vulgar de raça. Antonio Sérgio Guimarães (2021) irá colocar, em seu estudo sobre a formação racial brasileira, que a noção de raça só pode ser considerada válida como efeito de discurso construído em meio a disputas simbólicas no campo da cultura.

“As raças enquanto grupos sociais são, pois, demarcadas por fronteiras simbólicas (ressignificação de traços culturais, da cor da pele, de traços fisionômicos, etc.) e fronteiras sociais, instituições que regulam a distribuição de recursos, dos poderes, do prestígio social.” (GUIMARÃES, 2021, p.27)

Historicamente a noção de raça, ao tempo em que foi usada para humilhar, agrupar, excluir e monopolizar recursos nas mãos de grupos dominantes também tornou-se importante fator de organização política para a resistência e conquista de espaços.

Manuela Carneiro da Cunha (2009), por sua vez, irá retomar Max Weber para afirmar que as comunidades étnicas podem ser formas de organização política eficientes para resistência e conquista de espaços. Assim, a etnicidade pode também ser uma linguagem ou retórica, possuindo um caráter manipulativo. Ela só existiria em um meio mais amplo e é ele que fornece os quadros e as categorias dessa linguagem.

“Assim, a escolha dos tipos de traços culturais que irão garantir a distinção do grupo enquanto tal depende dos outros grupos em presença e da sociedade em que se acham inseridos, já que os sinais diacríticos devem se opor, por definição, a outros do mesmo tipo” (CUNHA, 2009, p. 237 e 238)

Neste caso, etnicidade, assim como a noção de cultura que lhe serve de substrato, vê-se abolida de qualquer substância ou rigidez. Ela se define a partir de uma contraposição com outros grupos e permanece como algo que não se põe, apenas se contrapõe, e cujo motor e lógica lhe são externos.

Seguindo a abordagem de Guimarães e Cunha a respeito das categorias de raça e etnia, iremos estender seu raciocínio ao campo da curadoria. Ao refletir à respeito das transformações do papel do curador de Festivais e Mostras de Audiovisual, Marcelo Ikeda (2022) irá afirmar que a curadoria contemporânea é marcada por um gesto de seleção que procura conferir ao evento uma marca distintiva frente a outros eventos do seu campo. Ikeda faz um contraponto em relação a uma visão tradicionalista dos grandes eventos de cinema europeus como Cannes e Veneza, onde a seleção de filmes era pautada pelo binômio obra-autoria. Nesta abordagem, os Festivais seriam responsáveis por formar cânones, revelar autores e, portanto, estariam mais ligados a uma historiografia clássica do cinema. Em uma economia pós-fordista, a nova dinâmica de Festivais complexificou o processo de seleção. A figura do curador foi institucionalizada e se tornou responsável pela formulação e implementação de um conceito curatorial. O trabalho do curador é avaliado não propriamente a partir da repercussão artística dos filmes exibidos. Os impactos de suas escolhas extrapolam o processo de seleção dos filmes e provocam mudanças nas dinâmicas de poder do circuito exibidor.

Em seu Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros, Paulo Luz Corrêa mapeia a realização de 366 eventos realizados em 2022. Trata-se um importante anuário que, desde 2016, mapeia algumas dinâmicas deste que se tornou um imprescindível setor da cadeia produtiva audiovisual nacional. Entre os dados levantados encontra-se um expres-

sivo número (15) de Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual que possuem um recorte curatorial que privilegia a seleção de obras produzidas por realizadores negros e indígenas. Corrêa analisou os seus regulamentos para agrupar esses eventos sob distintas classificações temáticas. No caso de Mostras e Festivais dedicados ao cinema negro e indígena, tais eventos foram classificados, respectivamente, como eventos dedicados a “obras de realizadores negros” (13) e eventos de “cultura indígena” (2). Para entender como ambos os recortes foram construídos a partir da análise dos regulamentos de Mostras e Festivais, esta pesquisa se reporta a eventos representativos em cada uma das classificações: o Encontro Negro Zózimo Bubul e o Festival de Cinema e Cultura Indígena (FECCI).

No primeiro caso, o item 1.1 do regulamento de 2022 diz que “Este regulamento visa selecionar as produções audiovisuais realizadas por pessoas negras para o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bubul – Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas 15 anos”. No caso do FECCI o regulamento do mesmo ano diz que “a ação consiste na seleção de projetos audiovisuais de realizadores indígenas, que já tenham realizado produção/gravação e editado um primeiro corte do vídeo (...)”. Os trechos em destaque revelam que o processo curatorial desses eventos é iniciado no momento da submissão de filmes, supondo que regulamentos de Mostras e Festivais tragam uma série de regras e procedimentos que devem nortear tanto a inscrição, como a seleção, de comum acordo entre seus responsáveis. As categorias raciais e étnicas (negro e indígena) contidas nesses regulamentos atribuem marcas de distinção às curadorias de ambos os eventos, traduzindo um modo de curadoria contemporânea onde o conceito é responsável por criar afinidades entre as diferentes obras inscritas. Neste caso, a obra não é avaliada como um fenômeno isolado. Ela é vista e selecionada sob um contexto.

Não é coincidência que nos últimos 20 anos o número de Mostras e Festivais que possuem recorte temático, ou seja, que não são pautados apenas por critérios de metragem dos filmes – curta, média e longa-metragem – tenha crescido de forma expressiva. Estamos falando de um contexto onde o digital ampliou o acesso de diversos grupos sociais aos meios de produção audiovisual mas também do surgimento de políticas públicas culturais que estimularam a representação audiovisual por parte de grupos que se identificam coletivamente por critérios raciais e étnicos. É um fenômeno que permite pensar a autoria em filmes a partir de um deslocamento dos marcadores de distinção, tradicionalmente reunidos sob a função da direção, para um outro lugar, o da curadoria de festivais. Para isso proponho a utilização de uma outra abordagem teórica para pensar a autoria em filmes, aquilo que Foucault (1998) vai chamar de “função-autor”. Foucault faz uma reflexão sobre as condições de funcionamento de práticas discursivas a partir de sua vinculação com a noção de autoria. Para ele, o vínculo do nome do autor com o que nomeia não funciona da mesma forma que o vínculo entre nome próprio e o indivíduo nomeado. O autor teria a função classificatória de fazer um discurso ser recebido de uma determinada forma. Ele garantiria uma unidade ao discurso ao agrupar, sob um mesmo nome, um determinado número de textos, estabelecer entre eles uma relação de afinidade, parentesco. Dessa forma, pode-se também entender a

função autor como um modo de controle sobre a circulação dos discursos e a maneira como eles são recebidos no interior de uma sociedade. Portanto, o esforço de criação intelectual não estaria vinculada a uma subjetividade *per si*, autônoma e restrita a uma personalidade.

“O que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) não é ‘mais que a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que inflingimos aos textos, das aproximações que efetuamos, dos traços que estabelecemos como pertinentes, das continuidades que admitimos e das exclusões que efetuamos” (FOUCAULT, 1998, p. 49)

No caso dos marcadores que definem uma determinada obra audiovisual como pertencente a um grupo racial ou étnico, devemos lembrar que no Brasil a classificação racial e étnica da população brasileira é feita, oficialmente e de forma autodeclarada, obedecendo a categorias pré-determinadas pelo censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o IBGE. Embora pesquisadores defendam que a definição étnica ou racial na autoria de filmes seja feita, principalmente, a partir de uma agência do olhar localizada na direção dos filmes e de sua expressão nas imagens e sons, pudemos ver que a produção audiovisual denominada como cinema negro e indígena é marcada por uma grande diversidade formal e temática que dificulta a sua reunião sob uma mesma categoria. Neste sentido, esta pesquisa propõe que o circuito de Festivais com recorte racial e étnico esteja cumprindo esse papel, o de estimular o surgimento de autores e classificá-los dentro do que se chama atualmente como cinema negro e cinema indígena. Isso se dá, principalmente, por um processo de ratificação que começa na curadoria.

Referências

AUGUSTO, H. “*Mil tons do cinema negro*”. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

AUGUSTO, H. “*Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem*”. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BRASIL, A; BELISÁRIO, B. Desmanchar o cinema: Variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociologia & Antropologia*, 2016, v. 6, n. 3, p. 601-634.

CANDANDA, D. D. do N.; BORGES, R. C. da S.; OLIVEIRA, S. S. R. de. “*Cinema Negro Brasileiro: histórias, conceito e panorama de um movimento cinematográfico*”. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S. l.], v. 14, n. Ed. Especi, p. 279-300, 2022. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1453>. Acesso em: 3 fev. 2024.

CORREA, P. L. *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros* (ed.2022). São Paulo. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1kkwx8OrRUVd6803S-m9ewPUmqmf2zhFPZ>

CUNHA, M. C. da. Etnicidade: da cultura residual mais irreduzível. In: *Cultura com Aspas*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.

ENCONTRO DE CINEMA NEGRO ZÓZIMO BUBUL – BRASIL, ÁFRICA, CARIBE E OUTRAS DIÁSPORAS. Rio de Janeiro, 2022. *Regulamento*

FESTIVAL DE CINEMA E CULTURA INDÍGENA. Brasília, 2022. *Regulamento*

FOUCAULT, M. *Que és un autor?* Córdoba: Litoral, 1998.

GUIMARÃES, A. S. A. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021.

IKEDA, M. *Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea*. São Paulo: REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo n.21, v.11, p. 181-202, 2022. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/790/509>. Acesso em 21 abr.2023

NUNES, K. M.; SILVA, R. I.; SILVA, J. O. S. "*Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil*". *Polis*, v. 13, n. 38, p. 1-26, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/polis/10086>>. Acesso em: 03 fev. 2024.

Panorama histórico dos 50 anos da animação em Pernambuco³³³

A historical overview of the 50 years of animation in Pernambuco

Marcos Buccini³³⁴

(Doutor – UFPE - Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: O presente trabalho descreve a evolução dos primeiros 50 anos da animação em Pernambuco, com foco nos fatores tecnológicos e mercadológicos desta produção. Descreve-se o papel da tecnologia do Ciclo do Super-8, passando pelo vídeo analógico, até chegar a tecnologia digital. No aspecto mercadológico, aborda-se as iniciativas que formaram os primeiros profissionais e as circunstâncias de realização de filmes e séries, que ajudaram a tornar Pernambuco um grande polo de produção de animação no país.

Palavras-chave: Animação Pernambucana, Cinema Pernambucano, Animação Brasileira, História da Animação, Animação Nordestina.

Abstract: This paper describes the first 50 years of animation in Pernambuco, focusing on the technological and business aspects of this production. It outlines the role of Super-8 Cycle technology, progressing through the analog video, reaching the digital technology. From a market perspective, it addresses initiatives that shaped the early professionals and the circumstances surrounding the production of films and TV shows, contributing to making Pernambuco a big player in the Brazilian animation field.

Keywords: Pernambuco Animation, Pernambuco Cinema, Brazilian Animation, History of Animation, Northeastern Animation.

Em 1972, um jovem animador pernambucano e um importante jornalista e cineasta se unem para produzir a primeira animação, que se tem comprovação³³⁵, do estado de Pernambuco: Vendo/Ouvindo (1972) de Lula Gonzaga e Fernando Spencer, criada no fervor do início do Ciclo do Super-8, fez surgir o cinema de animação pernambucano.

Sendo assim, em 2022, a filmografia animada de Pernambuco completou 50 anos de vida. O presente trabalho procura descrever a evolução da animação no estado nestas primeiras cinco décadas, focando na análise dos fatores tecnológicos e mercadológicos. Este estudo é a continuação de uma pesquisa que deu origem ao livro 'História do Cinema de Ani-

333 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema no Brasil: a história, a escrita da história e as estratégias de sobrevivência.

334 | Professor do curso de Cinema da UFPE. Doutor em Comunicação pela UFPE. Autor do livro História da Animação em Pernambuco. Como realizador já dirigiu 7 curtas-metragens ganhando mais de 50 prêmios.

335 | Existem indícios, ainda não comprovados, que a animação A Luta (1968), realizado direto na película por Sérgio Bezerra Pinheiro seja um filme pernambucano (BUCCINI, 2017).

mação em Pernambuco', de 2017, e vários outros artigos. Aqui, além de contar a história desta produção, traremos atualizações dos últimos anos e dados inéditos. Dividiremos o artigo em 2 partes cronológicas baseadas na tecnologia da época: a Era Analógica e a Era Digital.

Era Analógica

A chegada da película Super-8 ao Brasil, no início da década de 1970, ajudou a aumentar de maneira drástica a quantidade de filmes no país. Especialmente em lugares mais periféricos, nos quais filmar em 35mm ou 16mm era muito difícil e caro, o Super-8 chega como a solução fácil e barata. Com a anuência de festivais, como o Festival da Bahia de 1973, que, ao começar a aceitar filmes em Super-8, legitimavam a importância do formato, antes considerado amador. Foi justamente ao saber que Festival baiano iria aceitar filmes em Super-8 que proto-cineastas pernambucanos começaram a produzir seus primeiros filmes (FIGUEIRÔA, 1994).

As obras realizadas em Super-8, em sua maioria, tinham em comum o caráter experimental e despretensioso da produção. O mesmo acontecia com as animações criadas neste formato. Ao todo foram 13 animações produzidas durante o Ciclo do Super-8 do Recife, destes, 8 estão 'perdidos'. Praticamente todas as animações surgem de experimentos feitos por cineastas que não eram animadores, não conheciam as técnicas, mas, aproveitando as facilidades do formato, realizavam seus pequenos e singelos filmes. *Vendo/Ouvindo* (1972), por exemplo, é uma animação muito simples, feita sobre acetatos reutilizados cheios de arranhões e amassados (Figura 1), com um forte teor de protesto contra a censura imposta pela Ditadura Militar (QUARESMA; BUCCINI, 2015).



Figura 1 – Captura de tela do arquivo digital do filme *Vendo/Ouvindo* (1972).

Várias foram as técnicas usadas pelos realizadores do Super-8: pintura na película, em *Puf no Cosmo das Cores* (1972), de Osman Godoy; raspagem na película, na trilogia *Dinâmica dos Traços* (1972) de Ypiranga filho; stop-motion, em *As Corocas se Divertem* (1975), de Fernando Spencer; Time Lapse, na série PIX de Walderes Soares; e o Xerofilme, em *Xeroperformance* (1980) de Paulo Brusky (Figura 2), técnica que substituía a câmera por uma máquina de fotocópia (QUARESMA, 2013).



Figura 2 – Captura de tela do arquivo digital do filme Xeroperformance (1980).

Destes realizadores, Lula Gonzaga foi o único que pertencia ao campo da animação e continuou produzindo filmes animados mesmo depois do Ciclo. Em 1979, morando no Rio de Janeiro, ele realiza em 35 mm *A Saga da Asa Branca*, que por muito tempo foi considerada uma das principais animações nordestinas. Baseado na música de Luiz Gonzaga e Humberto Texeira, o filme discute o êxodo rural e suas consequências sociais. Lula realizaria mais um filme, em 1980, *Cotidiano*, uma 'refilmagem' de *Vendo/Ouvindo*, agora como uma crítica às desigualdades sociais. Nas décadas seguintes, Lula dedica-se a um projeto de oficinas itinerantes de animação artesanal.

Durante a década de 1980 e 1990, com o fim do Ciclo do Super-8, a produção animada de Pernambuco vive um hiato ocasionado por uma questão tecnológica. Visto que o vídeo analógico, que substituiu o Super-8, não permitia a captura quadro-a-quadro, o ato de animar tornava-se muito difícil e penoso. Porém, foi nessa época que a artista plástica Patrícia Alves Dias vai para o Rio de Janeiro participar de um curso promovido pelo Centro Técnico Audiovisual em parceria com *National Film Board* do Canadá. Lá realiza *Presepe* (1986), a primeira animação dirigida por uma pernambucana. Patrícia ainda lança um stop motion, *O Pavão Misterioso* (1988), feito em vídeo analógico, usando a técnica do REC-PAUSE, em parceria com uma produtora de Olinda, a TV Viva. Patrícia não voltou a fazer filmes em Pernambuco, continuou sua carreira no Rio de Janeiro, na Rio Filmes (BUCCINI, 2017).

Importante destacar um evento ocorrido em Olinda, entre os dias 25 e 28 de março no ano de 1987. O I Encontro Nacional de Animação foi a primeira vez que principais animadores do Brasil se reuniam para discutir o mercado de animação no país. A organização ficou por conta de Lula Gonzaga e Chico Liberato, realizador baiano.

Era Digital

Na década de 1990, após retornar de um intercâmbio no Leste Europeu, Lula Gonzaga retoma suas oficinas de animação artesanal. Uma delas, com o patrocínio da UNICEF, foi realizada em Igarassu, nos últimos anos da década de 1990. A oficina durou de 1994 a 2000, dando origem a um filme em 35mm, sobre a cidade de Igarassu, e também à primeira geração de animadores do estado.

Deve-se destacar que a conjuntura tecnológica de popularização dos computadores possibilitou o surgimento destes novos animadores. Pois, vários deles já tinham algum conhecimento de softwares de animação. Lula deu a eles a parte teórica e o incentivo de que era possível fazer animação no Brasil e produzir seus próprios filmes. As primeiras obras desta época, foram *Ontem x Hoje* (1999), de André Rodrigues (Figura 3), e *O Bicho* (2000) de Antero Assis. Ambos, ex-alunos de Lula Gonzaga.

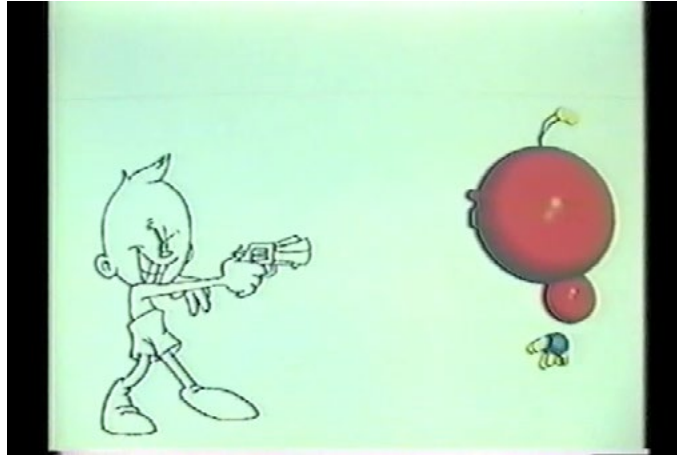


Figura 3 – Captura de tela do arquivo digital do filme *Ontem x Hoje* (1999).

Outro fator fundamental, também no âmbito tecnológico, foi a necessidade de animadores para trabalhar no mercado de novas tecnologias, em empresas da área de multimídia. No início dos anos 2000, dois dos ex-alunos de Lula criaram a primeira produtora de animação do estado, a Quadro a Quadro. A tecnologia digital também fez surgir uma leva de animadores autodidatas, muitos deles designers gráficos e *webdesigners* com acesso a softwares como o Macromedia Flash, que começaram a produzir de forma amadora alguns curtas-metragens (BUCCINI, 2017).

Assim como aconteceu no Super-8, a facilidade de acesso e manejo da tecnologia digital também influenciou cineastas *live-action*³³⁶, a experimentar a linguagem animada. Os principais exemplos são Juliano Dornelles e Daniel Bandeira, que fizeram *Biodiversidade* (2004), e Gabriel Mascaro com a animação machinima³³⁷ *As Aventuras de Paulo Bruscky* (2010) (Figura 4).



Figura 4 – Captura de tela do arquivo digital de *As Aventuras de Paulo Bruscky* (2010).

³³⁶ | Processo de produção automático da imagem filmica feito a partir de uma câmera.

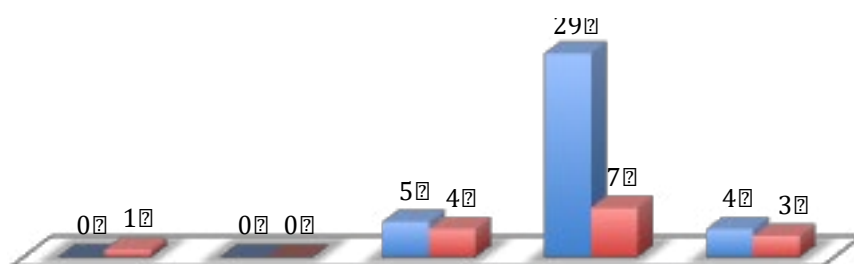
³³⁷ | Produção cinematográfica à partir de plataformas digitais, tais como jogos digitais ou o Second Life, que utilizam computação gráfica em tempo real.

A produção, que antes era esporádica, começa a ficar regular depois de 2004. Em 2005, acontece um boom e 14 animações são produzidas. Durante as décadas de 2000 e 2010, Pernambuco manteve uma média de 20 filmes por ano.

Ainda em 2005, a Faculdade AESO – Barros Melo criou um Núcleo de Animação. Em um cenário no qual ainda não se tinha uma presença do estado, a AESO montou um estúdio com estrutura e mão de obra. A consequência foi a produção de filmes com uma qualidade muito alta que colocou Pernambuco nos principais festivais do país. Em 2008, a AESO lança um bacharelado em Animação, responsável pelo surgimento de uma nova geração de animadores. Agora, com uma formação mais profissional e uma visão de mercado. As produtoras Viu Cine, maior do estado, e a Produções Ordinária são resultados diretos desta iniciativa.

Importante observar que o mercado se profissionalizou muito no final dos anos 2000 e início da década de 2010. O surgimento e fortalecimento do edital estadual Funcultura Audiovisual ajudou a consolidar o campo do cinema. A área da animação demorou um pouco para conseguir aprovar projetos no edital, a primeira animação foi *Até o Sol Raiá* (2007), que também foi a primeira animação pernambucana a ganhar o principal prêmio do Festival Anima Mundi. Nos anos seguintes, mais filmes foram financiados pelo Funcultura, o que ajudou a fortificar e melhorar a qualidade da produção de curtas animados. Desde 2007, 38 filmes foram realizados com o financiamento do edital (ver Gráfico 1³³⁸) e cerca de 19 curtas estão em diferentes estágios de produção e serão lançados nos próximos anos.

Gráfico 1 – Filmes patrocinados por editais públicos (Funcultura e outros).



Fonte: gráfico elaborado pelo autor.

Com a promulgação da Lei 2.485, também conhecida como Lei da TV Paga, a produção de séries para TV fez surgir um verdadeiro mercado de animação no estado (AQUINO, 2019). Agora, profissionais conseguiam ter um retorno financeiro trabalhando exclusivamente com animação. Além da Viu Cine e Produções Ordinária, já citadas anteriormente, várias pro-

dutoras começaram a investir em animação. Hoje existem em Pernambuco pelo menos 5 produtoras que já realizaram 14 séries para TV e streaming (COSTA, 2022). Outras 13 séries inéditas já estão em desenvolvimento.

A produtora mais prolífica é a Viu Cine. Em seu catálogo, constam curtas, cinco séries finalizadas e mais sete em produção. Além do primeiro longa-metragem de Pernambuco. O principal caso de sucesso em relação às séries animadas de Pernambuco é o Mundo Bitá. Produzida pela Mr. Plot, a série musical é o produto animado mais famoso de Pernambuco e o que mais cresce nacional e internacionalmente. Recentemente foi lançada a versão com episódios narrativos do Mundo Bitá, a série Imagine-se.

Destaque também para a produtora Carnaval Filmes, uma das maiores produtoras *live-action* do estado, e que em 2018 realizou sua primeira empreitada na animação, com a série Bia Desenha. Atualmente, eles estão produzindo um curta e outra série. Já a Produções Ordinária, capitaneada por Marila Cantuária e Chia Belloto, utiliza-se de uma das técnicas mais peculiares. Elas só trabalham com animação stop-motion com recorte de papel (Figura 5). O que vai na contramão das demais produtoras que usam somente tecnologia digital 2D e 3D. Elas realizaram duas séries de interprogramas, uma série de episódios longos e agora preparam um longa, todo feito de recorte de papel.

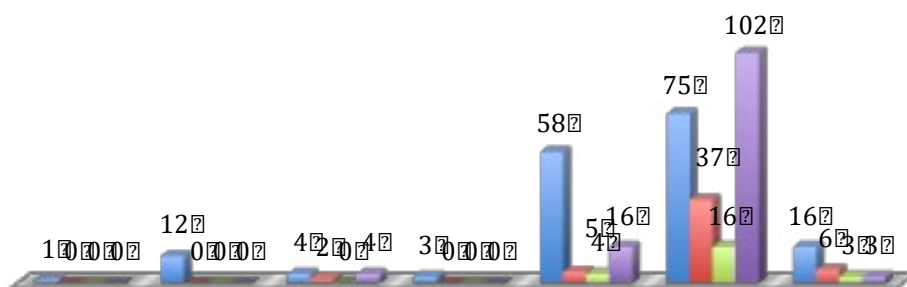


Figura 5 – Captura de tela de Lá Vem! (2015) feito com recorte de papel.

Em 2022, coincidentemente, quando Vendo/Ouvindo (1972) e a produção animada de Pernambuco completam meio século, a Viu Cine lança o primeiro longa metragem do estado: Além da Lenda – O filme (2022). Dirigido por Marília Mafé e Marcos França. A obra é baseada na série de mesmo nome. O projeto chegou a ter mais de 50 pessoas envolvidas, o que é bastante para a realidade do mercado local. Atualmente mais 5 longas estão sendo realizados no estados, em diferentes estágios de produção.

A participação de uma mulher como co-diretora do primeiro longa de Pernambuco não é por acaso. A participação feminina nas principais produções do estado vem crescendo³³⁹ bastante nos últimos anos. Na década de 2010, o número de obras dirigidas por mulheres cresceu muito mais, em relação ao número da década anterior, do que as animações dirigidas por homens, relativamente (ver Gráfico 2).

Gráfico 2 – Curtas-metragens por gênero.



Fonte: gráfico elaborado pelo autor.

Não só em quantidade mas em importância identificamos o protagonismo feminino. Por exemplo, o curta-metragem mais significativo da filmografia do estado, em termos de prêmios e participação em grandes festivais, é *Guaxuma* (2018), de Nara Normande. A *Viu Cine*, uma das produtoras mais importantes de Pernambuco, tem como gerente do estúdio de animação uma mulher, Camila Monart.

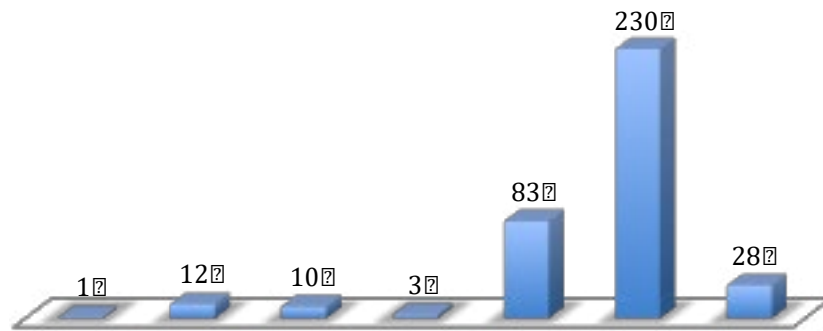
Considerações

Em 2022, a animação de Pernambuco completou 50 anos de história. Durante este período, ela conseguiu romper as barreiras de uma produção periférica, em relação a outras regiões do país, e marginal, dentro da própria cinematografia do estado. Começou experimental em um suporte amador, cresceu, amadureceu. Passou por dificuldades com a falta de recursos e mão de obra. E conseguiu, finalmente, se estabelecer dentro do mercado nacional. Fortaleceu-se e estruturou-se em uma base sólida. Neste meio século de existência, foram produzidos cerca de 367 curtas/médias metragens³⁴⁰ (ver Gráfico 3), 14 séries para TV e um longa-metragem.

339 | Dados referentes a janeiro de 2024.

340 | Dados referentes a janeiro de 2024.

Gráfico 3 – Curtas-metragens por década.



Fonte: gráfico elaborado pelo autor.

Pernambuco se estabeleceu como uma das mais relevante filmografias animadas do país – talvez a maior do Nordeste. Pelo menos 5 produtoras no estado conseguem manter uma boa quantidade de mão de obra empregada. A formação de profissionais é mantida por dois cursos superiores em faculdades particulares, cursos técnicos e atividades extensivas, como oficinas. O estado possui 2 grandes festivais para a formação de público. E o edital estadual do Funcultura é considerado um dos melhores do país.

Mesmo após quatro anos de estagnação da produção cultural do país – em especial a do audiovisual, entre 2018 e 2022, a animação de Pernambuco consegue enxergar um futuro promissor pela frente. Gostaria de finalizar, destacando que ano passado, 51 anos depois de dar início à animação do estado, Lula Gonzaga, em parceria com seu filho Tiago Delácio, lançou *Ciranda Feiticeira* (2023), seu mais novo filme. Podemos então dizer que o futuro da animação pernambucana está só começando.

Referências

AQUINO, A. *Produção de séries de animação 2D em Pernambuco: um estudo de caso da Viu Cine*. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2019.

BUCCINI, M. *História do cinema de animação em Pernambuco*. Recife: Serifa Fina, 2017.

COSTA, T. *Animação seriada pernambucana: história, financiamento e distribuição*. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

FIGUEIRÔA, A. *O cinema Super-8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: FUDARPE, 1994.

QUARESMA, C. *O cinema de animação durante o Ciclo de super-8 do Recife*. Monografia (Graduação em Design). Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

_____; BUCCINI, M. Uma transa animada: animação e Super-8 no Recife da década de 1970. In: LEITE, Sávio (org.). *Maldita animação brasileira*. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2015. p. 71-81.

Levantamento bibliográfico sobre Martin Scorsese pelo viés sensorial³⁴¹

Martin Scorsese as seen through a sensorial approach

Marcos Gabriel Faria Carrera³⁴²
(Mestrando – PPGCINE)

Resumo: Propomos uma investigação acerca da bibliografia dedicada ao cineasta Martin Scorsese. Especificamente, buscamos possíveis análises de viés sensorial – isto é, que privilegiam questões espectatoriais como excesso, afeto, atrações etc. Trata-se de um primeiro momento de nosso estudo acerca da mobilização espectatorial no cinema de Scorsese, tema de nossa dissertação.

Palavras-chave: Martin Scorsese, sensorialidade.

Abstract: We propose an investigation on the bibliography dedicated to the filmmaker Martin Scorsese. More specifically, we are looking for readings of his films made through a sensorial approach – that is, readings focused on topics such as excess, affect, attractions and so on. This is the first step on our own study regarding sensorial mobilization in Scorsese's *oeuvre*.

Keywords: Martin Scorsese, sensoriality.

Este trabalho se insere dentro de nosso projeto de pesquisa atual, que busca pistas de como os filmes de Scorsese mobilizam a sensorialidade do espectador. Mais especificamente: queremos avançar por entre a folhagem densa das leituras autorais tradicionais, muito focadas em interpretações biográficas, e vislumbrar as preocupações temáticas de sua obra como parte de um projeto capaz de gerar afetos.

Nossa hipótese é a de que seu estilo “excessivo” tem como efeito, ao menos em parte de sua obra, a criação de um espectador tão exaurido quanto os personagens que o diretor põe em cena – um estilo, portanto, que não só reflete, como parece levar às últimas consequências as preocupações com o corpo e a sensorialidade imperativas dentro de um modelo capitalista de consumo.

341 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: COMPLETAR COM O NOME DA SESSÃO ONDE O TRABALHO FOI APRESENTADO.

342 | Marcos Gabriel Faria Carrera é um cineasta carioca formado em Cinema e Audiovisual pela UFF. Atualmente, é mestrando do PPGCINE pela mesma Universidade..

O ponto de entrada para a discussão foi a fortuna crítica acerca de “O Lobo de Wall Street”, filme de 2013. A obra polêmica suscitou discussões acaloradas sobre seu suposto caráter “excessivo”: Hayes (2023) e Cruz (2013) debatem sobre possíveis méritos e deméritos dessa abordagem, por exemplo. Mas um olhar mais apurado mostra que esse rótulo, a despeito de filmes mais “contidos” como Silêncio (2016), aparece com certa frequência ao longo da carreira do cineasta – Araújo (2019) também é um dos que aludem ao termo na imprensa brasileira, por exemplo. Resta então perguntar: o que é esse tal excesso em Scorsese? Quais são as suas características recorrentes? Por fim – e esta é a pergunta que norteia este artigo –, quais são as pesquisas que se debruçam sobre esse aspecto de sua obra?

Scorsese é um artista que frequentemente enfoca personagens operando dentro de intensidades limítrofes. A relação entre essas experiências limítrofes e o estilo de vida capitalista fica bastante clara principalmente (mas não apenas) em seus filmes de gângsteres – personagens que, afinal de contas, não deixam de ser empreendedores autônomos, operando em um mercado onde se lida com a concorrência matando ou morrendo. Para dar conta dessa preocupação temática, Scorsese lança mão de uma série de artifícios formais que tensionam a narrativa, articulando choques e engajando nosso aparato sensorial (para ficarmos com um exemplo de “O Lobo”: quando a imagem não-diegética de um raio cortando o céu aparece intercalada a uma festa regada a drogas). Assim, esse “excesso” – e as vicissitudes entre as diversas definições de “excesso” e procedimentos próprios do chamado “cinema de atrações” (GUNNING, 2006, p. 386) certamente deverão ser melhor estudadas posteriormente – aparece tanto tematicamente, como formalmente.

Faça-se notar, ainda, que excesso, afeto e atração são termos que, embora guardem diferenças, partem de uma mesma gama de preocupações sobre a espetatorialidade. Todos esses termos, portanto, embora apresentem diferentes áreas de enfoque, estão intimamente correlacionados – como já demonstrado por Baltar (2013).

Levantamento

Nosso intuito, então, é o seguinte: empreender um levantamento bibliográfico dos modos como Scorsese tem sido abordado na academia: o excesso também aparece? Em seguida, apresentaremos os resultados do levantamento. Antes, algumas palavras sobre nossa metodologia.

Nosso método de levantamento foi baseado na pesquisa online em mecanismos de busca (Google Acadêmico) e repositórios universitários a partir das **palavras-chave**: “Scorsese” (e sua variante equivocada “Scorcese”), “Excesso”, “Afeto” e suas variantes em inglês. A partir da literatura que foi sendo catalogada, passamos a ter acesso também a obras incluídas nas bibliografias analisadas. No que tange à pesquisa online, foi necessário separar o joio do trigo, isto é, em meio à avalanche de resultados, definir, em primeiro lugar, quais diziam respeito verdadeiramente ao cineasta estadunidense e quais deveriam ser descartados.

Daí a necessidade de criar uma categoria à parte, que intitulamos de “Menções Honrosas”. Nela, incluímos obras nacionais e internacionais que, apesar de não terem como objeto principal a obra de Scorsese, dedicam parte considerável de seus esforços a uma seção dela. Como exemplos dentre as 17 obras assim classificadas, podemos citar o estudo de Feltrin (2020) e o artigo de Elsaesser (2015). O primeiro analisa o cinema de Abel Ferrara a partir de comparações com o longa “Caminhos Perigosos”; já o segundo, em meio a uma análise genealógica maior sobre a tecnologia estereoscópica, detém-se brevemente sobre as relações entre o 3D de “A Invenção de Hugo Cabret” e o cinema de Méliès.

Feita essa separação, encontramos 148 pesquisas voltadas ao cinema de Scorsese, sendo 33 nacionais e 115 internacionais. Acreditamos que esse levantamento abarque, se não tudo, a ampla maioria do que há disponível hoje, através de meios eletrônicos, em termos de pesquisas sobre Scorsese. É, portanto, o primeiro empreendimento do tipo no mundo, isto é, voltado à obra do estadunidense, de que este autor tem conhecimento.

Decidimos, então, destacar alguns dados que julgamos interessantes da tabela construída. Primeiro, perguntamo-nos: quais são as áreas de conhecimento que têm se debruçado sobre o diretor? A profusão de estudos interdisciplinares dificulta a definição de áreas de conhecimento unívocas. Por isso, como regra geral, dois critérios foram utilizados para precisar ainda mais os campos de estudos (visto que, de uma forma ou outra, todas essas pesquisas estão vinculadas à área do Cinema): a revista, departamento ou instituto onde a obra foi publicada, bem como o público ao qual a pesquisa majoritariamente se destina; e a área de atuação geral do pesquisador. No mais, campos como História da Arte e Arte, ou Linguística e Literatura, foram agrupados sob um único termo - Arte e Estudos Literários, respectivamente, no exemplo supracitado. Na hora de contabilizar as áreas de conhecimento, levamos em conta as interseções disciplinares. Assim, um trabalho pertencente aos campos do Cinema e da Comunicação, por exemplo, é somado na contabilização dessas duas áreas individualmente. Evitou-se categorizar os trabalhos quando o acesso ao mesmo ou o estabelecimento de sua origem de publicação não foram possíveis.

Ao fim do processo, chegamos à seguinte tabela:

Figura 1 - Áreas de conhecimento - internacional

Áreas do conhecimento - Internacional

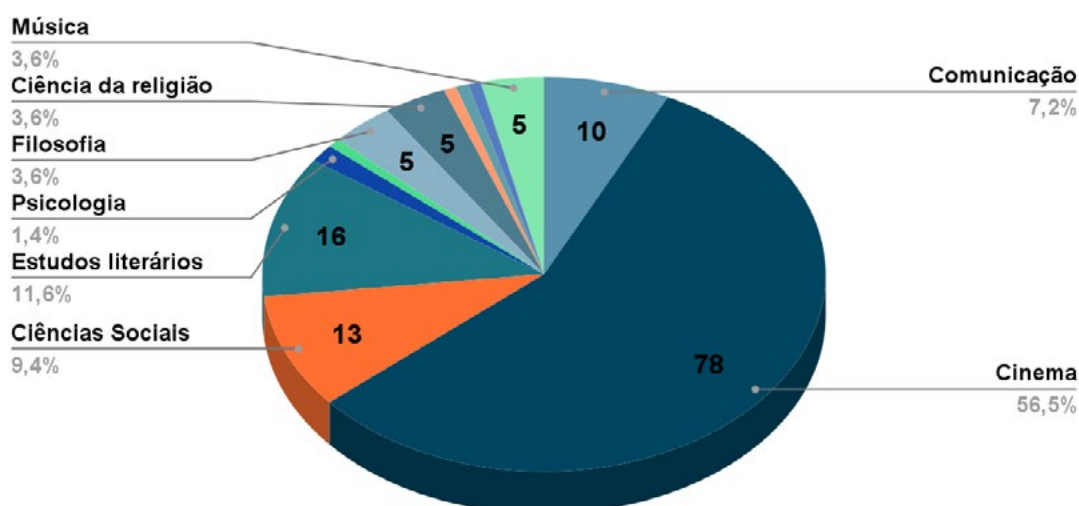


Imagem do autor.

Observe-se que, de forma pouco surpreendente, o Cinema dispara com 78 obras. Mas há de se notar também que o que chamamos de Estudos Literários tem presença significativa no levantamento. Em sua maioria, esses são textos que privilegiam análises comparativas entre os filmes de Scorsese e seus livros de origem – como demonstrado por Festa (2022) – ou análises de teor linguístico – como em Bram e Putra (2019).

Já no âmbito nacional, obtivemos o seguinte quadro:

Figura 2 - Áreas de conhecimento - nacional.

Áreas de conhecimento - nacional

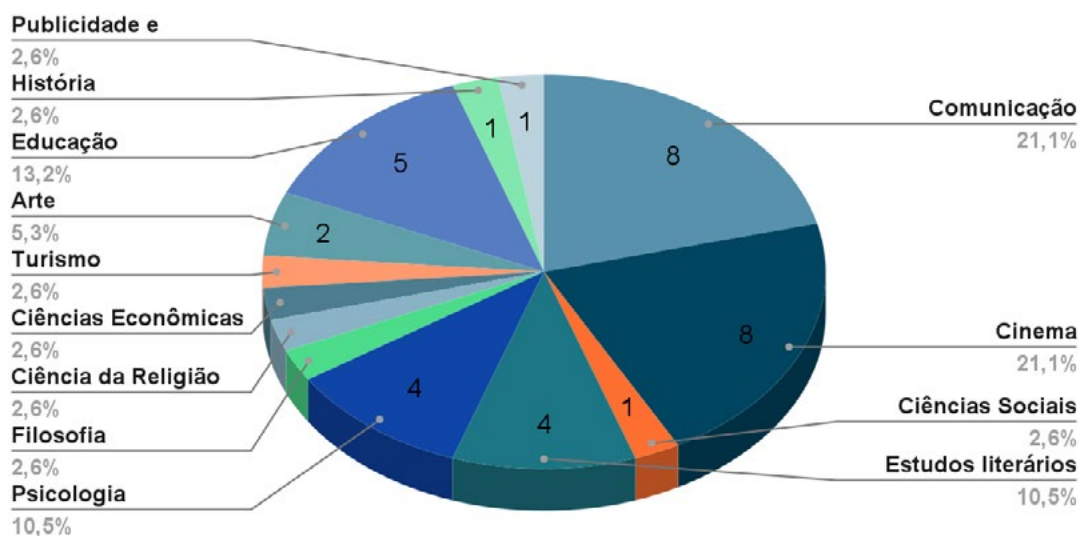


Imagem do autor.

Interessante notar que, neste caso, Cinema e Comunicação aparecem empatados. Desponta, ainda, a área da Educação, com estudos como o de Mossi e Oliveira (2013). Em ambas as imagens, limitamo-nos a representar visualmente apenas os campos que julgamos mais significativos.

No total nacional e internacional, o Cinema lidera com 86 pesquisas, seguido pelos Estudos Literários (20), Comunicação (18) e Ciências Sociais (14).

Em seguida, levantamos também os filmes mais mencionados, primeiro nos trabalhos internacionais e depois nos nacionais. Sempre que foi possível ter acesso o suficiente aos textos para discernimento do seu conteúdo, levou-se em consideração as pesquisas que se detém sobre filmes específicos para analisá-los. Desconsiderou-se as obras que mencionam os trabalhos cinematográficos do diretor em um contexto majoritariamente biográfico ou histórico, ou que analisam a filmografia do diretor como um todo.

Chegamos às duas tabelas a seguir:

Figura 3 - Obras mais citadas - internacional.

Obras mais citadas - Internacional

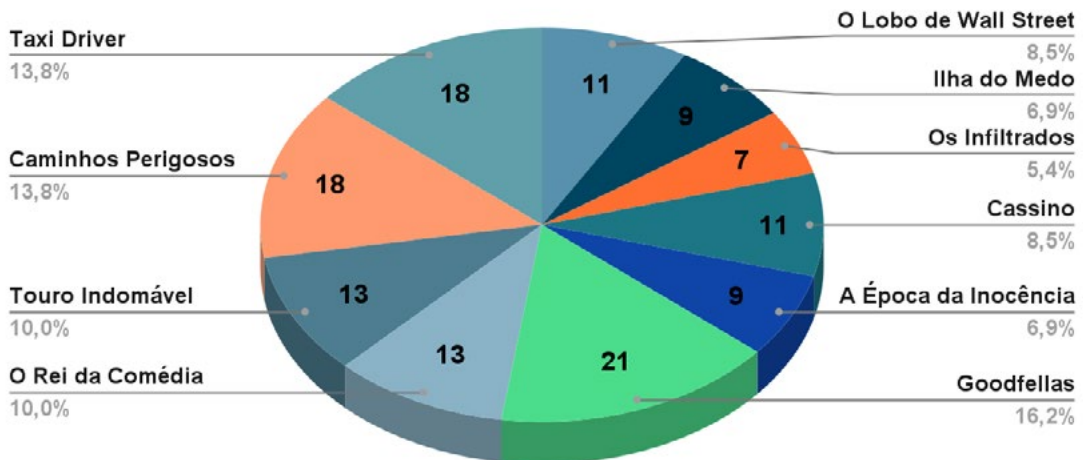


Imagem do autor.

Figura 4 - Obras mais citadas - nacional.

Obras mais citadas - nacional

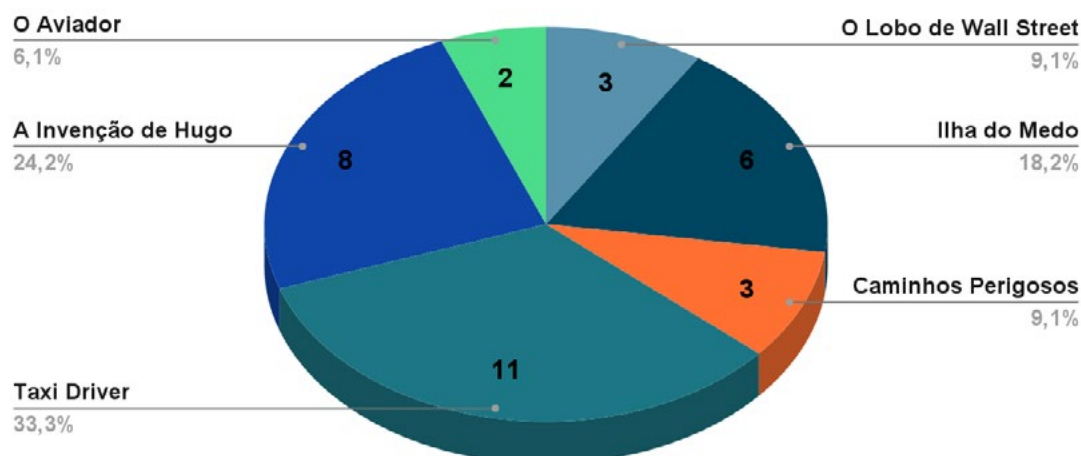


Imagem do autor.

Novamente, omitimos os filmes que não apresentaram resultados significativos. Mas é interessante salientar a discrepância entre o número de obras recorrentes nos trabalhos internacionais e nacionais.

Fizemos ainda alguns apontamentos sobre os gêneros dos autores. Para isso, buscou-se o máximo de informações disponíveis na Web acerca da autoria dos trabalhos para, sempre que possível, contribuir com o levantamento.

Figura 5 - Gênero - internacional.

Gênero - internacional

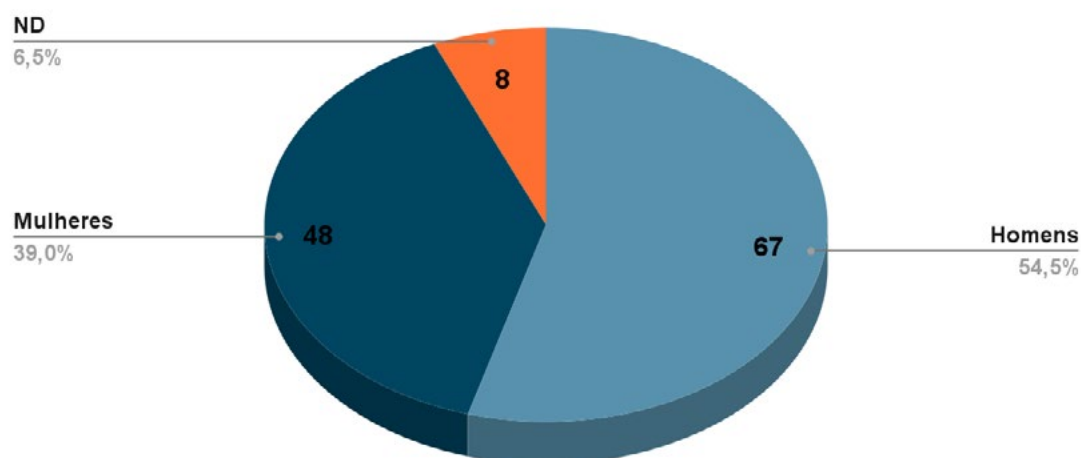


Imagem do autor.

Figura 6 - Gênero - nacional.

Gênero - nacional

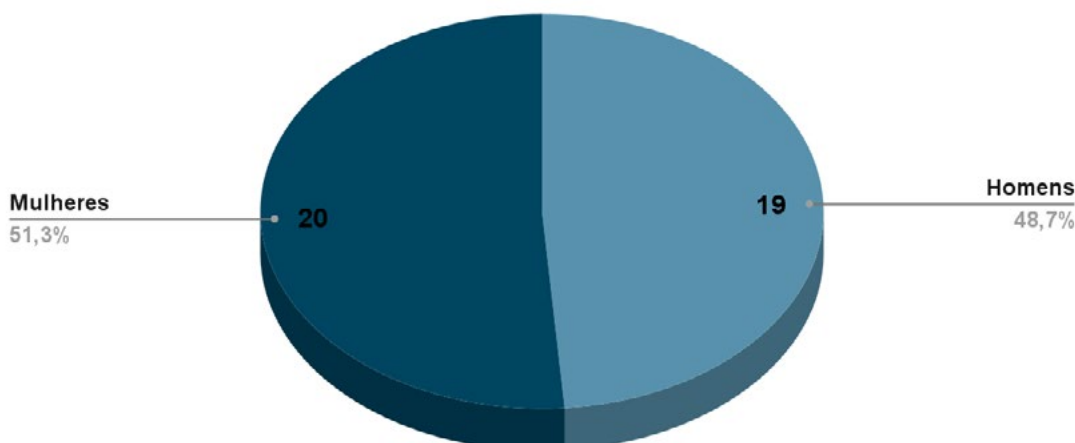


Imagem do autor.

Aqui, o grande interesse, sem dúvidas, se dá pela descoberta de que, no Brasil, mais mulheres estão pesquisando Scorsese do que homens. Note-se também que não encontramos, ou pelo menos não fomos capazes de determinar, autores trans neste levantamento.

Por fim, buscou-se identificar nos trabalhos conceitos e/ou autores que dialoguem com ideias de afeto, percepção, excesso, atrações e afins. Os resultados foram escassos. No âmbito internacional, encontramos apenas Brazão (2019) – em que “Alice Não Mora Mais Aqui” é analisado, ao lado de “Like Someone In Love”, de Kiarostami, no que tange à construção do tempo cinematográfico – e Poulin-Dubé (2021) – que se debruça sobre a relação entre corpo e espaço em “Taxi Driver”. Já no Brasil, somente a pesquisa de Ogiboski (2015) – sobre o cinema de atrações em Méliès e a noção de espetáculo em Scorsese – pode ser apontada.

Conclusão

No Brasil, o interesse pela obra de Scorsese é diverso e multidisciplinar. Pode-se dizer que as pesquisas são escassas e confinadas, em sua maioria, a artigos pontuais - boa parte dos quais vinculada a áreas que não o Cinema, como Educação, Estudos Literários, Psicologia e Comunicação.

Resta-nos preencher as lacunas que persistem na Academia: conduzir nosso estudo acerca das noções de afeto e excesso na obra de Scorsese, relacionando-as ao modo como o diretor dramatiza e tematiza as instituições do mundo capitalista. O estudo será focado em filmes pouquíssimo privilegiados na pesquisa brasileira: “Depois de Horas”, “Vivendo no Limite” (sobre os quais não foi encontrado nenhum trabalho em português) e “O Lobo de Wall Street”.

Referências

ARAÚJO, Inácio. Crítica de O Irlandês. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3LhMnHC>>. Acesso em: 03 de março de 2022.

BALTAR, Mariana. “Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo”. Rebeca, ano 2, n. 4, julho-dezembro de 2013. São Paulo: SOCINE, 2013

BRAM, Barli; PUTRA, Puguh Kristanto. Swear Words Used by Jordan Belfort in The Wolf of Wall Street Movie. In SKASE Journal of Theoretical Linguistics [online]. 2019, vol. 16, no. 2. Disponível em: <<https://encr.pw/xy5h5>>.

BRAZÃO, A. H. L. de A. C. “Em Junho”: *Projecto sobre a Construção de uma Temporalidade no Cinema*. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019.

CRUZ, Gilberto. The Wolf of Wall Street. Vulture, 2013. Disponível em: <<https://11nq.com/Ban4X>>. Acesso em: 17 de abril de 2023.

ELSAESSER, T. (2015). “O ‘retorno’ do 3D: sobre algumas das lógicas e genealogias da imagem no século XXI”. *Cadernos De História Da Ciência*, 11(2), 58-104.

FELTRIN, R. D. *Abel Ferrara: questões de estilo*. 2020. Dissertação (Mestrado em Cinema). USP, São Paulo, 2020

FESTA, B. M. “Emotional Violence from the Page to the Screen: Moral Abuse and Psychological Manipulation in The Age of Innocence from Edith Wharton to Martin Scorsese”. *Literat ra*, vol. 64, núm. 4, 2022

GUNNING, T. “The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. In STRAUVEN, W. (org.). *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HAYES, Patrick. Counterpoint. MovieWEB, 2023. Disponível em: <<https://encr.pw/gfbQQ>>. Acesso em 17 de abril de 2023.

MOSSI, C. P.; DE OLIVEIRA, M. O. “Para a (pesquisa em) educação um corpo sem órgãos: desterritorializações a partir do filme Ilha do Medo”. *Revista Eletrônica Pesquiseduca*, v. 05, n. 09, 217-230, jan-jun 2013.

OGIBOSKI, L. *O cinema de atrações de Georges Méliès e o espetáculo digital de Martin Scorsese*. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.

POULIN-DUBÉ, L. (2021). “An Immersive Experience of Spectatorial In-Betweenness: The Corporeal Universe of Taxi Driver”. *Monstrum*, 4, 136-155.

Passagens, de Dani Karavan: um cinema imaginário à Walter Benjamin³⁴³

Passages, by Dani Karavan: an imaginary cinema for Walter Benjamin

Maria Angélica Del Nery³⁴⁴

(Doutoranda – PPGMPA, ECA/USP)

Resumo: *Passagens, Homenagem a Walter Benjamin (1990-1994)* é uma obra artística de dimensão arquitetônica situada em Portbou, realizada por Dani Karavan, quando dos 50 anos da morte do filósofo. A partir de reflexões sobre percepção e cinema, tomando-se as noções de *imagens-fluxo*, *efeitos de realidade*, enquadramento e montagem, tece-se uma análise de *Passagens* enquanto dispositivo de visão capaz de propiciar uma experiência cinematográfica, apesar da ausência de uma imagem fílmica.

Palavras-chave: Cinema, arquitetura, montagem, percepção, Portbou.

Abstract: *Passages, Homage to Walter Benjamin (1990-1994)* is an artistic work of architectural dimension located in Portbou, created by Dani Karavan, on the 50th anniversary of the philosopher's death. From reflections on perception and cinema, taking the notions of flow-images, reality effects, framing and editing, an analysis of *Passages* is woven as a device capable of providing a cinematic experience, despite the absence of a filmic image.

Keywords: Cinema, architecture, montage, perception, Portbou.

Na fronteira entre Espanha e França, entre terra e mar, entre fuga para a vida e decisão pela morte, há um redemoinho: um acontecimento que não cessa de se fazer e se desfazer.

Fronteira e vida

1940, 25 de setembro. Walter Benjamin, filósofo judeu alemão expatriado pelo nazismo, segue em rota de fuga pelos Pirineus quando a França é ocupada. Em Portbou, pequena cidade catalã na fronteira entre França e Espanha, Benjamin tem sua passagem recusada por

³⁴³ | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI – CINEMA EXPERIMENTAL E CINEMA EXPANDIDO.

³⁴⁴ | Maria Angélica Del Nery (São Paulo, 1964). Cineasta, fotógrafa, artista visual. Doutoranda no PPGMPA-ECA-USP. Mestre em Artes (PPGAV-ECA-USP; 2017). Pós-graduada em Fotografia (FAAP; 2014).

não ter conseguido visto de saída. O caminho se fecha, o plano de chegar aos EUA se fecha, a vida se fecha. Um homem contra três Estados. 1940, 26 de setembro. Em um pequeno hotel, Benjamin morre após ingerir uma dose letal de morfina (GAGNEBIN, 1999).

Lá onde fora sepultado, mas já não se sabe sepultura, há uma obra artística de dimensão arquitetônica de Dani Karavan³⁴⁵ intitulada *Passagens, Homenagem a Walter Benjamin (1990-1994)*³⁴⁶ (Figura 1). Composta por três intervenções no entorno do cemitério de Portbou, a obra em memória de Benjamin consiste em uma espécie de *dispositivo de visão, capaz de propiciar uma experiência cinematográfica*. À fronteira territorial, que historicamente envolveu o trânsito ou não-trânsito de refugiados, à fronteira que marca o fim da vida de Walter Benjamin se agrega outra fronteira: a fronteira (ou limiar) entre artes.



Figura 1 - *Passagens*, de Dani Karavan, Portbou, Espanha.
Fotografia: Angélica Del Nery

Fronteira e cinema

Vencidas algumas ladeiras, um platô se abre no meio de uma colina, dando vista ao mar, ao lugarejo e ao cemitério. Neste lugar encontramos intervenções na paisagem, ou melhor dizendo, intervenções com a paisagem³⁴⁷. No descritivo da obra constam: “redemoinho, vento, rochas, pedras, ciprestes, oliveira, aço corten, cerca, vidro e texto”.

A *primeira intervenção* é uma construção em aço *corten*, ladeada por ciprestes, que se apresenta à primeira vista como um portal em forma escalena (Figura 2). Aproximando-se da abertura, a estrutura se mostra como uma escadaria que adentra o penhasco e dirige-se até o mar (Figura 3). Do mais alto degrau já se vê o mar enquadrado, como um convite. Aceito o desafio e desço as dezenas de degraus e chego ao limite imposto por um vidro (Figura 4). Para além do vidro, um redemoinho. No vidro está escrito (em alemão, catalão, espanhol, francês e inglês): “É mais difícil honrar a memória dos sem nome do que a dos conhecidos. A construção histórica é dedicada à memória dos sem nome”. [Adiante que esta frase se encontra entre os manuscritos preparatórios do texto *Sobre o conceito da História* (BENJAMIN, 2019, p.186-187)]. O redemoinho afirma sua constância. Água em

345 | Dani Karavan (1930-2021) foi um artista israelense que realizou esculturas e instalações de dimensões arquitetônicas.

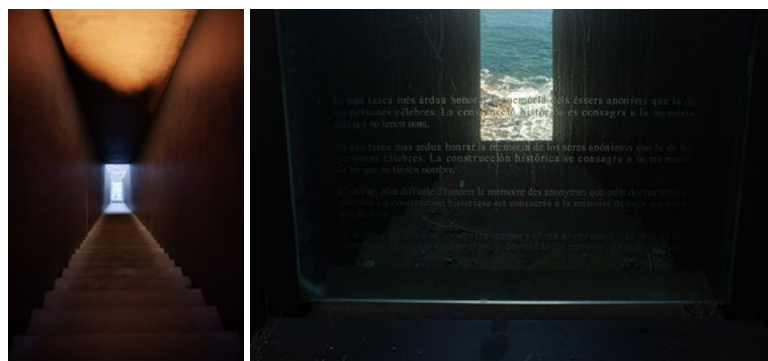
346 | Nas próximas citações da obra *Passagens, Homenagem a Walter Benjamin (1990-1994)* usarei a forma abreviada *Passagens*.

347 | Deixo de analisar nesta publicação as intervenções dispostas no interior do cemitério, por entender que elas têm caráter diverso, como também as intervenções realizadas depois de 1994.

movimento espiral, circularidade que aflora e se dispersa, e volta circular. Água e vento. No que esta experiência se aproxima de uma experiência cinematográfica? Pode existir cinema diante da visualidade do mundo, sem registro em qualquer suporte, sem imagem fílmica?



Figura 2 - Primeira intervenção de *Passagens*, de Dani Karavan.
 Fotografia: Angélica Del Nery



Figuras 3 e 4: Primeira intervenção de *Passagens*, de Dani Karavan.
 Fotografia: Angélica Del Nery

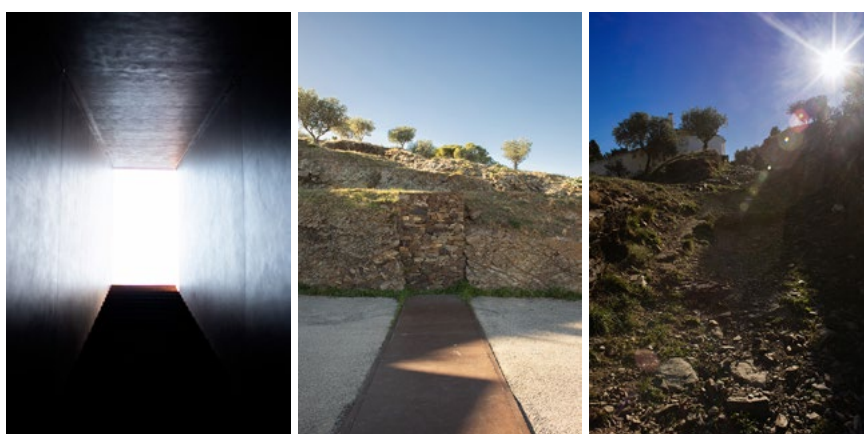
Pensar o cinema na fronteira com outras artes nos situa no campo da percepção mais do que no campo das especificidades das mídias. Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty diz que "cada percepção é mutável e somente provável", "são variantes do mesmo mundo" e "todas verdadeiras" (1992, p.49). Para avançar sobre essa experiência, começo por perguntar-me sobre quais elementos suscitam sua aproximação com o cinema? E elenco: o estar dentro de uma estrutura escura e ser espectador de um aspecto luminoso do mundo; ser espectador de um acontecimento *enquadrado*; ser espectador de um aspecto da natureza em constante movimento, que se apresenta diante dos olhos, mas separado do corpo (aqui por um vidro). Em oposição me pergunto quais elementos nessa instalação a diferenciam do que se entende como cinema? A ausência de um registro, analógico ou digital; o estar diante do próprio mundo; ter a visão direta de uma paisagem, de um evento.

Para uma leitura da experiência cinematográfica despertada pela *primeira intervenção*, direciono-me às imagens fílmicas que se mostram familiares à visualidade do redemoinho. Philippe Dubois chama de *imagens-fluxo* aquelas imagens que fluem, fogem, giram, desfilam, passam e evaporam (2021, p.207). Para o autor, estas imagens estão muitas vezes ligadas à natureza, e nos dão forte testemunho da verdadeira duração do mundo, no sentido da expressão bergsoniana. São imagens geralmente manipuladas; que têm um tempo inven-

tado pelo ralentamento, pela aceleração, desaceleração, reversão, repetição. Para o autor, a *imagem-fluxo* traz a consciência do devir; e nisso se aproxima daquilo que é a visualidade direta do espaço natural (2021, p.208).

Jacques Aumont, no seu estudo sobre pictórico e fílmico, sustenta que a grande surpresa dos primeiros espectadores das *vistas* Lumière decorriam dos seus *efeitos de realidade*. Na fixação do fugidio o cinematógrafo ultrapassava a pintura e surpreendia: “Como se, nas vistas Lumière, o ar, a água, a luz se tornassem palpáveis, infinitamente presentes” (2004; p.34). Ao lado dos *efeitos de realidade*, Aumont destaca também o *enquadramento* como elemento que aproxima as *vistas* Lumière da pintura. O quadro, diz o autor, “é antes de tudo limite de campo”, “que centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva do imaginário” (2004; p.40), e paralelamente, também institui o fora-de-campo e o antecampo. Para Aumont, “em Lumière, campo, fora-de-campo, antecampo permanecem infinitamente mais permeáveis; as fronteiras são frouxas, ou melhor, porosas” (2004; p.41). E acrescenta: “o enquadramento da vista Lumière é sempre e antes de tudo encarnação do *ponto de vista*” (2004; p.42).

Voltando a *Passagens*, a máquina de visão feita de aço *corten* opera sobre o real para estabelecer um ponto de vista. O enquadramento elege o redemoinho, evento que é puro fluxo, giro, movimento. Com isso pergunto: a experiência cinematográfica suscitada por *Passagens* teria relação com as experiências fílmicas em seus *efeitos de realidade*? Contudo, se em *Passagens* o fugidio é fixado enquanto espaço, não o é enquanto tempo. Na instalação e no mundo o redemoinho permanece em devir, sem nunca cessar de mudar, mesmo quando não o vejo. O redemoinho, quando já o tenho só em memória (ou mesmo lá no exato agora) continua a variar, e posso imaginá-lo redemoinho em noite de lua, redemoinho em tempestade, redemoinho ao amanhecer, redemoinho em sol à pino. Em *Passagens*, o plano sequência do redemoinho é sem fim.



Figuras 5, 6, 7: Saída da primeira intervenção de *Passagens*, de Dani Karavan.
Fotografia: Angélica Del Nery

Tempo de deixar este plano e de subir os degraus de volta. A porta no alto da escada é pura luz (Figura 5). Na saída defronte há uma passarela em aço *corten* que termina em uma passagem interdita por pedras (Figura 6). O limite imposto pelo humano. Contorno por uma escada lateral e sigo pela trilha ascendente de chão pedregoso e relva (Figura 7). No meio do caminho, eu chego à *segunda intervenção*.

Cinco degraus em aço *corten* convocam para uma visão da paisagem (Figura 8). Um mirante, um segundo *ponto de vista*, agora panorâmico, que inspira os olhos a percorrer latitudes. Do lado esquerdo vê-se o pequeno vilarejo de Portbou que se dispõe entre a estação de trem e a baía do Mar das Baleares, parte do Mar Mediterrâneo; atrás, as montanhas participantes dos Pirineus, rota de fuga em vários conflitos; à direita, o muro da capela do cemitério, à frente, em primeiro plano, uma oliveira (Figura 9). Esta mirada traz uma sensação de amplitude, aumentada pelo vento que curva o ramo dos ciprestes. Diante do mar, avanço o olhar para o horizonte, onde paira o desejo de tantos que buscam um refúgio, um futuro possível.



Figura 8: Segunda intervenção de *Passagens*, de Dani Karavan.
 Fotografia: Angélica Del Nery



Figura 9: Colagem de dois pontos de vista a partir de *Passagens*, de Dani Karavan.
 Fotografia: Angélica Del Nery

No caminhar pelas intervenções de Dani Karavan, um filme começa a se montar. Se a *primeira intervenção* nos traz o *travelling* da descida em abismo ao mar, o *close* do redemoinho, o plano em *contre-plongée* para a luz, o *plano frontal* da porta fechada com pedras; a segunda intervenção nos traz após o *plano subjetivo* da trilha de pedras, o *plano panorâmico* da baía do Mar das Baleares e, neste, o *primeiro plano* de uma oliveira. Oliveira, a árvore de Atena, símbolo da paz.

Em *Arquitetura e Montagem* (1938), Sergei Eisenstein afirma que a “Acrópole de Atenas tem igual direito de ser considerada o exemplo perfeito de um dos filmes mais antigos” (1989, p.111-131, tradução nossa³⁴⁸). Neste texto, Eisenstein nos convida a seguir com olhos de cineasta as descrições do historiador Auguste Choisy sobre a disposição calculada dos edifícios e estátuas na Acrópole para criar primeiras impressões e memória no observador, e conclui: “É difícil imaginar uma sequência de montagem para um conjunto arquitetônico composto de forma mais sutil, plano a plano, do que aquele que as nossas pernas criam ao caminhar entre os edifícios da Acrópole” (1989, p.111-131). E sendo ainda mais específico sobre a montagem, afirma: “Os gregos nos deixaram os exemplos mais perfeitos de desenho de plano, mudança de plano e duração de plano (ou seja, a duração de uma impressão específica)” (1989, p.111-131). Da leitura se extrai que o filme na sala de cinema ou o filme na arquitetura dependem do *caminho imaginário*, ou do *caminho da mente*, ou do *caminho da memória das impressões*; caminho seguido pelo olho e percepção dos objetos; que envolve a sequência estabelecida para a multiplicidade de fenômenos, reunida segundo um *conceito significativo* ou *sentido visual*.

Devemos seguir à *terceira intervenção*, na continuação da trilha de pedras, onde vegetação nativa e vegetação exógena se misturam, e um fechamento acontece. Bem atrás da capela do cemitério, vemos um cubo sobre uma superfície quadrada, ambos feitos do mesmo aço *corten*, que nos convida a sentar (Figura 10). Um convite a pensar? Neste lugar de parada, de um lado vemos arbustos e relva com montanhas ao fundo, de outro, vemos o mar, porém esta vista está mediada por uma cerca (Figura 11). Mais uma vez o limite é humano.



Figuras 10 e 11: Terceira intervenção de *Passagens*, de Dani Karavan.
Fotografia: Angélica Del Nery

No silêncio da terceira intervenção, recorre-me seu último texto: *Sobre o conceito da História* (1940), escrito na condição de expatriado e refugiado, após ser detido em um campo de trabalho na França:

Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa monada. O materialista histórico ocupa-se de um objeto histórico apenas quando este se lhe apresenta como uma monada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido. E aproveita

348 | São nossas as traduções de “Montage and Architecture”, de Sergei EISENSTEIN.

essa oportunidade para forçar uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história; assim, arranca uma determinada vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *œuvre*. (2019, p.19).

A continuidade do estudo de *Passagens*, de Dani Karavan, demanda um mergulho nos escritos de Walter Benjamin, e algumas questões desde já se abrem: Como a memória participa da fruição da obra (montagem)? Em que sentido *Passagens* pode propiciar uma experiência aurática? Em que a obra nos traz uma legibilidade do *Agora* em choque com o *Outrora* (imagem dialética)? O trabalho de leitura continuará, mas há uma reflexão que aproxima aquele setembro de 1940 deste novembro de 2023. Oito décadas depois, as fronteiras que foram fechadas a Walter Benjamin continuam fechadas a milhares de anônimos que tentam escapar à violência, à fome e às guerras. A guerra imperialista “em vez de canalizar rios, conduz a corrente humana ao leito das trincheiras; em vez de usar os aviões para semear a terra, semeia explosões sobre as cidades, e nas armas químicas encontrou uma nova forma de liquidar a aura”. (2012, p.35).



Figura 13: Redemoinho, Mar de Baleares, Portbou.
 Fotografia: Angélica Del Nery

Referências

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. I e II. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. “Sobre o conceito da História”. In: *O Anjo da História*. Org e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p.7-20.
- DUBOIS, Philippe. *Photographie & Cinéma*. Fr/It: Éditions Mimésis, 2021.
- EISENSTEIN, Sergei M., et al. “Montage and Architecture”. In: *Assemblage*, nº10, 1989, p.111-131. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3171145>. Acesso em 20 abril 2023.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin, um estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”. In: Márcio Seligmann-Silva (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp e A. Blume, 1999.
- KARAVAN, Dani. *Passages: Homage to Walter Benjamin*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art; 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Redemoinho e o "enquadrador" de Walter Carvalho³⁴⁹

Walter Carvalho and the framing of *Redemoinho*

Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes³⁵⁰

(Doutora – ESPM SP)

Resumo: Segundo o diretor de fotografia Walter Carvalho, até 2001 a ênfase de seu trabalho estava na iluminação. A partir de *Abril despedaçado* (2001), passou a privilegiar o quadro em detrimento da luz, processo que culminou em *Redemoinho* (2017), quando teve consciência de que o quadro não manda no objeto, o objeto é quem manda no quadro. O presente trabalho analisa a fotografia de *Redemoinho*, tendo em vista o "enquadrador", procedimento criado por Walter que significa colocar a imagem em quadrados.

Palavras-chave: Walter Carvalho, cinema, direção de fotografia, enquadramento.

Abstract: According to the cinematographer Walter Carvalho, from the beginning of his career until around 2001, his work had an emphasis on lighting. At *Behind the sun* (2001), he began to emphasize framing instead of light, a process that culminated in *Redemoinho* (2017), when he became aware that the frame does not rule the object, the object is the one who rules the frame. This paper analyzes the cinematography of *Redemoinho*, based on the framing procedure of placing elements of image in squares.

Keywords: Walter Carvalho, cinema, cinematography, framing.

Walter Carvalho é um diretor de fotografia conhecido por seu trabalho poético de iluminação. Ciente da relevância da luz para os filmes, sempre deu muita importância à colocação dos refletores no *set* de filmagem, um processo que segundo ele, era doloroso e demorado.

Durante a preparação de *Abril despedaçado* (2001), Walter dormiu uma noite na fazenda que seria utilizada como locação, com o intuito de pensar, em função do percurso do sol no local, como dispor os elementos do cenário no espaço. Contudo, durante o processo, percebeu que sua preocupação em como colocar esses elementos no espaço tinha mais relação com o enquadramento do que com a luz.

Essa alteração de prioridades em seu processo de trabalho foi sendo paulatinamente elaborada, até o amadurecimento no filme *Redemoinho* (2017), de José Luiz Villamarin. Durante a preparação da obra, Walter se perguntava:

349 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão ST Estética e Plasticidade da Direção de Fotografia – Sessão 2 – Cinematografias e expressões.

350 | Fotógrafa e professora de Direção de Fotografia e Iluminação do Curso de Cinema da Escola Superior de Propaganda e Marketing SP. Mestre e Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP.

Como eu faço para olhar o objeto da melhor forma que ele tem que ser olhado? Qual o ponto de vista em que eu tenho que me colocar em relação àquele objeto para que eu mostre melhor sua forma? Não adianta fazer uma luz linda, se a forma como você enquadra não é a forma que vai favorecer o objeto. Como olhar o objeto da melhor forma, considerando o ponto de vista do objeto, não o meu ponto de vista? Eu olho o que me vê, o que eu vejo também me vê. O que está me vendo, vê de que forma? O quadro é muito mais importante que a luz, é ele quem manda. A luz pode continuar bela, mas de nada adianta se não há uma compreensão da volumetria do objeto construída na bidimensionalidade (CARVALHO, 2021, informação verbal)³⁵¹.

No início das filmagens, fez *prints* de alguns *frames* e começou a estudar as proporções dos enquadramentos. Para não cair em algo que já havia tentado, que era a divisão áurea, somou o perímetro do retângulo de cinema e dividiu o quadro com a soma do perímetro, ao meio e em três terços. E passou a utilizar essas proporções nos enquadramentos das diárias seguintes.

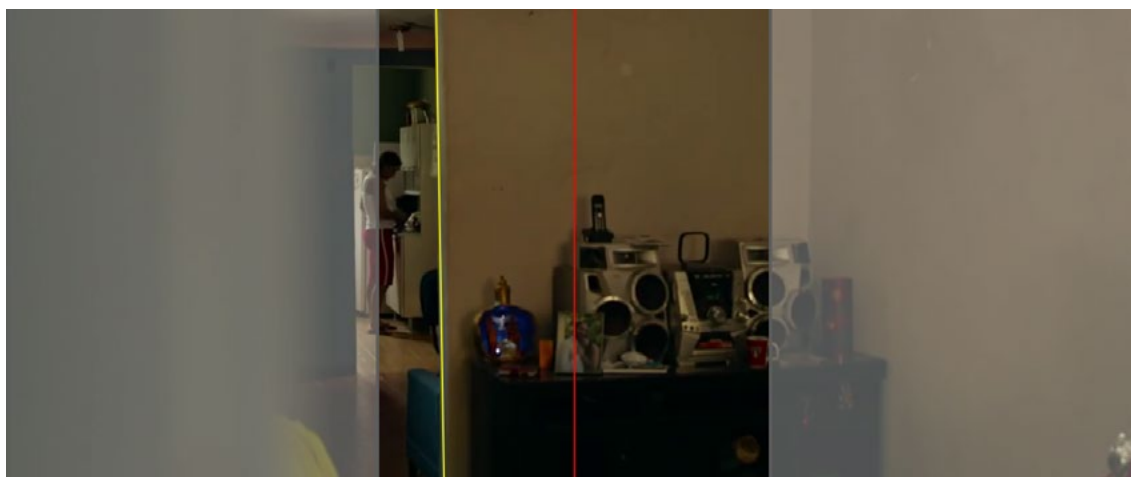


Figura 01: *Frame* de *Redemoinho* dividido pela soma do perímetro (amarelo), ao meio (vermelho) e em terços (branco).

Em cada plano, percebia elementos que estavam olhando para ele, elementos que mandavam no enquadramento, ao que chamou de “arquitetura” ou “amarras do quadro”. Passou, então, a pensar os enquadramentos de forma que esses elementos coincidisse com as proporções estabelecidas. A esse procedimento, deu o nome de “enquadradar”, ou seja, colocar em quadrados.

Mas ainda que a tomada de consciência sobre a importância do quadro e a criação do “enquadradar” tenham ocorrido em *Redemoinho*, é possível perceber uma busca intuitiva nas imagens de filmes anteriores, como *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Madame Satã* (2002) e *Helena* (2011).

351 | Fala de Walter Carvalho em palestra à disciplina Projeto AV5, ESPM-SP, em 04 jun. 2021.



Figura 02: Da esquerda para direita, *frames* de *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *Madame Satã* e *Heleno*.

Os procedimentos não são exatamente iguais nos quatro filmes, uma vez que as concepções fotográficas se prestam a narrativas diferentes, mas existem nessas imagens mais do que um simples emoldurar do quadro. Há um sentido de cada uma das narrativas a partir das “amarras arquitetônicas”: como a morte e a desagregação do sujeito como força motriz da busca de Paco pela terra estrangeira; a jornada interior de Dora, sua busca pelo pai de Josué e por seu próprio pai; a condução do olhar do “interno para o mais interno”, na busca da intimidade de Madame Satã; e o desenquadramento de Heleno, cujo corpo desregrado passa a não caber mais em quadro. Mas sobretudo, percebemos um tipo de construção espacial que deixa traços de sua autoria.

Redemoinho conta a história de dois amigos de Cataguases (MG), que se reencontram na véspera de Natal: Luzimar, que nunca saiu da cidade e trabalha na fábrica de tecidos; e Gildo, que foi morar em São Bernardo do Campo (SP), onde acredita ter encontrado o sucesso. Portanto, os personagens principais são dois homens: o que foi embora e o que ficou. E no embate entre esses personagens, propõe-se uma reflexão sobre qual trajetória foi mais bem sucedida.

O filme tem uma relação importante com *Abril despedaçado*, pois em ambos a ligação entre personagens e espaço é determinante para a narrativa. E por meio dos enquadramentos e da luz, Walter Carvalho imprime as características do espaço nos personagens. Em *Abril despedaçado*, a imagem da bolandeira marca o ritmo e o ciclos da vida e da vingança entre as famílias. Os personagens são enquadrados entre as engrenagens, como se delas fizessem parte. Nas cores, o trabalho de iluminação e pós-produção faz com que os tons de pele se fundam com as cores da terra, tornando o homem indissociável da natureza que o cerca.

Redemoinho começa com a cena da fábrica, em que os seres humanos são vistos entre as máquinas, como se delas também fizessem parte. Os elementos da fábrica são “amarras do quadro”, no sentido da espacialidade criada pelo “enquadradar”, mas também mostram amarras internas dos personagens, como se estivessem presos aos seus destinos e ao lugar.



Figura 03: Da esquerda para direita, *frames* de *Redemoinho* e *Abril despedaçado*.

Assim como em *Abril despedaçado*, em *Redemoinho* a ligação entre personagens e espaço também se dá por meio das cores. Luzimar e sua irmã, ambos operários, vestem verde, como a cor-luz da fábrica. Luzimar é o que ficou em Cataguases e por isso personifica o lugar. Toninha (esposa de Luzimar) e Dona Marta (mãe de Gildo) usam vermelho, e representam mulheres ligadas ao lar. Gildo veste azul, cor tradicionalmente associada ao masculino, e é ele o personagem que conduz a disputa, carregada de testosterona, com Luzimar. Zenga, o louco da cidade, veste amarelo, a cor da ponte. Zenga personifica a ponte e a tragédia ali ocorrida durante a infância dos rapazes.

O filme possui um núcleo de personagens masculinos (Luzimar, Gildo e Zenga) e outro, de femininos (Toninha, a irmã de Luzimar e as mães dos personagens masculinos). As personagens femininas cuidam de outros personagens e não têm ingerência sobre seus próprios tempos, uma vez que todas aguardam a chegada dos homens. “Mais que apenas o ‘cenário’ de uma espera, o tempo é aqui signo da disponibilidade. Os homens controlam e fazem o seu tempo; as mulheres, conduzidas pelo tempo deles, ocupam-se até que eles cheguem” (BENTO; LOPES, 2017).

Os personagens masculinos versam entre a competição e a violência. E ao contrário das mulheres, circunscritas a ambientes domésticos, “os espaços sociais em que eles circulam ao longo do filme são constitutivos das masculinidades, dos vínculos mantidos entre eles e destes com aquele espaço: trabalho, bordel, campo de futebol, bares” (BENTO; LOPES, 2017).

A espacialidade e o movimento interno (ou sua ausência) indicam relações de poder entre os personagens: quem está no centro, quem está apartado desse centro, a competição masculina, o tratamento às mulheres. É o que vemos na figura 04.



Figura 04: *Frame de Redemoinho.*

Gildo movimenta-se no eixo central, da frente ao fundo do quadro e vice-versa, é ele quem incita a disputa com Luzimar e controla os tempos de sua mãe. Sua centralidade em quadro e seu movimento indicam que é ele o condutor de conflitos da narrativa. A mãe está inerte, confinada ao espaço da janela, e seu rosto nem sequer é enquadrado na totalidade. Luzimar também se move pouco e permanece do lado esquerdo, olhando para fora do quadro. Ele tenta algumas vezes se desvencilhar do programa com Gildo, mas acaba sendo conduzido pelo amigo. A imobilidade em quadro de Luzimar e Dona Marta são indícios da passividade na relação de cada um deles com Gildo.

A violência contra as mulheres permeia as relações apresentadas pelo filme, passando pela forma grosseira e autoritária como Gildo trata sua mãe, e culminando no estupro de Toninha por Zenga. E tal violência aparece em termos espaciais: as mulheres do filme estão confinadas nos enquadramentos e situadas nas bordas.



Figura 05: *Frame de Redemoinho.*

Na figura 05, vemos como depois do estupro o espaço estreito de Toninha é ainda mais confinado e apartado do centro, o quadro evidencia seu isolamento. O “desperdício” de espaço dentro do enquadramento dá a noção, do ponto de vista do quadro, de quanto essa mulher está só. Ela silencia o estupro, consciente da disponibilidade do corpo feminino em uma sociedade machista, sobretudo o corpo de uma ex-prostituta.

Ao invés de pensar no quadro com um centro, pensei na dinâmica de que todos os lugares do quadro poderiam ser um centro. Você pode criar uma grade e colocar as coisas dentro, ou você pode entender a grade que está diante de você e trazer para o quadro. Em determinado ponto do filme, não parecia que eu estava enquadrando, parecia que eu estava sendo enquadrado, porque cada coluna, cada janela, comandava o quadro. Você começa a criar uma narrativa em que o diretor está dentro do filme (CARVALHO, 2021, informação verbal)³⁵².

Walter Carvalho compreende as prisões psicológicas dos personagens e traz as grades para a imagem. Não é à toa que o filme termine com a imagem da casa de Luzimar e Toninha com uma grade em primeiro plano.



Figura 06: *Frame* de *Redemoinho*

Trata-se de um quadro que deixa de ser somente o limite do espaço fílmico, mas torna-se também narrador. E nesse sentido, o procedimento de construção do espaço em *Redemoinho* supera em termos narrativos aquele iniciado em *Abril despedaçado*. Não vemos apenas personagens que se confundem com o lugar, vemos a espacialidade conduzindo a narrativa.

O quadro narrador torna-se evidente no embate final entre os dois personagens masculinos.

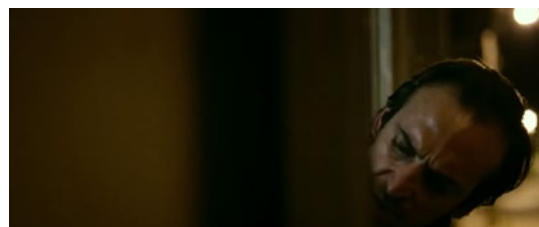
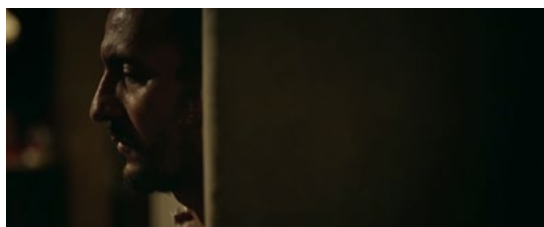


Figura 07: *Frames* de *Redemoinho*.

Nesse embate, Gildo, que foi para São Paulo, olha para dentro do quadro, como se olhasse para um lugar de onde de fato não saiu. E Luzimar olha para fora do quadro, para o lugar onde nunca esteve.

352 | Fala de Walter Carvalho em palestra à disciplina Projeto AV5, ESPM-SP, em 04 jun. 2021.

Portanto, a imagem nos dá a dimensão de que não há ganhador ou perdedor nessa disputa: nenhum dos dois saiu de fato, ambos estão encurralados porque a própria vida lhes negou a possibilidade de viver, de serem sujeitos de suas histórias. As amarras presentes na arquitetura dos quadros do filme (ponte, linha do trem, grades da janela, linhas da fábrica, limites do quadro) tratam das amarras internas das vidas desses personagens.

O filme é, portanto, um exemplo de como Walter Carvalho passa a construir a narrativa a partir do espaço fílmico. *Redemoinho* evidencia quanto os enquadramentos e desenquadramentos nos revelam sobre a narrativa e os personagens, sobre os corpos que cabem e os que não cabem em quadro, sobre os que habitam o centro e os que dele são apartados.

Mas, sobretudo, *Redemoinho* nos fala muito sobre Walter Carvalho e sua inversão de pontos de vista. Sobre a criação de imagens não a partir do que vemos, mas a partir dos objetos que nos olham. É um filme de extrema importância no percurso desse diretor de fotografia, pois é o momento em que esse procedimento se torna consciente para seu autor.

Referências

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

BENTO, B.; LOPES, P. V. L. "Quando a masculinidade é redemoinho". In: *Cult*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-a-masculinidade-e-redemoinho/>. Acesso em: 06 jan 2024.

BONITZER, P. *Décadrages*. Paris: Editions de l'Etoile, 1995.

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

BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Papirus, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MORAES, M. F. R. L. *O cinema do diretor de fotografia: traços estilísticos em Walter Carvalho*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

NORONHA, D. "Walter Carvalho, ABC, conta sobre o trabalho no filme *Redemoinho*". In: Associação Brasileira de Cinematografia, 2017. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/walter-carvalho-abc-fala-sobre-o-filme-redemoinho/>. Acesso em: 07 abr 2023.

Filmes

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Video Filmes. Brasil: Buena Vista International, 2001. 1 DVD (105 min.).

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Video Filmes. Brasil: Europa Filmes, 1998. 1 DVD (106 min.).

HELENO. Direção: José Henrique Fonseca. Produção: RT Features. Brasil: Downtown Filmes, 2011. 1 DVD (116 min.).

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Video Filmes. Brasil: Imagem Filmes, 2002. 1 DVD (100 min.).

REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarin. Produção: Bananeira Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2017. 1 DVD (102 min.).

TERRA estrangeira. Direção: Walter Salles Júnior e Daniela Thomas. Produção: Video Filmes. Brasil: Rio Filme, 1995. 1 DVD (100 min.).

POLÍTICAS
IMAGENS
SONS
FRONTEIRAS

Redemoinho e o “enquadradar” de Walter Carvalho

Outras tramas para o cinema na intervenção audiovisual *Teia*, de Roberta Carvalho³⁵³

Other plots for cinema in the audiovisual intervention *Teia*, by Roberta Carvalho

Maria Gabriela Capper³⁵⁴

(Doutoranda – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Esta comunicação apresenta um estudo sobre o projeto *Teia* (2015), de Roberta Carvalho, objetivando situar alterações nos domínios das imagens, dos sons, da montagem, projeção e narrativa no cinema em campo expandido. As noções de *Cinema Expandido* e de *Transcineemas* contribuem para ampliar a compreensão acerca do processo de realização da forma cinematográfica. A intervenção audiovisual porta importantes reflexões sociais e políticas, por inclinar-se sobre a memória da cidade de Lençóis, uma cidade que surgiu com as atividades do garimpo e que resiste com suas identidades.

Palavras-chave: cinema expandido, arte, vídeo, transcineemas

Abstract: This communication presents a study on the project *Teia* (2015), by Roberta Carvalho, aiming to situate changes in the domains of images, sounds, editing, projection and narrative in cinema in an expanded field. The notions of Expanded Cinema (YONGBLOOD, 1970) and Transcineemas (MACIEL, 2009) contribute to expanding the understanding of the process and realization of the cinematic form. In interface with contemporary art, the audiovisual intervention carries important social and political reflections, as it focuses on the memory of the city of Lençóis, a city that emerged with mining activities and that resists with its identities.

Keywords: expanded cinema, art, video, transcineemas

Introdução

Este artigo propõe uma análise do projeto de intervenção audiovisual *Teia* (2015), de Roberta Carvalho. Nascida em Belém, no Pará, a artista visual e diretora artística desenvolve trabalhos que transitam entre vídeo, projeção, intervenções urbanas, instalações, realidades mistas e projetos interativos. A artista tem graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará, e fez mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista. Roberta recebeu o *Prêmio FUNARTE Mulheres nas Artes Visuais*. Participou de exposições e projetos nacionais e internacionais, como *Brasil Futuro: As Formas da Democracia*, *Festival*

353 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão CI 27 - Hibridismo e política ambiental no audiovisual contemporâneo.

354 | Doutoranda no PPGCINE/UFF (bolsista Capes/IMPACTOS). Mestre em Artes pela UERJ. Licenciada em Música. Docente EBTT Música no Colégio Universitário Geraldo Reis/UFF. gabriela.capper@id.uff.br

do Futuro, Healing - Life in Balance, em Frankfurt, *Festival On_OFF* 2019 - Itaú Cultural, *Virada Cultural de São Paulo*, *Amazon Connection*, *Arte Pará*, *Visualismo – Arte, Tecnologia, Cidade*, *Festival Multiplicidade*, entre outros. Seus trabalhos artísticos integram os acervos do *Museu de Arte Contemporânea Casa das 11 Janelas* (PA), *Museu de Arte do Rio* (MAR) e *Museu da Universidade Federal do Pará*. É criadora do *Festival Amazônia Mapping*. Foi diretora artística e curadora da NAVE, uma instalação imersiva que levou os trabalhos de mais de 50 artistas amazônidas para o *Rock in Rio* 2022.

Roberta trabalha com a imagem projetada em superfícies variadas, desenvolve inúmeros projetos de *vídeo mapping*, que são imagens videográficas mapeadas e projetadas em edificações. O foco central de Roberta são as experimentações com a imagem projetada, a artista opera com a projeção fazendo com que suas imagens fusionem com árvores, rios, cidades, interferindo no ambiente com uma poética muito própria, e que impulsiona importantes reflexões sociais e políticas. Em suas proposições audiovisuais, a arte e as novas tecnologias se conjugam para tratar, sobretudo, de questões socioambientais, na maior parte das vezes referentes ao território amazônico. A relação entre a humanidade e a natureza tem centralidade em suas intervenções artísticas, a Amazônia, região onde nasceu e vive, fala através de suas imagens.

Essas questões, entre outras, relativas ao processo artístico de *Teia*, são articuladas com as noções de *cinema expandido* (YOUNGBLOOD, 1970) e de *transcineamas* (MACIEL, 2009), que contribuem para apontar um outro regime, em relação ao cinema hegemônico, nas operações com as imagens, os sons, a montagem, projeção e narrativa na intervenção audiovisual.

O cinema se expande e se transforma

o que vemos nas exposições (ainda) é “cinema”? Foi o cinema que “migrrou” (Paľni, 2001), como se diz abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museus - por que, com que propósito? Ou o cinema foi renegado, deturpado, transformado, metamorfoseado - em quê? (DUBOIS, 2009, p. 182).

Em seu livro *Expanded Cinema* (1970), Gene Youngblood utiliza o termo cinema expandido tanto para se referir ao cinema que se desloca de seu espaço convencional quanto para tratar a ideia de emancipação da consciência própria e singular de cada um, frente à alienação, normatização de valores e comportamentos, fortemente difundidos em filmes, noticiários e publicidade nas grandes mídias. Naquele momento, décadas de 1960-70, Youngblood reivindicava: “o povo é que deve decidir sobre sua realidade social: a existência, as prioridades, os valores e o relacionamentos, não à “difusão” dos meios de comunicação de massa” (YOUNGBLOOD, 1970). Nesse contexto, o vídeo portátil surge como uma mídia que juntamente com a arte poderia libertar a consciência de uma sociedade alienada. Essa era a aposta.

Parece interessante, ainda hoje, seguir algumas pistas deixadas por Youngblood que, pensando a arte e o cinema em campo expandido e em seu tempo, fala também para o nosso tempo. O crítico percebe que as novas experiências cinematográficas ao se deslocarem para as galerias, ou outros espaços fora das salas de exibição, estabeleceram outras relações com o espaço, há uma estreita relação entre o filme e a arquitetura do espaço no qual está inserido.

Em relação à ideia de cinema expandido, eu gostaria de fazer um teatro que fosse uma grande esfera, tão grande quanto *Radio City Music Hall* ou maior, e sentir o público ao redor [...] a audiência se tornaria parte da esfera [...] O que eu gostaria de ver é um teatro com uma área tão grande que você não pensa mais em termos de uma tela: é na área que você está projetando. Suas imagens devem sair desta grande área e ao redor, e acertar você no olho ou desaparecer no infinito. Portanto, você não está mais trabalhando com uma superfície plana, mas sim com um volume infinito (THOMPSON, apud YONGBLOOD, 1970, p. 354-358, tradução da autora).

Com o uso das novas tecnologias, o cinema experimenta outros arranjos com o espaço. A experiência cinematográfica se liberta da tela única, “não estamos mais diante das telas, e sim imersos em projeções que se sofisticam na construção de espaços múltiplos” (MACIEL, 2009, p.1). As imagens penetram nos espaços, aderem o ambiente físico, criando experiências visuais imersivas e um envolvimento mais participativo do público. Maciel destaca a influência das novas tecnologias na expansão das possibilidades cinematográficas. Uma outra situação-cinema (MACIEL, 2009) que experimenta com projeções em espaços não convencionais e utiliza-se de diferentes mídias. Nota-se que as imagens, os sons, a montagem, projeção e narrativa, funcionam em outros agenciamentos nessas “formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador” (MACIEL, 2009 p.17), explorando territórios onde a interatividade, a imersão e a participação do espectador se tornam elementos centrais.

O processo de criação de Teia

A cidade de Lençóis, situada na Bahia, tem sua história atravessada pela exploração de diamantes ao longo de séculos. O seu surgimento remonta ao auge do ciclo do diamante no século XIX, marcando uma era de prosperidade e transformação na região. No final do século XVII, a descoberta de diamantes na região atraiu a atenção de exploradores e aventureiros, desencadeando uma corrida do ouro e, posteriormente, uma intensa atividade de garimpo de diamantes. A riqueza mineral encontrada nas terras de Lençóis atraiu uma população diversificada, incluindo garimpeiros, comerciantes e escravizados, que contribuíram para a formação do tecido social e cultural da cidade. Ao longo do século XVIII, Lençóis experimentou um rápido crescimento econômico, impulsionado pela exploração intensiva de diamantes. A cidade tornou-se um centro comercial, atraindo imigrantes em busca de fortuna. Esse período trouxe conflitos e tensões para a região. Disputas territoriais e rivalidades pelo controle das minas emergiram. Com o declínio da produção de diamantes no século XIX, Lençóis enfrentou um período de estagnação econômica. A cidade viu uma diminuição significativa

na atividade de garimpo, levando a uma reconfiguração de sua economia. O abandono das minas pelos garimpeiros e a transição para atividades agrícolas marcaram uma mudança substancial na dinâmica socioeconômica de Lençóis. Atualmente, Lençóis preserva muitos vestígios de sua história ligada à exploração de diamantes. Casarões coloniais, ruas de paralelepípedos e igrejas antigas testemunham o passado da cidade. A história de Lençóis, construída sobre a exploração de diamantes, é uma narrativa complexa que reflete os altos e baixos característicos de regiões impactadas pelo extrativismo intensivo.

A vivência da artista na cidade se deu através da observação e de conversas. Roberta conta que percebeu que “a cidade atual - muito tomada pelo turismo - tem muita história para contar e uma quantidade grande de mulheres que viveram nesta época e que ainda resistiam a esta “nova cidade ” (CARVALHO, 2015). Nos encontros, enquanto conversava, foram feitas filmagens e gravações de áudios, registros da vida e da memória do lugar recolhidos quando “andando pelas ruelas mais tradicionais da cidade. Nas “conversas pela janela, dentro das casas, sentada na porta” (CARVALHO, 2015). Roberta encontrou muitas mulheres tecendo artefatos com palhas de coco, palhas de *Licuri* e *Licurioba*, palmeiras da região, “enquanto as mulheres tecem os fios de palha, tecem junto suas histórias” (CARVALHO, 2015). Uma teia que se entrelaça entre os fios de palha e as memórias das mulheres, “fiquei amiga de muitas delas. Gravei seus áudios com depoimentos sobre sua vida naquela cidade, suas histórias (CARVALHO, 2015). Sem uma concepção prévia, o projeto foi construído a partir dos encontros e das conversas. Entre uma conversa e outra, a artista conhece Dona Edite, uma das artesãs.

Sentada, posicionada como se em um retrato, uma pose, diante da câmera fixa, em seu fazer diário de tecer cestos de palha, Dona Edite se torna a imagem de *Teia*. “Sentada na calçada, olha a cidade, conversa e tece. Fiquei a observando por um longo tempo até que achei que seria bonito chamá-la para tecer as histórias das mulheres que eu estava gravando” (CARVALHO, 2015).

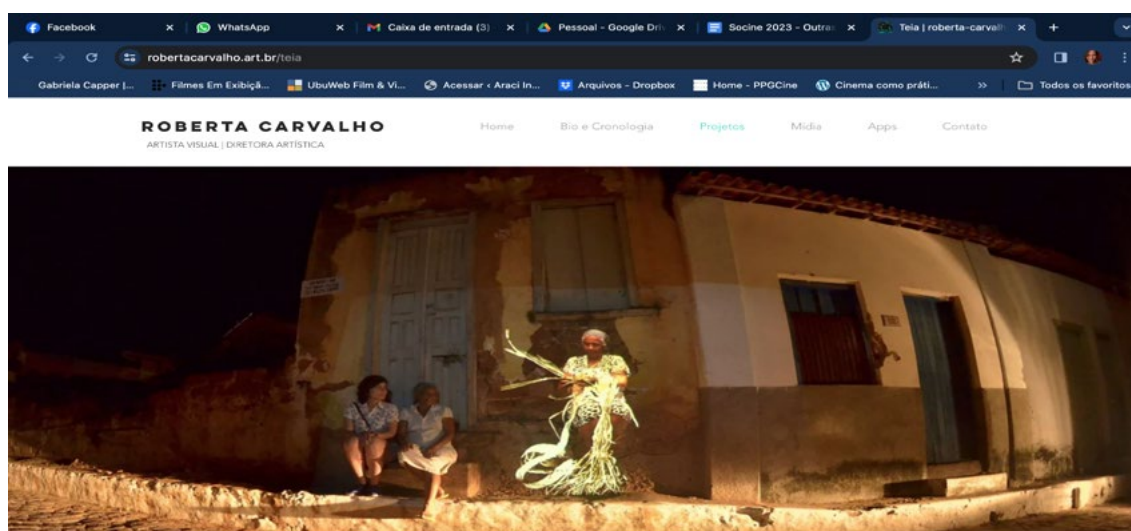


Imagem 1: Fotografia da intervenção audiovisual *Teia*. Fonte: <https://www.robertacarvalho.art.br/teia>

A partir das escolhas feitas - a imagem de Dona Edite e os áudios das conversas com as mulheres - e tendo observado a cidade em suas caminhadas, a artista prepara a imagem e o som para a intervenção audiovisual. A fachada de uma casa localizada na parte antiga da cidade serve como superfície de projeção e, mais que isso, compõe com a imagem parte da obra. A intervenção audiovisual revela os contornos da cidade antiga, a aura de tempos passados nas casas coloniais muito simples, nas pedras que calçam ainda hoje a rua, na iluminação amena daquela parte da cidade. As histórias de Dona Edite e das mulheres tecedeiras ressoam em áudio pela janela da casa. Os fios de palha que se alinhavam aos fios das histórias, são também fios de uma teia sonora construída com os áudios nas vozes das mulheres. Roberta conta que colocou autofalantes dentro da casa de onde saíam as falas das mulheres com quem conversou pela cidade.

Uma trama polifônica, feita pela montagem, convida o público/visitante/passeante a criar outras camadas de sentido para a obra. Uma teia de histórias se cruza e constrói as memórias do lugar, pelos olhares das mulheres que vivem em Lençóis.



Imagem 2: Fotografia da intervenção audiovisual *Teia*. Fonte: <https://www.robetacarvalho.art.br/teia>

Muitas vozes e uma imagem em plano único, filmada com a câmera fixa, a imagem de Dona Edite em um loop infinito, ampliada pela montagem e incrustada na parede ocupa os degraus da escada em frente a casa. "A imagem projetada pelo vídeo surge, portanto, como uma espécie de matéria luminosa móvel que pode deslocar-se, invadir, cobrir, colar, aderir e fundir com todo objeto com que se depara" (DUBOIS, 2009, p.193). Os desgastes do tempo na parede da casa, as manchas e rachaduras, criam texturas para a imagem de Dona Edite. A noção transcinemas define uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico (MACIEL, 2009).

A montagem no cinema expandido transcende a ideia de encadeamento sucessivo de imagens e estruturas narrativas lineares. A fragmentação e a descontinuidade são marcas da videoarte que permitem que o público reconstrua ativamente a narrativa. “Com o uso das novas tecnologias, o cinema experimenta com o espaço, ‘fora’ da moldura e dos limites lineares da narrativa” (MACIEL, 2009). O *Teia*, ao incorporar narrativas entrelaçadas em áudios especializados quebra a linearidade, desafia as convenções narrativas, permitindo que o espectador explore múltiplos caminhos para dar sentido à obra, tornando-se ele próprio parte ativa nessa construção. “O espectador experimenta sensorialmente as imagens espacializadas, de múltiplos pontos de vista, bem como pode interromper, alterar e editar a narrativa em que se encontra imerso” (MACIEL, 2009, p.18). Desviando-se das estruturas narrativas convencionais, o cinema expandido abre espaço para narrativas não-lineares e participativas. A interatividade entre o público e a obra redefine o papel do espectador, transformando-o em um coautor da experiência.

Considerações finais

O presente artigo buscou analisar o projeto de intervenção audiovisual *Teia* (2015), de Roberta Carvalho, explorando as implicações do encontro entre cinema e arte contemporânea. A pesquisa destacou a trajetória da artista, sua formação, prêmios e participação em exposições nacionais e internacionais, ressaltando a centralidade das questões socioambientais, especialmente ligadas à Amazônia, em suas produções.

Ao abordar as noções de cinema expandido e transcinemas, este estudo buscou compreender como o trabalho de Roberta Carvalho desafia as convenções cinematográficas tradicionais, explorando novos arranjos espaciais e narrativos. A análise se concentrou na relação entre cinema e espaço, destacando a influência das novas tecnologias na transformação da experiência cinematográfica.

A cidade de Lençóis, na Bahia, foi o cenário escolhido por Roberta para o projeto *Teia*, e sua intervenção audiovisual mergulhou nas memórias da região marcada pela exploração de diamantes. A pesquisa evidenciou a complexa história de Lençóis, desde seu auge econômico até os períodos de declínio e reconfiguração. A vivência da artista na cidade, por meio de observações, conversas e registros audiovisuais, revelou a riqueza cultural e a resistência das mulheres que preservam tradições e contam sobre o passado extrativista e o presente de exploração do turismo local.

O processo de criação de *Teia* foi apresentado, destacando a escolha da imagem de Dona Edite, artesã local, e os áudios das conversas com as mulheres da cidade. A intervenção audiovisual, projetada na fachada de uma casa antiga, revelou os contornos da cidade e resgatou as histórias entrelaçadas das mulheres tecedeiras. A análise enfocou a montagem no contexto do cinema expandido, destacando como a obra desafia a linearidade narrativa e incorpora a participação ativa do espectador na construção de significados.

A conclusão deste estudo reforça a relevância do trabalho de Roberta Carvalho no contexto da arte contemporânea, destacando sua abordagem inovadora e sua contribuição para a expansão das possibilidades cinematográficas. *Teia* emerge como uma experiência sensorial e participativa, redefinindo o papel do espectador. A pesquisa também aponta para a importância de se explorar continuamente as fronteiras entre cinema e arte, buscando compreender as transformações e desafios que permeiam esse diálogo em constante evolução.

Referências bibliográficas

- BOMFIM, Luiz Fernando Costa; CAVEDON, Ari D. Projeto Chapada Diamantina: Parque Nacional da Chapada Diamantina - BA. Informações básicas para gestão territorial; diagnóstico do meio físico e da vegetação. Salvador. CPRM/IBAMA. 1994.
- CARVALHO, Roberta. Fonte: <https://www.robortacarvalho.art.br/cronologia> Acesso em 26 out.2023.
- DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Luiz Claudio da Costa (org). Rio de Janeiro. Contracapa Livraria/FAPERJ. 2009
- MACIEL, Kátia. transcinemas. Katia Maciel (org.). Contracapa Livraria, Rio de Janeiro. 2009.
- YOUNGBLOOD, Gene. Expanded Cinema. P. Dutton & Co. Inc. New York. 1970.

Debates sobre legitimidade de autoria e representação social e racial no cinema brasileiro: disputas e historicidade do subcampo Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s)

Mariana Queen Nwabasili³⁵⁵

Resumo: A comunicação propõe uma reflexão sobre a existência de relações entre os debates sobre representação social e os debates sobre representação racial tornados públicos ao longo da história do cinema nacional e o entendimento desses debates como parte de uma historicidade dos Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s), subcampo heterogêneo que vem se consolidando historicamente a partir de verificáveis e contrastantes produções de pessoas negras na crítica de filmes, no âmbito acadêmico e também na curadoria de festivais.

Palavras-chave: cinema brasileiro, cinemas negros, campo científico, classe, raça.

Neste artigo, explicitaremos a parte inicial e estrutural da comunicação “Debates sobre legitimidade de autoria e representação social e racial”, apresentada no Simpósio Temático “História e Audiovisual: desafios políticos e epistemológicos” durante o XXVI Encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) em 2023. Nossa comunicação teve como objetivo propor uma reflexão sobre a existência de relações entre os debates sobre representação social e os debates sobre representação racial tornados públicos ao longo da história do cinema nacional e o entendimento desses debates como parte de uma historicidade dos Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s).

355 | Mariana Queen Nwabasili é doutoranda e mestre em Processos Midiáticos e Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP (Universidade de São Paulo), onde também se formou em jornalismo. É mestra em Curadoria de Cinema pela Elias Querejeta Zine Eskola, vinculada à Universidade do País Basco, na Espanha. E-mail: mariana.nwabasili@alumni.usp.br.

A hipótese defendida foi de que existem relações de continuidade entre os debates e problemáticas relacionadas aos anseios, formas e questionamentos da legitimidade de representação do povo brasileiro e/ou das temáticas nacionais e populares em nosso cinema desde a década de 1950 e os debates e problemáticas surgidos na década de 1970 quanto aos anseios, formas e questionamentos das representações cinematográficas de corpos negros que passam a ter maior protagonismo em nossos filmes especificamente entre as décadas de 1950, 1960 e 1970.

Para nós, a mobilização dos debates sobre legitimidade de autoria e representação social e racial no cinema brasileiro se constitui como um processo, implicando reatualizações em novas conjunturas históricas. Afinal, há momentos em que os anseios e discussões sobre a representação do povo brasileiro em nosso cinema irão convergir com os debates raciais – e também feministas – feitos no Brasil e no exterior entre os anos de 1950 e 1970.

A nosso ver, esse arco histórico engloba aspectos da historicidade do surgimento dos Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s) como subcampo dos Estudos de História do Cinema Brasileiro³⁵⁶. Relação que será pontuada na parte final deste artigo, que tem, porém, como foco apresentar aspectos iniciais e estruturais que nos possibilitaram identificar e analisar o subcampo em questão, considerando acontecimentos contemporâneos e também uma história longa do cinema brasileiro.

Desde já vale dizer que o emprego do termo “Críticos” entre parênteses no que temos chamado de Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s) se dá devido à constatação de que o subcampo é forjado historicamente a partir de leituras críticas de pesquisadores negros sobre a qualidade de representação de corpos, personagens e cultura negras em filmes nacionais. Sendo assim, os parênteses explicitam que a perspectiva crítica é intrínseca à constituição e à compreensão do próprio subcampo como tal. Além disso, o uso de “s” entre parênteses para designar “Cinemas Negros Brasileiros” tenciona a forma singular como foi e é percebido e referenciado o heterogêneo cinema feito por e sobre pessoas e vivências negras (justamente no plural) na história do cinema nacional.

Também vale evidenciar desde já o fato de sermos parte do “problema” sobre o qual pesquisamos e que queremos transcender: justamente as leituras, a nosso ver, ainda limitadas das articulações entre classe e raça na história do cinema brasileiro, e necessidade de legitimação acadêmico-científica da identificação do surgimento e da consolidação dos Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s) como parte dessa história.

Tal percepção de nossa posição em meio a esses estudos se relaciona com o que Pierre Bourdieu (1983) explicita em seus estudos da Sociologia da Ciência e dos campos sociais e científicos: “A sociologia da ciência só tão difícil porque o sociólogo está em jogo no jogo que ele pretende descrever [...]; ele só poderá objetivar o que está em jogo e as estraté-

356 | Apesar de entendermos os Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s) como subcampo dos Estudos da História do Cinema Brasileiro, o analisaremos, em termos teórico-práticos, a partir dos estudos dos campos realizados por Pierre Bourdieu (1983), como ficará perceptível ao longo deste artigo.

gias correspondentes se tomar por objeto não somente as estratégias de seus adversários científicos, mas o jogo enquanto tal, que comanda também suas próprias estratégias [...]” (BOURDIEU, 1983, p. 34).

Não temos formação em História, nem em Sociologia, mas sim em Comunicação. Frente aos anos de estudos em Cinema desde o mestrado como pesquisadora mulher e negra, assumimos sermos parte das análises e fricções propostas aqui. E, a partir da citação anterior, entendemos que a coisa vai se dobrando em si mesma nos estudos sobre o campo de História do Cinema Brasileiro e sobre o subcampo de Estudos (Críticos) do(s) Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s), levando a análises e fricções que, ao sermos parte do “jogo”, podem nos conduzir a inevitáveis pontos cegos e vieses mais fáceis de assumir do que de perceber em meio aos estudos.

Vale dizer também que a posição na qual nos encontramos no “jogo” se constitui como um híbrido entre pesquisadora e objeto, lugar que pedimos licença para colocar momentaneamente nossos contemporâneos pares de Estudos (Críticos) do(s) Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s).

Evidências de um subcampo

No XXV Encontro da SOCINE, realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2022, o professor, pesquisador e cineasta Noel dos Santos Carvalho realizou a mesa “Cinema negro brasileiro – concepções nativas, demandas locais”, ao lado das professoras e pesquisadoras Teresa Cristina Furtado Matos, Rosane Borges e Carolinne Mendes da Silva. A mesa organizada por Carvalho tinha como contexto o lançamento, pela editora Papyrus, do livro “Cinema Negro Brasileiro” organizado pelo pesquisador. Devido a isso, suas integrantes eram autoras desse livro.

Ao abarcar em seu título o conceito sociológico de “conceito nativo”, a mesa deflagrava o campo científico de origem que a forjava (a Sociologia), a influenciava e a partir do qual eram ali legitimadas as perspectivas de estudo sobre Cinemas Negros. A nosso ver, tudo se relaciona também com a formação do próprio pesquisador que a idealizou: Noel dos Santos Carvalho é graduado em Ciências Sociais, doutor em Sociologia e pesquisador, entre outras coisas, da Sociologia do Cinema.

Conforme descrição criada por Carvalho, a mesa tinha como objetivo “refletir criticamente sobre as diversas manifestações dos cinemas negros”³⁵⁷ no âmbito da construção nativa da ideia de “cinemas negros”, ou seja, fora das construções analíticas (acadêmicas, teóricas, científicas). Aqui, vale lembrar o que explica o sociólogo Antonio Sérgio Guimarães a respeito dos conceitos nativos e dos conceitos analíticos nas Ciências Sociais:

357 | Resumo expandido sobre a mesa “Cinema negro brasileiro – concepções nativas, demandas locais” disponível em: <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2022/?id=22164>.

Faze-mos sempre uma distinção, nas ciências sociais, entre dois tipos de conceitos: os analíticos, de um lado, e os que podemos chamar de “nati-vos”; ou seja, trabalhamos com categorias ana-líticas ou categorias na-tivas. Um conceito ou categoria analítica é o que permite a análise de um determinado conjunto de fenômenos, e faz sentido apenas no corpo de uma teoria. Quando falamos de conceito nativo, ao contrário, é porque estamos trabalhando com uma categoria que tem sentido no mundo prático, efetivo. Ou seja, possui um sentido histórico, um sentido específico para um determinado grupo humano. (GUIMARÃES, 2003, p. 95).

A oposição entre conceituações nativa e analítica sobre Cinemas Negros posicionava o próprio grupo da mesa, que fora apresentado como constituído por pesquisadores acadêmicos que se propunham a observar e analisar cientificamente conceituações e percepções nativas dos Cinemas Negros Brasileiros. Isso fica ainda mais evidente em afirmações de Carvalho no referido livro “Cinema Negro Brasileiro”:

[...] o termo cinema negro se difundiu nos rastros da produção de filmes e da prática curatorial. Entretanto, sem que haja uma definição rigorosa do que ele designa, resta um emaranhado de definições nativas contraditórias. É necessária uma teoria do cinema negro que abra frentes para pensarmos sobre os engajamentos entre o cinema, a cultura e as identidades negras e, inevitavelmente, novas entradas (inputs) para uma teoria geral do cinema. O livro que o leitor tem em mãos enfrenta parte desse problema. Não apresenta uma teoria acabada do cinema negro, mas especula sobre essa possibilidade. (CARVALHO, 2022, p. 17).

As definições e posturas explicitadas por Carvalho remetem a parte específica das definições de Pierre Bourdieu sobre campos científicos, uma vez que, para o autor a afirmação da “autoridade científica” e a “perpetuação da ordem científica estabelecida com a qual [atores do campo] compactuam” fazem parte do “jogo” (BOURDIEU, 1983, p. 15).

Essa ordem engloba também o conjunto das instituições encarregadas de assegurar a produção e a circulação dos bens científicos ao mesmo tempo que a reprodução e a circulação dos produtores (ou reprodutores) e consumidores desses bens, isto é, essencialmente o sistema de ensino, único capaz de assegurar à ciência oficial a permanência e a consagração, inculcando sistematicamente habitus científicos ao conjunto dos destinatários legítimos da ação pedagógica [...] Além das instâncias especificamente encarregadas da consagração (academias, prêmios etc.), ele compreende ainda as revistas científicas que, pela seleção que operam em função de critérios dominantes, consagram produções conformes aos princípios da ciência oficial, oferecendo, assim, continuamente, o exemplo do que merece o nome de ciências, e exercendo uma censura de fato sobre as produções heréticas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 16-17).

A posição de Carvalho e do grupo que compôs a referida mesa no Encontro da SOCINE de 2022 jogou luz para o fato de sua realização ter ocorrido de forma evidentemente dissociada do Seminário Temático “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”, coordenado pelos pesquisadores e professores Janaína

Oliveira, Gilberto Alexandre Sobrinho e Jusciele Conceição Almeida de Oliveira. Tal Seminário era continuidade de outro, que foi pioneiro em meio à SOCINE: “Cinema Negro africano e diaspórico – Narrativas e representações”, inaugurada no biênio de 2017-2019.

Em contraste às argumentações de Carvalho no livro e às definições da mesa “Cinema negro brasileiro – concepções nativas, demandas locais”, o texto de apresentação do Seminário Temático “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas” explicita que:

A proposta do Seminário é oferecer espaço para a apresentação de pesquisas que reflitam desde os conceitos até as múltiplas narrativas imagéticas, midiáticas e tecnológicas das cinematografias africanas e afrodiáspóricas e ainda, como estes se comunicam com as representações desse universo. O objetivo é compartilhar trabalhos que dialoguem com essas diversas produções audiovisuais, entendendo essas produções em suas dimensões políticas, culturais, e sociais e, sobretudo, estéticas.³⁵⁸

A perspectiva do Seminário se aproxima do que observamos ser uma outra definição do subcampo aqui em questão elaborada pela professora, pesquisadora e curadora Tatiana Carvalho Costa. A partir de escritos dos teóricos e militantes negros Maria Beatriz Nascimento e Abdias Nascimento, Costa define o que chama de “QuilomboCinema” como sendo um:

[...] fenômeno recente da presença intensa e contundente de pessoas negras no cinema brasileiro na realização, na crítica, na pesquisa, na articulação política e na criação de espaços de exibição e formação de público. Um quilombo em sua “ficção participativa” a ressignificar a presença num “mercado”, a existência simbólica no imaginário coletivo e a interferir diretamente num contexto cultural historicamente subalternizante para nós [negros].³⁵⁹

Em outro artigo, Costa complementa a ideia, considerando perspectivas de Maria Beatriz Nascimento quanto ao fato de o caráter subversivo e potente das organizações quilombolas se dar conforme o seguinte raciocínio: “por mais que um determinado sistema social domine, é possível criar nele um sistema diferenciado, e é isso que é o quilombo”³⁶⁰.

Aqui, assumidamente como parte participante do “jogo”, evidenciamos nossa percepção de um paradoxo presente na definição de Costa. Afinal, como a própria constatação das diferentes perspectivas de entendimento e circunscrição do subcampo de Estudos (Críticos) do(s) Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s) aqui levantadas demonstram, ele também é cons-

358 | Resumo, introdução, objetivo, aspecto e bibliografia do Seminário Temático “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas” disponível em: <https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-trienio-2020-2022/?id=212>.

359 | No artigo “Marte Um e o QuilomboCinema”, de Tatiana Carvalho Costa. Disponível em: <https://medium.com/@tatianacarvalho/marte-um-e-o-quilombocinema-d9fa110a9d84>.

360 | Disponível em “Towards A Quilombo Cinema: An Afro-Brazilian Feminist Roundtable - A conversation between Everlane Moraes, Janaína Oliveira, Kênia Freitas, and Tatiana Carvalho Costa”; tradução de Lillian Maguire and Natalia Davies: <https://www.anothergaze.com/towards-quilombo-cinema-afro-brazilian-roundtable/>.

tituído por projetos e perspectivas acadêmico-científico-políticas mais conformadas com o estado atual e histórico das coisas em termos de tradições de estudos, perspectivas acadêmicas e tendências cinematográficas e audiovisuais.

Sendo assim, para nós, o conceito de “QuilomboCinema” parece atenuar o peso das disputas e dissidências estético-políticas, ideológicas, teóricas e discursivas que se apresentam de forma bastante proeminente entre pensadores, estudiosos e realizadores dos Cinemas Negros Brasileiros no contemporâneo. Além disso, em contraste com o raciocínio sobre a potência dos quilombos apresentado anteriormente e vinculado a Maria Beatriz Nascimento, parece considerar como articulação quilombola cinematográfica, inclusive, as possibilidades de conformações com o *status quo* e com tradições dominantes vindas de diferentes atores negros atuantes no campo e mercado do Cinema.

Obviamente, reconhecemos que o aspecto também político do conceito de Costa – pensando que todo conceito e circunscrição de campo é político (BORDIEU, 1983) – explica o porquê de sua existência como também parte de um programa político afirmativo e crítico quanto à história hegemônica e seletiva do cinema brasileiro.

Enquanto o livro em que a circunscrição de Carvalho é feita abarca pesquisadores brancos da presença do negro no cinema brasileiro, o conceito de Costa, ao considerar o aquilombamento como elaboração de “autoficções” dos negros e ao reivindicar significações ontológicas do quilombo e do aquilombamento como resistências negras, pressupõe o lugar racial negro dos constituidores do “QuilomboCinema” como central.

Assim também o fez Edileuza Penha Souza (2013) para caracterizar cinema negro e sua história de nascimento. Assim também o fizeram os cineastas negros da década de 1970 ao ousarem ir para atrás das câmeras. Assim também o fez o próprio cineasta e crítico (branco) Orlando Senna na década de 1970, ao questionar a ausência de cineastas negros frente à presença do cinema de tema negro no Brasil (CARVALHO, 2008). E assim também o fizeram, considerando outros campos de atuação, pesquisadores negros da questão do negro no Brasil durante a Quinzena do Negro na USP, em 1977, conforme registros presente no documentário *Orí* (Raquel Gerber, 1989), que tem textos e narração e Maria Beatriz Nascimento.

Apontamentos de uma historicidade

Noel dos Santos Carvalho, Edileuza Penha Souza, Tatiana Carvalho Costa, Janaína Oliveira, Gilberto Alexandre Sobrinho e demais criadoras e criadores, organizadoras e organizadores dos referidos seminários temáticos sobre cinemas negros na SOCINE nos últimos anos são exemplos de membros que temos mapeado como construtores contemporâneos dos Estudos (Críticos) de Cinema(s) Brasileiro(s).

Como eles, todos os demais membros desse subcampo, ao lançaram diferentes perspectivas de definição e projeto sobre os estudos de Cinemas Negros Brasileiros no contemporâneo acabam, assim, disputando e, conseqüentemente, aferindo a consolidação do subcampo aqui em análise. Uma constatação que se dá também a partir de fundamentações

teóricas de Pierre Bourdieu. Observando as disputas entre atores sociais como aferição da existência dos campos sociais e científicos, o autor afirma que “O campo científico é sempre o lugar de uma luta, mais ou menos desigual, entre agentes desigualmente dotados de capital específico [...]” (BOURDIEU, 1983, p. 15).

A estrutura do campo científico se define, a cada momento, pelo estado das relações de força entre os protagonistas em luta, agentes ou instituições, isto é, pela estrutura da distribuição do capital específico, resultado das lutas anteriores que se encontra objetivado nas instituições e nas disposições e que comanda as estratégias e as chances objetivas dos diferentes agentes ou instituições. (BOURDIEU, 1983, p. 11-12).

Além das disputas, outro aspecto que define um campo científico para Bourdieu é a “doxa”: “conjunto de pressupostos que os antagonistas admitem como sendo evidentes, aquém de qualquer discussão, porque constituem a condição tácita da discussão [...] isto é, o consenso sobre os objetos da dissensão, os interesses comuns que estão na base dos conflitos de interesse (BOURDIEU, 1983, p. 25).

A nosso ver, a “doxa” fundamental³⁶¹ do (sub)campo aqui em questão é fato de que, como mencionado no início deste artigo, tanto seus estudos quando seus objetos partem de perspectivas críticas com relação à forma da presença ou da não presença dos negros e de suas questões na frente e atrás das câmeras. Mais especificamente, partem de perspectivas críticas, e conseqüentemente propositivas e “oposicionais” (HOOKS, 2019), sobre as representações (signicas-imagéticas-simbólicas, político-sociais, discursivas, éticas) dos negros e das vivências negras no cinema brasileiro ao longo de sua história.

Essa “doxa” fundamental, e suas nuances quanto ao lugar social e racial dos autores que criaram e criam essas representações de negros e de vivências negras em filmes nacionais ao longo da história do cinema brasileiro, leva-nos a uma necessidade de historicização do subcampo de Estudos (Críticos) do(s) Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s). É essa necessidade que nos faz chegar à hipótese ou mesmo à compreensão de que existe um diálogo entre os debates sobre legitimidade de representação do povo brasileiro na chave do nacional-popular nos anos 1960 e as críticas às representações das negras e negros em nossos filmes e ao lugar social, racial e de gênero dos autores que as realizaram na década de 1970.

Para nós, os debates sobre legitimidade de representação do povo e do nacional popular (ou seja, de representação da classe popular brasileira), encabeçados na década de 1960 por membros do CPC (Centro Popular de Cultura) do Rio de Janeiro e pelo crítico e teórico Jean-Claude Bernardet em publicações jornalísticas (GERBER, 1991) ao criticarem os cinemanovistas, fazem parte de uma primeira fase da publicização dessas discussões.

361 | Como os perfis raciais dos articulistas presentes no livro “Cinema negro brasileiro” não parece restringir a criação de estudos do (sub)campo à racialidade negra de seus pesquisadores, torna-se mais difícil, hoje, afirmar que esse aspecto é uma das “doxas” do (sub)campo. Entretanto, a perspectiva crítica das análises sobre velhas e novas representações dos negros no cinema nacional implica em nuances em questionamentos e tensionamentos sobre o lugar racial dos autores que criaram essas representações cinematográficas ao longo da história.

Esses debates teriam como atualização, ou como segunda fase de publicização, as críticas sobre legitimidade de representação de corpos negros em filmes do mesmo movimento vanguardista também tornadas públicas na década de 1970. Exemplo maior disso é o texto da historiadora Beatriz Nascimento (1942-1995) crítico ao filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e publicado no jornal alternativo *Opinião* à época do lançamento do longa-metragem.

Considerando fontes históricas escritas e também a percepção das limitações de convenções metodológicas historiográficas como, por exemplo, a periodização, que é “no fundo, um método clássico de escrever a história do cinema” (BERNARDET, 2004, p. 9), defendemos que quem inaugura o campo dos Estudos (Críticos) de Cinema(s) Negro(s) Brasileiro(s) é a historiadora, poetiza e militante negra Maria Beatriz Nascimento justamente com a publicação, em 1976, da crítica “A senzala vista da cada grande” no jornal *Opinião*. Como nos lembra Paula Halperin, “essa crítica ao filme [Xica da Silva] foi retomada em vários veículos alternativos imediatamente após, especialmente no jornal Movimento, expandindo a análise de Nascimento sobre a visão da história nacional apresentada por Diegues” (CARVALHO, 2022, p. 163).

Perspectivas como as de Noel dos Santos Carvalho e Edileuza Penha Souza³⁶², bem como as dos escritos críticos de Maria Beatriz Nascimento, tencionam a forma ampla como o povo e popular foram – e ainda são – estudados na História do Cinema Brasileiro.

Se, conforme Lélia Gonzalez, classificações e termos como “cultura popular” e “folclore nacional” são efeitos de branqueamentos eurocêntricos que “minimizaram a importância da contribuição negra” (GONZALEZ, 2018, p. 322) – e indígena, acrescentamos – na base cultura da nação, é necessário assumirmos de uma vez por todas que, conforme escreve Jefferson De no prefácio de “Cinema Negro Brasileiro”, “da chanchada ao Cinema Novo” vemos “negros por todos os lados” (CARVALHO, 2022, p. 9). Sendo assim, a tendência da não centralidade do estudo dessa presença e de sua qualidade e importância no cinema brasileiro é, a nosso ver, irmã da manobra racista que envolve as origens discursivamente branqueadoras (ARAÚJO, 2006) das formas de pensar, representar e recepcionar isso que se chamou de popular na cultura brasileira e na história do cinema nacional.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, J. Z. “A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual”. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 69, março/maio 2006, p. 72-79.

BERNARDET, J. C. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BOURDIEU, P. “O campo científico”. In ORTIZ, Renato (org.). *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Atica. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1983, vol 39, p. 122-155.

CARVALHO, N (org.). *Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Editora Papyrus, 2022. CARVALHO, N. *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese de doutora-

362 | Para pesquisadores como Noel Carvalho (2005, 2008) e Edileuza Penha Souza (2013), o Cinema Novo colocou negros como protagonistas de seus filmes, porém, pensando o negro como um ator social universal, que guiava as lutas dos oprimidos e era, paradoxalmente, “desracializado” quanto às explicitações narrativas. Segundo os autores, na grande maioria dos filmes do movimento, o negro representava uma classe, um povo, o brasileiro popular a ser protagonista de ações revolucionárias.

do em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. "Racismo e anti-racismo no Cinema Novo". *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2008.

GERBER, R. "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo". In GOMES, Paulo Emílio Salles et. al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GONZALEZ, L. "A categoria político-cultural de amefricanidade". In UCPA (União dos Coletivos Pan-Africanistas) (org.). GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018, p. 321-334.

GUIMARÃES, A. S. "Como trabalhar com raça em sociologia". *Educ. Pesqui.* [online], V. 29, n.01, 2003, p. 93-107.

HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo, Elefante, 2019.

SOUZA, E. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese de doutorado em Educação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

A tecnostalgia em Os Jovens Baumann, de Bruna Carvalho Almeida ³⁶³

The technostalgia in 'Os Jovens Baumann'
by Bruna Carvalho Almeida

Mariana Costa³⁶⁴

(Doutoranda em Comunicação– PUC - Rio)

Resumo: Discutimos a noção de tecnostalgia como uma reminiscência carinhosa sobre tecnologias ultrapassadas, que inspira a reutilização de equipamentos considerados obsoletos e a atração por suas estéticas. Em um estudo de caso, nos debruçamos sobre o filme *Os Jovens Baumann* (2019), de Bruna Carvalho Almeida, feito com filmadoras VHS, investigando como a nostalgia pode ser instrumentalizada através dos aspectos técnicos-estéticos e narrativos da obra.

Palavras-chave: Tecnostalgia; Cinema; Mídia

Abstract: In this paper we discuss the notion of technostalgia as a fond reminiscence of outdated technologies, inspiring the reuse of equipment considered obsolete and an attraction to their aesthetics. In a case study, we delve into the film 'Os Jovens Baumann' (2019) by Bruna Carvalho Almeida, shot with VHS camcorders, investigating how nostalgia can be instrumentalized through the technical-aesthetic and narrative aspects of the work.

Keywords: Technostalgia; Film; Media

Introdução

Segundo Campopiano (2014, p.75), a tecnostalgia, palavra inglesa formada a partir de uma combinação de techno, algo relativo à tecnologia, e nostalgia, é definida como a “reminiscência carinhosa de, ou saudade de, uma tecnologia ultrapassada”. Sob esta definição bastante ampla, pode-se observar e analisar diferentes formas de expressar ou exercitar a nostalgia da tecnologia: seja usando meios digitais para recriar a estética associada à tecnologia de mídia ultrapassada; ou seja utilizando os próprios dispositivos de mídia obsoletos para se conectar ao passado, criando algo novo a partir de uma tecnologia de mídia desatualizada. Esta pesquisa trata-se de um estudo de caso de um filme enquadrado nessa tendência tecnostálgica das mídias contemporâneas.

³⁶³ | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 49 - Marcas autorais - questões estéticas

³⁶⁴ | Mariana Costa é doutoranda em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ e bacharela em Cinema e Audiovisual pela UFJF.

O filme *Os Jovens Baumann*, da diretora Bruna Carvalho Almeida, é uma obra cinematográfica contemporânea, lançada em 2019, que utilizou filmadoras VHS em sua produção. O filme é sobre o desaparecimento dos últimos herdeiros de uma fictícia prestigiosa família de Santa Rita d'Oeste, cidade teoricamente localizada no sul de Minas Gerais. A ficção, que consiste em uma emulação de um registro doméstico de 25 anos atrás feito por uma família ficcional, reproduz uma série de características do registro amador de eventos privados gravados por grupos de amigos ou de familiares.

Ao realizar essa análise, buscamos entender de que forma podemos pensar a nostalgia dentro do aspecto técnico-estético e narrativo da obra. Em outras palavras, nosso intuito foi tentar perceber, portanto, de que formas a nostalgia é instrumentalizada pelo filme, seja através da narrativa ou através dos elementos técnicos e estéticos do filme.

Os Jovens Baumann, o *found-footage* de horror, os filmes de família e a nostalgia

Inicialmente nos debruçamos sobre a investigação dos equipamentos utilizados e do contexto de produção. A maior parte do filme foi gravado com duas câmeras VHS, uma Panasonic NV-M5 e uma Panasonic M3000, ambas fabricadas na década de 1980 e com a produção descontinuada no mesmo decênio. Conforme nos informou a diretora, foi observado que uma câmera era mais instável, inclusive cromaticamente, e, por esse motivo, foi a escolhida para filmar as cenas em que narrativamente era desejado destacar mais a oscilação do VHS e criação de ruídos a partir do próprio equipamento. A captação de áudio, entretanto, foi feita com equipamentos digitais atuais e toda construção de ruído e a simulação de problemas de captação de áudio foi realizada na pós-produção.

Os Jovens Baumann é um filme pertencente ao gênero *found-footage* de horror, “um tipo de filme de ficção cuja construção narrativa se dá através de registros em vídeo ou película feitos pelos personagens” (Cánepa; Ferraraz, 2013, p.79). De acordo com os pesquisadores Laura Cánepa e Rogério Ferraraz, o uso do termo *found-footage* para filmes de ficção está ligado a um ciclo de filmes de longa-metragem lançados a partir do sucesso mundial do falso documentário de horror *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez; Daniel Myrick, 1999). Esses filmes são caracterizados por uma estratégia narrativa em que as câmeras registram os acontecimentos que existem dentro da diegese como se estivessem registrando eventos não-ficcionais.

Segundo Carreiro (2021), a presença de defeitos técnicos é uma característica encontrada em todos os filmes de *found footage* de horror, visto que ela aproxima a textura das imagens e sons à estilística dos filmes amadores. O autor entende que os recursos estilísticos mais salientes que permitem a indexação de um filme ao subgênero *found footage* de horror são percebidos através de erros e imperfeições na área da captação de imagens. Nesses filmes, a câmera treme, perde o foco, desenquadra o objeto, pessoa ou ação que está sendo filmado, ou ainda avança para áreas escuras ou claras em excesso. Carreiro pontua que são essas imperfeições técnicas que conferem ao material registrado por essa equipe uma

espécie de selo de autenticidade, confirmando o (falso) caráter espontâneo e extraordinário desse material. São precisamente esses defeitos sonoros e imagéticos que reforçam o `efeito de real` (Barthes, 1972) presente nos filmes do subgênero, emprestando-lhe o senso de urgência e verossimilhança necessário para acrescentar ao gênero horror “uma forte aura de realidade” (Carreiro, 2013, p.4).

Contudo, em *Os Jovens Bauman*, o uso do VHS não serviu apenas para tornar a ficção de horror mais verossímil, nem somente para ajudar a compor a dinâmica de contraposição de passado/analógico versus presente/digital. Ao pensarmos sobre a encenação realizada em *Os Jovens Baumann*, observamos, de imediato, que os atores simulavam as encenações típicas dos filmes de família produzidos durante o boom do VHS. Acreditamos que essa escolha de *mise-en-scène* não somente deve ser entendida como um artifício para tornar o registro mais verossímil, mas também pode ser observada enquanto um gesto nostálgico, tendo em vista que remete a um período em que essa tecnologia de gravação de imagem em movimento espalhou-se pelos domicílios em diversas partes do mundo.

Em seu estudo que se tornou uma referência sobre filmes de família, Roger Odin (2010) enumera algumas figuras estilísticas recorrentes nos filmes domésticos, como a ausência de encerramento das ações; a dispersão narrativa e a temporalidade indeterminada. O autor também pontua que em muitos casos os filmes de família são como fotografias de família em movimento, pois os cinegrafistas ficam presos a imagens mais estáticas como as fotografias de grupo e posadas. As características citadas por Roger Odin aplicam-se perfeitamente aos registros feitos em *Os Jovens Baumann*. Nos parece que já a curta sequência de imagens que abre o filme, cuja duração é inferior a vinte segundos, intenciona e é capaz de transmitir ao espectador a ideia de que o que se vê são imagens caseiras, visto que diversas características de estilo estão presentes, como o embaraço do cinegrafista para começar a gravar e os planos de curtíssima duração, muito semelhantes à fotografias.

Além disso, tal como defende a pesquisadora Katharina Niemeyer, entendemos que a mídia pode funcionar como plataforma para expressar a nostalgia e, muitas vezes, é nostálgica por si mesma, seu próprio passado, suas estruturas e conteúdos. Ao se referir as antigas atrações televisivas através da *mise-en-scène*, *Os Jovens Baumann* também se remete à história dos meios de comunicação de forma nostálgica.

No filme, as personagens Jota e Ana Paula, por exemplo, simulam atuar em uma peça publicitária que promove a cerveja que eles tomam. Caio e Debby também encenam atuar em um programa de reportagem sobre ciência e natureza. Em outro momento, Caio interpela Tito, em uma brincadeira que parece simular programas de televisão de investigação criminal, muito populares nas décadas de 1980 e 1990. Como observamos, a *mise-en-scène* do filme, também foi pensada de forma a reproduzir uma série de típicos modos de se portar diante da câmera característicos dos filmes de família de um período específico da história da mídia.

Nostalgia, decadência, desaparecimento e ruínas

A utilização do equipamento VHS é parte integrante e fundamental da construção estética de *Os Jovens Baumann*, baseada nos erros de funcionamento e nos problemas de deterioração da tecnologia da mídia obsoleta, assim como suas características específicas. Entendemos que tal estética reflete e potencializa a narrativa, visto que os ruídos do VHS, bem como, por vezes, as características cromáticas da mídia, traduzem visualmente a decadência, o desaparecimento e a ruína da elite econômica à qual pertencem os falsos registros familiares. Em certo momento, por exemplo, a jovem Debby senta-se às margens da represa, após conversar com Caio sobre a inundação das cidades que ocupavam aquela região no passado. No plano seguinte, vê-se ao longe a outra margem da represa e ouve-se Caio explicar que havia nesse local quatro cidades que foram inundadas para a construção da represa. Ele observa que embaixo de toda aquela água existem as ruínas das cidades e Debby se questiona se naquela água há também restos de ossos humanos. O rapaz afirma que a água foi capaz de dissolver os restos mortais dos antigos moradores.

Nesse momento, um *glitch* de VHS corrompe a imagem e parece levar o corpo de Caio para dentro da represa. Em seguida, há um close-up de Debby sentada às margens da represa. Ouve-se, nesse momento, o som de água escorrendo. Nota-se que, gradualmente, a cor da imagem registrada pela filmadora VHS é alterada, passando de um tom avermelhado para um azulado. O rosto de Debby filmado em close-up assume, então, um tom cadavérico e a personagem parece apodrecer diante da câmera, conforme já mencionado anteriormente. Nesse sentido, observamos que a própria imagem das personagens refletem a ruína e decadência da família Baumann e seu futuro desaparecimento.

Além disso, ao mostrar, no presente, as ruínas da fazenda dos Baumann, como o pier da represa onde os herdeiros nadavam, o filme também retrata por meio das imagens a decadência da família. Sobre os simbolismos presentes nas ruínas arquitetônicas, Andreas Huyssen (2014) comenta que: ~A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína o passado está, ao mesmo tempo, presente em seus resíduos e não mais acessível, tornando a ruína um gatilho poderosíssimo de nostalgia~ (Huyssen, 2014, p. 91). Dessa forma a memória dos Baumann se faz presente nas ruínas do passado e do presente.

Ainda é interessante destacar a relação existente entre a herdeira Isadora Baumann e a narradora do filme Isadora Mariotto. Observamos que a dualidade estabelecida entre as personagens não passa apenas pela "coincidência" do mesmo nome e pelo mistério sobre a própria imagem. Isadora Baumann produz os últimos registros de imagem da família, ao passo que é a narradora Isadora Mariotto que os retoma e trás à tona.

Ao pensarmos sobre a relação da consciência da finitude e o registro, podemos enxergar nas filmagens de Isadora Baumann como um gesto de produção de memória, como algo que fica para além do fim. A herdeira Baumann parece filmar as férias dos primos como uma tentativa de capturar algo que está prestes a desaparecer. Assim, as imagens em VHS não

somente registram a memória dos Baumann, mas também refletem a ruína e a decadência da família, bem como apontam para o seu desaparecimento. Posteriormente, ao voltar à fazenda, a narradora Isadora Mariotto diz que não vê os Baumann em nenhum lugar, mas eles parecem estar em todas as partes como ausência contundente. Em outras palavras, eles estão presentes no seu próprio desaparecimento.

A ideia da decadência de um passado que deixou de ser glorioso tem tudo a ver com nostalgia. Porém, nesse caso, a nostalgia não está apenas servindo para exaltar o passado perdido dos Baumann. Ao contrário, parece sublinhar de forma crítica e irônica o seu desaparecimento e fim simbólico de tudo o que essa família representava em termos valores e visões de mundo, inclusive de privilégio de classe. Não é por acaso que quem retoma a narrativa no final, lhe dando uma espécie de fechamento, é a filha de um dos trabalhadores da fazenda. Notamos que no relato da narradora, evidencia-se o abismo de classe entre os herdeiros Baumann e as pessoas que trabalhavam na casa – abismo esse que ela descreve como uma “presença fantasmagórica”, observando que a fazenda funcionava um lugar de passagem do qual os jovens usufruíam sem deixar marcas e sem interagir diretamente com os funcionários. A narrativa tenta retratar a intimidade de uma família pertencente a uma elite econômica em decadência. Entretanto, a narradora parece não lamentar o final trágico daquela dinastia cafeeira. Em sua última intervenção, ela observa: “Talvez esses VHS sejam o último respiro de uma família inteira que sem os seus herdeiros está fadada a desaparecer”. A narradora, ao se debruçar sobre o seu passado atravessado pela lembrança dos Baumann, mostra que as memórias afetivas não nos impedem de emitir reflexão crítica, o que nos lembra da noção de “Nostalgia reflexiva”, de Svetlana Boym (2001).

Considerações finais

Entendemos que *Os Jovens Baumann* é um filme que não apenas foi gravado com filmadoras VHS, sem que isso suscite para algo além. É, também, uma obra que foi capaz de remeter à própria história dessa tecnologia de mídia, utilizando narrativamente suas especificidades técnicas e estéticas, e até mesmo seus erros e problemas de deterioração.

Ao conhecer e compreender a linguagem construída historicamente por meio desse suporte, Bruna Carvalho Almeida e sua equipe, conseguem refletir sobre a história desse equipamento e desencadear nos espectadores um sentimento de nostalgia dessa mídia. Assim, ao realizarmos nossa análise, acreditamos que foi possível perceber que de que maneira a nostalgia se traduz enquanto forma na obra estudada.

Percebemos que isso ocorre de diversas maneiras: seja através da referência às características e recursos técnicos-estéticos particulares de um dispositivo de mídia obsoleto, como seu padrão cromático, suas especificidades sonoras e, até mesmo, seus problemas de deterioração; seja por meio da simulação da própria maneira pela qual os indivíduos se relacionavam com essas tecnologias no momento em que foram lançadas e seu uso era

rotineiro; seja com a reapropriação de uma tecnologia de mídia ultrapassada para sua reutilização no Cinema, onde as potencialidades estéticas do dispositivo antigo são exploradas artisticamente.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. "O efeito de real". In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- CAMPOPIANO, John. "Memory, temporality, & manifestations of our tech-nostalgia." *Preservation, Digital Technology & Culture*, Vol. 43, No. 3, 2014, pp. 75-85.
- CÁNEPA, Laura; FERRARAZ, Rogério. Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo. In: *Visualidades hoje*. BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013. p. 79 - 99.
- CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 40, n. 40, p. 224 - 244, 2013.
- CARREIRO, Rodrigo. *O found footage de horror*. São José dos Pinhais, PR : Estronho, 2021.
- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nova York: Basic Books, 2001.
- FERRAZ, Talitha; SANTA CRUZ, Lúcia Marcelino. (Org.). *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.
- NIEMEYER, Katharina. *Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future*. Palgrave Macmillan, 2014.
- ODIN, R. (Org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. "Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais". *E-COMPÓS*, Brasília, v.21, n.3, set/dez. 2018.
- SANTOS, Ana Clara Campos dos. *Memória e encenação no filme de família*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

A ficcionalização do real no filme *Temporada*, de André Novais³⁶⁵

The fictionalization of reality in *Temporada*, by André Novais

Mariana Dutra de Carvalho Lopes³⁶⁶

(Doutoranda – UFMG)

Resumo: As produções de novos autores inspiram reflexões sobre suas linguagens. Objetiva-se aqui uma análise do filme *Temporada* (2019) voltada para os efeitos criados pela sua forma de narrar a história. Parte-se do conceito de encenação e de questões relativas à criação de significados no cinema. Conclui-se que *Temporada*, a partir da ficcionalização de espaços e situações reais, compõe a subjetividade da protagonista e produz discursos que expandem os sentidos do filme.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, encenação, ficcionalização do real, André Novais.

Abstract: The productions of new authors inspire reflections on their languages. This paper aims to analyze the film *Temporada* (2019) focusing on the effects created by its narrative form. The analysis begins with the concept of staging and explores issues related to the creation of meanings in cinema. The conclusion is that *Temporada*, through the fictionalization of real spaces and situations, shapes the subjectivity of the protagonist and generates discourses that broaden the film's meanings.

Keywords: Brazilian cinema, staging, fictionalization of reality, André Novais.

Introdução

A linguagem cinematográfica conta com variadas formas de expressão, podendo cada cineasta criar e desenvolver um estilo próprio a partir de diferentes escolhas. A forma de composição dos planos, por exemplo, cria muitos significados. A partir de imagens mostradas na tela pode-se, além de fatos, expressar ideias ou emoções. Observando essas imagens, podemos apurar nossa compreensão a respeito da história e das personagens.

Diante disso, tomamos como objeto de observação o filme *Temporada* (2019), de André Novais. *Temporada* acompanha Juliana, interpretada por Grace Passô, em sua chegada a uma nova cidade para assumir um cargo público. Ela se muda às pressas, aluga um barracão e olha móveis novos para comprar. O marido iria depois. Juliana espera por ele enquanto se adapta ao trabalho como agente de endemias da prefeitura de Contagem (MG). Nesse processo, fazendo as vistorias, ela conhece casas e moradores da região.

365 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Ficcionalização e real no cinema contemporâneo.

366 | Doutoranda em Artes na Escola de Belas Artes da UFMG, na linha de pesquisa Cinema. Possui graduação em Letras pela UFMG (2004) e mestrado em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG (2015).

O enredo é centrado na personagem de Juliana, que fala pouco sobre si e suas emoções. Apesar disso, mesmo com poucos diálogos sobre a intimidade da protagonista, o filme revela suas emoções, as quais acompanhamos não apenas pela interpretação da atriz, mas também pela composição dos planos, que expressam seus sentimentos de vazio, desordem, expectativa e renovação.

Partindo desse ponto, fazemos um comentário sobre a encenação do filme *Temporada* (2019), de André Novais, que cria elementos de ficção partindo de espaços e situações reais de uma cidade. O objetivo, ao final, é analisar, a partir do conceito de encenação, os significados criados pela ficcionalização da realidade, considerando aqui os espaços da cidade e o trabalho de agente de endemias.

Método

O conceito de encenação, oriundo da *mise en scène* teatral, é amplamente debatido por teóricos do cinema e refere-se à composição do quadro na tela, envolvendo aspectos como enquadramento, iluminação, cenário, objetos de cena, posição dos atores, figurino etc. Para Aumont (2006), a encenação é, a princípio, “o instrumento que permite construir, a partir de elementos do mundo (...), a apresentação convincente de uma história”. A partir desses elementos, então, cria-se uma ilusão de realidade, uma realidade forjada. Para Xavier (2003, p. 35), a encenação cria uma “aparência das coisas”, “um mundo filtrado por um olhar exterior”, um mundo que nos é entregue pronto. Por outro lado, ainda que haja tentativa de controle, esse encontro câmera/objeto é marcado pelo acaso da vida real. A encenação, assim, se sustenta em dois pontos: o domínio e o acaso. Nesse sentido, Aumont (2006) fala sobre “a arte mais sutil de deixar o real acontecer e de tentar captar a sua ressonância” criando uma “zona de troca entre realidade e ficção” (AUMONT, 2006, p. 173).

Especificamente sobre a composição do quadro, Eisenstein considera que “a posição da câmera, como uma materialização do conflito entre a lógica organizadora do diretor e a lógica inerte do objeto, em colisão, reflete a dialética do enquadramento” (EISENSTEIN, 1997, p. 43). Em outras palavras, “o conflito entre a moldura do plano e o objeto” (EISENSTEIN, 1997) cria o enquadramento. Na mesma linha, Xavier (2013) aponta que a encenação surge a partir do encontro-colisão entre câmera e objeto. Partindo dessas ideias de colisão e conflito, entendemos que os elementos constituintes de uma cena, juntos, criam novos componentes. Na linguagem do cinema, portanto, cada escolha produz novos significados.

Saindo do cinema clássico e chegando nas produções contemporâneas, Aumont (2006) entende que “a encenação não é mais gestão de cenas e, sim, gesto de escrita”, oferecendo ao cineasta a possibilidade de ser “um inventor de formas” (AUMONT, 2006, p. 172). Nesse sentido, mais do que uma tentativa de controle da cena, a encenação atualmente está associada ao acaso, ao improvisado, ao encontro de situações.

A partir da ideia de “gesto de escrita” (AUMONT, 2006), podemos observar nos cineastas seus traços de autoria, como temas recorrentes e estilo de filmagem. No caso de André Novais, cineasta em pauta, contribui recorrer a Buñuel e lembrar que “o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia” (BUÑUEL, 1983). Assim, entendendo a imagem no cinema como um meio para a expressão de emoções e ideias, passamos à análise proposta.

Discussão

As obras de André Novais, cineasta mineiro contemporâneo, são marcadas por sua forma de abordar, com leveza, poesia e humor, o cotidiano de pessoas comuns. Normalmente apresentando personagens negras e periféricas, seus filmes fogem de estereótipos e tratam de temas como relações familiares e afetivas, rotinas de trabalho, mudanças, inquietações e adaptações.

Temporada, seu segundo longa-metragem, acompanha Juliana em sua chegada a uma nova cidade para assumir um cargo público. O tempo da narrativa corresponde ao momento posterior à mudança, com a crescente percepção de que o marido, por quem ela aguardava, não iria encontrá-la, e que não havia lugares para onde voltar.

A encenação inclui espaços da cidade como cenários, como ruas e avenidas, comércios e residências da região. O elenco também conta com elementos vinculados à realidade, como pessoas que interpretam a si mesmas como personagens.

A câmera pouco se movimenta e, em geral, enquadra todas as personagens da cena. Não há muitos cortes ou usos de plano e contraplano. A câmera se posiciona para observar a cena acontecer – “permanecemos nesse plano”, como diz o diretor em seu diário de produção do filme (OLIVEIRA, 2021). Estável, a câmera simula um olhar neutro e oferece-nos tempo para observar os espaços e as pessoas.

A encenação das emoções da protagonista

Um dos eixos narrativos de *Temporada* é formado pelo processo de mudança da protagonista. A princípio seria apenas uma mudança de cidade e um trabalho novo, mas se torna um deslocamento de sua forma de se ver no mundo. E, nesse processo, os lugares que ela frequenta e a forma como eles são mostrados na tela expressam a sua intimidade, de forma complementar ao que silenciosamente é expresso pelo olhar da personagem.

Ao chegar na cidade, Juliana vai morar em uma casa indicada pela prima. Ela começaria de imediato no trabalho e aguardaria a chegada do marido para mobiliar a casa. Inicialmente, então, a casa surge grande e vazia, como uma página em branco em que uma nova história poderia ser escrita (Figura 1-A).

Os dias passam e Juliana se adapta ao trabalho, mas perde o contato com o marido. Aos poucos ela começa a perceber que ele não vai chegar. O trabalho preenche o tempo, mas o vazio interior persiste, com um acúmulo de sentimentos desordenados. Nesse sentido, na cena em que Juliana está nos fundos da escola (Figura 1-B), além da representação do vazio na mesma paleta de cores do quintal de casa, a concertina e a pilha de cadeiras desordenadas expressam o emaranhado de emoções da personagem.



Figura 1 – O vazio inicial e o posterior emaranhado de emoções
Fonte: Temporada (2019).

Partindo desse ponto, podemos entender as escolhas de encenação vinculadas às emoções vividas pela personagem. Nesse sentido, os espaços da cidade se ligam à protagonista em três aspectos: na expressão de sua subjetividade, no deslocamento inesperado e no sentimento de pertencimento.

Na função de agente de endemias, Juliana visita espaços residenciais e comerciais da região para combater focos do mosquito da dengue. Os quatro primeiros lugares visitados associam-se à crescente dificuldade que a protagonista encontrava na relação com o marido. Na primeira casa (Figura 2-A), havia um pequeno declive enquanto ela digitava uma mensagem no celular. Na segunda visita (Figura 2-B), a dificuldade foi maior e para realizar seu serviço ela precisou de um pulverizador de inseticida. Na visita seguinte (Figura 2-C), ela precisou superar o medo de altura para vistoriar a laje de uma casa. Por fim, em uma visita coletiva, descendo uma imensa escada, ela chegou a habitações em extrema vulnerabilidade (Figura 2-D).



Figura 2 – As dificuldades das primeiras visitas

Fonte: Temporada (2019).

Essas imagens de declive, caos, necessidade de superação e condições extremas relacionam-se com o momento que Juliana vivia no casamento, perdendo o contato com o marido e depois com os familiares dele.

Juliana resolve voltar à sua cidade natal para procurar notícias do marido. Chegando lá, após saber que ele tinha abandonado o trabalho e saído da cidade, ela encontra a própria casa vazia e sem luz. Vai então visitar a casa dos pais, na mesma cidade. A mãe havia falecido e o pai se guardava em seu silêncio e rigidez, sem expressar afeto. Após visitar tantos quintais, ela não tinha abertura para adentrar o quintal do próprio pai (Figura 3). Ali, naquela cidade, ela não tinha mais nada.



Figura 3 – A casa do pai
 Fonte: Temporada (2019)

Na volta para Contagem (MG), ela retoma a rotina do trabalho e pouco a pouco começa a se abrir para outras possibilidades. Ela passa a cuidar da casa e de si mesma. Uma expressão clara da mudança pela qual a personagem passa é a transição feita no cabelo. Após essas mudanças, a residência visitada pela protagonista é a de uma senhora, com um quintal repleto de plantas, tão afetivo quanto o interior da casa, com decoração antiga, móveis de madeira e colcha no sofá. Juliana, ao se encontrar consigo, encontra o afeto também nas visitas de trabalho (Figura 4).



Figura 4 – Uma casa com afeto
Fonte: *Temporada* (2019)

A trajetória da personagem também se conecta com a formação do bairro onde ela passou a morar e trabalhar. Em uma das visitas, o morador conta sobre quando houve uma desapropriação em massa em uma região próxima para a ampliação de uma avenida. Os moradores de tal região, na ocasião, foram para o bairro vizinho e, com isso, ele cresceu muito. Observando a cena da conversa das personagens e a vista do bairro (Figura 5), entendemos que o deslocamento de Juliana àquela laje e àquela cidade também tinha sido inesperado.



Figura 5 - A formação do bairro e o deslocamento inesperado
Fonte: *Temporada* (2019)

A encenação aponta também para a intimidade da personagem, por meio da ideia de pertencimento, em cenas que se passam em espaços comerciais. No início, ao chegar na cidade, ela vai a uma lanchonete comer um cachorro-quente. Na cena, ela fica sozinha, do lado de fora, acompanhada apenas por um cão, na rua parcialmente escura, excluída do movimento que acontece dentro, onde há luz e outras pessoas (Figura 6-A). No decorrer do filme, depois de criar vínculos com as pessoas da região, ela surge no interior de um shopping, em um ambiente iluminado, no meio da multidão, inserida na comunidade (Figura 6-B).



Figura 6 - Os espaços comerciais e o pertencimento da personagem
Fonte: *Temporada* (2019)

As imagens da rotina do trabalho

Paralelamente ao processo de mudança da protagonista, *Temporada* mostra a rotina de trabalho de uma equipe de controle de endemias da cidade de Contagem (MG). Essas cenas de trabalho estão presentes durante todo o filme, alternando com outras da vida pessoal da protagonista, e são inspiradas na experiência pessoal do diretor André Novais, que trabalhou nessa função durante alguns meses antes de ingressar na carreira de cineasta.

Na narrativa, o trabalho é um espaço de socialização para Juliana e impulsionador de mudanças na sua forma de vida. E a forma de encená-lo produz significados simbólicos associados a uma percepção da organização do trabalho em si.

No decorrer do filme, acompanhamos a natureza repetitiva do trabalho, simbolizada pelo movimento de bater nos portões. Independentemente das condições da residência, a atividade tem início da mesma forma. E a encenação reforça isso ao fotografar a personagem em ângulos semelhantes (Figura 7).



Figura 7 – A repetição do trabalho
 Fonte: *Temporada* (2019)

A padronização dos trabalhadores também surge como forma de representação do trabalho. Inicialmente Juliana se destaca dos colegas da equipe, que surgem ao fundo com a mesma camiseta, colete, bolsa e prancheta. Na cena seguinte em que eles se reúnem, ela já se encontra no padrão do trabalho, uniformizada. Na cena da visita à pedreira, percebemos que há certa individualidade na forma de usar o uniforme e a bolsa, mas o grupo permanece homogêneo. E, em cena filmada em uma rua no centro de Belo Horizonte (MG), surge na tela outro grupo de trabalhadores uniformizados, aparentemente de uma lanchonete, reforçando a ideia de padronização (Figura 8).



Figura 8 – A padronização do trabalho
Fonte: *Temporada* (2019)

A representação do trabalho é também caracterizada pelo movimento coletivo. O grupo forma seus integrantes, ensinando o serviço na prática, e age em conjunto em determinadas situações, sugerindo uma ideia de colaboração a partir do reconhecimento de sua condição comum (Figura 9).



Figura 9 – A coletividade no trabalho
Fonte: *Temporada* (2019)

Considerações finais

Temporada considera espaços e situações reais para criar a encenação a partir da ficcionalização dessa realidade. São espaços das cidades de Contagem e Belo Horizonte, trabalhadores e moradores dessas regiões, residências e quintais do bairro. E, a partir do encontro-colisão entre a câmera e esses objetos filmados, emergem significados para as personagens e a narrativa.

Os espaços da cidade, na composição das cenas, relacionam-se com a trajetória e a subjetividade da protagonista. O trabalho (experiência pessoal do diretor) surge como atividade repetitiva, padronizada e coletiva, atravessando a trajetória das personagens. No “gesto de escrita” do diretor, por meio de imagens simbólicas, o discurso produzido complementa e expande os sentidos do filme.

Referências

- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- OLIVEIRA, A. N. *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.
- TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Contagem (MG): Filmes de Plástico, 2019 (113 min.).
- XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

Constelação fílmica dos musicais trabalhistas: corpo, trabalho e dança³⁶⁷

The film constellation of the labor musicals: body, work and dance

Mariana Souto³⁶⁸

(Doutora - UnB)

Resumo: Esta pesquisa busca exercitar o método comparatista das constelações fílmicas em um conjunto de filmes que chamaremos de “musicais trabalhistas”, filmes que o corpo do trabalhador dança. Observaremos as redes que se tecem entre **A fábrica de nada (2017)**, **Dançando no escuro (2000)**, **Tempos modernos (1936)** e **Billy Elliot (2000)**. Desse exercício de análise, procuraremos enriquecer o método e refletir sobre as potencialidades e limites do cinema comparado.

Palavras-chave: Constelação fílmica, musicais, trabalho, dança, corpo.

Abstract: This research seeks to exercise the comparative method of film constellations in a set of films that we will call “labor musicals”, films in which the worker’s body dances. We will observe the networks that are woven between *The Nothing Factory (2017)*, *Dancer in the Dark (2000)*, *Modern Times (1936)* and *Billy Elliot (2000)*. Through this analysis exercise, we will seek to enrich the method and reflect on the potential and limits of comparative cinema.

Keywords: Film constellations, work, musical, dance, body.

A ideia desta apresentação é exercitar o método comparatista das constelações fílmicas, já introduzida em outras oportunidades (SOUTO, 2020) em um conjunto de filmes que batizamos, com alguma graça, de “musicais trabalhistas”. Desse exercício de análise, procuraremos enriquecer o método e refletir sobre as potencialidades e limites do cinema comparado. Em edições anteriores da Socine, trabalhamos com a constelação fílmica das fantasmagorias sociais no cinema ibero-americano, que olhava para filmes que figuravam o “outro de classe” (BERNARDET, 2003) a partir de figuras fantasmagóricas, como fantasmas, vultos e zumbis. Eram analisados filmes de Lucrecia Martel, Kleber Mendonça, Lisandro Alonso e Pedro Costa. No entanto, apesar da relevância e riqueza analítica dessa constelação, de algum modo ela ainda não explorava as conexões mais radicais que uma constelação permite avançar e que se configura justamente como seu diferencial, em relação a outros

367 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no ST de Cinema comparado, Sessão 2 Mãos à obra: a dança e o trabalho do corpo.

368 | Professora do curso de Audiovisual e do Programa de Pós-graduação na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB). Doutora pelo PPGCOM-UFMG, pós-doutorado pela ECA-USP.

métodos comparatistas. Provavelmente pela proximidade geográfica e temporal dos objetos elencados desse primeiro exercício empírico, surgiu o desejo de testar os limites da constelação unindo elementos mais díspares.

A constelação, metáfora usada por Walter Benjamin (1984), emerge de uma concepção relacional, que vê diálogos, tensões e afinidades entre objetos, mesmo que apartados no tempo e no espaço. A leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas. Um filme se conecta ao outro, que por sua vez se liga a outra obra, formando redes imprevistas. A constelação, como na astronomia, traça linhas imaginárias, dando abertura ao gesto do/a pesquisador/a, que elege um eixo específico. A partir de uma intuição, a conexão se forma e é trabalho do pesquisador, posteriormente, desenvolver esses nexos, comprová-los, experimentar sua pertinência. O investimento desta pesquisa é trazer essa metáfora para o campo do cinema, sistematizando uma metodologia, ainda que fluida.

Essa constelação se formou a partir de uma obra singular, o português *A fábrica de nada* (Pedro Pinho, 2017), filme que surpreende pelo desvio inesperado para o musical. Há um longo caminho para que possamos responder: por que musicais trabalhistas? Musicais geralmente são afinados aos gêneros do romance, da comédia ou do drama (ou melodrama). Assim, interessa observar sua incidência no universo do trabalho, considerado sério e sisudo resultando em uma combinação que parece paradoxal.

Em *A fábrica de nada*, operários se veem à beira da demissão em massa e do esvaziamento de uma fábrica de elevadores (Fontileva), abandonada pelos patrões que provavelmente a instalariam em um local de mão de obra mais barata, em outro país. Os operários resolvem ocupar a fábrica e buscar soluções, debatendo possibilidades como a autogestão. Baseado em experiência real, o filme se constrói na heterogeneidade, mesclando ficção e documentário, inserindo não-atores, intercalando discussões na fábrica com outras entre intelectuais. Meses (e mais de duas horas de filme) se passam nessa situação de ocupação da fábrica. Em dado momento, o telefone toca. É uma grande encomenda, a promessa de trabalho e dinheiro. Os operários se põem a cantar e dançar, formam círculos concêntricos aos moldes dos grandes musicais hollywoodianos, e quebram a encenação quase neorrealista que se vinha erigindo. São pessoas de meia-idade, algumas grisalhas, sem destreza ou voz notáveis para uma performance dessa natureza. A sequência se encerra com a revelação de que teria sido uma encenação dirigida por um personagem do filme, uma figura ambígua entre intelectual e cineasta, que se aproxima daquele movimento trabalhista com sua própria agenda. Da expressão da pura alegria, passamos a entender aquela dança como uma manipulação em que os trabalhadores estariam ali como fantoches de uma representação. É como se os intelectuais tomassem essa fábrica como um estudo de caso, experimento.

Toda a sequência musical acontece a 2h25 de um filme cuja duração é de 3h, tomando os espectadores de assalto. Ela não mais se repete. Diante da experiência de espanto gerada pelo filme, algumas perguntas começaram a despontar: como se dá essa intensa e desconcertante quebra no filme? A que serve o musical nesse contexto?

Apesar da distância temporal e estética, as cenas musicais no chão da fábrica ativaram a memória de *Dançando no escuro* (Lars von Trier, 2000). A aposta da constelação é que visitando um segundo filme com as inquietações do primeiro conseguimos ampliar o conhecimento em torno do assunto e levantar mais informações de interesse. Em *Dançando no escuro*, temos a sofrida personagem interpretada por Björk que trabalha numa fábrica e está progressivamente perdendo a visão. O filho segue o mesmo caminho e ela precisa de dinheiro para a cirurgia, de modo a reverter esse processo. Como ela já não enxerga bem, os ruídos cotidianos se tornam sua maneira principal de se relacionar com o mundo. É o estímulo sonoro ambiental ritmado das engrenagens que dispara a fantasia e o sonho. Em sua imaginação, os corpos brincam, todos dançam ao redor da máquina, como se fossem parte dela.

Os momentos musicais surgem nos episódios mais críticos (depois de um acidente, à beira da morte, etc), o que confere ao procedimento um caráter escapista. A música é fuga, consolo e amacia uma realidade insuportável. Selma evade da realidade dura e vai para outra dimensão, a do cinema. A personagem é deslumbrada com o cinema, fã de musicais hollywoodianos, ensaia uma peça de teatro. Quando ela é condenada à morte, a execução é assistida pelo público como um espetáculo. O sofrimento, no caso de *Dançando no escuro*, não é necessariamente trabalhista ou social, mas vem da maldade das pessoas, dos infortúnios e das tragédias da vida (no conhecido sadismo de Lars von Trier).

As cenas em que a personagem de Björk, guiada pelo estímulo dos ruídos ritmados das engrenagens, vislumbra um mundo menos opressor e mais fantasioso deixa, por sua vez uma pista para retornarmos a *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936). Nele também vimos um personagem dançar conforme a música da máquina, seus movimentos repetitivos extrapolando a linha de montagem. O filme de Chaplin não é exatamente um musical. Ali, a dança parece vir da exaustão, que leva a um “colapso nervoso”, como diz a cartela do filme. O corpo indócil entra em pane, sabotagem o sistema e dança. Chaplin aperta parafusos no ar, faz passinhos com as pernas, desloca-se saltitante, perseguido pelos personagens repressores. É um corpo ao mesmo tempo adoecido, que perde o controle, o comando do gesto voluntário, a consciência, mas que também sabotagem, atrapalha. A dança sabotagem o sistema, faz graça, debocha. O trabalhador sai do seu lugar devido, deixa de ser peça perfeita no organismo da máquina. É curioso que depois dessa pane, Carlitos não é reprimido apenas pelo chefe nem vai para a delegacia, mas é jogado numa ambulância e o levam para o hospital. É um surto. Trata-se, mesmo, de um adoecimento trabalhista.

Em *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), temos uma família de operários ingleses em contexto de greve. Pai de meia-idade e filho jovem são mineiros, de forma que Billy, filho adolescente, está na reta de sucessão. Ele escapa do destino de operário, ofício do pai e do irmão mais velho pela via da dança – Billy, para desgosto de sua família, se interessa por balé. Trata-se de um corpo dissidente no universo dos mineiros ingleses, que descreve a sensação de dançar como se tivesse sido tomado por “eletricidade”. A dança figura como a manifestação de uma energia, não tão diferente da energia elétrica gerada a partir do carvão. Há tam-

bém a dissidência de um caminho programado do ponto de vista do gênero e da sexualidade. Naquele contexto, corpos masculinos não são programados para dançarem balé. O interesse de Billy gera enorme resistência em uma família austera, de formação machista.

Os quatro filmes são reunidos por um critério de liberdade, escapando aos eixos mais usuais da comparação (cineasta, país etc.). Não se trata de um agrupamento temático, pois a dança não é tema dos filmes e o musical não é exatamente seu gênero (talvez à exceção de *Dançando no escuro*), mas uma forma expressiva que deles se apodera em momentos pontuais. Trata-se menos de gênero e mais de um “apelo coreográfico”, conforme define Cristian Borges a partir de outras obras:

...a *mise en scène* alucinada de Glauber Rocha em *Terra em Transe*, em particular nas sequências filmadas no topo do Parque Lage, no Rio, nas quais a dança dos corpos dos atores e da câmera de Dib Lutfi tomam conta do espetáculo cinematográfico, relegando a narrativa ao segundo plano (BORGES, 2014, p. 47).

A presença pontual do musical ou apelo coreográfico, portanto, é algo que de certa maneira interrompe o fluxo narrativo e gera uma suspensão. Aproxima-se do regime das atrações (GAUDREULT, GUNNING, 2006) e se constitui como uma pausa na narrativa que pode servir tanto ao deleite espetacular como à reflexão. “O número musical quebra a diegese e constrói outro ambiente de significações. Apela aos sentidos e a um lugar utópico, abre um espaço de ficção dentro da própria ficção” (AMARAL, 2012, p. 15).

Percebe-se que os filmes acompanham os movimentos do capitalismo: *Tempos modernos*, por exemplo, é a dança do movimento repetitivo da linha de montagem do capitalismo industrial. Em *A fábrica de nada*, já se tematiza o capitalismo contemporâneo e a autogestão. Em todos, a dança surge como ruptura do movimento programado. O gesto se desvincula de uma finalidade laboral e aparece como um “movimento no qual se articula uma liberdade” (FLUSSER, 2014). A dança é uma movimentação que não tem finalidade, que existe por si mesma, a antítese do trabalho. Ela é extravasamento, excesso, subversão de uma ordem prevista.

Na constelação analisada, a dança, ao contrário do que se poderia supor, não romantiza nem embeleza o trabalho, mas insere uma dimensão de melancolia e crítica à sua representação. Como eixo, temos a dança conectada ao universo do trabalho, mas que aparece de maneiras profundamente diferentes a cada filme: ligada à euforia ou à manipulação (*A fábrica de nada*), ao escapismo de um trabalho duro (*Dançando no escuro*), ao esforço repetitivo e frenético no auge do capitalismo industrial (*Tempos modernos*), ao desvio inesperado de um corpo programado para o trabalho braçal (*Billy Elliot*). Constitui-se uma constelação que parte de um eixo, mas que se funda na diferença, uma aposta de que a constelação, depois de criar uma vizinhança de filmes, pode nos auxiliar a enxergar melhor cada obra em sua singularidade.

Referências

- ALTMAN, R. "The American film musical as dual-focus narrative". In. *The American film musical*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 16-27.
- AMARAL, C. Números musicais no cinema contemporâneo: atração e narrativa. 5º CONE-CO Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Niterói. 24 a 26 de outubro de 2012.
- AUMONT, J. *Pour un cinéma comparé: influences et répétition*. Paris: Cinemathèque Française, 1996.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNARDET, JC. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORGES, C. Mais perto do coração selvagem (do cinema). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, p. 41-59, 2014.
- FLUSSER, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- GAUDREULT, André; GUNNING, Tom (2006 [1986]). "Early cinema as a challenge to film history". In STRAUVEN, Wanda (ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 365-380.
- OTTE, G.; VOLPE, M. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragments*, n. 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.
- SOUTO, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia*, n. 45, p. 153-165, 2020.
- SUTTON, M. "Patterns of meaning in the musical". In. ALTMAN, R. (org.). *Genre: The musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 190-196.

Filmes latino-americanos de Helena Solberg: caminhos para a pesquisa³⁶⁹

Latin American Films by Helena Solberg: Perspectives to research

Mariana Ribeiro da Silva Tavares³⁷⁰
(Doutora – UFMG)

Resumo: Este trabalho pretende apontar caminhos para a pesquisa sobre os documentários realizados pela cineasta brasileira Helena Solberg em países latino-americanos, entre as décadas de 1980 e 1990 e que permanecem ainda pouco interpelados pela pesquisa acadêmica no país.

Palavras-chave: Helena Solberg, documentário, América-Latina.

Abstract: This work aims to point out perspectives for research on the documentaries made by the brazilian filmmaker Helena Solberg in Latin American countries between the 1980s and 1990s and which remain still little interpellated by academic research in Brazil.

Keywords: Helena Solberg, documentary, Latin America.

Introdução

As primeiras pesquisas que analisaram a obra (TAVARES, 2011 e 2014) ou filmes (VEIGA, 2013) da cineasta Helena Solberg impulsionaram investigações e mostras que foram empreendidas por pesquisadores de diversas instituições de ensino e versaram sobretudo, sobre a fase inicial da diretora que compreende os curtas-metragens *A Entrevista* (1966) e *Meio-Dia* (1971) ambos realizados no contexto do Cinema Novo e também, sobre o período feminista que intitulei Trilogia da Mulher, e que foram analisados em vários artigos que contribuiriam para a visibilidade e o posicionamento desses filmes na historiografia do cinema brasileiro (SCHVARZMAN; RAMOS, 2018) e para os estudos sobre cinema e feminismo (HOLANDA; TEDESCO, 2017).

No entanto, a fase latino-americana que tem sua gênese na Trilogia da Mulher mas que se desloca para aspectos da política internacional entre as Américas, compreende sete documentários que ainda não foram suficientemente abordados pela pesquisa acadêmica. Eles

369 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CAMINHOS DOS FEMINISMOS NA AMÉRICA LATINA – ST CINEMA E AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA: NOVAS PERSPECTIVAS EPISTÊMICAS, ESTÉTICAS E GEOPOLÍTICAS.

370 | Autora do livro "Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo" (É Tudo Verdade, 2014) e organizadora do livro "Pesquisas em Animação & Poéticas Tecnológicas" (Ramalhete, 2019).

foram realizados em 16mm (à exceção de dois, gravados em Betacam) e foram viabilizados por fundações estadunidenses e sobretudo, pela PBS – sistema público de televisão norte-americano.

Nicaragua Hoje (1982)

O filme que inaugura a série é *From the Ashes...Nicaragua Today* (Nicarágua Hoje, 1982) que aborda as raízes históricas do Movimento Nacional de Libertação da Nicarágua que levaram à Revolução Sandinista e à derrubada da ditadura de Somoza em 1979, após 45 anos de ditadura da família Somoza. A revolução sandinista é apresentada na perspectiva da família Chavarría, composta em sua maioria, por mulheres. A filha mais velha narra a história de Sandino e os conflitos que surgiram em sua família a partir de sua própria politização. O documentário também trata das relações do país com os Estados Unidos e as sucessivas invasões de tropas estadunidenses de fuzileiros navais à Nicaragua a partir do final do século XIX.

A exibição do filme pela rede de televisão PBS, em 1982, nos EUA, provocou uma reação inesperada do diretor do *National Endowment for the humanities* - William Bennet - órgão que havia apoiado o filme. Na primeira página do *New York Times* Bennet acusou a equipe do documentário de fomentar propaganda comunista.

From the Ashes... Nicaragua Today foi discutido pela pesquisadora Marina Tedesco em estudo comparativo com *O pequeno exército louco*, filme de 1984, de Lúcia Murat que aborda o mesmo tema.

A Conexão Brasileira, a luta pela democracia (1982-3)

O filme subsequente é *The Brazilian Connection, a struggle for democracy* realizado com apoio da PBS. O filme investiga o apoio estadunidense ao golpe civil-militar de 1964, no Brasil. Esse apoio é evidenciado pelo depoimento de Lincoln Gordon, embaixador americano para o Brasil, que na época do golpe, trabalhava oficialmente para a CIA – *Central Intelligence Agency*.

O documentário também aborda a dívida externa brasileira com valor estimado no início da década de 1980, em 90 bilhões de dólares e que era pauta presente na mídia norte-americana e brasileira. As primeiras eleições diretas no Brasil realizadas em 1982 ainda para governadores dos estados e deputado federal e estadual também são abordadas.

A Conexão Brasileira foi analisado por Alcilene Cavalcante num artigo que parte do discurso fílmico para evidenciar o caráter inconcluso da transição da ditadura para a democracia no país, em abordagem com perspectiva histórica.

Chile, by Reason or by Force (1983) e Portrait of a Terrorist (1985)

Paralelo a *The Brazilian Connection*, Solberg filma em 1983, no Chile, as comemorações oficiais do 10º Aniversário da Ditadura do General Pinochet que havia chegado ao poder por meio de um Golpe militar também com apoio estadunidense, derrubando o presidente socialista Salvador Allende, em setembro de 1973, há 50 anos. Esse é o filme *Chile, By Reason or By Force* (Chile, pela razão ou pela força, 1983).

Em contraponto às comemorações oficiais, o documentário registra, no calor da hora, as manifestações políticas para o retorno à democracia e a violenta reação da polícia política de Pinochet em repressão aos manifestantes. O filme é também objeto de análise da pesquisadora Alcilene Cavalcanti e do pesquisador Roberto Cotta (em texto para o catálogo da Retrospectiva Helena Solberg, realizada no CCBB, em 2017).

Cotta também aborda no texto, o filme seguinte *Portrait of a Terrorist* (Retrato de um Terrorista, 1985), único filme da série em que Helena Solberg compartilha a direção, com o documentarista estadunidense, David Meyer.

Retrato de um Terrorista faz uma revisão dos três filmes anteriores, com imagens da ditadura de Pinochet, no Chile; de Somoza, na Nicarágua e da ditadura militar no Brasil, evidenciando o apoio estadunidense aos golpes de estado nesses e em outros países e as consequências desta política internacional intervencionista. A partir de imagens de arquivo de outras emissoras de televisão *Retrato de um Terrorista* mostra vários ataques às instituições norte-americanas pelo mundo no intuito de provocar a reflexão das audiências norte-americanas sobre as possíveis causas desses atentados.

O filme confronta dois personagens: de um lado, o jornalista Fernando Gabeira, classificado como “terrorista” pela polícia estadunidense devido à sua participação em 1969, no primeiro sequestro no mundo de um diplomata estadunidense – o do embaixador no Brasil, Charles Elbrick. A ação havia sido organizada pelo grupo de guerrilha urbana MR8, do qual Gabeira fazia parte.

Do outro lado, é apresentado Diego Asencio, embaixador americano no Brasil, em 1985, que também, no passado, havia sido sequestrado junto a vários colegas pelo grupo guerrilheiro M19 na Colômbia, em Bogotá. A ideia inicial seria colocar frente à frente Gabeira e Charles Elbrick. Mas problemas de saúde de Elbrick impossibilitaram as filmagens, e ele foi substituído por Diego Asencio.

O filme aborda várias questões relacionadas ao terrorismo internacional: sua eficiência ou não como ferramenta para a luta política, ações terroristas praticadas pelos Estados Unidos na América Latina, Europa, África e Ásia; a percepção dos civis norte-americanos com relação a essas ações e as reações em contrário e a própria discussão e ampliação do conceito de terrorismo. No entanto, o filme ainda não recebeu um estudo específico sobre essas questões e seus desdobramentos.

***Home of the Brave* (1986)**

Esse é também o caso de *Home of the Brave* (Berço dos Bravos, 1986) feito a partir de um convite que a cineasta recebeu para registrar a Segunda Conferência Mundial sobre Racismo e Discriminação Racial, organizada pelas Nações Unidas, em Genebra, na Suíça, em 1983, há exatos 40 anos.

Durante o processo, Solberg se impressionou com os depoimentos e a quantidade de representantes indígenas das Américas na Suíça e os entrevistou para o filme. A interseccionalidade está presente no documentário que relaciona questões de classe e etnia entre os povos originários.

Desdobramentos geopolíticos também são abordados como a questão da preservação do meio ambiente, conflitos culturais e ideológicos entre os povos ameríndios e os invasores de suas terras e a ameaça a preservação de sua identidade cultural. O documentário dá voz à lideranças indígenas como o líder sindical camponês na Bolívia, Genaro Flores, que explica como os ativistas estavam procurando novas lideranças por meio dos sindicatos. Apesar da atualidade do tema, *Berço dos Bravos* ainda não foi contemplado com profundidade pela pesquisa acadêmica.

Se nos filmes anteriores permanece como eixo central as contradições e equívocos da política internacional norte-americana no resto do continente, a partir de *Home of the Brave*, a temporalidade se desloca para o passado pré-colonial; o direito à terra pelos povos originários e a ocupação do colonizador a partir do século XVI e os problemas que surgem a partir dessa ocupação.

***The Forbidden Land* (1990)**

Essas questões estão presentes em *The Forbidden Land* (A terra proibida) que examina as crescentes divisões dentro da Igreja Católica no Brasil, ao final da década de 1980, centrando no debate sobre o papel que a Igreja deveria desempenhar na sociedade moderna brasileira.

De um lado das discussões está a hierarquia conservadora que sustenta que a igreja deveria ficar fora da política e se concentrar na “salvação das almas”. Do outro, figuram os progressistas da Teologia da Libertação encabeçada pelo Frei [Leonardo Boff](#) e Dom [Pedro Casaldáliga](#), bispo emérito de São Félix do Araguaia, no Mato Grosso, que argumentam que a igreja deveria assumir a causa da justiça social.

Por meio da análise da situação no Brasil, *A terra proibida* explora as raízes sociais, econômicas e políticas da luta pela terra travadas também na América Central e outros países da América do Sul. Nas palavras de Helena Solberg:

O pano de fundo no *Forbidden Land* foi a questão da terra que até hoje continua sendo uma questão crucial no Brasil já que a reforma agrária ainda não se realizou. A Teologia da Libertação preocupava o Vaticano

que achava que o comunismo havia se infiltrado em alguns setores da Igreja. Desde o Concílio do Vaticano II, em 1962 até 1965, convocado pelo papa João XXIII, questões importantes passaram a ser debatidas pelos católicos progressistas no Brasil. Leonardo Boff e Dom Pedro Casaldáliga lideravam e contribuíaam no debate com suas ideias. As invasões de terra foram muitas vezes apoiadas pelas comunidades eclesiais de base. Muitos sacerdotes e bispos fizeram a “opção preferencial pelos pobres” e foram perseguidos pelo cardeal Ratzinger que depois seria eleito papa. (TAVARES, 2014)

Brazil in living colour (1997)

Em 1994, a cineasta realiza *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (Carmen Miranda, meu negócio é bananas) que situa a cantora luso-brasileira – Carmen Miranda - no contexto da política da Boa Vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial. A questão do filme é compreender o processo de caricaturização da imagem da cantora durante os 15 anos em que atua nos filmes e teatros da Broadway.

Embora localizado no contexto das relações políticas, econômicas e culturais entre Estados Unidos e América Latina, o filme está centrado no processo de transformação da imagem da personagem e essa perspectiva se sobrepõe às questões políticas.

A reflexividade manifesta no tom intimista da voz de Helena Solberg cuja narração conduz o espectador pelas dificuldades, dúvidas e desafios durante o processo de construção fílmica inserem *Carmen Miranda...* no campo do documentário performático e do ensaio fílmico e o distanciam da objetividade presente nos outros filmes abordados neste texto. O filme também já foi exaustivamente analisado por pesquisadores no Brasil e no exterior.

No entanto, o documentário seguinte *Brazil in living colour* (Brasil em cores vivas, 1997) realizado três anos depois, retoma a perspectiva política, na tentativa de compreender e discutir a invisibilidade de homens e mulheres afrodescendentes na mídia brasileira, e o paradoxo de constituírem 60% da população, em dados apresentados pela narração em voz *over* no início do documentário.

Na contramão desse contexto, é criada em São Paulo, a revista Raça – a primeira de “alta qualidade e consumo” nas palavras da narração em voz *over*, voltada diretamente para leitores negros. Se num primeiro momento, a linha editorial da publicação estava voltada para a representação das populações afrodescendentes na publicidade e televisão, a partir das edições seguintes, os leitores passam a demandar maior politização do veículo.

As reportagens começam a tratar de temas como a participação dos pretos na construção do Brasil colonial; o embranquecimento de artistas negros pela história hegemônica como a do escritor Machado de Assis e a repressão policial na abordagem e assassinato de homens negros na periferia de São Paulo.

A reação da arte frente ao racismo estrutural no país é também abordada em imagens de ativistas que usam o rap como denúncia e em atuações como a da ONG *Afroreggae* no Rio de Janeiro.

Considerações finais

Podemos observar que nos filmes abordados neste artigo que intitulo “Fase política latino-americana”, não há mais a preocupação de Helena Solberg com a temática feminista. Realizados em sua maioria para a PBS – Sistema público de televisão norte-americano e exibidos em vários estados norte-americanos, são documentários que questionam a política internacional intervencionista estadunidense, sobretudo com relação à América Latina, questionamento presente sobretudo, nos quatro primeiros filmes da série.

Depois há um deslocamento temporal para a ocupação e uso ancestral da terra pelos povos ameríndios e a violência da invasão dos colonizadores no intuito de exterminar esses povos nas Américas – tema presente em *Home of the Brave* e depois, a luta e o direito à posse da terra pelas populações rurais no Brasil, já no final da década de 1980, em *A terra proibida*.

A série se encerra com *Brasil em cores vivas*, de 1997 que aborda as consequências do racismo estrutural no país como a invisibilidade dos afrodescendentes na mídia em geral e a repressão policial em ações violentas da polícia em bairros de periferia.

Se num primeiro momento foram viabilizados e exibidos por emissoras de televisão, esses filmes tiveram seu público expandido para salas de cinema em mostras, festivais e diversos espaços culturais, recebendo prêmios e críticas de jornalistas especializados.

Nicaragua Today foi premiado, por exemplo, no *American Film Festival* e no *Chicago Film Festival* em 1982. *The Brazilian Connection* recebeu o prêmio de melhor documentário no Festival Nacional de Cinema Latino, de Nova York, em 1983; *The Forbidden Land* foi premiado no *The New York Documentary Film Festival* e no *National Educational Film and Video Festival* também em Nova York, em 1990.

Em seu conjunto, os filmes foram realizados com recursos, equipamentos e equipes majoritariamente estadunidenses, e de maneira paradoxal, colocam em questão o apoio dos Estados Unidos aos golpes de estado e ditaduras na América Latina. Pretendemos com este trabalho destacar a importância da pesquisa sobre esses filmes na expectativa de despertar futuras investigações que possam adensar as análises e contribuir para o reconhecimento, a visibilidade e a inserção desses filmes no campo dos estudos latino-americanos em relação ao audiovisual em abordagens que podem partir de perspectivas decoloniais, históricas, geopolíticas e culturais.

Referências

AMARAL, L; ITALIANO, C. Retrospectiva Helena Solberg (Catálogo). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2017.

CAVALCANTE, A. "A transição democrática brasileira em imagens: O filme The Brazilian Connection de Helena Solberg (1982)". Fenix. Revista de História e Estudos Culturais.2020. Vol 17, nº 2. Disponível: www.revstafenis.pro.br. Acesso em: 18.abr. 2023.

HOLANDA, K; TEDESCO, M (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

RAMOS, F; SCHVARZMAN, S (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 1 e 2.

TAVARES, M. *Helena Solberg: Trajetória de uma documentarista brasileira*. (Tese de doutorado). PPG-Artes/ EBA - UFMG. BH, 2011.

_____. *Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo*. SP: Imprensa Oficial de SP, 2014.

TEDESCO, M. *Cineastas brasileiras que filmaram a revolução: Helena Solberg e Lúcia Murat*. LUSVARGHI, L; VIEIRA, C. *Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. SP: Estação Liberdade, 2019.

VEIGA, A.M *Cineastas brasileiras em tempo de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. (Doutorado em História Cultural). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CINEMA NEGRO E QUESTÕES DA "BRANQUITUDE" BRASILEIRA³⁷¹

BLACK CINEMA AND ISSUES OF
BRAZILIAN "WHITENESS"

Maria Neli Costa Neves³⁷²

Resumo: O intuito desse artigo é refletir sobre o filme *M-8, quando a morte socorre a vida* (2019), de Jeferson De. Em particular, enfatiza a situação dos afrodescendentes diante da negação dos "negros em espaços de poder", de sua exclusão "moral, afetiva, econômica e política" (SCHUCMAN, 2020, p. 71) e da luta cotidiana dos personagens para ganhar visibilidade e voz. A reflexão apresentada se baseia em estudos de Lia Shucman, Maria Aparecida Bento, Robert Stam, Ella Shohat e Paulo Sérgio Pinheiro.

Palavras-chave: cinema, afrodescendente, branquitude, racismo, luta.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the film *M-8, when death helps life* (2019), by Jeferson De. In particular, it highlights the situation of Afro-descendants, in the face of the denial of "blacks in spaces of power", their exclusion "moral, affective, economic and political" (SCHUCMAN, 2020, p. 71) and the characters' daily struggle to gain visibility and voice. The reflection presented is based on studies by Lia Shucman, Maria Aparecida Bento, Robert Stam, Ella Shohat and Paulo Sérgio Pinheiro.

Keywords: cinema, afro-descendants, whiteness, racism, struggle.

O propósito desse artigo é refletir sobre o filme *M-8, quando a morte socorre a vida* (2019), de Jeferson De, realizador cinematográfico que vem construindo sua carreira com produções que destacam narrativas referentes à população afrodescendente. Seu trabalho se insere dentro do que é nomeado "Cinema Negro" que, segundo o cineasta Joel Zito Araújo, é "feito [...], produzido e dirigido por negros" e com histórias "que o negro" protagoniza (RODRIGUES, apud MATOS, 2022, p. 102).

371 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE, em 09/11/ 2024, na sessão: CI 17- Conceituando branquitude e negritude no cinema.

372 | Doutora em Multimeios, pela UNICAMP. É mestre em Ciência da Arte (UFF), com graduação em Comunicação Social, também pela UFF (Universidade Federal Fluminense.)

M8, quando a morte socorre a vida se utiliza de um somatório de preceitos defendidos pelo manifesto “Gênese do Cinema Brasileiro”, escrito pelo mesmo Jeferson De, diretor desse filme, e que é lido e debatido no 11º. Festival Internacional de Curta Metragens de São Paulo, em 2000. Além da direção, protagonismo e a temática pertinente ao “negro comum brasileiro” (CARVALHO, DOMINGUES, 2018, p.4), há uma recusa aos estereótipos e super-heróis nas tramas. Isso para representar um povo que historicamente sofre com a discriminação racial, mas que ao longo dos anos vem construindo formas de resistência com projetos como o do TEN (Teatro experimental do Negro -1945), movimentos como o MNU (Movimento Negro Unificado - 1978), objetivados a dar dignificação aos “negros brasileiros” e a escancarar o racismo e o preconceito de que são vítimas³⁷³.

Conforme a estudiosa Cristina Matos (2022)

O cinema negro dos anos 2000 [...] é tributário dessas demandas que solicitam a reconfiguração da identidade nacional: a luta pelos direitos culturais da minoria afro-brasileira e a luta contra o modo como os negros foram definidos e incluídos na nacionalidade brasileira (MATOS, 2022, p. 101).

Pode-se entender que o longa-metragem em questão está imbuído dos propósitos acima mencionados, possuindo uma *substância negra*, o que é evidenciado já por sua opção de enredo- que gira em torno da trajetória de um jovem afrodescendente, dos personagens que povoam a história, por demonstrar uma vinculação com a Umbanda, religião com bases afro-brasileiras- e por usar trilha sonora com letra e musicalidade de um rap que diz³⁷⁴: “*Os preto é chave, abram os portões!*”

O protagonista do filme se chama Maurício, é habitante do subúrbio carioca, cursa o primeiro ano de faculdade de medicina em uma universidade prestigiosa do Rio de Janeiro. As imagens do filme acompanham o rapaz no ambiente universitário, no lar familiar que divide com a mãe e nas ruas, dando relevo ao afeto que ele recebe em casa, nos encontros com a comunidade afrodescendente do bairro onde mora e no terreiro de Umbanda.

As cenas se concatenam apontando para as disparidades entre as vivências de Maurício e as de seus colegas universitários, destacando outrossim as atitudes segregatícias enfrentadas cotidianamente pelo rapaz nos espaços sociais cariocas. Alguns exemplos: Na escola, no “Laboratório de anatomia”, o jovem, que é visto como único afrodescendente numa sala onde professor e alunos são brancos, isto é, indivíduos com “pele clara, feições europeias, cabelo liso” (SOVIK apud SHUCMAN, 2020, p. 60), é interpelado com frequência por um colega que insinua não haver um pertencimento de Maurício ao espaço universitário, que ele estaria fora de seu *devido lugar*. Em uma das aulas, o mesmo estudante, ao observar Maurício usando o estilete para dissecar um cadáver, comenta: “Manda bem com a faca,

373 | TEN (Teatro Experimental do Negro), em 1945; MNU (Movimento Negro Unificado), em 1978, ONGs como “o Geledes – Instituto da Mulher Negra; em 1989, o Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (Ceap); em 1990, o Centro de Estudos das Relações do Trabalho e Desigualdades (CEERT)” entre outras (GUIMARÃES, 2001).

374 | “Ponta de Lança”, de Rincon Sapiência.

hem, *brother*. Como açougueiro já tem emprego!” Também a mãe da garota com que ele começa a namorar, usa de palavras irônicas e dúbias quando se dirige a ele: “Deve ter sido bem difícil pra você entrar num vestibular como o de Medicina!”

O longa-metragem se desenrola seguindo o percurso do protagonista ao longo da história e ao fazer isso, explicita as particularidades das experiências que são vividas por uma pessoa não branca na nossa sociedade, seja em encontros corriqueiros, no interior de lojas, na escola ou nas ruas, quando é obrigada a lidar com frases, olhares e interjeições depreciadoras e racistas. As sequências de planos fílmicos fazem ver o “jogo das vozes, dos discursos e das perspectivas” (STAM, 2013, p. 306) dos diferentes grupos apresentados. A partir das relações que se esboçam na tela, é possível pensar em conceitos que são sistematizados no interior da sociedade brasileira que sustentam a permanência de uma hierarquia de cor e a manutenção de privilégios e poder nas mãos de determinada categoria de pessoas, normalizando para um afrodescendente os impedimentos e as agressões.

Diz a pesquisadora Lia Vainer Schucman, numa menção à Maria Aparecida Bento (2002):

Os brancos em nossa sociedade agem por um mecanismo que ela [Bento] denomina de “pacto narcisístico”, alianças inconsistentes, intergrupais, caracterizadas pela ambiguidade e, no tocante ao racismo, pela negação do problema, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaços de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica e política do negro, no universo social (SCHUCMAN, 2020, p.70-71).

Maurício é apresentado no filme como alguém ativo, estudioso, questionador, que é impactado por casos que afetam a população afro-brasileira. Em determinado momento do longa-metragem, ele é visto no corredor universitário de pé diante de uma porta com janela de vidro, tendo os olhos voltados para o interior da sala de anatomia. Interpelado por dois funcionários não brancos como ele, o jovem demonstra sua inquietação por observar naquele espaço uma majoritária quantidade de corpos negros disponibilizados para estudo anatômico: “Vocês já se perguntaram sobre a história desses corpos? Não consigo deixar de pensar”. Mais tarde, Maurício se encontra com um grupo de mulheres afrodescendentes nas ruas. Elas portam cartazes com dizeres: “Queremos nossos filhos! Contra o extermínio do Estado!” Para o jovem, essas duas situações (corpos no laboratório e homens negros desaparecidos) estão interligadas e o mobilizam na busca de entendimento e de ação no intuito de enterrar um dos cadáveres, procedimento que ele chama de “espiritual”. A obstinação que Maurício passa a apresentar diante dos inúmeros corpos do laboratório, o seu anseio por proporcionar a um deles um enterro digno, pode ser interpretada por diferentes vieses mas, adotando a perspectiva de Schucman, depreende-se que a “cor da pele”, “traços físicos”, “status social” e o passado de ancestralidade africana fazem com que o negro seja frequentemente “remetido a si mesmo”, e o conduz a uma ação no “mundo, confirmando e produzindo sentidos singulares para sua negritude” (SCHUCMAN, 2020, p. 94) e, nesse caso, que ele reafirme sua relação com as divindades e com os ancestrais cósmicos.

Outros integrantes da comunidade afro-brasileira assomam no filme como seres solidários a seus iguais, compondo uma espécie de “identidade coletiva” que, conforme Schucman, é sempre relacional, contingente e fluida, mas que se faz “necessária como defesa de um grupo ou de uma coletividade” (SCHUCMAN, 2020, p. 93). Segundo ela, citando Sawaia (1999), a identidade coletiva se coloca como “escudo e defesa de si perante o outro”, tornando-se então, uma “categoria política” (SCHUCMAN, 2020, p.93).

Se o filme cria imagens positivas dos afrodescendentes, também é notável sua disposição em oferecer, usando os termos de Robert Stam e Ella Shohat, “perspectivas críticas” desse coletivo (STAM, SHOHAT, 2022, p. 251), com personagens agindo como “sujeitos” de sua própria história. Para além disso, as cenas fílmicas evidenciam os privilégios e as facilidades que são dispostas para os que ocupam uma posição de “branquitude” na nossa sociedade, ou seja, para aqueles que têm “acesso a recursos materiais e simbólicos” provindos do “colonialismo e imperialismo”, e que “são preservados na contemporaneidade” (SCHUCMAN, 2020, p. 61).

Uma das sequências do longa-metragem mostra Maurício ao sair de uma festa num bairro tradicional da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ele anda por uma avenida. O som de sirene antecipa o plano que mostra a chegada de um carro de polícia. Do veículo descem - com arma em punho e aos gritos - dois policiais fardados. Um deles é negro. Os homens se acercam do rapaz:

- Deita! Deita, porra!
- Tá surdo, *moleque?* Não tá ouvindo falando contigo, *moleque?*
- Põe as mãos pra trás!
- Qual é seu nome, *moleque?*

Namorada e outros jovens brancos que estavam na festa se aproximam e olham aturidos para a situação que se desencadeia diante deles. Há uma mudança de atitude dos dois homens da lei. Um deles fala para os que se avizinham.

- A gente só tá fazendo o nosso trabalho!”

O policial negro é chamado pelo outro e dá meia volta para retornar ao veículo, mas ainda tem tempo para dizer a um perplexo e humilhado Maurício:

- Porra! Tá dando mole numa área de playboy?! Se liga! Vou te liberar porque gostei de você, tá?! Tem a cara boa, parece ter sangue bom. - E dirigindo-se aos colegas que assistem ao episódio, o homem continua: Boa noite, senhores. Desculpem o transtorno.

Os dois policiais fardados portam vestimenta, arma e agem com a violência tão comum no desempenho das *autoridades* da instituição policial do nosso país. Para esses homens, o jovem Maurício é um “moleque”, tem que “deitar-se no chão” com os braços para trás e receber uma coronhada na testa para aprender. Ali, onde ele se adentrou, é indubitavelmente lugar errado para um jovem negro que tem a intenção de se encontrar com amigos e se divertir. Ali, as festas, as danças, os namoros, nada é para gente de sua cor. Ali é lugar de branco.

Segundo o cientista político Paulo Sérgio Pinheiro, a defesa de direitos humanos de cidadãos como “mulatos, negros e das classes populares esbarra na própria estrutura de poder” porque ela “coloca em risco os sistemas de hierarquia que historicamente prevalecem na sociedade brasileira, assegurando a assimetria entre dominador e dominado” (PINHEIRO, 1991, p.55).

A cena da confrontação de Maurício pelos policiais indica que, na nossa sociedade, há sentidos de hierarquia e de dominação que não apenas afetam, mas são incorporados e praticados por indivíduos que são eles mesmos alvos de segregação, racismo e opressão social.

Considerações Finais:

A narrativa que o filme *M8 - quando a morte socorre a vida*, exhibe nas telas, sobre um jovem afrodescendente que, ao começar o curso de medicina- sofre vários atos de discriminação racial na faculdade, remete-nos a incidentes que se repetem no Brasil, sendo naturalizados e esquecidos por nós. A indiferença ao racismo que é impingido à população afrodescendente e a aceitação de que é cabível haver pessoas sendo excluídas de certos espaços por conta de não serem “iguais” (BENTO, 2022, p.25), parecem enraizadas e metodizadas nas nossas instituições e na nossa subjetividade. Segundo Maria Aparecida Bento (2022), ações discriminatórias e segregativas em razão da diferença de cor se inscrevem como parte de uma herança escravocrata, da qual não se fala, que é silenciada e que leva a “uma aliança [entre brancos] que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado pelo coletivo” (BENTO, 2022, p.25). Diz ela que é necessário “refletir e debater essa herança” que está “marcada por expropriação, violência e brutalidade” (BENTO, 2022, p.24)“.

Pois o filme de Jeferson De, junto a algumas outras produções cinematográficas dos anos 2000, assume atribuições e responsabilidades do *Cinema Negro* e, ao trazer para a tela, histórias e protagonismo de afrodescendentes, dá visibilidade a “tensões raciais de modo cada vez mais explícito” (MATOS, 2022, p.115), evidenciando o choque entre nossa hipocrisia e a “realidade do racismo e da discriminação racial” (MATOS apud MATOS, 2022, p. 115).

Com uma série de representações, às vezes misturando ironia com aparente sutileza e em outros momentos de forma contundente, o longa-metragem expõe circunstâncias e eventos corriqueiros no Brasil que conhecemos, e nos obrigam a sair do conforto da indiferença e a pensar sobre eles.

Se o longa-metragem nos fala de segregação e tentativa de exclusão social, também constroi uma história onde os personagens lutam por sua dignidade, por sua vida, por seus objetivos profissionais e por sua religiosidade. Esses vários aspectos que são defendidos com firmeza pelo filme *M8-quando a morte socorre a vida*, nos inspiram, pois ele comprova que há, para o cinema brasileiro, e ao mesmo tempo, uma possibilidade de narrar, entreter, denunciar e lutar.

Referências Bibliográficas:

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras. 2022. CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. *Dogma Feijoadá: A invenção do cinema negro brasileiro*. Revista de Ciências Sociais. Vol. 33, no.96 (2018), p.1-18 Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092018000100506

MATOS, Cristina. Em tela e do ponto de vista negro. In CARVALHO, Noel (Org.) *Cinema negro brasileiro*. Campinas: Editora Papyrus. 2022.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Autoritarismo e Transição*. São Paulo: Revista USP.1991.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Editora Veneta. 2020.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo e representação racial. In CARVALHO, Noel dos Santos. (Org). *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas: Papyrus Editora. 2022. _____. Multiculturalismo, raça e representação. In *Introdução à teoria do cinema*. Campinas. 2014.

Democracia racial, o pacto e o mito. Antonio Sergio Alfredo Guimarães. https://www.academia.edu/43682382/DEMOCRACIA_RACIAL_O_IDEAL_O_PACTO_E_O_MITO

O insólito e o onírico Afro-Surreal em *Corra, Querida, Corra*³⁷⁵

The unusual and dreamlike Afro-
Surreal in *Run, Sweetie, Run*

Marília de Orange³⁷⁶
(Doutoranda – UFPE)

Resumo: Esta comunicação propõe uma leitura do filme *Corra, Querida, Corra* (2020), de Shana Feste, como ato de desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008) que o associa ao projeto do Manifesto Afro-Surreal, uma estratégia subversiva que busca dar visibilidade a narrativas sociais marginalizadas. Sugiro que a obra utiliza o horror, o grotesco, o suspense e o realismo sensório (ELSAESSER, 2015) na construção do seu onírico aproximando-se da abordagem Afro-Surreal.

Palavras-chave: Afro-Surrealismo; insólito; onírico; desobediência epistêmica.

Abstract: This communication proposes a reading of the film *Run, Sweetie, Run* (2020), by Shana Feste, as an act of epistemic disobedience (MIGNOLO, 2008) that associates it with the Afro-Surreal Manifesto project, a subversive strategy that seeks to give visibility to narratives marginalized social groups. I suggest that the work uses horror, the grotesque, suspense and sensory realism (ELSAESSER, 2015) in the construction of its dreamlike image, approaching the Afro-Surreal.

Keywords: Afrosurrealism; unusual; dreamlike; epistemic disobedience.

Cherie, mulher negra, trabalhadora e mãe solo, recebe do seu chefe a tarefa de jantar com Ethan, homem branco, rico e importante cliente do escritório no qual trabalha. Mesmo desconfortável com a incumbência, ela se vê pressionada a aceitar. No decorrer do jantar, a simpatia e educação do rapaz conquistam sua confiança, fazendo-a baixar a guarda: é nesse momento que começa a sua jornada para sobreviver a uma caçada frenética onde ela é a presa de um monstro que fareja sangue. Esse é o enredo de *Corra, Querida, Corra* (2020) longa-metragem que busca dar visibilidade - transitando entre o suspense, horror e thriller - a uma temática invisibilizada: a misoginia, sua violência e cultura do estupro.

O projeto de dar visibilidade às narrativas e temáticas invisibilizadas é uma das bases que estruturam o Afro-Surrealismo: abordagem artística que se debruça sob a realidade daqueles que são jogados na fronteira e tem suas raízes – fortes e profundas, como as das árvores ancestrais – fincadas no pensamento crítico negro. Trata-se de um tipo de manifes-

375 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do insólito e do horror no audiovisual.

376 | Professora, fotógrafa e pesquisadora pernambucana, graduada em Fotografia (UNICAP), especializada em Estudos Cinematográficos (UNICAP), mestre em Comunicação (UFPE) e doutoranda pelo PPGCOM/UFPE.

tação cultural que “pressupõe que, além deste mundo visível, há um mundo invisível lutando para se manifestar”, um mundo que deve ser revelado (MILLER, 2009). Sugiro que o Afro-Surrealismo deve ser pensado como uma abordagem artística acionada por artistas que buscam dar visibilidade às narrativas e temáticas invisibilizadas dos povos historicamente subalternizados e marginalizados.

Obras que buscam se opor ao hegemônico, exaltando as histórias, o conhecimento e as subjetividades gestadas nas margens são atos de *desobediência epistêmica* (MIGNOLO, 2008). São uma espécie de estratégia transgressora dentro da experiência vivida por aqueles que são limitados e tolhidos por um sistema opressor. Percebo a abordagem Afro-Surreal como um ato de desobediência epistêmica – um ato de luta e disputa no campo da linguagem – aproximando-se da proposta lançada por bell hooks: “A linguagem também é um lugar de luta” (2019, p. 282).

Nesta comunicação proponho uma análise do filme *Corra, Querida, Corra* (2020) como um ato de desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008) que o associa ao projeto do Manifesto Afro-Surreal, configurando-se uma estratégia subversiva que busca dar visibilidade a narrativas sociais marginalizadas. Sugiro que a obra utiliza-se do horror, do grotesco, do suspense e do realismo sensório (ELSAESSER, 2015) na construção do seu onírico aproximando-se, mais uma vez, da abordagem Afro-Surreal.

Afro-Surrealismo: uma abordagem, um manifesto

O Afro-Surrealismo é uma abordagem artística que surge em meados do século XX e re-surge – como uma verdadeira fênix – no início do século XXI quando o *Manifesto Afro-Surreal* (2009) é lançado (Jackson, 2019). É uma manifestação artística das encruzilhadas que utiliza “as técnicas estéticas” para materializar a experiência singular vivenciada por aqueles que são jogados na zona do apagamento e expressar “as condições surreais com as quais” precisam lidar diariamente (JACKSON, 2019, p. 01).

Se propõe a realizar longas excursões em busca das narrativas e dos saberes apagados pela forçada Passagem do Atlântico – acolhendo o pensamento decolonial –, defendendo uma “sustentação ou recuperação de memórias culturais” subalternizadas e marginalizadas (SPENCER, 2020, p. 05). Marcado pela versatilidade, está presente na música, na literatura, no audiovisual e nas artes visuais, demonstrando como uma comunidade pode criar formas opositivas e revolucionárias de pensar e interagir dentro de um sistema hegemônico (SPENCER, 2020).

O cinema produzido a partir da abordagem Afro-Surreal é caracterizado pelo uso da técnica e da linguagem cinematográfica como ferramentas de uma disputa por visibilidade (SPENCER, 2020). Uma batalha de trincheiras, a continuidade dos pequenos passos que constroem o todo. Uma luta contínua no campo da linguagem, visto que ela entrelaça nossa existência e é onde também vivemos um constante esforço para nos reavermos, recompor-mos, reconciliarmos e renovarmos (HOOKS, 2019).

Ode a desobediência

A decolonialidade é um tipo de conhecimento que busca se afastar da lógica da modernidade capitalista e do legado colonial. Sua proposta defende um alargar dos horizontes, lançando-se na pluralidade de vozes e caminhos que o conhecimento possui. Defende um resgate da memória, da narrativa, dos saberes e afetos gestados nos povos subalternizados e marginalizados, buscando compreender o mundo a partir da chave *modernidade/colonialidade*. O pensamento decolonial acredita que a modernidade se inicia com o surgimento das colônias e a lógica colonial fundamenta toda a sua forma de operar.

O pensamento decolonial se propõe a investigar a sociedade a partir dessa chave, buscando identificar os tentáculos invisíveis que oprimem os povos subalternizados e marginalizados, além de resgatar e exaltar os saberes/conhecimento desses povos como uma forma de lutar e re-existir dentro de um sistema que foi todo pensado para dominá-los, violentá-los e excluí-los. Walter Mignolo (2008, p. 289) explica que o pensamento decolonial é uma “opção descolonial” que se configura como um ato de “desobediência epistêmica” que busca re-construir e resgatar os saberes gestados na fronteira, através do resgate e da re-construção das memórias e das narrativas daqueles que são empurrados para o limiar.

Trata-se de uma estratégia que tem o intuito de ser transgressora dentro da construção do conhecimento diante de um sistema opressor. Um ato de luta e disputa no campo do conhecimento – que também é uma forma de linguagem. É uma estratégia subversiva para construir novos espaços seguros, re-existir e transformar a realidade, recusando a narrativa universal e binária imposta pela matriz de dominação fruto das relações coloniais. Percebo que o Afro-Surrealismo é uma forma de se desprender linguagem hegemônica, operando pequenas fraturas no todo – desobediências epistêmicas.

Corra, Querida, Corra e os atravessamentos Afro-Surreais

Proponho aspectos que aproximam *Corra, Querida, Corra* da abordagem artística Afro-Surreal. A busca por dar visibilidade a partir da perspectiva de uma *desobediência epistêmica* é o principal deles. O longa-metragem busca mostrar o horror de ser uma mulher vivendo numa sociedade patriarcal. O medo que aciona nosso instinto de sobrevivência. A saga de Cherie é a jornada cotidiana de uma mulher – insegura e violenta.

Outro atravessamento que visualizo entre a obra e a abordagem é o uso do onírico Afro-Surreal marcado por explorar “rupturas na temporalidade linear” e oscilar “entre o real e o fantástico” (SPENCER, 2020, p. 42). Trata-se de um onírico que transita entre dois polos: imagens verossimilhantes à realidade, constituídas através suspense e do *realismo sensório* (ELSAESSER, 2015) – que convoca os sentidos para a construção da narrativa –, e imagens que dialogam com o fantástico, o mágico, o estranho e o sobrenatural, constituídas a partir do “maravilhoso traumático” (SPENCER, 2020, p. 49) – a materialização do absurdo – constituído através do horror e do grotesco.

Essa configuração “marca” o Afro-Surrealismo “como diferente de outras formas de ficção especulativa, incluindo a fantasia e a ficção científica” (SPENCER, 2020, p. 49). *Corra, Querida, Corra* apresenta uma recorrência de planos de cadência lenta que exploram o espaço em silêncio e aguçam os sentidos do espectador com uma sensação de que algo parece não estar certo na realidade. Essas imagens são mescladas por outras onde homens se transformam em demônios sedentos por sangue.

Em *Corra, Querida, Corra, o onírico* Afro-Surreal é a chave de elaboração de uma estética que tem como característica ser “estranha e opositiva” (HOOKS, 2019) e tem o intuito de dar visibilidade à narrativa das vítimas da violência de gênero. Trata-se de uma obra que oferece um espaço discursivo onde o “horror” serve “para dramatizar ou expressar o mal-estar predominante” (CARROL, 1999, p. 293) de ser uma mulher - subalternizada e marginalizada - em uma sociedade opressora e misógina.

Referências:

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema mundial: realismo, evidência, presença*. In: MELLO, Cecília (Org). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015.

HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. São Paulo: Elefante, 2019.

MILLER, D. Scot (org). *Manifesto Afro-Surreal: Preto é o novo preto - Um manifesto do século XXI*. *San Francisco Bay Guardian*, v. 43, n. 34, 2009. Tradução de Yuri Costa disponível em: https://medium.com/@_eusouyuri/manifesto-afro-surreal-preto-%C3%A9-o-novo-preto-um-manifesto-do-s%C3%A9culo-xxi-4b984c995b65. Acesso em 23 de março de 2023.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324. Rio de Janeiro, 2008.

SPENCER, Rochelle. *Afro-Surrealism: The African Diaspora's Surrealist Fiction*. Routledge, 2020.

Melodrama corporativo na China: análise de *The Rational Life* (2021)³⁷⁷

Corporate melodrama in China: an analysis of *The Rational Life* (2021)

Marina Soler Jorge³⁷⁸

(Professora Associada – UNIFESP)

Resumo: Neste texto, procuraremos explorar alguns temas presentes na novela chinesa *The Rational Life* (Netflix, 2021), que aborda a trajetória de uma mulher chinesa de mais de 30 anos premiada entre o sonho de subir na carreira da empresa em que trabalha e as pressões da família para se case. Discutiremos as representações femininas na série cotejando-a com pesquisas recentes sobre mulheres na China Contemporânea bem como abordando o tema bastante atual do consumo conspícuo neste país.

Palavras-chave: *The Rational Life*, República Popular da China, novela, representações femininas, gênero.

Abstract: In this writing, we will try to explore some of the topics present in the Chinese TV show *The Rational Life* (Netflix, 2021), which deals with the trajectory of a Chinese woman in her thirties caught between her dream of climbing the career ladder in the company where she works and the pressures from her family to get married. We will discuss its female representations comparing it with recent research on women in China as well as addressing the issue of conspicuous consumption in this country.

Keywords: *The Rational Life*, People's Republic of China, TV show, female representations, gender.

The Rational Life (creditado como *Entre a Razão e a Emoção* no IMDB, *Lǚzhì pài shēnghuó* em pinin) é uma ficção seriada lançada em 2021 na Netflix composta de 35 episódios. A história se passa no escritório de uma empresa automotiva em Shanghai. Os personagens principais da série são: 1) Ruoxin: protagonista da série e funcionária de uma montadora de veículos. É muito racional e competente no trabalho, mas jamais “masculinizada”. Tem 34 anos e ainda está solteira. Para desespero de sua mãe, ela não está procurando um marido. É uma pessoa de hábitos e gostos simples em relação a comida, roupa, joias, etc.; 2) Qi Xiao: é subordinado a Ruoxin e ao longo da série se apaixona por ela. No entanto, tem 12 anos a menos do que Ruoxin. Apesar de jovem é muito responsável, e tira Ruoxin de inúmeras situações difíceis. Tem qualidades consideradas “femininas”: sabe cozinhar, costurar, tem bom gosto para roupas, é designer de joias, tem habilidades de cuidado, é sensível, presta atenção às necessidades alheias; 3) Gerente Xu: sócio da montadora, homem rico e solteiro,

377 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: TELEVISÃO E MEDIAÇÃO NACIONAL E TRANSNACIONAL: ESTUDOS DE CASO.

378 | Professora Associada do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP.

de grande valor do mercado de casamentos. É chefe de Ruoxin e também se apaixona por ela. Tem hábitos de consumo caros e refinados, alguns ocidentais; 4) A mãe de Ruoxin, mulher controladora que não se conforma com o fato de a filha ainda estar solteira aos 34 anos; 5) Zi Yan: melhor amiga de Ruoxin. Casada e sem filhos, sobre pressão da família para ser mãe; 6) Gerente Liu: vilão de “baixa intensidade” da série. Tenta evitar que Ruoxin suba na carreira e muitas vezes a humilha e a trata de maneira agressiva.

Os temas centrais abordados pela novela são: 1) cultura empresarial na China (altas cargas de trabalho, horas extras, cultura de “salvar a face” do colega); 2) respeito incondicional aos pais e sogros; 3) vantagens do carro elétrico (produto no qual a indústria automotiva chinesa vem se especializando). 3) o sonho de muitos jovens de morar e trabalhar em Shanghai (o que é mais difícil para quem não nasceu em Shanghai); 4) o *guānxi*, parte da cultura de trabalho chinesa que se refere a relacionamentos, conexões, networking, leis não-escritas sobre reciprocidade e favor, trocas de presentes que às vezes tornam-se suborno; 5) pragmatismo do mercado de casamentos x amor romântico; 6) questões de gênero relacionadas às *shèngnǚ*, mulheres que não se casam após os 27 anos, e à recusa da maternidade; 6) esnobismo, consumo conspícuo, estilo de vida esnobe ocidentalizado x estilo de vida autêntico.

Esses assuntos aqui elencados são bastante abordados pela literatura sobre a China seja por pesquisadores chineses ou ocidentais. É importante entendermos que muitos desses temas não são exclusivos da cultura chinesa. Assim, não quero dar a impressão de que a China é como um mundo alienígena, como se os temas apresentados aqui só existissem lá, mas pretendo entender de que modo a novela aborda assuntos que são bastante característicos da cultura desse país. Nesta comunicação, trataremos da questão de gênero e da crítica ao esnobismo e ao consumo conspícuo.

No que se refere à representação feminina, são discutidos temas bastante representativos da situação da mulher na República Popular da China contemporânea, seja no que se refere a sua vida amorosa seja no ambiente de trabalho.

Jiaran Zheng, no livro *New Feminism in China - Young Middle-Class Chinese Women in Shanghai*, publicado em 2016, entrevista mulheres pós-graduandas em Shanghai, mesma cidade na qual se passa a série. A autora traça um panorama das expectativas e das dificuldades que vivenciam as mulheres chinesas de classe média.

Segundo a autora, a abertura econômica da China no final dos anos 1970 gerou nas mulheres uma expectativa de acessar cursos universitários e novos postos de trabalho surgidos da integração da China aos mercados globais. Nas universidades chinesas, “hoje em dia, um número crescente de jovens mulheres matricula-se em muitas ‘disciplinas masculinas’ tradicionais, tais como ciências da computação, física e engenharia” (ZHENG, 2016, p. XIX). Além disso, jovens mulheres estão mostrando grande aptidão aos estudos, classificando-se nas primeiras posições no vestibular. Isso tem causado preocupação entre alguns homens chineses, que temem que a prosperidade feminina venha acompanhada de um declínio masculino.

Em *The Rational Life*, Ruoxin é uma mulher que já passou da idade do casamento e sofre grande pressão da mãe para encontrar um marido. Sua mãe frequenta feiras de casamento para lhe arrumar um pretendente, prática comum entre pais de chineses solteiros. Nessas ocasiões, a série tematiza a rejeição que uma mulher de alta escolaridade (ela tem mestrado) enfrenta no mercado de casamento, uma vez que isso ameaça o frágil ego de alguns homens chineses. O pai de um rapaz solteiro diz à mãe de Ruoxin: “Se uma mulher tem mestrado, o homem tem que ter pelo menos doutorado”. Uma mãe de mulher solteira revela que esconde o fato de a filha ter doutorado e diz que ela tem apenas mestrado. Os homens dizem à mãe de Ruoxin que, idealmente, uma esposa não deve ter grau de instrução maior do que seu marido, para não o desvalorizar.

Segundo Jiaran Zheng (2016), ainda que muitas jovens tenham acesso às melhores universidades, ainda resta o problema da empregabilidade, uma vez que homens continuam a ser mais valorizados no mercado de trabalho e ocupam posições hierárquicas superiores. Em *The Rational Life* Ruoxin está empregada, mas é constantemente boicotada. O gerente Liu, superior hierárquico a Ruoxin, a assedia moralmente, com a clara intenção de levá-la a pedir demissão. Paciente, ela se resigna às humilhações, nunca enfrentando diretamente seu superior, sempre procurando manter a harmonia no ambiente de trabalho – algo importante na cultura de trabalho chinesa – ainda que frustrada pela perseguição que sofre. Resiliente, Ruoxin sabe que um dia seu esforço e sua diligência serão recompensados, o que efetivamente acontece.

Ainda que Ruoxin seja muito competente e muito “racional” no trabalho (por isso o título da novela), ela é uma mulher bastante “feminina”. Ela é muito educada, tem uma voz suave e longos cabelos lisos e escuros ao gosto oriental, e usa roupas elegantes e nunca sensuais. O fato de ela ser uma profissional competente, com uma mente “racional”, e muito firme em suas decisões, não significa qualquer ideia de apagamento dos gêneros.

No entanto, a série ridiculariza o padrão estereotipado de feminilidade “hegemônica” na China contemporânea. Em certo momento cômico Ruoxin aceita ir a um evento de encontro às cegas coletivo para agradar à sua mãe. O evento é um show de estereotipação feminina. Para esse evento, Ruoxin é instruída a diminuir a “insegurança do parceiro”. Ela deve ir com um vestido rosa que a torne mais feminina e mais jovem, pois “roupas de escritório são intimidadoras”. Quando perguntada sobre seus interesses, ela deve mencionar confeitaria, pintura e arranjos de flores (seu hobby na verdade é astronomia). Ela não deve nunca dizer que teve mais do que 3 relacionamentos. Deve dizer que está estudando psicologia infantil, para se preparar para ser uma boa mãe. É suicídio para uma mulher confessar que gosta de ir a bares! Obviamente, Ruoxin não se encaixa nesse estereótipo e, sem nenhuma intenção de arrumar um pretendente, se apresenta como uma mulher independente que tem mais interesse na carreira profissional do que em formar uma família.

As jovens pós-graduandas entrevistadas de Jiaran Zheng (2016) aderem em grande medida à ideia da diferenciação sexual como um valor. Ainda que defendam que homens e mulheres tenham os mesmos direitos e oportunidades, elas recusam o rótulo de feministas

pois entendem que o feminismo masculiniza as mulheres. Mulheres não devem perder a delicadeza e a feminilidade, caso contrário correm o risco de ficarem solteiras. A entrevistadas consideram as mulheres ocidentais mais masculinizadas, sobretudo as mulheres ocidentais feministas.

Nem sempre o padrão de diferenciação entre os sexos na China foi tão generificado e essencializado como hoje. A maioria das pesquisadoras estabelece o backlash feminista que se seguiu à reforma econômica do final dos anos 1970 como um momento chave para a reafirmação da diferença sexual em relação à era maoísta.

Wang Zheng (2017), importante pesquisadora feminista chinesa da diáspora, aponta que a abertura econômica foi acompanhada de uma desvalorização das lutas feministas da era maoísta em nome de um retorno a uma feminilidade mais “natural”. Passou-se da celebração das mulheres fortes da China, que abundavam nos filmes revolucionários maoístas, para uma denúncia de que essa imagem masculinizava e dessexualizava a mulher. Junto com a denúncia da masculinização das mulheres, manifestava-se um sentimento, entre os homens, de que o estado maoísta, que controlava a grande maioria dos aspectos da produção, emasculava-os, e que era preciso recuperar a masculinidade perdida dos homens chineses (OSBURG, 2013).

Wang Zheng cita argumentos “econômicos” que eram agregados na defesa da restauração da diferença sexual: as mulheres eram menos produtivas e portanto diminuía a eficiência das empresas; aquilo que as mulheres recebiam do Estado era maior do que sua contribuição para a sociedade; a igualdade entre homens e mulheres no mercado de trabalho violava a lei de valor e portanto deveria ser abandonada em uma economia de mercado; para a economia chinesa decolar, era preciso um aumento de produtividade e portanto as mulheres deveriam sair do mercado ou tomar posições como as de secretária e relações públicas; as mulheres chinesas deveriam fazer como as japonesas e retornar para casa (ZHENG, 2017, p. 232). A diferenciação sexual é encampada inclusive por algumas feministas chinesas, como Li Xiaojiang, que advoga pela restauração da “lacuna sexual” entre homens e mulheres para que as mulheres possam recuperar o seu espaço feminino e a sua natureza feminina (ZHU; XIAO, 2021, p. 1).

A meu ver, *The Rational Life* procura se equilibrar entre a aceitação de uma feminilidade mais “natural”, e a crítica às pressões e limites que a sociedade impõe às mulheres em nome dessa feminilidade. Nesse sentido, também é relevante a jornada de Zi Yan, a melhor amiga de Ruoxin, que é pressionada pelo marido e pelos sogros para ter filhos, uma vez que a maternidade faria parte do destino natural de uma mulher. A série muito claramente toma o partido de Zi Yan, recusando qualquer essencialismo sobre a maternidade.

Ainda a partir das entrevistas que realizou, Jiaran Zheng (2016) nos mostra que mulheres chinesas na política são particularmente vistas como masculinizadas e fadadas a ficarem solteiras. A política é considerada um ambiente ainda mais masculino do que o ambiente corporativo. A imagem das mulheres de negócios chinesas, como nossa protagonista Ruoxin,

é mais aceitável, uma vez que estas últimas são vistas como *trendy*, (“na moda”), pois tem acesso ao universo do consumo. Isso nos leva ao nosso próximo tema a ser discutido através da série, ou seja, o consumo e o esnobismo.

Segundo Zhu e Xiao, “a restauração da ‘singularidade real, natural e feminina das mulheres’ é muitas vezes materializada através de práticas de consumo orientadas para o mercado e de formas mercantilizadas de auto-expressão na China pós-Mao” (ZHU; XIAO, 2021, p. 11, *tradução minha*). A re-generificação da sociedade chinesa está plenamente articulada a uma estratégia de consumo que, como no Ocidente, passa a produzir bens que apelam diferentemente às feminilidades e masculinidades chinesas. Segundo Li Jun “o crescente discurso consumista liderado pelo mercado tornou-se um poderoso veículo de discurso de gênero e uma poderosa força disciplinadora que exige que as mulheres desempenhem o seu papel tradicional no lar e mantenham um corpo feminino” (JUN, 2021, p. 165).

Parte de nossa simpatia pela personagem de Ruoxin é o fato dela rejeitar a cultura do consumo e da distinção que o consumo engendra. Esse também é um tema bastante importante na China contemporânea, uma vez que algumas pesquisas sugerem que consumo ostentatório é objeto de críticas entre o povo chinês. Segundo Osburg, “muitos chineses veem a prosperidade como tendo um impacto negativo no caráter das pessoas, nas relações pessoais e na moralidade” (OSBURG, 2013: 10). O PCC tem percebido que o povo chinês não é indiferente ao que entende como decadência moral associada à prosperidade econômica. Bens de luxo também são utilizados como fator de estreitamento do *guanxi*, o que acaba caracterizando suborno, prática que a novela declaradamente condena.

O tema do consumo ostentatório, da distinção e do esnobismo aparece na novela muito associado ao embate entre Qi Xiao e o gerente Xu pelo coração de Ruoxin. Qi Xiao é um jovem de 22 anos descomplicado e espontâneo, que não foi apresentado aos protocolos do consumo ostentatório e que, assim que os conhece, os rejeita. Ele usa roupas descoladas, mas nenhuma de marca, e sim feitas por um amigo chinês designer de moda. Xu é um homem muito rico que gosta de comidas ocidentais refinadas, roupas de marca, vinhos caros, que frequenta lugares VIPs e viaja de primeira classe. No aniversário de Ruoxin, Xu lhe dá um colar de diamantes tão que ostensivo ela dificilmente teria ocasião de usar, e que ela não aceita. Qi Xiao lhe dá um colar singelo que ele mesmo fez que tem como tema o *hobby* de Ruoxin, a astronomia. Xu leva Ruoxin a coquetéis de trabalho com pessoas esnobes que se apresentam com nomes em inglês, à degustação de chás especiais, enquanto Qi Xiao a leva para parques de diversão, cinema, planetário e churrascos com amigos. Percebendo o interesse de Qi Xiao por Ruoxin, Xu em algumas ocasiões procura humilhá-lo desprezando seus gostos e hábitos proletários.

Ruoxin em nenhum momento fica deslumbrada com o que Xu pode lhe oferecer, caso se case com ele. Ela não gosta de usar os vestidos mais ousados que ele sugere que ela use nos eventos profissionais. Ela vai com o chefe a um restaurante ocidental estrelado pelo guia

Michelin, mas na calada da noite foge para comer um enorme hot pot super apimentado. Ruoxin chega ao ponto de rejeitar um suborno recebido pelo chefe sem ao menos perguntar a ele se ele queria o presente.

O gerente Xu nunca teve chance com Ruoxin. Ela é caracterizada como uma mulher de gostos simples, esforçada, inteligente, diligente, educada, que respeita infinitamente sua mãe, que trabalha bem em grupo, rejeita subornos e que protege seus subordinados. Em contraste com o pedido de namoro de Xu, que parece mais uma proposta de negócios, o pedido de namoro de Qi Xiao é construído ao longo de 27 episódios, nos quais o espectador tem a certeza de que, apesar de 12 anos de diferença de idade, eles nasceram um para o outro.

Referências

JUN, Li. "Why Don't Mainland Chinese Liberals Support Feminism?". Zhu, Ping; Xiao, Hui Faye (ed.). *Feminisms with Chinese characteristics*. Syracuse: Syracuse University Press, 2021.

OSBURG, John. *Anxious wealth*. Redwood City: Stanford University Press, 2013.

ZHENG, Jiaran. *New feminism in China: Young middle-class Chinese women in Shanghai*. Singapura: Springer, 2016.

ZHENG, Wang. *Finding Women in the State: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949-1964*. Los Angeles: Univ of California Press, 2017.

ZHU, Ping; XIAO, Hui Faye (ed.). *Feminisms with Chinese characteristics*. Syracuse: Syracuse University Press, 2021.

Memória da favela com o cinema na escola: desafios e possibilidades³⁷⁹

Favela memory with cinema at school: challenges and possibilities

Marta Cardoso Guedes
(UFRJ/SME)³⁸⁰

Resumo: Com o cinema na escola e a investigação da história da favela do Vidigal (CINEAD), iniciada em 2015, descobrimos e restauramos em parceria com a Cinemateca do MAM-Rio, imagens Super-8, fotografias e fitas cassete sobre a luta dos moradores da favela contra sua remoção para Antares/Santa Cruz em 1978. A partir de então a elaboração de uma memória de luta da favela na escola desenvolve-se como abertura à alteridade. É possível tornar-se essa experiência outra?

Palavras-chave: Cinema, Educação, Favela do Vidigal, Memória, Experiência.

Abstract: With cinema at school and the investigation into the history of the Vidigal favela (CINEAD), which began in 2015, we discovered and restored, in partnership with the Cinemateca do MAM-Rio, Super-8 images, photographs and cassette tapes about the struggle of the residents of the favela against its removal to Antares/Santa Cruz in 1978. From then on, the elaboration of a memory of the favela's struggle at school developed as an opening to alterity. Is it possible to make this experience different?

Keywords: Cinema, Education, Vidigal Favela, Memory, Experience.

Introdução

Ao pensar que não há luta pelo futuro sem memória do passado (BENJAMIN, 2009), que o conhecimento de luta e resistência de um grupo de pessoas da favela – uma história não oficial – pode ser elaborado na escola, que a emoção faz parte do processo educativo e que habitar os espaços educativos com arte implica na consciência da responsabilidade em transformarmos nós mesmos e o mundo com os outros (FRESQUET, 2013), é que decidimos pesquisar com o cinema na escola a história da favela do Vidigal.

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 dirigentes da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal com o

379 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no SI - 37 Cinema e ensino dentro e fora da sala de aula.
380 | 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>

apoio da Pastoral das Favelas, de artistas da comunidade e simpatizantes da causa impediu a remoção. Em 2015, a partir da aposta da Escola de Cinema do Djalma³⁸¹/CINEAD³⁸² com a investigação da história da favela, foi possível realizar o documentário *Paraíso Tropical Vidigal*³⁸³, todo gravado por estudantes de 09/13 anos de idade. A partir de então, muitos e valiosos encontros se deram, e com eles, a descoberta e a restauração em parceria com a Cinemateca do MAM-Rio, de filmes super-8, negativos de fotografias e fitas cassete com entrevistas da época. Em 2019, com todo esse material recuperado, realizamos as gravações de *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 (LEANDRO, 2018). Em março de 2020, com a interrupção das aulas presenciais causada pela pandemia do Covid-19, os estudantes que participaram tanto da restauração do material fílmico de outrora quanto das gravações do filme já não se encontravam mais na escola Djalma Maranhão em 2022. Destarte, foi preciso iniciar uma retomada da Escola de Cinema do Djalma com outros estudantes e novas parcerias.

Assim, firmamos, no segundo semestre de 2022, uma parceria com IMADIS – Laboratório de Pesquisa Imagens em disputa no Cinema e Audiovisual (CNPQ/ PUC-Rio) coordenado pelas professoras Andrea França e Patrícia Machado. O objetivo foi o de reunir os estudantes da turma 1501 da nossa escola com os estudantes de graduação em Cinema da PUC-Rio para a exibição e debate, tanto da nossa produção com a elaboração de uma memória de luta da favela do Vidigal, quanto para a exibição dos filmes realizados no curso universitário visando a retomada de nossa Escola de Cinema do Djalma.

Também demos início a parceria CINEAD/UFRJ³⁸⁴/FAPERJ³⁸⁵, com o projeto Acervos audiovisuais digitais e a universidade na produção de conhecimento escolar, que tem por objetivo melhorar escolas públicas sediadas no Rio de Janeiro, a partir da curadoria e articulação de acervos audiovisuais disponíveis para a produção de conhecimento escolar mediada pela universidade.

Essa é toda uma experiência de cinema na escola com a elaboração de uma memória de luta da favela do Vidigal. Um currículo vivido, uma didática que muitas vezes escapa ao planejamento, pois se apresenta aberta ao plano dos afetos, ao inusitado, ao surpreendente. Uma proposta pedagógica que envolve os sujeitos estudantes, professores, moradores da favela na construção colaborativa de conhecimento. E é com muito pesar que, por vezes, constato a própria dificuldade da escola em perceber a potência desse trabalho. Uma luta árdua e por vezes dolorosa se fez, e continua a se fazer necessária para pôr em prática o cinema na escola como arte e construção de conhecimento.

381 | 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.

382 | Cinema para aprender e desaprender do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

383 | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6JrNABk2Yml>

384 | Universidade Federal do Rio de Janeiro.

385 | Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

Experiências da Escola de Cinema do Djalma/ CINEAD: Como fazer circular a palavra e distribuir a fala nos espaços escolares e fora deles tendo em vista decolonizar a teoria produzida no centro?

“A gente é mão de obra, nós não somos cotados como gente!” Testemunho de Carlos Duque, ex-presidente da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal, nas gravações de nosso documentário, intitulado provisoriamente, *Morro do Vidigal*, novembro de 2019. Por acreditar que o ato criador é resultado de uma interação tanto intelectual quanto afetiva, e que “brincando” com a câmera para descobrir a história da favela podíamos estar construindo um conhecimento (atravessado por afetos) próprio do Morro do Vidigal na escola, é que apostamos nessa aventura. O caminho percorrido foi árduo. *Paraíso Tropical Vidigal*, nosso documentário escolar saiu do papel e se tornou realidade em 2015. Uma aposta, que por ter envolvido a escola como um todo, criou um campo de pesquisa, trouxe os arquivos com as imagens da tentativa de remoção da favela em 1977/78, culminou na escrita da minha tese³⁸⁶ e na realização de um filme documentário que se encontra ainda em construção, intitulado provisoriamente *Morro do Vidigal*, sob uma perspectiva historiográfica.

“Em 1808 criaram uma polícia e o chefe dessa polícia se chamava intendente Viana e o melhor amigo dele era o major Miguel Nunes Vidigal. Esse Vidigal caçava todos os escravos fugidos nos Quilombos”. Áudio da Estudante Juliana gravado para a animação *Nos voos da conquista*³⁸⁷ para o Anima Mundi em 2017, e reutilizado na nossa montagem somente de arquivos *Vidigal: exercícios de pensamento*³⁸⁸ de 2019. O conhecimento da origem do nome Vidigal pelos estudantes/moradores/professores da favela pode ajudar na percepção racializada de nós mesmos e dos outros? Construir coletivamente uma memória de luta e resistência dos moradores do Vidigal na escola se configura, como bem nos ensina bell hooks (2013), um ato de cruzar fronteiras? A polícia militar de hoje é civil, mas guarda sua historicidade na continuidade de todos os valores ligados à escravidão, a cultura da violência e do desrespeito à vida.

“Marta eles estavam chorando, enquanto você falava eles estavam chorando”. Testemunho do estudante Raí. Em agosto de 2018, realizamos na Cinemateca do MAM-Rio, por sugestão de seu diretor Hernani Heffner, o evento *Vidigal: imagens, memória e resistência*, quando então apresentamos todo o material de arquivo restaurado por nós (50 minutos de Super-8, fotografias e fitas cassete com entrevistas da época). Apresentamos aos antigos e atuais moradores ativistas da favela, aos estudantes da Djalma Maranhão e ao grupo de pesquisa CINEAD. No dia seguinte ao chegar à escola para as aulas de educação física, as crianças e jovens corriam em minha direção e falavam: “Marta eu nem dormi só pensando no MAM”. “Marta eu sonhei com as imagens de antigamente só que eu estava dentro delas”. “Tia Marta quando vamos voltar ao MAM?”. “A minha mãe quer ver essas imagens aí eim”.

386 | CINEMA NA ESCOLA DO VIDIGAL: ELABORAÇÃO DE MEMÓRIA E LUTA DA FAVELA, disponível em: <https://ppge.educacao.ufrj.br/teses2021/tMarta%20Guedes.pdf>

387 | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zLk9og-JHXk>

388 | Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ufy_biYtK5k

Nesse dia houve uma violenta operação policial na favela e um tiroteio intenso como de costume. Enfrentávamos, uma vez mais, a violência e o medo. Ainda assim, não desistimos de conversar sobre o acontecimento da véspera na Cinemateca do MAM-Rio. Os estudantes que lá estiveram no dia anterior contavam aos outros a experiência vivida. A empolgação daquele dia especial contaminava as falas dos jovens e prendia a atenção de todos nós. A experiência vivida pelos estudantes com os arquivos na tela grande de um cinema, de um cinema de museu, e com os testemunhos dos personagens daquela história proporcionara uma narrativa rica? Experiência é aquilo que nos afeta ao ponto de transformarmos-nos (BENJAMIN, 2009). Estávamos sendo afetados?

Em 2019 exibi todo o material restaurado nos cineclubes escolares, desde a Educação Infantil até ao quinto ano e vi a sala da minha casa e a sala de aula da escola transformarem-se em mesas de montagem. Fui editando pequenos trechos dos arquivos e apresentando aos estudantes que foram discutindo e acrescentando sugestões. E foi assim que montamos *Vidigal: exercícios de pensamento*, uma espécie de compilação do extenso material que tínhamos em mãos. “Caramba tia, a gente ia morar aí é? Parece uma prisão”. Testemunho do estudante Cristiano da turma 1501 em 2019 ao assistir as imagens de arquivo. Imagem essa que acabamos por colocar na montagem *Vidigal: exercícios de pensamento* repetidamente por 3 vezes. “Nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina” (BRESSION, 2008, p. 30). “Marta bota na fala do cara da garrafa a imagem do povo sendo removido no caminhão de lixo, porque é isso que ele tá falando né, que a gente é lixo”. Fala da estudante Sarah da turma 1501. Depois que a montagem ficou pronta a estudante Esther, na época com 12 anos, disse: “Marta passa esse filme lá no calçadão que é pra esses brancos racistas verem o que a gente passa aqui na favela, que os ‘poliça’ sobe dando tiro na nossa cabecinha e quem fica passando necessidade é a nossa família”. O assunto gerado “sobre a mesa/na tela” 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 necropolítica recente. 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?

2020 seria o ano reservado para a montagem do filme documentário. Porém, o mundo hiperglobalizado viu explodir a pandemia do Covid-19. Com ela, vimos como a necropolítica (MBEMBE, 2019), escolhe quem vai viver ou morrer! Desde a ruptura democrática de 2016, está em curso no Brasil um crescente estado de exceção. Nossos estudantes habitam moradias com mais de três pessoas por cômodo, muitas vezes inclusive uma família inteira divide um único cômodo. Quanto à telefonia celular, em geral essa é pré-paga e um único aparelho móvel é compartilhado pelas famílias dos nossos jovens da favela. Destarte, sem reabertura física das escolas e com dificuldades de ordem prática quanto às condições de moradia, alimentação, equipamentos necessários para as atividades de ensino remotas, acesso à in-

ternet, mortes de familiares (tanto por Covid-19, quanto pela violência policial rotineira); os anos letivos de 2020/21 ficaram seriamente comprometidos na rede pública municipal e estadual do Rio de Janeiro.

Nos cineclubes escolares em parceria com IMADIS – Laboratório de Pesquisa Imagens em disputa no Cinema e Audiovisual da PUC-Rio, a troca entre os estudantes da Djalma e os estudantes universitários foi emocionante e mantém nossos sonhos de dar prosseguimento, na escola, a montagem de nosso documentário, gravado a partir do encontro entre os personagens da história com o material de arquivo do qual fazem parte. “Tia, quem tem fome não é livre”. Testemunho do estudante Júlio César, da turma 1501. “Os tiros são o chicote do Major Vidigal?”. Pergunta da estudante Lara, 12 anos, nesta retomada das nossas sessões cineclubistas em agosto de 2022. Encontrar semelhanças é construir uma imagem crítica. “O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem com a qual e através da qual é compreendido” (BENJAMIN, 2009, p. 436). Qual a potência dessa montagem da história de luta e resistência da favela para compreensão, na escola, do que se é e do que se faz na ordem social? Poderá ela sobreviver e expandir-se em tempos digitais? Essa didática de elaboração de uma memória de luta da favela com o cinema na escola pode fazer parte dos currículos escolares da classe trabalhadora? A última sessão cineclubista com os estudantes da PUC-Rio foi realizada na Cinemateca do MAM-Rio, local de valor inestimável para nossa Escola de Cinema do Djalma, uma vez que lá recuperamos, restauramos e exibimos o material de arquivo sobre a luta da favela do Vidigal em 1977/78. Nesta sessão foi exibido o premiado filme *Chico* (2015), dos Irmãos Carvalho, egressos do curso de Cinema da PUC-Rio. A exibição, seguida de debate, contou com a presença dos diretores, realizadores nascidos e criados no Morro do Salgueiro, na Zona Norte do Rio de Janeiro. O debate foi fecundo, o tema comum aos estudantes e realizadores proporcionou uma rica discussão sobre violência policial nas favelas, racismo e desigualdade social. Além disso, também foram levantadas questões sobre a estética do filme e opções de montagem dos diretores.

“Marta as aulas de cinema tinham que ser mais longas”. Testemunho de um estudante da turma 1402 durante um exercício audiovisual em 2023. Os acervos audiovisuais articulados pela universidade na produção de conhecimento escolar definem um modo de aprender que ativa uma relação de cognição sensível e coletiva do mundo (FRESQUET, 2022). Uma produção colaborativa de conhecimento a partir da exibição e produção de imagens.

Considerações

A produção audiovisual da escola de Cinema do Djalma, realizada de forma colaborativa, é um conhecimento curricular que pode ser utilizado na educação permanente de nossos jovens estudantes? Ela pode ser reduzida ou ampliada em tempos de letramento digital?

Como fazer para unir os saberes tradicionais às novas tecnologias da era digital enquanto estratégia para a constituição de uma nova ordem social, marcada pelo respeito e pela convivência da diversidade na educação? É possível tornar nossos estudantes, de todos os níveis e modalidades de ensino, produtores, autores e interlocutores do conhecimento? Do conhecimento audiovisual?

Quando a luta dos subalternos é vencedora, existe uma política de apagamento dessa história. A elaboração de uma memória de luta da favela na escola desenvolve-se como abertura à alteridade com a participação dos estudantes e dos moradores da favela em uma contínua circulação da palavra e visibilidade de suas histórias. É possível tornar-se essa experiência outra?

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2008.
- FRESQUET, Adriana. *Cinema e Educação- Reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola - Alteridade e Criação 2*. Autêntica Editora LTDA, Belo Horizonte - MG, 2013.
- _____, Adriana. *Acervos Audiovisuais digitais e Universidade na produção do conhecimento escolar*. Rio de Janeiro: FAPERJ, n. 203.450/2022.
- HOOKS, bell. *Ensinado a transgredir*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- LEANDRO, Anita. *Testemunho filmado e montagem direta dos documentos*. In: DELLA-MORE, Carolina; AMATO, Gabriel; e BATISTA, Natália, orgs. *A ditadura na tela. Questões conceituais*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG, 2018, pp. 219-232.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. n-1edições, São Paulo, 2019.

Do fotojornalismo à cinematografia³⁸⁹

From photojournalism to cinematography

Matheus Andrade³⁹⁰

(Doutor – UFPB)

Resumo: Para o exercício profissional da direção de fotografia de cinema e audiovisual, no Brasil, várias são as trajetórias de capacitação possíveis. Nossa proposta é lançar luz sobre percursos formativos que passaram pelo fotojornalismo, conforme declaram três profissionais: Carol Quintanilha, Gui Machado e Michel Gomes. Os relatos revelam processos e aprendizados tidos como relevantes para o ofício da cinematografia.

Palavras-chave: cinematografia, direção de fotografia, fotojornalismo, percurso formativo.

Abstract: For the professional practice of film and audiovisual photography direction, in Brazil, there are several possible training paths. Our proposal is to shed light on educational paths that included photojournalism, as stated by three professionals: Carol Quintanilha, Gui Machado and Michel Gomes. The reports reveal processes and learnings considered relevant to the craft of cinematography.

Keywords: cinematography, photography direction, photojournalism, educational paths.

Introdução

No *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro* (SILVA NETO, 2010), onde estão catalogados 470 profissionais da direção de fotografia, fizemos um levantamento de dados. Acionamos os buscadores “jornalismo”, “jornalista” e “repórter” no arquivo PDF, cientes de que as respectivas palavras levam também a “fotojornalismo” e “repórter fotográfico”. Identificamos, assim, um total de 50 profissionais que possuem uma passagem pela área de jornalismo: 18 formados em Jornalismo; 18 descritos como jornalista ou repórter cinematográfico ou afins, sem formação superior em Jornalismo; e 14 com experiência em fotojornalismo. Um percentual de quase 11% da lista do dicionário. Estas informações, somadas a outras percepções nossas, chamam atenção para o fenômeno que aqui nos debruçamos: o fotojornalismo como percurso formativo para a cinematografia.

Desde já, não temos a intenção de minimizar a área de fotojornalismo quando relacionada à cinematografia. Nossa perspectiva diz respeito às interseções existentes entre a fotografia estática e a imagem em movimento nessas trajetórias.

389 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão temática: Estética e plasticidade da direção de fotografia.

390 | Professor de direção de fotografia do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba, membro do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento (CNPq/UFPB).

Vejamos como o Art 1º da LDB (BRASIL, 1996) é esclarecedor quanto à complexidade das formações: “A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais”. Trata-se de um conjunto de espaços educativos formais, não formais e informais, onde acontecem variados processos formativos, os quais coexistem nos itinerários de capacitação de cada indivíduo para o trabalho.

O percurso formativo, portanto, é um “mosaico de processos formativos” (FERRO, 2022, p.29) pertinente às trajetórias individuais de qualificação profissional, as quais carregam aprendizados oriundos dos espaços educativos percorridos.

Focaremos, aqui, nos percursos formativos de Carol Quintanilha, Gui Machado e Michel Gomes para o ofício da direção de fotografia. Nossa amostragem para o presente estudo são informações obtidas nas entrevistas por eles concedidas, respectivamente, aos podcasts: *ABC* (2020), *Santa Mãe do ISO Alto* (2019) e *Entre-Cine Podcast* (2020). Os referidos profissionais foram selecionados por serem jornalistas de formação, com experiência em fotojornalismo e atuarem na cinematografia.

Ressaltamos que, a partir da década de 1970, houve um crescimento exponencial de cursos de Jornalismo (Comunicação Social) no Brasil devido à obrigatoriedade do diploma, conforme o Decreto lei Nº 972, de 1969 (AQUINO, 2021). Em comparação, a proliferação de cursos de Cinema e Audiovisual no país se deu a partir de 2007, através das políticas de desenvolvimento do ensino superior (COSTA e ANDRADE, 2023). Isso quer dizer que, até o começo do século XXI, Jornalismo foi uma das opções, em nível superior, para gerações que buscaram qualificação profissional formal para atuar na área de cinema e audiovisual. Aliás, ainda deve ser a opção de muitas pessoas, quando levamos em consideração que o quantitativo de cursos de Jornalismo é proporcionalmente maior do que de Cinema e Audiovisual³⁹¹.

Destacamos, também, que fotografia é um componente curricular presente nos cursos de Jornalismo do Brasil. Nele, abordam-se o fazer fotográfico, as reflexões teóricas e os usos jornalísticos da imagem (BUITONI, 2011). Destarte, dentro desse bacharelado, junto às matérias de audiovisual, existem espaços educativos onde se desenvolvem processos formativos em fotografia e filmagem, ocasionando certa proximidade entre as áreas de jornalismo e cinema.

Mas afinal, quais os espaços, os processos e os aprendizados vivenciados por Carol, Gui e Michel em seus percursos formativos? Para um entendimento da questão posta, visando contemplar a mobilidade do fotojornalismo à cinematografia, destacamos, adiante, alguns trechos dos referidos podcasts, os quais elegemos como elucidativos.

391 | Não encontramos fontes numericamente precisas em relação ao quantitativo dos cursos. Pelas especulações, estima-se uma média de mais de trezentos cursos de Jornalismo e menos de cem cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil.

Três percursos formativos: Carol, Gui e Michel

Carolina Quintanilha **é formada em Jornalismo, desde 1997, pela PUC-SP. É diretora de fotografia dos filmes: *O Jabuti e a Anta* (Eliza Capai, 2016), *Cine Marrocos* (Ricardo Calil, 2018), *Um crime entre nós* (Adriana Yañez, 2020) e *Antes do prato* (Carol Quintanilha, 2023).**

Ela faz o seguinte relato no podcast: “No segundo ano da faculdade, eu descobri a fotografia e nunca mais desgrudei. Fiz fotografia still por vinte anos e depois disso eu comecei a filmar” (ABC, 2020). Observamos, de início, a importância dada à graduação em Jornalismo para seu rumo profissional, tendo como um dos seus espaços formativos determinantes a disciplina de fotografia. Destacamos, também, o trabalho de duas décadas com fotografia estática como outro espaço significativo de seu percurso à cinematografia.

Então, ela adentra na vivência como repórter fotográfica: “No jornalismo, eu comecei pelo fotojornalismo. Eu consegui juntar essas duas coisas que são tão fortes em mim que é a imagem... e estar conectada com essas... reportar a verdade, enfim, o que me move” (ABC, 2020).

Entendemos que “reportar a verdade”, para ela, é o aprendizado sobre como formular uma narrativa visual acerca das coisas do mundo, de interpretar acontecimentos e contá-los através da fotografia. Isso aparenta, inclusive, ser o fulcro desse processo formativo, como ela reforça adiante:

Eu trabalhei numa época onde tinha muito aquela coisa de jornalismo de dupla, que é o fotógrafo e o repórter, e aí eu fiz grandes matérias investigativas pelo Brasil, e foi quando eu experimentei esse néctar que eu nunca mais consegui soltar que é pôr o pé na estrada e ver as coisas com seus próprios olhos e registrar (ABC, 2020).

Essa experiência profissional aparece como formadora do olhar fotográfico dela, pelos processos de entendimento da fotografia enquanto linguagem. Observar as coisas do mundo e registrá-las fotograficamente é um conhecimento apurado no espaço do trabalho com fotojornalismo e que se mostra como lição basilar para a cinematografia.

Mais uma vez, Carol resume seu percurso formativo: “Aí eu fui fazer Jornalismo. Comecei a fazer fotojornalismo. Aí fui para fotografia documental e pra virar audiovisual (...)” (ABC, 2020). E credita sua migração às transformações tecnológicas: “Quando começou a entrar as câmeras digitais, eu comecei realmente a migrar pro audiovisual” (ABC, 2020).

A incorporação da função de filmagem nas câmeras fotográficas DSRL tornou mais acessível e mais viável a confecção da imagem em movimento com características óticas parecidas com a do cinema. Isso também aproximou mais ainda os profissionais dedicados à fotografia estática do trabalho com direção de fotografia em audiovisual. Nesse sentido, acreditamos que a tecnologia contribuiu com a migração de muitos profissionais, provavelmente, por disponibilizar prontamente uma filmadora em sua máquina fotográfica.

Guilherme Machado concluiu Jornalismo na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 2003. Trabalha como diretor de fotografia do canal *Porta dos Fundos*, desde 2013. Fez a cinematografia das séries de TV: *O grande Gonzalez* (2015) e *Porta Adentro* (2017), e do filme *Porta dos Fundos: contrato vitalício* (lan SBF, 2016).

No podcast, ele fala sobre seu percurso formativo logo no início: “O meu caminho de direção de fotografia é um pouco peculiar porque, na verdade, eu sou jornalista. E eu realmente sou jornalista. Eu trabalhei em redação por um tempo. Pouco tempo” (SANTA, 2019).

E prossegue revelando como se deu seu contato com a fotografia:

Quando eu entrei na faculdade, eu tinha ganhado duas câmeras fotográficas de um tio meu que faleceu e pararam de herança para mim, na minha mão. Então, como eu era apegado àquelas duas máquinas fotográficas e entrei na faculdade de Jornalismo, eu me envolvi muito com o fotojornalismo (SANTA, 2019).

Aqui aparecem os espaços da família e da universidade como propulsores de processos formativos da sua trajetória de capacitação com a fotografia. E continua:

E quando eu aprendi o que era fotojornalismo, e hoje em dia eu olhando para trás, eu falo assim: caralho! É uma puta de uma base! Porque o fotojornalismo dá o pilar principal da fotografia em geral, assim, principalmente em direção de fotografia. Eu aprendi a ver as coisas de uma outra forma. Eu aprendi, por exemplo, a identificar elementos visuais (SANTA, 2019).

Sua declaração também revela a formação do olhar fotográfico pelas reportagens fotográficas. Ao falar em “identificar elementos visuais”, ele se refere, provavelmente, a aspectos plásticos da imagem, como: a percepção da luz sobre as coisas, as combinações das cores, das formas e das texturas, os enquadramentos etc. E continua: “No fotojornalismo, eu aprendi justamente isso, que você pega esses elementos visuais e constrói a sua conversa, o seu diálogo, a sua língua, a sua linguagem fotográfica” (SANTA, 2019), referindo-se, agora, aos códigos fotográficos e ao fazer narrativo, tão caros à cinematografia.

Ainda a respeito da sua vivência universitária, Gui reforça sobre os saberes adquiridos:

Durante a faculdade de Jornalismo a gente tem Fotojornalismo e Telejornalismo. Então, eu me apaixonei por Fotojornalismo (...) quando você começa a ler, começa a estudar, você vê que você realmente consegue escrever com aquilo ali, consegue se comunicar com aquilo, consegue construir seu pensamento através daquilo (SANTA, 2019).

Percebemos como ele aponta para as reflexões acadêmicas, isto é, o aprimoramento técnico-teórico da linguagem fotográfica, como pilares dessa qualificação.

Já formado, Gui reitera sobre sua trajetória profissional e estudantil com a fotografia:

Eu cheguei a trabalhar como fotógrafo no jornal local, mudei para São Paulo, trabalhei substituindo um fotógrafo durante dois meses na Folha. Mas durante a faculdade, eu tinha um grupo também. A gente fazia foto-

grafia e expunha isso. Eu fiz muita foto. Era minha paixão, no começo! Só que aí, na própria faculdade, eu descobri o vídeo porque a gente tinha a matéria de Telejornalismo e eles tinham lá câmera de filmagem. Na época, a câmera mais bacana que a gente tinha era a *Beta* (SANTA, 2019).

O trabalho deve reservar processos e aprendizados não revelados na entrevista. Entretanto, é curioso notar que dentro da universidade surgem processos formativos fora de sala de aula, como o grupo de convivência humano lembrado e considerado, por ele, como importante para sua capacitação em fotografia. O contato com o vídeo dentro do curso de Jornalismo é um dado que parece fazer parte do caminho até a cinematografia. Presumivelmente, seu desempenho com a fotografia estática na faculdade o ajudou a acessar a *Beta-cam* em tais circunstâncias.

Michel Gomes cursou Jornalismo na Universidade de Brasília (Unb) e fez pós-graduação em Fotojornalismo na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). É diretor de fotografia dos filmes: *Mad Dogs* (Ahmed Jamal, 2002), *Dirty Money – a geração do skate* (Alexandre Vianna e Ricardo Koraicho, 2012) e *O último jogo* (Roberto Studart, 2018).

Ele fala, de início, sobre a vida familiar em seu percurso formativo: “Eu tenho essa tradição de fotografia e filmagem na família” (ENTRE-CINE, 2020), explicando que aprendeu a fotografar com um tio para a realização de um fanzine sobre skate, e que isso contribuiu para suas escolhas de percurso formativo. “Eu fazia Engenharia Civil. Mudei meu curso para Jornalismo (...) e no jornalismo, eu escrevi um pouco, mas eu direcionei muito mais para fotografia jornalística. (...) Meu TCC foi um filme documentário” (ENTRE-CINE, 2020).

Jornalismo, de fato, foi o espaço formal escolhido para o aprimoramento em fotografia e audiovisual. Nisso, a disciplina de fotojornalismo e os demais espaços e processos universitários surgem, mais uma vez, como fundamentais para o direcionamento profissional.

O trabalho e os estudos são marcas de seu itinerário de qualificação. “Me formando, eu trabalhei em jornais lá como fotojornalista e fui para a Espanha fazer uma Pós-Graduação em Fotojornalismo na Universidade Autônoma de Barcelona” (ENTRE-CINE, 2020).

E ele revela uma lição peculiar do trabalho a que tanto se dedicou:

Aquilo que eu achava que era certo para meu futuro, eu comecei a ver que não era muito bem o que eu queria para minha vida: fazer fotografia jornalística. (...) Eu gostava muito de fotografia documental, de desenvolver projetos documentários, mas é um estilo de vida muito difícil financeiramente (ENTRE-CINE, 2020).

A vivência no mercado de trabalho com projetos autônomos de fotografia documental trouxe um aprendizado financeiro que aparenta ser um dos fatores da migração para a filmagem. Todo modo, acreditamos que outras lições em fotojornalismo, somadas às experiências videográficas na faculdade, deram subsídios para o ofício da cinematografia.

Os percursos formativos de Carol Quintanilha, Gui Machado e Michel Gomes evidenciam a relevância do curso de Jornalismo para as respectivas carreiras profissionais, o qual denominamos, aqui, como uma formação aproximada para o cinema. Mostram, também, aprendizados de domínio técnico-teórico, de formação do olhar fotográfico, de fazer narrativo e de entendimento financeiro do campo, adquiridos em múltiplos espaços e processos formativos em fotojornalismo, peculiares a cada trajetória e pertinentes ao exercício da cinematografia. Por fim, tais caminhos ventilam sobre a elasticidade entre a fotografia estática e a imagem em movimento na formação e na atuação profissional.

Referências

ABC (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA): *O retorno às filmagens de documentários com Carol Quintanilha e Caue Angeli*. São Paulo: ABC, 12 out. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4mJ1NZPru8ijRuyWn85U3t>. Acesso em 16 mar. 2023.

AQUINO, Agda. *Uma arqueologia do discurso sobre o ensino de fotografia no bacharelado em jornalismo no Brasil: o status marginal do fotojornalismo*, 2021. 252 f. tese (Doutorado em educação - Programa de Pós-graduação em Educação), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2021.

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) - Lei n 9394/96, de 20 de dezembro de 1996*.

BUITONI, Dulcília S. *Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.

COSTA, Aline; ANDRADE, Matheus. O ensino de cinematografia nos cursos de cinema e audiovisual das IES públicas do Brasil. In: *Estudos sobre a direção de fotografia no Brasil*. Porto Alegre: Fi, 2023.

ENTRE-CINE Podcast: *Entre Cine Ep 9 - Michel Gomes - Direção de Fotografia*. Entrevistador: Driko Pessoa. Entrevistado: Michel Gomes. S.l.: Independente, 01 Ago. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7HedJgltN5oIDHRMhzzK9M>. Acesso em 14 mar. 2023.

FERRO, Maria Eduarda. *Percursos formativos não institucionalizados e a fotografia como ofício familiar: o caso do coletivo Santana (décadas de 1950-1990)*. 2022. 319 p. tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Cultura, Filosofia e História da Educação), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2022.

SANTA Mãe Do Iso Alto: *#25 - Direção de fotografia c/ Gui Machado (Porta dos Fundos)*. Entrevistador: Phil Rocha e Adriano Fortin. Entrevistado: Gui Machado. São Paulo: Independente, 29 jan. 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/OAdWmD-kyktT7NANuocjEC3>. Acesso em 10 mar. 2023.

SILVA NETO, A. L. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

Marte Um e M8 - Quando a Morte Socorre a Vida, intermedialidade e fotografia Negra.³⁹²

*Mars Onde and M8: When Death Rescues
Life, intermediality and black photography.*

Matheus José Vieira³⁹³
(Mestrando – UFSCar)

Resumo: Este artigo tem como objetivo destacar relação entre a intermedialidade e a representação estética do negro no cinema no que consiste a exposição, contraste e tratamento de cor. Utilizamos nesta pesquisa os estudos da Lorna Roth, da Concordia University intitulado "Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity e o os filmes Marte Um dirigido por Gabriel Martins, M8 - Quando a Morte Socorre a Vida de Jeferson destacando a relação entre a intermedialidade (RAJEWSKY, 2012) e a prática criativa da exposição e tratamento de cor da pele negra.

Palavras-chave: Fotografia, Cinema Negro, Intermedialidade.

Abstract: This article aims to highlight the relationship between intermediality and the aesthetic representation of black people in cinema, which consists of exposure, contrast and color treatment. In this research, we used studies by Lorna Roth, from Concordia University entitled "Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Color Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity and the films Marte Um directed by Gabriel Martins, M8 - Quando a Morte Socorr a Vida by Jeferson highlighting the relationship between intermediality (RAJEWSKY, 2012) and the creative practice of exposing and treating the color of black skin.

Keywords: Photography, Black Cinema, Intermediality.

Branquitude, Subjetividade Fotográfica e Comerciais de Chocolate

A prática fotográfica e cinematográfica tem princípios semelhantes, embora uma trate de imagens em movimento e outra resulte em imagem estática, ambas compartilham dos mesmo princípios de exposição. Mesmo as indústrias que trabalham com tecnologias de registro de imagem, fornecendo suprimentos de filmes, lentes e materiais químicos, por décadas forneciam tanto para fotografia quanto cinematografia. Por essa razão, ao longo

392 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CINEMAS NEGROS: ESTÉTICAS, NARRATIVAS E POLÍTICAS AUDIOVISUAL NA ÁFRICA E NAS AFRODIÁSPORAS.

393 | Matheus José Vieira é mestrando do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som da UFSCar.

desse primeiro desenvolvimento estou considerando fotografia no sentido amplo, ou seja, considerando formas de expor uma imagem para um equipamento de registro fílmico, sendo essas imagens em movimentos ou estáticas.

A fotografia consiste na exposição de um material fílmico sensível à luz e a transformação dessas informações luminosas em imagens através de processos químicos, no caso da película ou de um processador digital, no caso das câmeras digitais. O campo de registro das faixas de luminância que uma câmera analógica ou digital pode registrar é diferente do olho humano, na câmera o dispositivo pode registrar luz alta, média ou baixa, não as faixas de luz simultaneamente como é possível ao olho humano, existem técnicas como o HDR que permite uma tripla exposição a fim de balancear essas faixas de luz. A relação de limite entre o espectro de luz é conhecida por “dynamic range” segundo a plataforma de desenvolvimento de software de edição e pós produção de imagens digitais Adobe, a melhor câmera disponível hoje no mercado consegue enxergar metade da faixa de luminância que o olho humano poderia comportar³⁹⁴.

Além da exposição, outros fatores implicam em escolhas estéticas subjetivas no registro de uma imagem, como tipos de temperaturas de luz, filtro e a própria ciência de cor do processador digital, responsável por interpretar as frequências luminosas transcodificadas em pulsos elétricos. Dessa forma a fotografia é um meio que envolve decisões também subjetivas e a forma como as tecnologias fotográficas são desenvolvidas e usadas refletem preconceitos e vieses sociais. A história da fotografia está repleta de exemplos de como a pele branca foi usada como a linha de base para calibrar as tecnologias fotográficas, em detrimento de outras tonalidades de pele. A exemplo está o conhecido Shirley Card.

Shirley Card é uma carta de calibração de cores que foi amplamente usada na indústria fotográfica para ajudar a calibrar a cor das imagens. A carta foi criada pela Kodak nos anos 1940 e apresentava a imagem de uma mulher branca de cabelos castanhos chamada Shirley. O cartão se tornou um símbolo da falta de diversidade na indústria fotográfica, pois foi projetado para calibrar as cores da pele branca e não levou em consideração a diversidade de tons de pele que existem na população. Isso levou a problemas na representação de pessoas com tons de pele mais escuros, que muitas vezes eram mal expostas no equipamento de registro fílmico e conseqüentemente mal representadas nas imagens.

A professora Lorna Roth, da Concordia University, em sua pesquisa sobre a evolução da geração de imagens de tom de pele, na qual destacou como a tecnologia mais antiga distorcia a aparência dos negros. Por exemplo, a reprodução de imagens faciais sem detalhes, desafios de iluminação e cores de pele de aparência pálida contrastando notavelmente com o branco dos olhos (Roth, 2009).

Segundo a pesquisa de Roth, durante esse período, Earl Kage, ex-gerente de pesquisa da Kodak e chefe do Color Photo Studios, teria recebido reclamações de empresas de chocolate dizendo que “não estavam obtendo os tons marrons certos nos chocolates” nas fotografias, e as empresas de móveis também não estavam obtendo variação suficiente entre as

394 | <https://www.adobe.com/creativecloud/video/discover/dynamic-range.html>

diferentes cores de madeira em seus anúncios. Embora Kage tivesse recebido reclamações anteriores de pais sobre a qualidade das fotografias de formatura - o contraste de cores tornou quase impossível capturar um grupo diversificado em tons de pele - foram as empresas de chocolate e móveis que forçaram a Kodak a agir.

Somente em meados da década de 1990 a Kodak criou um Shirley Card multirracial com três mulheres, uma negra, uma branca e uma asiática, em uma tentativa de ajudar os operadores de câmera a calibrar os tons de pele de maneira mais precisa. No entanto, isso ainda era insuficiente para abordar a diversidade de tons de pele existentes na população, e muitos fotógrafos e cineastas continuaram (e continuam) lutando para encontrar maneiras de representar com precisão a diversidade de tons de pele em suas imagens.

A fotografia digital trouxe avanços significativos, permitindo recursos de equilíbrio de cor e estabilização de imagem, no entanto, essas soluções criam outros problemas, especialmente quando se trata do registro de peles negras com fontes de luz artificiais.

Intermedialidade Cinematográfica e Direção de Fotografia

Intermedialidade é um vasto campo de estudo que pretende analisar a relação entre e (inter) mídia na construção de determinada obra. Ela tem sua origem em estudos de intertextualidade e veio sendo apropriada dentro dos estudos cinematográficos como ferramenta de investigação da relação do cinema com outras mídias, e do cinema com outras linguagens de imagem e movimento, próprias de outros dispositivos que não o cinema, como vídeo televisivo, telenovela, etc.

As discussões sobre relação do cinema com outras artes dominou parte da crítica cinematográfica dos anos de 1950, de um lado críticos que defendiam abertamente o cinema como arte única e reivindicavam o “específico fílmico” que tornaria o cinema completamente independente de outras artes, por outro lado teóricos que defendiam um cinema que tomava para si elementos de outras artes como forma de se estabelecer como arte. Lúcia Nagib e Anne Jerslev (2014) apontam o texto “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, de André Bazin como um pioneiro na defesa da intermedialidade no cinema. O específico fílmico foi se provando ser uma teoria limitadora dado o rápido desenvolvimento de novos suportes de gravação, reprodução e exibição de imagens em movimento.

Rajwesky (2012) vai definir então intermedialidade como um termo amplo que designa “cruzamento de fronteiras” entre mídias, diferenciando assim a intramedialidade e a transmedialidade. Rajwesky afirma também que dentro dos estudos intermidiáticos existem inúmeras abordagens diferentes, entre eles é necessário compreender a perspectivas de pesquisa sincrônica e diacrônica. Sendo a primeira o estudo da mídia no estado que ela se encontra e o segundo focalizada na intersecções entre mídias diferentes, analisando “mudanças históricas na forma e na função das práticas intermidiáticas entre determinados produtos midiáticos”. Dessa forma temos um primeiro entendimento de intermedialidade como “categoria fundamental” e a segunda trata como categoria crítica para análise de mídias específicas.

Entre as categorias propostas por Rajwesky, no tocante da direção de fotografia, pretendemos aprofundar na terceira categoria denominada por ela como referências intermidiáticas.

“se refere a um produto midiático que utiliza referências de uma mídia em outra; referência de um texto literário em um filme” ou mesmo “imitações de técnicas cinematográficas na captação ou montagem”. RAJEWSKY (2020)

No caso das obras citadas a relação intermidiática entre direção de fotografia e artes plásticas é revelada por ambos diretores. O uso da pintura como referência na direção de fotografia e no entendimento de fronteiras e limites entre mídias não é novo, foi abordado por diversos cineastas entre eles, e talvez o mais importante pela ousadia de testar abertamente essas fronteiras foi Godard, o cineasta francês entre outras obras utilizou a pintura “Olympia” de Édouard Manet como uma referência visual no filme (Le Mépris) O Desprezo em português.

A protagonista feminina, interpretada por Brigitte Bardot, é frequentemente enquadrada em poses que referenciam a pose da Olympia, e a iluminação do filme faz referência aos contrastes dramáticos da pintura. E não posso deixar de comentar o recorte racial na pintura, próprio das representações pictóricas do século XIX e não problematizadas no contexto do filme. Outro exemplo do uso narrativo intermidiático que Godard faz entre pintura e cinematografia encontra-se em “Passion” Paixão em português de (1982). Neste filme, Godard faz referência entre outras tantas obras à “A Ronda Noturna” de Rembrandt, a cena orquestra os personagens em uma coreografia que reflete a composição e a técnica de Rembrandt, situando-os em um cenário que rememora o espaço dinâmico e iluminado da pintura.

A Reflexão em M8 - Quando a Morte Socorre a Vida

M8 Dirigido por Jeferson De, conta a história de Maurício (Juan Paiva), que começa seus estudos em uma renomada universidade federal de medicina. Em sua primeira aula de anatomia, ele conhece M8, o cadáver que será objeto de estudo para ele e seus colegas. Durante o semestre, o mistério da identidade do corpo só pode ser revelado depois que ele enfrentar suas próprias angústias. O filme estreou em 2019 e entrou para o catálogo da Netflix em fevereiro de 2021

A obra foi fotografada por Cristiano Conceição, em entrevista para Danielle de Noronha publicada no portal da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) o diretor revela que a oportunidade de dirigir a fotografia um longa-metragem finalmente chegou para ele com o longa-metragem Correndo Atrás, em 2015, dirigido por Jeferson De. Apesar de algumas pessoas dizerem que ele não tinha experiência suficiente, Jeferson D o bancou no projeto e deu a ele a possibilidade de assinar seu primeiro longa. Para conceição, M8 - Quando

a Morte Socorre a Vida é a continuação dessa parceria, na qual Cristiano foi questionado novamente sobre sua experiência, mas que Jeferson D o escolheu como fotógrafo, dando-lhe a oportunidade de crescer e amadurecer em sua carreira.

O filme aborda o racismo estrutural brasileiro, abrangendo temas como o genocídio de pessoas negras, em especial da juventude, as cotas, a ancestralidade e a desigualdade social. Também retrata a união entre negros e negras. Em entrevista Cristiano Conceição conta que quando leu o roteiro, voltou para o seu lugar como homem negro na sociedade brasileira. Ele acredita que a dor do racismo é uma dor que só quem a vive pode entender sua profundidade e violência.

Cristiano conta ainda O filme foi gravado com a câmera Alexa Mini em 3.2K, às vezes em 2.8K quando era necessário capturar raw. O diretor de fotografia optou por usar lentes Ultra Primes por causa da qualidade do recorte e da abertura do diafragma, o que permitiu que fosse usada menos luz e interferiu menos na luz natural das locações. A equipe usou o MOVIE para toda a movimentação da câmera, operada pelo próprio diretor de fotografia.

Cristiano Conceição revelou em entrevista que uma grande inspiração para a iluminação trabalho foi do artista Kerry James Marshall, conhecido por pintar corpos negros em baixo contraste com superfícies escuras, trazendo referências únicas para a fotografia do filme, que segundo o diretor, não necessitava de luzes potentes para iluminar a pele negra. O diretor ressalta o uso de iluminação natural através de janelas e superfícies para trazer reflexos bonitos na pele preta.

Conceição ressalta que muitas pessoas acreditam que a pele preta não reflete tanta luz quanto a pele branca, e para ele isso não é necessariamente verdade. Segundo Conceição, é necessário criar uma superfície iluminada que traga reflexão para a pele preta, e não é preciso uma quantidade absurda de luz para isso. Uma janela, por exemplo, pode ser suficiente para trazer reflexos bonitos na pele preta.

Para a movimentação da câmera, Conceição encontrou inspiração no filme O Filho de Saul (László Nemes, 2015), que retrata a história de um pai em um campo de concentração nazista e utiliza uma câmera colada ao personagem para transmitir suas emoções. Para M-8, a câmera também precisava estar próxima do personagem principal, Maurício, e retratar suas dores e aflições com proximidade.

O encontro com Especularidade em Marte Um

O filme "Marte Um", dirigido por Gabriel Martins, retrata a vida de uma família negra de classe média baixa em Contagem, Minas Gerais, onde o sonho de Deivinho, o protagonista, de se tornar um astrofísico é o fio narrativo. A família Martins leva uma vida pacata nas margens de uma grande cidade brasileira, após a posse de um presidente de extrema-direita. Como uma família negra de classe média baixa, eles sentem a tensão de sua nova realidade.

“Marte Um” ganhou o prêmio de Melhor Filme do Júri Popular no Festival de Gramado e foi exibido em festivais internacionais, como Sundance e San Francisco Film Festival. Com mais de 50 mil espectadores nos cinemas brasileiros, o filme foi financiado pelo primeiro edital para realizadores negros do audiovisual no Brasil, lançado em 2016 com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Leonardo Feliciano conversou comigo por vídeo chamada, durante a conversa ele revelou que a experiência de Gabriel como diretor de fotografia foi fundamental durante as filmagens, pois facilitou a comunicação entre os departamentos. Uma das maiores dificuldades na relação entre fotógrafo e diretor é a dificuldade de materializar as referências. Segundo Feliciano alguns filmes “de periferia”, por exemplo, falta a presença da periferia brasileira em suas texturas, ruas e cores, pois muitos realizadores não trabalharam a dimensão necessária para realizar esses filmes. No entanto, Gabriel tem uma noção clara dessa dimensão e um conhecimento fotográfico que ajuda no diálogo. Feliciano contou que quando se encontraram para conversar sobre o filme a primeira vez estava aberto para visitação a exposição Histórias Afro-atlânticas no MASP. No contexto dessa exposição Feliciano citou os trabalhos de Osmond Watson e John Biggers como referências importantes para o que viria ser a narrativa das luzes no filme Marte Um.

Feliciano contou também que o jogo de aproximação e superposição dos planos mais próximos da decupagem foi refletido nas estratégias de iluminação em “Marte Um” para criar um conceito que abordasse o sonho de conquista espacial de Deivinho e problematizasse certas estilísticas na fotografia, o trabalho buscou reter os signos clássicos de luz acadêmica e personalizá-los ao máximo. O objetivo, segundo Feliciano, era estampar as assinaturas da luz solar e lunar nas peles dos atores e locações, buscando as variações de trajetória, reverberação e cor da luz como fonte diegética.

Durante as filmagens, também foi utilizada uma Alexa Mini e lentes Standard 2.1, com exceção da cena em que Deivinho cai da bicicleta, que foi filmada com uma Sony A7S.

Por fim, Feliciano revela que a especularidade foi utilizada para criar uma leitura associada à justaposição da fonte luminosa e do personagem. O autor conclui que o uso criativo da técnica de iluminação especular foi fundamental para a construção de ambientes e atmosferas que dialogam com a narrativa e as emoções dos personagens cinematográficos.

Conclusão

Encaminhando para algumas conclusões parciais, podemos afirmar que embora em uma primeira vista pareça que os dois diretores caminham por uma mesma direção, na prática são caminhos sensivelmente diferentes, a especularidade a qual o diretor Leonardo Feliciano buscou em Marte um refere-se à capacidade de uma superfície refletir a luz em uma direção específica, como um espelho. Ele utiliza esse efeito diretamente na pele negra.

Já a reflexão, propriedade trabalhada pelo diretor Cristiano Conceição utiliza de superfícies com baixa especularidade porém com reflexão ela é menos direcional e mais difusa, o que pode resultar em uma imagem refletida menos clara o que compensado pela utilização de lentes ultra prime com grandes aberturas de diafragma.

O cinema sempre foi dominado pela ideia de que apenas os brancos são seus legítimos protagonistas, e o privilégio branco permeia todos os aspectos da sétima arte. No entanto, na atual era da tecnologia, as ferramentas de cinematografia estão disponíveis com a maior parte dos vícios técnicos sanados, permitindo que os diretores de fotografia possam finalmente avançar no desenvolvimento da linguagem da direção de fotografia para pele negra, porém é necessário colocar o alto custo desses equipamentos.

Ambos os diretores contam que utilizaram filmadora Arri Alexa Mini que entre outras características tem um dynamic range de 14 drops e são capazes de registrar arquivos não comprimidos de imagem, proporcionando maiores possibilidades no tratamento das imagens e correção de cor. Ambos diretores revelam também que utilizam lentes prime tipo anamórficas que possuem uma proporção de aspecto diferente das lentes convencionais, comprimindo a imagem horizontalmente antes de projetá-la no sensor ou filme, possibilitando uma ampliação do campo de visão horizontal sem perda de qualidade de imagem. Outra característica resultando do conjunto óptico do equipamento é o efeito de desfoque “bokeh oval”, que aliado a iluminação cria uma sensação de profundidade e tridimensionalidade nas cenas.

A intermedialidade se apresenta como uma ferramenta fundamental para a análise da iluminação cinematográfica com a representação de negros e negras em filmes e sua relação com outras formas de mídia. Ela permite entender como a iluminação é usada para moldar e transmitir significados e estereótipos raciais em diferentes contextos culturais, além de analisar como a iluminação é usada em conjunto com outras técnicas cinematográficas, como a escolha da lente, a composição de cena e a trilha sonora, etc.

Referências

NORONHA, Danielle de. *Entrevista com o diretor de fotografia Cristiano Conceição sobre “M8 - Quando A Morte Socorre A Vida”*. [S.l.]: ABCine, [s.d.]. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/entrevista-com-o-diretor-de-fotografia-cristiano-conceicao-sobre-m8-quando-a-morte-socorre-a-vida/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

PETHO, Ágnes - *Poe, psicanálise e cinema: artigos traduzidos*. Ágnes Pethö, Thomas C. Carlson, Lorine Pruette. Tradução de Helciclever Barros da Silva Sales. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. 136p. Disponível em <https://www.pimentacultural.com/livro/poe-psicanalise> Acessado em: 16 de abr de 2023.

RAMAZZINA, Ana Luiza Ghirardi; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade e Referências Intermediáticas: uma introdução*. Revista Letras Raras, [S.l.], v. 9, n. 3, p. Port. 11-23 / Eng. 11-22, ago. 2020. ISSN 2317-2347. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1902>. Acesso em: 07 abr. 2022.

RAJEWSKY, Irina; *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”*, Uma Perspectiva Literária. DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROTH, Lorna. *Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity*. Canadian Journal of Communication Volume 34, Issue 1 pp. 111-136 30 Mar 2009. Disponível em: <https://cjc.utpjournals.press/doi/full/10.22230/cjc.2009v34n1a2196>. Acesso em: 16 abr. 2022

Filmografia

MARTINS, Gabriel (Dir.). *Marte Um*. Brasil: Filmes de Plástico, 2022.

DE, Jeferson (Dir.). *M8 - Quando a Morte Socorre a Vida*. Brasil: Midgal Filmes, 2020.

De Seta e Olmi: As Vicissitudes do Documentário Italiano dos Anos 1950³⁹⁵

De Seta and Olmi: The Vicissitudes of the
Italian Documentary of the 1950s

Matheus Batista Massias³⁹⁶
(Doutorando – UNICAMP)

Resumo: Ao cotejar as obras dos diretores italianos De Seta e Olmi nos anos 1950, este trabalho almeja analisar como a modernização e a modernidade se desdobram, respectivamente, nos planos socioeconômico e cinematográfico, e como eles desencadeiam representações distintas de trabalho e de paisagem no sul e no norte do país. Visto que trabalho e trabalhadores têm sido pouco retratados no cinema, constelações fílmicas são traçadas a fim de pontuar as vicissitudes do documentário italiano dessa época.

Palavras-chave: Documentário italiano, trabalho, paisagem, modernidade, constelação fílmica.

Abstract: By comparing the films of Italian directors De Seta and Olmi in the 1950s, this work aims to analyze how modernization and modernity unfold, respectively, on the socioeconomic and cinematographic planes, and how they trigger distinct representations of work and landscape in the south and in the north of the country. Since work and workers have been little portrayed in cinema, film constellations are drawn in order to highlight the vicissitudes of the Italian documentary of that period.

Keywords: Italian documentary, work, landscape, modernity, film constellation.

Ao cotejar o período inicial das obras dos diretores italianos Vittorio De Seta e Ermanno Olmi nos anos 1950, este trabalho almeja analisar como a modernização e a modernidade se desdobram, respectivamente, nos planos socioeconômico e cinematográfico, e como eles desencadeiam representações distintas de trabalho e de paisagem no sul e no norte do país. Uma vez que trabalho e trabalhadores têm sido pouco retratados no cinema, constelações fílmicas são traçadas a fim de pontuar as vicissitudes do documentário italiano dessa época.

395 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Conexões Italianas: De Vittorio De Seta a Carmelo Bene, com Glauber Rocha de Permeio (ST Cinema Comparado).

396 | Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Múltiplos da Universidade Estadual de Campinas.

Pós-Guerra e Reconstrução: O Milagre Econômico Italiano

A Itália passava por mudanças significativas mesmo antes do fim da Segunda Guerra Mundial em 1945. A queda do fascismo em 1943 resulta no estabelecimento de um novo governo e no fim dos vinte e um anos do regime fascista de Benito Mussolini, que é preso e, em 1945, sumariamente executado pela Resistência Italiana. Em 1946, a Itália torna-se uma república. Em 1949, torna-se membro da OTAN e, em 1955, ao tornar-se membro das Nações Unidas e aliada dos Estados Unidos, a Itália passaria a gozar do Plano Marshall, oficialmente conhecido como Programa de Recuperação Europeia. Além de reconstruir as nações devastadas pela guerra, o Plano Marshall almejava aprimorar a economia de países europeus a partir da abolição de barreiras comerciais e da modernização da indústria. Ideologicamente, é importante enfatizar que o Plano Marshall foi uma das armas que os Estados Unidos lançaram mão para impedir a propagação do comunismo.

Se o pós-guerra na Itália é acompanhado pelo neorealismo, que tenta dar conta das agruras socioeconômicas e morais, principalmente da classe trabalhadora, delineando a prática cinematográfica a partir da realidade social, material, o boom econômico italiano é acompanhado e ratificado pelo seu cinema industrial, ou corporativo:

O objetivo geral do cinema industrial pós-Segunda Guerra Mundial era apresentar empresas industriais como produtoras ativas de riqueza, desenvolvimento, e democracia para a nova República Italiana, colocando em primeiro plano o conhecimento técnico e industrial do setor como um elemento-chave na formação da nova identidade econômica e social da Itália em face à reconfiguração geopolítica global após o fascismo e a Segunda Guerra Mundial. (ANTONELLO, 2019, p. 151)³⁹⁷

A modernização italiana, alavancada pelo milagre econômico subsidiado pelos estadunidenses, passará a representar a tecnologia de modo distinto, uma vez que os filmes industriais responsáveis por isso marcarão “uma mudança histórica e ideológica”: “A tecnologia é vista como um produto da inteligência e da imaginação humana, constantemente ligada à ideia de progresso e civilização” (ANTONELLO, 2019, p. 154) enquanto que a retórica ideológica do regime fascista exaltava “valores locais e tradicionais sob um manto de fortes tendências nacionalistas” (ANTONELLO, 2009, p. 155).

De Seta no Sul, Olmi no Norte: O Documentário Italiano dos Anos 1950

A aproximação entre De Seta e Olmi, longe de ser inédita, é estabelecida, por exemplo, por Adriano Aprà, que os cataloga sob a égide da “tendência realista,” observando que “A predominância do estilo nos autores citados³⁹⁸ pode ser considerada, com a devida cautela, simétrica à invasão pós-guerra de um documentário estetizante e folclórico,” onde podemos notar “amanheceres e entardeceres e monumentos maravilhosos, herdeiros da tendência ‘preciosa’ do período fascista” (APRÀ, 1998, p. 8). Se é difícil ou mesmo impossível conciliar as práticas neorealista e documentária — o projeto zavattiano valorizaria os elementos da

397 | Exceto quando indicado nas referências, as traduções foram feitas por mim.

398 | Aprà refere-se aos cineastas da seção anterior do ensaio, “A Predominância do Estilo: Antonioni, Zurlini, Andreassi.”

realidade, mais documentais, a fim de tornar a ficção mais verossímil, e mesmo as investidas rossellinianas na realidade tornariam o traço documental mais pronunciado (APRÀ, 1998, p. 8) —, De Seta e Olmi seriam os documentaristas que lidariam “diretamente com a realidade” (APRÀ, 1998, p. 9). A hipótese que pode, por ora, ser traçada aqui diz respeito à maneira pela qual De Seta e Olmi trabalharão com a realidade: enquanto De Seta parte da ficção para chegar no documentário, Olmi parte do documentário para chegar na ficção.

Entre 1954 e 1959, De Seta dirige dez curtas-metragens no sul da Itália, mais especificamente nas regiões da Sicília e da Sardenha, documentando o dia a dia, o trabalho, os ritos e as cerimônias de povoados remotos e humildes, onde o clima insular, a natureza e o trabalho imprimem um ritmo e a paisagem e o caráter ritualístico desses trabalhos, conseqüentemente, evocam um sentimento. Alberto Farassino chama atenção para o uso, primeiro, do som e, em seguida, das cores. Na abertura de *Lu tempu di li pisci spata* (1955) uma cartela nos informa que todas “as canções, as vozes e os efeitos sonoros foram gravados inteiramente no local e da realidade” e uma indagação se torna inevitável: “Será realmente necessário salientar que em um documentário os sons, e não apenas as imagens, são os da realidade, ou melhor, derivam da realidade?” (FARASSINO, 2008, p. 24). Para uma época em que a combinação da música, orquestrada, e da voz, em *over*, pós-sincronizadas em estúdio era valorizada dentro das normas de produção do documentário, como será observado em Olmi, De Seta conscientemente investe nas gravações de som *in loco* e decide abolir o comentário em *over*. Embora os sons gravados não sejam “diretos,” devido a uma limitação tecnológica, a articulação deles junto a erradicação do comentário em *over* são “um salto profundíssimo, que vai beber em outros gestos fundadores – Flaherty – para avançar até além do que será a fase mais imediata do cinema-directo” (COSTA, 2008, p. 9).

O uso da cor também é peculiar. Embora ela já tivesse sido usada desde os anos trinta em alguns documentários experimentais e curtas-metragens, “a técnica era comum e paradoxalmente considerada, tanto pela crítica quanto pelo público, quase ‘antirrealista,’” uma vez que “a cor era vista mais como mera decoração, um sinal de complacência estética, ou até mesmo como uma tendência para o exótico” (FARASSINO, 2008, p. 24-25). Farassino conecta De Seta — que “era um autor ‘operístico’ por opção: era a sua cultura, seu estilo” — a Luchino Visconti, seja ele o neorrealista de *A Terra Treme* (1948), seja ele o exuberante de *Sedução da Carne* (1954) e *O Leopardo* (1963). Neste sentido, “Os documentários de De Seta são grandes melodramas, neste caso, do trabalho humano, da terra e do mar” (FARASSINO, 2008, p. 26). Essa bifurcação não resulta numa quebra de unidade, pois as técnicas realistas devem ser consideradas junto às técnicas operísticas, ou seja, “o uso da cor e do CinemaScope, sua maneira de preparar cada plano, e de usar o som, os ruídos, os cantos e canções” (FARASSINO, 2008, p. 27).

Contratado pela Edisonvolta, Olmi começa, a partir de 1953, a fazer filmes sobre todas as usinas hidroelétricas importantes desse período. Nos anos seguintes, Olmi dirige aproximadamente quarenta documentários, de curta duração, que registram invariavelmente a transformação da natureza, o dia a dia de trabalhadores, e refletem o discurso institucional que almeja não só registrar, mas atestar o progresso econômico e social italiano

em execução. As hidroelétricas, estes gigantes de concreto arrematados com tecnologia de ponta e cuja arquitetura procura se encaixar na anatomia irregular da natureza, são as pontes para o mundo civilizado do século XX que ainda está em construção. Das águas, a energia elétrica. Dos filmes, o documento da transformação de um país e de sua paisagem, do trabalho que tudo destrói e constrói.

Os anos na Edisonvolta, embora profícuos, não têm sido tão estudados e tão vistos quanto seus longas-metragens. Morando Morandini oferece uma síntese interessante sobre este período inicial ao apontar que “Uma das especificidades do seu cinema é que quando faz um documentário sobre o mundo do trabalho, a atenção à dimensão humana prevalece sobre a das máquinas,” mas também um resumo sobre sua obra ao observar que “quando [Olmi] faz um filme narrativo, ele continua sendo um documentarista que trabalha com a realidade” (MORANDINI, 2009, n.p.).³⁹⁹ A experiência com o documentário de curta metragem foi um aprendizado para Olmi: a questão da paisagem, embora em menor grau, do trabalho, e da relação dos trabalhadores é desenvolvida em seus três primeiros longas-metragens e, mais tarde, em sua obra-prima, *A Árvore dos Tamancos* (1978).

Morandini retoma um comentário de Farassino bastante pertinente que observa a sorte de Olmi quanto à eletricidade italiana dos anos 1950, pois ela “vem da água e das montanhas, e não do petróleo” (MORANDINI, 2009, n.p.). Isto permite, por um lado, um contato maior com a natureza e, por outro, relações humanas que são ditadas, em grande medida, pelas intempéries do lugar, de maneira que a paisagem adquire não apenas um protagonismo, mas uma força transformadora. Ao concluir algumas breves notas sobre *O Tempo Parou* (1959), Guy Borlée comenta que “A poesia dos filmes [de Olmi] nasce, muitas vezes, do conflito entre o homem e a natureza, um tema bastante recorrente em toda a sua obra” (BORLÉE, 2014, p. 7). O inverno, por exemplo, representado visualmente com sua neve alva e espessa, que cobre montanhas e ruas, é patente na maioria desses curtas feitos para a Edisonvolta. Trabalhando no norte da Itália durante as épocas mais frias do ano, Olmi claramente se distancia do sul de clima mediterrâneo de De Seta, cujo único curta-metragem a retratar com mais evidência o frio é *Pastori di Orgosolo* (1958).

Constelações Fílmicas: Paisagem e Trabalho

“Primeiro, o cinema reinventou a paisagem. Depois foi reinventado por ela.” Esta breve e simples observação de José Manuel Costa carrega o peso da história em transformação do cinema onde, mesmo com apenas duas décadas de existência, “a paisagem deixou de ser fundo ou motivo para ser gênese e veículo de acção. Faltava ainda algum tempo, contudo, para que se tornasse a acção” (COSTA, 2008, p. 7). Entre outras coisas, Costa observa que o cinema moderno nasce a partir “de uma autêntica inversão entre fundo e figura, ou, se quisermos, espaço e acção. De súbito, o fundo é figura e o espaço é, em si mesmo, acção” (COSTA, 2008, p. 7-8).

É possível verificar essas potencialidades, ainda novas, desse cinema moderno em De Seta e em Olmi. A paisagem, decerto, é um elemento fundador nesses filmes, em menor ou maior grau. Em menor grau em Olmi (a paisagem funciona mais como um pano de fundo para a dramatização de pequenos eventos), em maior grau em De Seta (a paisagem é um vetor da ação e, depois, a ação em si), uma vez que eles trabalham com menos ou mais liberdade e obrigações, interagem de forma diferente com o espaço, partem de interesses diferentes, constroem narrativas e formas distintas cujas balanças ora pesam mais para o ficcional, ora para o documental e, sobretudo, invertem espaço e ação.

“Em sentido lato, um plano moderno é sempre, mais do que acção, paisagem, ou seja, um espaço inteiro significativo e em transformação, um território que a duração do plano se encarrega de tornar revelador de algo que, no início, é potencial ou latente” (COSTA, 2008, p. 8). A tese de Costa confere à paisagem um estatuto cuja organização se autoimpõe e, no melhor dos casos, se torna contratual, ou seja, paisagem e mise-en-scène se abraçam e dançam no mesmo compasso, porém, o que acontece se considerarmos que “a paisagem não é o espaço, e sim uma qualidade do espaço. [...] A paisagem é qualificável, não quantificável; ela não lida com a medida, mas com o *sentimento*” (AUMONT, 2008, p. 230)? Entre o caráter objetivo da fotografia, sua indexicalidade, e o caráter subjetivo do olhar daquele que contempla, o *qualia*, a paisagem poderia figurar uma maneira de apreender o mundo metafisicamente.

Semelhanças, diferenças e particularidades. Cotejar as obras de De Seta e Olmi a partir de constelações fílmicas, o método comparatista sistematizado por Mariana Souto (2020), parece ser um bom ponto de partida, uma vez que elas nos permitem ampliar a quantidade de filmes a fim de formular e entender melhor a paisagem e o trabalho no cinema. Neste sentido, as aproximações mais possíveis entre De Seta e Olmi se configuram entre *Isole di fuoco* (1955) e *Buongiorno natura* (1955), que nos permitem estudar a paisagem, mas não mergulham na esfera do trabalho, e entre *Surfarara* (1955) e *Manon: Finestra 2* (1956), que nos permitem analisar o trabalho, mas por ele ser realizado em minas, a paisagem é praticamente ausente. Por ora, para cada par quatro filmes são adicionados a fim formar uma constelação: *Mor-Vran* (1930, Jean Epstein), *Terra sem Pão* (1933, Luis Buñuel), *Araya* (1959, Margot Benacerraf), e *Terres noires* (1964, Luc Moullet) se juntam ao primeiro par, enquanto *Misère au Borinage* (1934, Joris Ivens e Henri Storck), *Cara de Carvão* (1935, Alberto Cavalcanti), *Wolfram, a Saliva do Lobo* (2010, Rodolfo Pimenta e Joana Torgal), e *Dal profondo* (2013, Valentina Pedicini) se aliam ao segundo par.

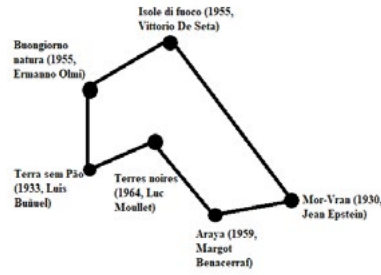


Figura 1: Constelação das Paisagens Insulares e Montanhosas

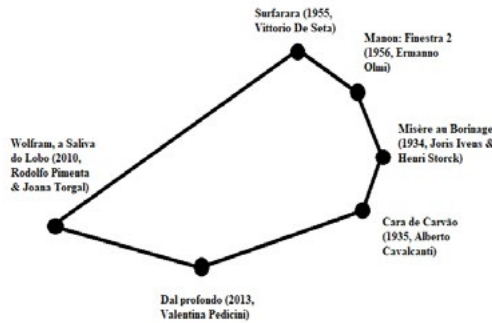


Figura 2: Constelação dos Trabalhos nas Minas

Considerações Finais

A aproximação entre De Seta e Olmi é o primeiro passo para um estudo futuro que se encarregue de aprofundar uma leitura das representações da paisagem e do trabalho a partir das constelações propostas e, assim, oferecer análises mais dedicadas dos filmes que as compõem, além das próprias implicações teóricas suscitadas pela paisagem e pelo trabalho no cinema. Para além das vicissitudes do documentário italiano dos anos 1950, De Seta e Olmi devem simbolizar um ponto de partida das vicissitudes da produção documentária que se ocupa da paisagem e do trabalho, onde a própria etimologia da palavra vicissitude é feliz em apontar para a “inconstância” dos fatos e a “instabilidade” dos acontecimentos e, portanto, “imprevisibilidade” e “acaso” que orbitam no funcionamento de um estudo a partir de constelações fílmicas, uma vez que constelações não são lineares e podemos percorrer trajetos sem uma ordem definida e até descobrir outros filmes-estrelas no percurso.

Referências

- ANTONELLO, P. P. “The (Political) Forms of Technology: Antonioni, Olmi, De Seta, and Post-World War II Industrial Cinema.” *The Italianist*: Cambridge, v. 39, n. 2, jun. 2019.
- APRÀ, A. “Primi Approcci al Documentario Italiano.” *In*: BOURSIER, G. et al. (org.). *A Proposito del Film Documentario*. Roma: AAMOD, 1998.
- AUMONT, J. *O Olho Interminável*: Cinema e Pintura. Tradução: Eloísa Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BORLÉE, G.; MAMEDE, L. (org.). *O Cinema de Ermanno Olmi*. São Paulo: CCSP, 2014.

COSTA, J. M. "Paisagem: O Trabalho do Tempo." *Paisagem: O Trabalho do Tempo*. Serpa: Doc's Kingdom – Seminário Internacional Sobre Cinema Documental, 2008.

FARASSINO, A. "De Seta: The 'Grand Form' of the Documentary." *Paisagem: O Trabalho do Tempo*. Tradução: Neil Walker. Serpa: Doc's Kingdom – Seminário Internacional Sobre Cinema Documental, 2008.

MORANDINI, M. *Ermanno Olmi*. Milão: Il Castoro Cinema, 2009.

SOUTO, M. "Constelações Fílmicas: Um Método Comparatista no Cinema." *Galáxia*: São Paulo, n. 45, out. 2020.

O ator Clint Eastwood e o Gesto Psicológico de Michel Tchekov 1

Clint Eastwood ator e director

Mauro Baptista
(Doutor-Unesp) 2

Resumo: O presente artigo tem como objetivo refletir sobre Clint Eastwood enquanto ator, utilizando a teoria do Gesto Psicológico da escola de interpretação teatral do russo Michael Chekhov. O ator Eastwood inaugurou uma forma de interpretar seca e minimalista, ligada a um estilo clássico de atuação, coerente com seu estilo como diretor pós-clássico. Como ator, Eastwood rejeita as racionalizações e as abordagens próximas ao Método de Lee Strasberg. O artigo plantea a hipótese que Eastwood se filia a uma escola que privilegia as ações físicas, o estar presente e a imaginação.

Palavras-chave: Clint Eastwood; cinema; ator; gesto psicológico.

Abstract: The aim of this article is to reflect on Clint Eastwood as an actor, using the theory of Psychological Gesture from Michael Chekhov's school of theatrical interpretation. Eastwood inaugurated a dry and minimalist way of acting, linked to a classical style of acting, consistent with his style as a post-classical director. As an actor, Eastwood rejects rationalizations and approaches close to Lee Strasberg's Method. The article hypothesizes that Eastwood is affiliated with a school that privileges physical actions, being present and imagination

Keywords: Clint Eastwood; cinema; actor; psychological gesture.

Introdução

A presente comunicação tem como objetivo apresentar uma pesquisa sobre Clint Eastwood como ator, argumentando que o conhecido diretor, produtor e também compositor, tem na arte da interpretação cinematográfica uma contribuição original que explica sua consagração como ator e como estrela desde os anos 1960.

O estilo de interpretação de Eastwood

Se a aparência física, o porte avantajado (1,93 metros) e, fundamentalmente, uma forma de atuar contida, estilizada e com um toque de ironia, consagraram Eastwood perante o público, estes mesmos aspectos, somados ao enorme sucesso de bilheteria de seus filmes, o prejudicaram perante a crítica. Vou descrever aqui o que entendo, por uma interpretação minimalista, contida, estilizada e com um toque de ironia e vou desenvolver esses conceitos, realizando uma conexão com a teoria da interpretação. Eastwood como ator, consciente de

seu tamanho e seu porte, apresenta uma forma de atuar eminentemente cinematográfica, que se baseia mais na presença física, no estar em cena de forma calma, e num gestual de face e de corpo marcante, dar menos importância às falas “bem faladas”. Esse estilo de interpretação é algo que, arriscamos uma hipótese, aproxima-se do que o russo Michael Chekhov definiu como o gesto psicológico. Para Chekhov, o gesto psicológico é um gesto arquetípico, simples, que resume a psicologia de uma personagem de forma essencial (CHEKHOV, 2015, p. 75-90). Por interpretação contida, refiro-me também a estar na cena e no quadro e expressar o menos possível, fazer a menor quantidade de movimentos e gestos possíveis, ancorando-se sim no gesto psicológico, que captura a essência da personagem. Nesse sentido, Eastwood como ator prefere reagir a agir, prefere escutar a falar, prefere ocultar grande parte do que sua personagem sente, no lugar de expressar isso. Sobre a estilização, e que chamei de toque de ironia, acredito que Eastwood tem consciência que, ele chegando nos anos de 1960, não fazia sentido replicar um estilo lacônico e econômico de atores dos anos 1930, 1940 e 1950, e por isso, agrega um certo distanciamento crítico, uma ironia, uma estilização a essa performance de ator que eu definiria como pós-clássica, justamente por evocar e aludir, a forma clássica de atuar, mas por não a replicar.

Seu estilo como ator, sua suposta falta de expressividade, seu apego a um estilo de economia de gestos, relacionam Clint Eastwood e sua forma de atuar com um tipo de atores do cinema clássico hollywoodiano, como Gary Cooper, Robert Mitchum ou John Wayne. Vale ressaltar que Eastwood ficou reconhecido numa época (1955 até 1968) totalmente dominada por atores que vinham da influência de Stanislavski e seus discípulos nos Estados Unidos, o *Actor's Studio* de Lee Strasberg e de outras linhas que também seguiam o Sistema de Constantin Stanislavski (como Sanford Meisner, Stella Adler, Harold Clurman); escola de interpretação dominante também na geração posterior (Robert de De Niro, Faye Dunaway, Al Pacino, Dustin Hoffman) dos anos 1970. Brando, discípulo de Meisner e que frequentou o *Actor's Studio*, é o ator por excelência citado como exemplo da validade das ideias de Stanislavski e do método. Joanne Woodward, James Dean e Paul Newman são outros exemplos de atores que viraram estrelas e popularizaram tanto Stanislavski quanto Lee Strasberg.

Clint Eastwood ator e a escola de Michael Chekhov

Minha hipótese sobre o trabalho de Eastwood como ator é que ele não se relaciona com a interpretação de Lee Strasberg do Sistema Stanislavski que derivou no “Método” do *Actor's Studio*, com sua ênfase na memória emotiva, no trabalho de pesquisa intelectual e racional do ator. Na sua versão do Sistema de Stanislavski, Strasberg utilizou a memória emotiva e noções da psicanálise. O fato de que o “Sistema fora criado sobretudo para abordar as peças de Anton Chekhov e assim produzir estados da alma foi, com o decorrer do tempo, esquecido”. A formulação stanislavskiana, lembra Odette Aslan, facilitava o reviver, ajudava o ator a provocar toda noite emoções verdadeiras, talvez por associação com emoções já vividas (ASLAN, 2010, p. 80). Como já colocado anteriormente, acredito que Eastwood como ator se filia à escola do grande ator russo e mestre de atores, Michael Chekhov, reconhecido autor de um método de interpretação e formulador do anteriormente citado

conceito de gesto psicológico. Chekhov, sobrinho do dramaturgo, foi aluno de Stanislavski, mas rompeu com ele após alguns anos e desenvolveu uma escola em linhas diferentes, que enfatiza a ação física e a imaginação. Chekhov é avesso à noção de memória emotiva e rejeita as evocações ao passado de Strassberg. Ele enfatiza o uso da imaginação e o treinamento corporal com vistas às ações físicas, o chamado método psicofísico do comediante (ASLAN, 2010, p. 81).

O crítico Richard Schickel levanta, na biografia de Eastwood, a possibilidade da conexão entre a forma de atuar de Eastwood e a escola de Chekhov (SCHICKEL, 1996, p. 65). Nos anos 1950, o ainda aspirante a ator fazia aulas no estúdio de George Shdanoff, discípulo de Chekhov e assistiu algumas palestras do próprio mestre russo. A abordagem de Eastwood rejeita a racionalização do trabalho do ator e evita a chamada frase bem falada. Nas palavras de Eastwood, atuar se baseia em “certos instintos que você já tem e a questão é como canalizar tudo isso em alguma imagem visual” (SCHICKEL, 1996, p. 66). Acertadamente, Schickel afirma que a preferência de Clint pela frase rústica, não polida, sua crença de que a verdade se encontra mais nas expressões não verbais do que nas verbais, têm raízes nos conceitos de Michael Chekhov.

Odette Aslan enfatiza como em países e gerações diferentes há um mesmo obstáculo que se apresenta ao ator: dizer em vez de atuar.

De Antoine a Copeau e Dullin, de Stanislavski a Vakhtangov, repisa-se esse alerta... O impasse sempre renasce. Ainda em 1953, Yul Brynner escreveu: em toda parte ensina-se a dicção perfeitamente, ensina-se a dar corretamente uma réplica, mas o elemento essencial do jogo dramático e o mais importante, que é a própria pessoa do comediante, deixa-se que a gente o descubra, com algumas regras muito vagas, com palavras sem suporte concreto. Tudo isso em louvor a Michael Chekhov, cuja obra sobre o método psicofísico Yul Brynner prefaciou. (ASLAN, 2010, p. 82).

Pesquisas bibliográficas, análises de filmes de Eastwood, somadas à minha experiência com direção de atores, levam-me a confirmar a hipótese da filiação da forma de atuar de Eastwood com a escola de Chekhov. Infelizmente, o “Sistema” é identificado pelo grande público apenas com a visão de Lee Strasberg, como o chamado “Método”, enfatizando a questão de memória emotiva e trabalho racional do ator, esquecendo até as considerações do próprio Stanislavski já nos anos 1930, quando enfatizava que seu Sistema era um sistema de ações físicas.

Michael Chekhov começa seu livro sublinhando que o ator “deve lutar pela completa harmonia entre corpo e psicologia. Existem atores que podem sentir seus papéis profundamente, compreendê-los com uma limpidez cristalina, mas são incapazes de expressar e transmitir a uma plateia essa riqueza interior.” (CHEKHOV, 2015, p. 1).

Quantas vezes quem dirige filmes ou peças de teatro percebe um ator que, em tese, compreende tudo da sua personagem e da obra, que mais estudou e pesquisou, no entanto, não convence e não dá conta de oferecer uma interpretação orgânica, verdadeira? Acontece que toda a compreensão racional da obra que esse ator hipotético pode até expressar bem

verbalmente, não foi incorporada ao corpo e às emoções. Há uma desconexão entre o que o ator fala, entre as palavras que usa, e a elaboração física e emocional do personagem no palco ou na tela. Como lembra Chekhov, esses pensamentos e emoções estão “como acorrentados, de algum modo, dentro de seus corpos subdesenvolvidos” (CHEKHOV, 2015, p. 2).

Para o mestre russo, o ator deve então passar por um treinamento, de acordo com

[...] alguns requisitos: extrema sensibilidade do corpo para os impulsos criativos psicológicos; um corpo sensível e uma psicologia rica, de cores vivas, vivenciando ou assumindo a psicologia de outras eras, e uma completa obediência do corpo e da psicologia ao ator, visto que somente um comando indiscutível de seu corpo e de sua psicologia lhe dará a autoconfiança, a liberdade e a harmonia necessárias a sua criatividade (CHEKHOV, 2015, p. 2).

Não que um pensamento e uma conceituação sobre uma personagem bem expressada por um ator não sejam, muitas vezes, também acompanhados por uma interpretação orgânica, visceral e autêntica. Mas há uma mitificação de que a compreensão racional expressada pelo ator de forma clara e articulada, leve necessariamente a uma interpretação orgânica.

Se lembrarmos do gestual criado por Eastwood para o Homem sem Nome, da trilogia de Sérgio Leone, como o gesto com o charuto na boca, a forma de levantar o poncho e mostrar a arma, a caminhada lenta, o franzir da frente e o olhar fechado; se evocarmos os ritos de desagrado com a boca, e expressividade das rugas da testa de Dirty Harry; se na década de 1970, Eastwood constrói o personagem do fora da lei Josey Wales (The outaw Josey Wales, 1976) com poucos gestos e repetidas cuspidas de tabaco; se já nos anos 2000, o leitor recordar o personagem do veterano de guerra Walt Kowalski, em *Gran Torino*, seu rosto contraído e como rosna e cuspe o tempo todo, podemos sim filiar o trabalho de Eastwood à linha de Chekhov. Como lembra Odette Aslan,

[...] o que importa em Michael Chekhov não é tanto a criação intelectual como a criação corporal. Para transmitir ao espectador a vida interior da personagem... é preciso que o corpo do ator se sensibilize com essa vida interior [...]. Exercícios fazem encontrar no interior de seu peito o centro de onde parte o impulso que comanda os gestos... Há um impulso, uma forma que precede ao movimento, que o prolonga, que lhe dá autoridade e, por isso mesmo, confere a quem o executa o que se chama presença cênica. (ASLAN, 2010, p. 83).

No livro de entrevistas, *Conversações com Clint: as entrevistas perdidas com Paul Nelson, 1979-1983* (AVERY, 2011; tradução minha do título em inglês), fica evidente a falta de interesse dele no trabalho de atores influenciados pelo Método de Lee Strasberg.

Os primeiros filmes de Eastwood com Leone mostram um ator inteligente, consciente de seus pontos fortes e de suas limitações (é famosa sua dificuldade para decorar texto), criando uma forma de interpretar estilizada, numa chave baixa. Essa estilização da forma de atuar, essa leve ironia, faz uma conexão sutil com o cinema clássico, pois nunca ele interpreta

o herói, mas o anti-herói, sempre de forma distanciada, calma. Ele é um ator que constrói uma *persona* cinematográfica calma, mas com uma ira interna, apenas disfarçada por uma forma *cool* e distanciada de caminhar, falar e gesticular.

Eastwood como diretor e ator em *Perversa Paixão (Play Misty for me, 1976)*

Há conexões entre o estilo de atuação de Eastwood e seu estilo como diretor. Cineasta, diretor e autor pós-clássico. Eu sustento a hipótese de que Eastwood mostrou, já no seu primeiro filme, *Perversa Paixão (Play Misty for me, 1971)*, uma particular reformulação do cinema clássico, algo não muito comum numa época do cinema americano dominado pela Nova Hollywood. Neste primeiro filme de Eastwood, há uma direção e estilo “invisível”, onde a reflexividade apenas tem lugar no plano de abertura, num ritmo de decupagem e montagem pausado, numa apropriação de um estilo clássico que evoca um John Ford. A esse estilo Eastwood de direção, que podemos afirmar é pós-clássico, junta-se uma forma de atuar minimalista, com gestos essenciais, que valoriza muito a presença física em cena e tem total compreensão de como o ator integra o plano como mais um elemento de cena mais, priorizando os aspectos icônicos. Essa forma de atuar tem sua raiz nas teorias de Michael Chekhov e, em particular, de o Gesto Psicológico, fazendo claro, uma adaptação deste gesto à prática da interpretação cinematográfica, que tem outra lógica, dominada pelo tempo do plano e pela cena.

Esse estilo minimalista, seco, que vai na essência da personagem, que se baseia num gesto psicológico e numa ação física determinada, que é econômico no seu gestual e ao mesmo tempo forte, contido na comunicação das emoções, relaciona-se com o estilo cinematográfico pós-clássico da cena e é uma marca da herança da escola de Michael Chekhov no estilo de atuar de Eastwood. De novo, aqui, a principal virtude de Eastwood nesta cena de abertura é o talento para estar na tela, para quase não reagir, para comparecer na tela com um gestual forte e com a presença física, no entendimento de que a interpretação cinematográfica forma parte de um todo onde a decupagem e a montagem desempenham papéis fundamentais, e assim, ter uma economia de gestos de acordo a seu estilo cinematográfico pós-clássico.

Considerações finais

O ator Eastwood, consciente de suas limitações e de seus pontos fortes, inaugurou uma forma de interpretar muito pessoal, seca e minimalista, ligada a um estilo clássico de atuação, coerente com seu estilo como diretor. Há coerência entre o estilo de Clint Eastwood de interpretar e seu estilo como diretor. Como ator, filia-se a uma escola que privilegia as ações físicas, o gestual, o estar presente e a imaginação na criação do personagem, rejeitando os conceitos de memória emocional, as racionalizações e as abordagens próximas à psicanálise do Método de Lee Strasberg. Nesse sentido, a filiação de Eastwood com o pensamento do ator e mestre russo Michael Chekhov surge nítida na sua composição e aborda-

gens dos personagens. Ao mesmo tempo, Eastwood como ator também apresenta uma ligação com uma escola de atuação ligada à era clássica de Hollywood, representada por Gary Cooper, John Wayne, Henry Fonda, James Cagney, Humphrey Bogart, entre outros. Nesse sentido, sua ligação com Cooper, ator impassível, é algo a ser explorado em futuros artigos.

Referências

ASLAN, O. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AVERY, K. *Conversations with Clint: the lost interviews with Paul Nelson, 1979-*

BENOLIEL, B. *Clint Eastwood*. Paris: Cahiers du cinéma, 2010.

CHEKHOV, M. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

SCHICKEL, R. *Clint Eastwood: a biography*. New York: Vintage Books, 1996.

Hitchcock e Kiarostami: Cineastas do ponto de vista⁴⁰⁰

Hitchcock and Kiarostami: Point
of view filmmakers

Michel Henrique Araújo da Silva⁴⁰¹
(Mestrando – UFF)

Resumo: Examinando as obras *Janela Indiscreta* (1954) e *Gosto de Cereja* (1997) - de Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami, respectivamente - como corpos textuais a partir dos quais estes diretores elaboraram suas reflexões teóricas sobre a noção de ponto de vista na arte cinematográfica, este artigo visa correlacioná-los, analisando semelhanças e particularidades nos procedimentos empregados por cada um.

Palavras-chave: Alfred Hitchcock, Abbas Kiarostami, ponto de vista.

Abstract: Examining the works *Rear Window* (1954) and *Taste of Cherry* (1997) - by Alfred Hitchcock and Abbas Kiarostami, respectively - as textual bodies through which these directors elaborated their theoretical reflections on the notion of point of view in the cinematographic art, this paper aims at correlating them, analyzing similarities and particularities in the procedures used by each one.

Keywords: Alfred Hitchcock, Abbas Kiarostami, point of view.

Um dos primeiros desafios na investigação do ponto de vista no cinema é como des-trinchar os múltiplos desdobramentos dessa expressão tão corriqueira quanto esotérica. O ponto, compreendido na geometria euclidiana como uma abstração desprovida de dimen-sões, impera sobre a vista, esse sentido que ocupa um lugar tão privilegiado no cânone teó-rico da arte cinematográfica. Esse posicionamento sempre relativo de um observador ante o objeto pode se estabelecer em diversos domínios: espacial, psicológico, moral. A abordagem metodologicamente coerente a se empregar diante deste fato é promover um recorte pro-visório de proporção adequada tanto ao objeto quanto ao porte da análise.

No breve porém esclarecedor artigo *O ponto de vista*, o teórico Jacques Aumont aborda as consequências cinematográficas desse conceito, elencando quatro apreensões do termo: o primeiro é o posicionamento da câmera, que traz consigo o reconhecimento de um espaço pró-fílmico e de uma relação de indexicalidade da imagem com esse espaço; O segundo é a própria vista, a organização do espaço imagético segundo as regras da pers-pectiva linear; O terceiro é a focalização narrativa, ou nos termos de André Gaudreault, a

⁴⁰⁰ | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 14 - Criadores e suas criaturas: reflexões sobre os filmes de autor - Coordenação: Felipe Davson Pereira da Silva

⁴⁰¹ | Graduado em Cinema e Audiovisual - Licenciatura pela Universidade Federal Fluminense (2022) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

“ocularização” (GAUDREULT; JOST, 2009, pp. 165-183) - Quais eventos nos são permitidos ver? A quais personagens aderimos no desenrolar da trama? Essas escolhas, por fim, são sobredeterminadas por um quarto ponto de vista que é o juízo do produtor sobre o que é representado, seja ele de caráter intelectual, conceitual, ideológico. Este último é o que mais se aproxima do sentido em que habitualmente se emprega essa expressão, como quando perguntam “qual é o seu ponto de vista sobre esse assunto?” (AUMONT, 1985, p. 127-128)

Se essa complexa operação fílmica possui, como afirma Aumont, determinações conceituais, morais e ideológicas, podemos pensar também em dimensões históricas e culturais do ponto de vista. E assim chegamos ao paralelo que constitui o fio condutor desta pesquisa: Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami. Sabe-se que ambos se propuseram a uma extensa reflexão sobre a forma fílmica e a situação do cinema em suas respectivas filmografias. O primeiro, inserido na indústria hollywoodiana, buscou através de uma reformulação estilística do cânone clássico uma forma de prenunciar o crepúsculo de uma era da arte cinematográfica e o estilo nela dominante, durante sua fase maneirista, no período de 1948 a 1963 (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 2-3). O segundo, iniciando sua carreira de forma independente no Irã, buscou tensionar as convenções que segregam os campos da ficção e do documentário, já nos preâmbulos da chegada da era digital no cinema, na década de 1990 e início de 2000. Filmes como *Close-Up* (1990), *Vida e Nada Mais* (1992) e *Através das Oliveiras* (1994) tematizam, dentre outras coisas, a própria obra kiarostamiana, lançando sobre elas um espesso véu de auto-reflexividade (GASSA, 2000, p. 118-166).

Há preocupações similares em ambos os diretores, porém correspondentes a historicidades diferentes, e que se efetuem a partir de metodologias estéticas presumivelmente avessas. Nosso objetivo aqui é tentar evidenciar justamente como esses dois autores, com corpos de trabalho aparentemente irreconciliáveis, encontram motivos formais conceitualmente muito próximos, a partir da comparação entre *Janela Indiscreta* (1954) e *Gosto de Cereja* (1997). Em ambos os filmes nos são apresentados protagonistas relativamente imóveis realizando uma perpétua e intensa observação de seus arredores: no primeiro há Jefferies (James Stewart), um fotógrafo relegado a uma cadeira de rodas devido a um acidente de trabalho, e que observa seus vizinhos pela janela de trás de seu apartamento até se convencer de ter testemunhado um assassinato. No segundo vemos Badii (Homayoun Ershadi), um homem vagando de carro pelas estradas de Teerã e oferecendo aos transeuntes um alto valor em dinheiro por um serviço obscuro. O que está em jogo na estrutura deste filmes não é um rigor formal que remete aos filmes estruturais dos anos de 1960 como de Hollis Frampton e Michael Snow - embora essa comparação também possa render uma análise riquíssima (BERNARDET, 2004, p. 14-20). O ponto de contato entre essas duas obras é o fato do olhar ser inegavelmente mediado. A superposição das perspectivas de personagem, câmera e espectador através do uso sistemático de planos ponto-de-vista é materializada figurativamente em ambos os filmes pela interposição de dispositivos à visão. No caso do personagem hitchcockiano, são utilizados não apenas toda sorte de aparatos óticos como

binóculos e câmeras fotográficas com lentes teleobjetivas, mas também a própria janela que emoldura sua vista, e que traz consigo o peso simbólico do principal paradigma da visualidade ocidental: o da transparência.

Já em 1435, Leon Battista Alberti afirma em *Da Pintura*, que o quadro pictórico se iniciava traçando um quadrângulo de ângulos que reputava ser uma janela aberta através da qual poderia mirar o objeto a ser pintado (ALBERTI, 1999, p. 94). Ou seja, antes mesmo de dar forma aos objetos da vista, já era prefigurada uma modalidade de vista, uma racionalização do mundo representado não só geométrica, mas ideológica. Em seu capítulo na coletânea *Hitchcock's Rear Window*, John Belton trás atenção ao fato de Hitchcock ter construído o cenário de filmagem de *Janela Indiscreta* a partir do zero, medindo cerca de 12 metros de altura, 30 de largura e 56 de comprimento (BELTON, 2000, p. 3). Essa capacidade de moldar o ambiente real - possibilitada é claro pela potência do capital hollywoodiano - já traz consigo também uma virtual capacidade de operar sobre o ponto de vista no filme em um de seus níveis mais elementares: o primeiro ponto de vista elencado por Aumont, o posicionamento da câmera, já se encontra aqui capturado por uma lógica maximalista de domínio plástico sobre todo o espaço físico representado. O simples "quadrângulo de ângulos" traçado por Alberti toma aqui proporções megatéricas, na medida em que o poderio industrial americano permitiu que fosse arquitetada uma estrutura equiparável a um panóptico.

Os dois primeiros planos do filme traçam de forma astuta esse paralelo entre a potência da visão e uma certa pretensão de conquistar simbolicamente a realidade material. O primeiro exhibe a janela pela qual Jefferies bisbilhota a vizinhança e termina com um deslizamento da câmera para fora do apartamento. O segundo inicia com a pequena figura de um gato subindo as escadas do pátio, realiza uma panorâmica varrendo o espaço do complexo de apartamentos, e se encerra entrando de volta pela janela de Jeff, que se encontra dormindo de costas para o mundo exterior. Já se tornou um certo truísmo a teoria de que esse microcosmo de figuras enquadradas que cercam Jefferies representam projeções psicológicas de seus desejos e repúdios (STAM; PEARSON, 1986 193-206). A leitura que buscamos propor parte do princípio de que a ordem destes dois planos, como fatores numa potenciação, altera decisivamente o produto. Ou seja, em *Janela Indiscreta*, antes do mundo ser mundo, ele é um quadro, um dispositivo de mediação que condiciona o espectador ao mesmo tempo que o faz crer ser senhor de si mesmo, imune aos perigos do que vê.

Essa interpelação do observador pelo mundo e suas consequências morais está no cerne de *Gosto de Cereja*, embora sob outra chave, num momento e lugar completamente distintos na história das formas fílmicas. Badii, que eu havia mencionado oferecer um serviço obscuro, busca, na realidade, um suicídio assistido. Como na cultura islâmica iraniana o ato de tirar a própria vida é absolutamente condenado, inclusive criminalmente, o personagem precisa ter muita cautela em suas abordagens. Seu carro, portanto, serve não apenas como veículo de locomoção, mas, assim como o apartamento de Jeff, serve também como uma forma de proteção do mundo ao seu redor - questão que fica clara quando, logo no começo do filme, um dos homens que ele aborda ameaça lhe dar uns socos.

Na obra kiarostamiana, portanto, não deixa de estar presente a reflexão sobre uma certa consequência epistemológica da função do quadro-janela, que é permitir um distanciamento simbólico do observador, um ato retirar-se do mundo para poder contemplá-lo (BELTING, 2015, p. 117). E assim como em *Janela Indiscreta*, os primeiros planos de *Gosto de Cereja* já definem o olhar como uma forma de relacionar-se com o mundo - as conclusões, porém, parecem ir na contramão do filme de Hitchcock. Lá, antes de nos ser apresentado um espaço concreto ou mesmo qualquer figura humana, quer observadora ou observada, nós havíamos nos deparado com uma moldura, que enquadrava a superfície opaca das cortinas fechadas, como uma tela em branco. Aqui, a primeira coisa que vemos é o próprio olhar, direcionado a um alhures desconhecido, e pertencente a um personagem apresentado in media res, desprovido de contextualização narrativa. Somente depois do olhar se fazer presente é que então se efetua sua constrição pelo enquadramento da janela do carro. Como postulado anteriormente, a ordem dos fatores altera decisivamente o produto. Logo, para Kiarostami, o quadro se interpõe ao olhar somente num segundo momento. Existe um aspecto inefável da realidade que precede sua captura pela plasticidade da imagem cinematográfica.

Essa é, talvez, a grande preocupação da filmografia kiarostamiana: a oposição entre o real e o artifício - questão que, embora já tenha sido fartamente abordada pela teoria, dificilmente é relacionada de forma decisiva com o conceito de ponto de vista. cremos que a análise comparada com Alfred Hitchcock esclarece como elementos fundamentais da metodologia estética de Abbas Kiarostami jogam com essa operação de construir um eixo relacional com o espectador que é prefigurado pelo texto fílmico. No caso de Hitchcock, o espectador, apesar de moralmente engajado, é antes de mais nada condicionado pela perspectiva a ele atribuída pelo filme - que como vimos, é replicada pelas relações reais de ponto de vista estabelecidas pelo faraônico cenário construído para *Janela Indiscreta*. Essa empreitada de dobrar o espaço fílmico às exigências de um olho fixo é invertida por Kiarostami; Isto é, o olho é mobilizado para tentar dar conta da magnitude do espaço do mundo real. No média-metragem *Project* (1997), que mescla filmagens dos bastidores de *Gosto de Cereja* com trechos do próprio filme, é possível ver o aparato que Kiarostami construiu acoplando diversas câmeras a um automóvel para que ele se tornasse uma verdadeira máquina-cinema. No decorrer do longa-metragem, protagonista, espectador, câmera e carro são pareados pela estrutura do plano ponto-de-vista. Se o projeto arquitetônico-formal de *Janela Indiscreta* se debruça sobre a modalidade espectadorial própria do cinema clássico, cuja crise Hitchcock buscava prenunciar, Kiarostami, em *Gosto de Cereja*, contempla de forma elegíaca o estado da relação espectador-cinema através de um recuo histórico de mais de 40 anos em relação à sua contraparte nessa análise comparativa.

Segundo Jean-Luc Nancy, em *L'Évidence du Film - Abbas Kiarostami*, o diretor iraniano parte do princípio que o arcabouço cinematográfico do espectador na virada para o século XXI se encontrava excessivamente hipertrofiado (NANCY, 2001, p. 14). Em razão disso, o olhar fornecido pelo cinema não poderia senão aludir à sua própria incompletude, funcionando apenas como uma espécie de índice do nosso olhar sobre a vida. O autor conclui que não se trata de um olhar representativo, como no cinema clássico, tampouco um olhar sobre

a representação, como no moderno, mas uma evidência de um olhar real ausente. O encerramento de *Gosto de Cereja*, portanto, se torna absolutamente sintomático. Após Badii deitar-se na cova que preparou para si mesmo, e a imagem escurecer completamente, sem nos dar a certeza do fim do protagonista, surge uma gravação em VHS da própria equipe de filmagem numa das locações do filme. Ao som de *St. James' Infirmary* de Louis Armstrong, vemos o ator principal Homayoun Ershadi acendendo um cigarro, e o próprio Kiarostami surge dizendo que a filmagem acabou. Longe de ser um mero epílogo, o trecho documental é parte fundamental do filme, sugerindo que as possibilidades da ficção cinematográfica tradicional se encontram em estágio terminal.

Janela Indiscreta, paralelamente, também se encerra chamando atenção para sua própria condição ficcional. Após o assassino do apartamento em frente descobrir Jeff, e atirá-lo pela janela através da qual ele observava toda a vizinhança, o herói principal acaba com não uma, mas duas pernas quebradas, e um plano final mostra as cortinas da janela se fechando novamente. Como num espetáculo teatral, o começo e fim da obra são marcados pela abertura e fechamento das cortinas, demarcando claramente os limites da ilusão representativa com a qual o espectador compactua. Recuperando mais uma vez as categorias de ponto de vista destrinchadas por Jacques Aumont, ambas as obras, cada qual a sua maneira, se encerram mobilizando o quarto ponto de vista, o do juízo conceitual ou ideológico do produtor sobre a obra. Hitchcock esbanja os artifícios do sistema de representação clássico-narrativo, e lhes traz à atenção do espectador, sem romper, entretanto, com suas convenções essenciais. Kiarostami, quase meio século depois, toma as tradições representativas do cinema como esgotadas, impossíveis de não serem mediadas por uma reflexividade sobre sua própria condição limítrofe. Muito embora Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami possuam metodologias estéticas essencialmente opostas, cremos que esta análise, como outras muitas que podem surgir subsequentemente, é capaz de demonstrar preliminarmente de que maneira ambos partilham de uma preocupação em comum com essa ainda tão complexa e abstrusa noção de ponto de vista na arte cinematográfica.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- AUMONT, Jacques. *O ponto de vista*. In: GEADA, Eduardo. *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote: 1985.
- BELTING, Hans. *A janela e o muxarabi: Uma história do olhar entre Oriente e Ocidente*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015.
- BELTON, John (org.). *Alfred Hitchcock's Rear Window*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2000.
- BERNARDET, Jean Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GASSA, Marco Dalla. *Abbas Kiarostami*. Gênova: Le Mani, 2000.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UNB, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *L'Évidence du film*: Abbas Kiarostami. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur, 2001.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. *Vertigo*: a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

STAM, Robert; PEARSON, Roberta. *Hitchcock's Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism. In: DEUTELBAUM, Marshall; POAGUE, Leland (orgs.). *A Hitchcock Reader*. Ames: The Iowa State University Press, 1986.

Gestos de Montagens Audiovisuais: Decupagem e Outras Metodologias⁴⁰²

AV Editing Gestures: decoupage
and other methodologies

Milena Szafir; Rister Saulo⁴⁰³
(Doutora; Mestre – UFCE)

Resumo: A mesa temática teve como objetivo apresentar as diferentes metodologias de análise adotadas pelos participantes #ir!, partindo de diferentes audiovisuais e escopos de pesquisa. Assim, ex-mestrandos PPGARTES/UFC e docente focaram na montagem espacial tanto em obras imersivas e interativas VR quanto obras cinematográficas israelenses, discutindo a relação entre a montagem com o som, a cor, os *motion graphics* e a complexidade em *design* compositivo que caracteriza as obras exibidas.

Palavras-chave: Israel, Cinema, Design, Audiovisual, Análise Fílmica.

Abstract: The thematic meeting aimed to present the different analysis methodologies adopted by participants of the #ir!, starting from different research and AV scopes. Thus, the Master's students and her Professor focused on the Spatial Montage from immersive and interactive VR artworks to Israeli cinematographic ones, discussing the relationship between editing with sound, color, motion graphics and the design complexity whose characterizes the audiovisual and film works exhibited.

Keywords: Film Studies, Methodology, Stateless, Unheimliche, Pariah.

Por uma análise fílmica, trechos da dissertação “Elementos da cinematografia”

Baseando-nos na típica composição gráfica (diagramação/ *layout*) presente nos livros do Talmud⁴⁰⁴, propomos⁴⁰⁵ aqui uma prototipação de interface para breve análise fílmica de uma narrativa israelense. Como numa espiral, existe o centro contendo o assunto principal e sendo em suas bordas comentado, crescendo em volume textual conforme os anos foram se passando.

Figura 01 - Projeto de diagramação talmúdica para análise fílmica

402 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na Sessão Pré-Constituída: Mesa temática “Gestos de Montagem nas Artes Audiovisuais”.

403 | Milena Szafir é professora, concursada e efetiva, na UFC desde 2013. Rister Saulo Machado Rocha é mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes da UFC (PPGARTES). <http://www.projetares.art.br>

404 | Compilação editorial diagramada como extensos comentários em debate da Torá à vida cotidiana. Vide: < <http://tinyurl.com/2hf97wnb> >, acesso em 02/02/24.

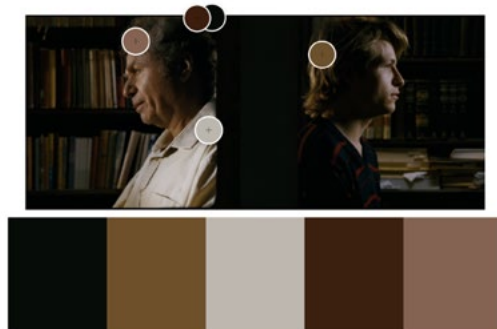
405 | Desafio proposto por Bruno Szlack na banca de qualificação (08/2023).

Este **frame**, expõe a conversa entre Eliezer e seu neto (Josh, filho de Uriel), apresenta-nos inicialmente o último calado e escutando atentamente o avô. Ao nos debruçarmos sobre esse plano, esse fotograma apresenta-nos sonoramente o sentido de que as personagens em tela têm falas opostas. Por exemplo, levei para a sala de aula tal material e, colocando para análise empírica de pessoas que não tinham assistido ao filme, questiona também qual o possível motivo que a produção optou por fechar a cena com essa fotografia, ao invés de um simples plano em conjunto, avô de um lado e neto do outro se olhando cara a cara, foi também constatado pelos próprios discentes (SMD/UFC, 2023.2) que existia um apelo aos personagens estarem conversando.

Plano-contraplano

Uso de *split screen*.

FIGURA 50 - Paleta 3 - 00:18:27



Footnote carrega cores bastante contrastantes entre tons frios - azulados ou cianos - e tons quentes - amarelados ou alaranjados -, por vezes em conjunto na composição - como cores complementares - ou em unidades, em cores análogas ou monocromáticas. Este diálogo plano-contraplano, em **split screen**, dá-se por uma composição fotográfica quantos aos pensamentos opostos das personagens, embora aparentem vislumbrar um extra-campo. Ou seja, ao invés de um simples plano em conjunto - avô de um lado e neto do outro se olhando cara a cara -, a obra joga também com um diálogo visual reflexivo junto ao espectador.

O conceito de “montagem espacial [ou seja, que] pode envolver uma série de imagens, potencialmente de tamanhos e proporções diferentes, aparecendo na tela ao mesmo tempo, isto é, ‘a montagem espacial’ representa uma alternativa à montagem temporal cinematográfica tradicional, substituindo seu modo sequencial tradicional por um espacial” (Manovich, 2001, p.322). Dubois (2004, p.80) também fala sobre as janelas, com seus recortes e justaposições, menciona que “permite uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos do seio do mesmo quadro”. O mesmo, ao sintetizar sobre a imagem como composição, coloca em diálogo conceitos cinematográficos e videográficos.

Fonte: elaborado pelos autores. Legenda: em verde analisamos o som; em vermelho a montagem; em azul a fotografia e sua paleta de cores. Ao centro um dos **frames** de Footnote, de Joseph Cedar (2011).

A fala sob leitura, aproximadamente 20 minutos⁴⁰⁶

A questão “Como é ser um pária?”, de 2019⁴⁰⁷ - que deu origem a essa marginal pesquisa (do “lugar de fala”) -, parece perder o sentido ou, nos discursos de ódio crescentes (e chancelados hora-a-hora, noites e dias nas redes), reverberar ainda mais forte agora em 2023. A hipótese já não mais é “mera” hipótese de uma pesquisa marginal...

Ao analisar a montagem russa (soviética) eisensteiniana - ou seja, parte das estéticas coloniais cinematográficas - Didi-Huberman (*apud* SZAFIR, 2018, pp.305) dissera em 2013: “Se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de toda e qualquer pessoa, as emoções de todos em qualquer um”.

Assim, no momento em que me preparo para ir ao 26º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual na cidade de Foz do Iguaçu (Paraná), a atmosfera é de dor, **Nakba**⁴⁰⁸ por todos os lados, mais uma vez e incessantemente. As manifestações de-

406 | O primeiro e único slide foi colocado (Figura 02), luzes apagadas, iniciei a leitura de minha fala preparada tanto à luz daqueles resumos e resumo expandido aprovados no primeiro semestre de 2023 quanto das sensações ao nosso redor desde o fatídico 07 de outubro no Oriente Médio, que se alastrava até a América Latina e além.

407 | Errata: “apátrida”, vide nota-de-rodapé 43 à página 192 < <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/43840> >, acesso 02/02/2024.

408 | Ontem (1948) e hoje (2023/2024)

mocráticas em frente à Knesset cessaram pós 10/7⁴⁰⁹... e a estas seguiram-se lutos em lutas, gritos de ordem na cegueira da (des)ordem mundial, tornando a latência a esta comunicação uma urgência nas decolonialidades presentes.



Figura 02 - *Slide* único

Fonte: < <http://tinyurl.com/347apvtk> >, acesso em 08/11/2023.

Mesmo após o novo “ato heróico”, dos tantos atos trágicos em transmissões audiovisuais em tempo real⁴¹⁰, o cineasta Amos Gitai segue sua pauta: “Basicamente, todos os que lutam no Oriente Médio - palestinos, israelenses e iranianos -, estiveram no meu palco a trabalhar juntos e a fazer arte. E precisamos mostrar ao mundo que podemos viver e criar juntos. Podemos nos identificar culturalmente. Não creio que a arte mude a realidade, mas apresenta uma proposta [ao conflito].” (GITAI *apud* SALGADO, 2023)

Ou seja, quando todo e qualquer boicote visa censurar artistas em expor suas obras, pouco (ou nada) seremos capazes em compreendermos as complexidades estéticas das pautas identitárias em jogo entre Elia Suleiman, Eytan Fox, Yael Bartana, Eyal Sivan, Yoseph Cedar, Yaelet Derek etc. Minha fala hoje, portanto, tenta trazer artistas que buscam escovar a história a contrapelo, concebendo-a do ponto de vista dos vencidos⁴¹¹, em oposição à história oficial do “progresso”.

Amós Oz e Fania Oz-Salzberger (2015, pp.69) reiteram que “a tomada judaica do tempo linear não é a marcha moderna da história. (...) A mente moderna ‘olha em frente’ ou ‘olha para frente’”, daí a ideia de progresso. Sabemos que o hebraico e o árabe, como idiomas, se escrevem e se lêem da direita para a esquerda. Por exemplo,

409 | 7/10 no Brasil. Sete de Outubro de 2023: assassinatos hediondos de civis - mulheres, velhos e crianças - em território israelense.

410 | Israel, 2023; Alemanha, 1972. Ao longo de cinquenta anos vemos se repetir atentados a seres humanos em transmissões audiovisuais no tempo real e, ainda assim, o binarismo nos força a eleger um ou outro em apoio - legitimando o aqui e agora do engajamento ao(\$) ódio(\$).

411 | O revisionismo histórico israelense (como o europeu ou o norte-americano) - devidamente traduzidos ao português no Brasil, dentre tantos outros idiomas do globo terrestre - passa a demonizar o Estado de Israel nas últimas três ou quatro décadas e, dessa maneira, reconfigura-se a “história dos vencidos”: de ontem aos de hoje.

“Quando falamos hebraico, literalmente estamos postados no fluxo do tempo com as costas para o futuro e a face virada para o passado. Nossa própria postura é diferente da concepção ocidental de tempo. (...) A palavra hebraica *kedem* significa ‘tempos antigos’, mas seu derivado *kadima* significa ‘para frente’ ou ‘adiante’. O orador [em] hebraico literalmente olha adiante para o passado.” Amós Oz e Fania Oz-Salzberger (2015, pp.77)

Pós “*Angelus Novus*”, de Paul Klee, interessa-me compreender o projetar (*to design*) da direita para a esquerda, ou como Marilena Chauí (2020) dissera quanto ao método espinozano - Spinoza [Espinosa] lia e pensava em hebraico ao mesmo tempo em que dialogava em português e escrevia em latim:

“A relação entre a filosofia e a gramática da língua hebraica é um problema colocado por [Baruch] Espinosa nos seguintes termos: pelo fato de ser produto da percepção e da imaginação, a linguagem não pode dar conta das puras ideias alcançadas apenas pelo intelecto, e toda vez que o intelecto opera com as palavras oriundas da percepção e da imaginação, ele acaba prejudicando a clareza e a verdade das próprias ideias. (...) Nessa medida, escrever a gramática da língua hebraica não é apenas tentativa para restaurar a totalidade linguística perdida, mas é também denunciar o uso fraudulento do texto por aqueles que o fizeram pretexto para exercício de autoridade. Se o filósofo busca pela reflexão a origem das palavras e de seus usos, de suas regras e exceções, o filósofo-político desvenda os abusos, as astúcias do poder conferido àqueles que, numa sociedade iletrada, leem e escrevem. Reconhece na arte de ler e de escrever artimanhas para dominar.” (CHAUÍ, 2020, pp.12)

Foquemos no cinema como *design*, como composição de imagens em projeção - como Rister colocou há pouco -, e em uma das marcas na montagem israelense: a polifonia de vozes. [nesse momento aviso o público de que assistiremos ao trecho 05’05”-07’07”⁴¹² do filme *Carmel*, de Amos Gitai (2010). Na sequência, leio os dois parágrafos seguintes, enquanto apresento o trecho 41’44”- 44’18”⁴¹³ de *Laila beHaifa* (2022)]

Na mais recente obra de Amos Gitai הליל הפיח, segue-se esta potência da montagem. Já no título, por exemplo, há um jogo de palavras que introduz a polifonia de idiomas e complexidade dos significados implícitos desde o árabe e o hebraico: um convite à escuta, ao Outro, que na tradução para qualquer idioma o mesmo se perde. Laila é o nome da protagonista, curadora palestina da galeria, e Laila significa noite em ambos idiomas - período em que se passa todo o filme no instituto cultural de convivência entre israelenses e árabes na cidade de Haifa em Israel. Reitero: há no cinema de Amos Gitai um convite à escuta, ao Outro, já na montagem sonora como potência de cada qual em seu lugar de fala, um convite ao diálogo - que se perde aos incrédulos.

“[Baruch] Espinosa se debruça sobre a diferença entre as operações da imaginação e as do intelecto, ou seja, entre o conhecimento sensorial por imagens corporais (ou a percepção) e o conhecimento intelectual por ideias (...) Assim, ora imaginação e intelecto se opõem, ora se excluem e

412 | < https://www.youtube.com/watch?v=AZ_WYDCVZFM >, acesso em 08 de novembro de 2024.

413 | Conforme exibição do filme em 2022 durante a 1ª Mostra de Cinema Israelense < <https://www.sescsp.org.br/mostra-de-cinema-israelense-estreia-na-plataforma-sesc-digital/> >, acesso 02/02/24.

ora colaboram. (...) O mal-entendido entre falantes, o *lapsus linguae* e a controvérsia não redundam na obrigatoriedade do silêncio. Pelo contrário, pedem esforço e cuidado na escolha das palavras para que possam exprimir a concordância entre os que comunicam pensamentos." (CHAUÍ, 2020, pp.10)

Por exemplo, ainda em trecho do filme *Laila beHaifa*, façamos uma experiência de escuta aqui. Fechem os olhos e digam-me, quantos idiomas há nesta sequência em montagem audiovisual? [o *slide* único - imagem à apresentação - retorna à tela enquanto somente o som é disparado ao longo de duas seleções no filme: 07'55"-10'54" OU 46'51"-49'43"⁴¹⁴] Quantos idiomas temos nestes dois trechos? ... A pergunta é: conseguem identificar a diferença [de idiomas] entre os trechos? [uma das pessoas no público responde: "eu não tenho ouvido não para identificar" ... segue-se a exibição dos mesmos trechos, agora na projeção também visual e com legendas em português] Aqui nós temos três idiomas, certo? Hebraico, inglês e árabe... e o outro trecho que vocês ouviram anteriormente foi com dois idiomas. E, para finalizar, deixarei passando algumas imagens do [filme] *Footnote* enquanto leio - [toca o alarme dos 20 minutos] já me avançando no tempo só um pouquinho, por conta de que esse processo de escuta, a necessidade de se fazer a escuta nos toma tempo, normalmente não fazemos a escuta do Outro.

Já em "Nota de Rodapé" (2011, מילוש תרעה), Yoseph Cedar opera através de uma polifonia godardiana, com uma montagem visual tanto temporal quanto espacial, onde a escuta se faz necessária à composição das imagens e vice-versa.

A montagem sonora de "Footnote" inicia-se com um jogo de palavras que remete aos vocábulos "pais" (תורה) e "professor" (תורה). Em uma sequência seguinte, há breve discussão decolonial sobre a "aparência do judeu", ironia? Como um diálogo com a montagem benjaminiana, ou warburgianamente, o filme nos convida a articularmos

"historicamente o passado [o que] não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. (...) Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela." (BEN-JAMIN, 1994, pp.222-232).

O filme termina com sequências de um intenso jogo de "live" *letterings* e montagens paralelas, concluindo na escuta de uma trilha sonora e voz over diegética que da Fortaleza[dele] (ותדוצ'מ/תדוצ'מ) a [a]Esperança (הווקתה), trabalham a afecção do espectador, da espectadora.

Como vimos nas imagens aqui nesta apresentação, que vocês veem nesse momento, os *flashbacks* são trabalhados ora como design em movimento ora em estética *split screen* (por exemplo, jogando com as lógicas cinematográficas entre plano e contraplano nos diálogos diegéticos, como Rister mostrou anteriormente). Tais analepses, como fenômenos de anacronia, são projetados como uma quebra da quarta parede e, em termos compositivos, a montagem torna-se design.

414 | O filme retorna em cartaz: < <https://www.sescsp.org.br/programacao/uma-noite-em-haifa-2/> >, acesso 02/02/2024.

Desta maneira, através do design gráfico e da arte audiovisual israelense, busco responder àquela questão “Como é ser uma pária?” Questão esta colocada a mim por uma colega, professora doutora, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal Cearense antes mesmo da pandemia [COVID19] e arrisco-me, desde um “lugar de fala”, a dizer que a virada testemunhal de nossa Era Decolonial - em meio a tantos racismos estruturais que nos atordoam cotidianamente aqui no Brasil e além - trouxe-me um dom de despertar no passado judaico e/ou israelita as centelhas da esperança, visando uma educação do diálogo e respeito mútuos a partir dos artistas em foco. Grata pela presença e escuta⁴¹⁵.

Conclusão

O presente artigo, aos Anais do XXVI Encontro da SOCINE, apresentou uma mescla entre trechos da dissertação de mestrado acadêmico de Rister Saulo e a fala da professora doutora Milena Szafir⁴¹⁶ naquela chuvosa manhã do dia 09 de novembro de 2023 na UNILA, que, após a tradicional festa-karaokê, ainda assim havia cerca de 10 associados presentes⁴¹⁷ na sala.

Referências

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHAUÍ, M. “Espinosa e a linguagem”. *Cadernos de Tradução LELPraT*: São Paulo, v1, jun-2020.

OZ-SALZBERGER, F.; OZ, A. *Os judeus e as palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SZAFIR, M. “#páthos a nossas pupilxs”. Rebeca: São Paulo, ano7, v1, jan-jun-2018.

415 | < <http://tinyurl.com/kdw4mhbf> >, acesso em 03/12/2023.

416 | < <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2023/?id=23316> >; < <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2023/?id=23318> >, acessos em 02/02/24

417 | Meus “amigos” SOCINE - colegas de confabulações de diretoria, conselhos e comitê científico ao longo de quase uma década - não compareceram, ainda que tenham a mim prometido (reiteradas promessas), a presença nestes tempos sombrios. A sensação, pós-encontro 2023, é de eu haver sido “cancelada” (atual jargão das redes sociais).

Os postes: transcendência, natureza e técnica no cinema de Tarkovski⁴¹⁸

The power pole: transcendence, nature
and technique in Tarkovsky's cinema

Milena de Lima Travassos⁴¹⁹
(Doutorado – UNIAESO)

Resumo: Cenas dos filmes *O Espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*, de Tarkovski, marcadas pela aparição de postes, são “lidas” em uma tradução criativa em que se destacam as noções de espiritual, natureza, humano e técnica. Tal leitura se atém ao que é visível e confere linguagem às cenas; portanto, à presença da direção de arte enquanto procedimento criador de atmosferas. Nesse exercício de leitura, o pensamento de Benjamin, Agamben e Didi-Huberman, somaram-se ao de Inês Gil, e foram essenciais.

Palavras-chave: Tarkovski, Direção de arte, Transcendência, Natureza, Técnica.

Abstract: Scenes from the films *The Mirror*, *Stalker*, *Nostalgia* and *The Sacrifice*, by Tarkovsky, marked by the appearance of power pole, are “read” in a creative translation in which the notions of spiritual, nature, human and technique stand out. Such reading sticks to what is visible and gives language to the scenes; therefore, to the presence of production design as an atmosphere-creating procedure. In this reading exercise, the thoughts of Benjamin, Agamben and Didi-Huberman were added to that of Inês Gil, and were essential.

Keywords: Tarkovky, Production design, Transcendence, Nature, Technique.

Quatro filmes do diretor russo Andrei Tarkovski: *O Espelho*, 1975, *Stalker*, 1979, *Nostalgia*, 1983 e *O Sacrifício*, 1986, constituem meu campo de pesquisa. Mais especificamente, algumas cenas onde aparecem postes em meio à paisagem. Elementos a compor, e a sugerir sentidos para as cenas. Nesses filmes, os personagens, ou a própria humanidade, incorporam uma relação de distanciamento, e de progressivo afastamento para com a natureza; preocupação constante de Tarkovski. A aparição dos postes em meio a paisagens abertas, denota uma atmosfera onde modernidade, natureza, história e transcendência entram em relação. Questões postas através do que é visível nas cenas. Trabalho da direção de arte conferir visualidade à atmosfera almejada pela direção.

418 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ESTÉTICA E TEORIA DA DIREÇÃO DE ARTE AUDIOVISUAL.

419 | Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ). Professora do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário AESO - Barros Melo - UNIAESO. Professora Substituta do curso técnico de Artes visuais, IFPE.

Traduzir imagens, criar imagens

As palavras escritas aqui investem, de maneira atenta e propositiva, na construção de novas imagens. Proponho novas imagens destruindo, parcialmente, as antigas, as olhando com maior profundidade, olhando o seu entorno. Minha leitura, ou tradução, teve como alicerce o pensamento de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze e Inês Gil.

Com Benjamin, entendi que para criar algo, perceber ideias parcialmente veladas, há que destruir, se não toda a coisa, ao menos parte dela. Há que se perder no que é latência no objeto observado, no que nele está esquecido, não dito verbalmente. Na latência da coisa, o pensamento se perde, e assim encontra algo a ser dito sobre ela. Deixa de vê-la para que a palavra aconteça (AGAMBEN, 1999, p. 49). À exemplo, na cena final do filme *O Espelho*, um solitário poste, fincado na terra e apontado para o alto, ao lado de uma mulher, e em meio a uma paisagem, rodeado do humano e da natureza, assume a forma de uma cruz, indica a presença de algo divino. Imagens da natureza imemorial e do homem histórico se misturam.

Nesses filmes, os postes, erguidos ou tombados, são linguagem, comunicam ideias do diretor. Tarkovski indaga sobre o distanciamento entre homem, natureza e fé. Nesta pesquisa, olhares, leituras e traduções alegóricas-teóricas configuraram pensamentos, ideias e imagens. Traduzir é também conferir outra linguagem à matéria traduzida. Em um filme, as palavras do roteiro ganham materialidade, tridimensionalidade e, posteriormente, se tornam imagens. Em um caminho inverso, imagens desses filmes se apresentam aqui como palavras: poste-cruz.

Minha leitura dialoga com a ideia de expansão, cria relações de fulguração. O representado nessas imagens permanecerá, de certa forma, irreconhecido. Desejo meu, desejo de Tarkovski, em suas palavras: “o que me fascina é a recusa em até mesmo sugerir a espécie de significado final da imagem, que pode ser gradualmente decifrado como uma charada” (TARKOVSKI, 2010, p. 123).

Os postes: repetição, esquecimento, morte

Os postes surgem repetidas vezes, com ou sem destaque, nos quatro filmes mencionados. Frutos da técnica, da modernidade, que insistem em fazer sua aparição em meio à natureza, e próximo à figura humana. Nas imagens onde eles atuam dá-se um jogo entre diferentes forças: natureza, homem, técnica, e ainda um resto de céu, de divino. Eles estão lá, lado a lado a nos atizar o pensamento. Essas imagens realizam desejos, movimentam olhares, constroem atmosferas; nos convidam à reflexão. Os postes denotam a presença do mundo moderno e urbano. Espécies de emblema do “avanço da civilização”, do “progresso”. Aparentemente desprovido de atrativos visuais e espirituais, conservam discretas surpresas ao longo desses filmes carregados de bosques, de águas, de ventanias, de névoas, de paisagens naturais e de um imbricado universo humano. Outros elementos visuais, como ambientes alagados, tanques de guerra, abadia em ruína, casa em chamas, poderiam parecer mais

atrativos à uma leitura. Mas foi inquietante perceber as repetidas aparições de longínquos postes em meio à paisagem, por vezes contextualizados, ou em situações de pouca verossimilhança. Foi provocador observar no quadro as sutilezas desses objetos, seu lugar, sua forma, suas cercanias a compor a *mise-en-scène* e a atmosfera da cena.

O Espelho – postes, fronteiras vazadas

Na bucólica cena inicial do filme *O Espelho*, vemos uma mulher, Marússia. Ela fuma e observa a paisagem sentada na cerca da sua casa. Tal cena nos mostra, pela primeira vez, o objeto em questão, quatro postes. Como de costume, os postes estão enfileirados, traçam, ao longe, uma linha transversal entre Marússia e o bosque logo à sua frente. Organizados em espaçada fileira, esses postes indicam uma espécie de fronteira tênue e vazada. Mesmo sem dividir, ou afastar de todo a mulher e o bosque, sugere distinção entre eles. Homem e natureza atravessados pela técnica. Força histórica e força mítica permeadas por esses objetos da modernidade. Nessa imagem, os postes aparentam leveza e o corpo feminino, peso. O corpo da mulher é volumoso, está em primeiro plano, um bloco austero de linhas sinuosas acomodado na cerca com seus trajes preto e branco. Marússia e o bosque são corpos densos. À distância, eles mantêm uma relação frontal. Não se temem. Em *O Espelho*, esses postes, além de “fronteira” distintiva, e não divisora, também aludem à existência de um percurso. Constroem uma linha entre dois pontos. De onde eles partem, para onde seguem é lugar oculto. Extremos recortados pelo enquadramento. Em esses dois pontos estariam duas cidades? A aldeia de Ignatieva⁴²⁰? Tomchina⁴²¹? Nos questionaremos sem respostas. O urbano permanece distanciado e esses condutores de energia, funcionam enquanto indício dessa presença-ausente. De fronteira vazada entre homem e natureza, a vestígio de algo distante a lançar braços por todos os lados: o “progresso” ou o empobrecimento da experiência humana. Os postes na paisagem em *O Espelho*, dão exemplo de presença da modernidade a assombrar as dobras das imagens, a fazer parte das reflexões do autor.

Stalker – postes-monumentos

Stalker, filme percurso, tem como principais personagens o Stalker-guia, o Escritor e o Professor. Personagens entristecidos, desesperançados. Os três percorrem um lugar chamado Zona. Ambiente misterioso onde a natureza encontra refúgio. A Zona é a própria natureza. Na chegada desses personagens à Zona, vemos vários postes robustos e pesados semi-caídos no solo. Eles estão com a sua fiação rompida, com sua estrutura tomada por uma crosta de lodo, crosta de tempo. Nada ligam, nada distinguem. Foram contagiados por uma força que os levou ao chão. Estão sob efeito da gravidade melancólica presente nos três homens cansados e decadentes.

Em *Stalker*, os postes tombaram deixando na paisagem uma ideia de espaço ancestral. Objeto inutilizado para o homem, seu uso agora pertence a esse espaço desconhecido, a Zona. Monumento estagnado – tal qual os tanques de guerra desse mesmo filme – sem

420 | Durante a cena, o narrador menciona que tal aldeia localiza-se nas imediações da fazenda da personagem.

421 |

serventia para o mundo moderno. Estão visíveis para fazer recordar o mundo secular que lá um dia reinou, para renovar o sofrimento. Na Zona o acontecimento encarnado nesses postes-monumentos é o fracasso da ideia de progresso. O poste tombado é o corpo no qual essa ideia malograda encarnou. Esquecida na paisagem como um mito a ser reinterpretado, pouco se fala sobre ela, mas sua força atua entre as imagens desse filme, e não pode ser negada. O mito do progresso, sua falência, assombram essa paisagem.

Despencados no solo são utensílios da vida ativa agora sem qualquer serventia, ou apenas enquanto objetos de ruminação. Esses postes são emblemas de um mundo moderno em vias de extinção. Tombados na terra, são cada vez mais capturados pela natureza.

Nostalgia – postes sombrios

Nostalgia, assim como *O Espelho*, nos revela esses objetos em sua cena de abertura. Um carro negro percorre a paisagem enevoada de uma Itália sem brilho, ao seu lado, observamos a passagem de uma sequência de postes. Eles são longilíneos, estão erguidos, encobertos por uma névoa densa, pelo cinza da paisagem, são sombrios como ela. A câmera acompanha o deslocamento do carro fazendo com que uma sequência de postes surja nesse plano em deslocamento. Um a um aparecem no quadro, o atravessam e somem dele lateralmente. Cena densa, de pouca profundidade. Seu tom cinza-esverdeado colore cada coisa que dela participa. Indica uma Itália nebulosa e melancólica (CHION, 2007, p. 73-44). Faz novamente do poste um vestígio secular sem lhe dar qualquer ênfase. Vestígio do mundo profano. Nenhuma edificação surge nessa paisagem. No carro, estão Andrei, poeta russo protagonista do filme, e Eugenia, sua tradutora, eles circulam por algum lugar da Itália para visitar uma pintura⁴²².

A aparição insólita desses postes, volta a repetir-se ao longo do filme. Pertence sempre a uma miragem ou sonho de Andrei, o viajante afastado de sua pátria e família. Os vemos em frente à casa de Andrei com um anjo à porta. Em outro momento, também em frente à casa do poeta, encontram-se diante dela, sua esposa, uma senhora, seus dois filhos, um cão e um cavalo. Os postes estão lá, testemunham esse acontecimento, estão lá sóbrios, escurecidos e estáticos.

O Sacrifício – postes-condutores

Em *O Sacrifício*, é a chegada de um dos convidados, Otto, à festa de aniversário de Alexander, que marca a aparição desses objetos desprovidos de vida. Otto – carteiro-mensageiro – empurra sua bicicleta por um caminho de grama baixa, poucas árvores e céu acinzentado. Percurso que leva até a casa da família do aniversariante. A casa está localizada em uma ilha. O carteiro traz com ele o seu presente, um antigo mapa da Europa. Ao seu lado, uma fileira de postes o acompanha. O enquadramento aberto desse plano, faz com que a terra e o céu sejam o fundo dessas estruturas retilíneas. Os postes, divididos ao meio pela

422 | Se trata da Madona do Parto, de Piero della Francesca.

paisagem, comungam do encontro entre a terra e o céu. No decorrer de todo o filme, vemos uma série de imagens em equilíbrio. Espécies de *yin e yang*. De imagens concisas, de *haikais*, tão admirados pelo diretor.

Novamente, técnica, homem e transcendente exibem as suas diferenças, mas, através de elementos materiais e visuais organizados pela direção de arte, contribuem para o desenrolar de uma narrativa comprometida em afirmar a urgência de reaproximar humanidade e natureza. O caráter, a atmosfera desse filme, afirmam a ideia de equilíbrio. A relação entre enquadramentos, ritmos, cores, configuram um espaço energético, composto por forças visíveis e invisíveis, que desencadeiam sensações e afetos em nós, receptores. São imagens da arte que potencializam e não apaziguam de todo, os contrastes mundanos e espirituais expostos por elas. Escolha conceitual de Tarkovski, escolha material e visual da direção de arte. São postes. São mastros sem vela em uma ilha mergulhados num ambiente terreno-celeste. Na cena final, essa mesma fileira de postes volta a aparecer, ao seu lado, Alexander e sua família correm atordoados com o incêndio da casa da família.

Poste-cruz

Esses postes, – ideias do diretor transcritas para o roteiro, matéria da direção de arte –, coadjuvantes intrigantes, distanciados e desprovidos de peso são abarcados pelo verde, ou pelo acinzentado das paisagens que os cercam. A técnica não deve ocupar grande espaço nesse refúgio atemporal: a natureza, mas também não deve ser menosprezada. Longínquos nos fazem perceber enquanto riscos verticais a cruzar a imagem. Sua corporalidade é matéria sutil e lhes confere leveza em relação a outros elementos dentro do quadro. Nessas imagens, observamos sua passagem quase despercebida. A direção de arte fez com que eles existissem. Enquadrá-los foi tarefa da fotografia. Olhá-los foi meu exercício de atenção.

Os postes reaparecem a cada novo filme. Em *O Espelho*, a sequência de postes delinea uma sutil distinção entre homem e natureza, ligam a casa a um lugar afastado, em *Nostalgia*, obscurecidos, invadem o espaço de uma família, figuram como um de seus membros. Em *O Sacrifício*, marcam um caminho, uma chagada. Hastes cuja bandeira não será mais hasteada. Em *Stalker*, são robustos, restam caídos e envelhecidos pelo desuso. Todos eles estão fincados em uma terra que não foi encoberta pelo asfalto.

Voltemos ao filme *O Espelho*, à sua cena final. Ela nos revela, uma vez mais, a presença de um poste. O que vemos já não é um encadeamento desses elementos a dar direção ao nosso olhar, mas um único deles afastado e desconectado dos outros. O estático toma conta desse fragmento de cena, um único poste perdura enquanto fragmento. O movimento que a sequencialidade entre eles conferia ao nosso olhar foi interrompido, e Marússia que anteriormente os observava com distância, agora é vista também imóvel em pé ao seu lado. A relação entre eles é de proximidade espacial, entretanto, conserva outras distâncias. Na cena final desse filme, três personagens de tempos distintos reaparecem. A velha mãe e seus dois filhos. Eles passaram próximos ao poste sem se deterem. A figura humana pesada a tomar grande parte do quadro na cena inicial – mulher sentada na cerca a fumar –, teve

sua escala diminuída, converteu-se em um ponto na paisagem, indício do humano. Sua escala, bem menor que a do poste, faz dessa mulher um dado a pairar, quase imperceptível, na imagem. Mesmo imponente em relação à mulher, o poste permanece subjugado à natureza que o cerca. Suas proporções evidenciam uma fragilidade frente a ela. Nesses imagem, esses elementos desenham um ponto de cruzamento, novamente faz convergir o espiritual, a natureza, o humano e a técnica. Tal convergência faz dela outra coisa, outra imagem, uma imagem-dialética.

Iluminação profana

Andrei Tarkovski, lúcido em suas ideias, fez da sua arte um incessante movimento dialético entre a natureza e o homem, assim como entre as nuances implicadas neles. O que é terreno – postes, lama, ruína, casa, rosto, vida e morte – é problemática dessa arte. É ele quem dá os ingredientes para que do seu interior nasça a magia. O terreno não é invólucro, nem o espiritual seu conteúdo, a dobra que se faz entre eles é de laço enredado e inseparável. As imagens desse território provocam experiências de iluminação e de profanação, momentos enigmáticos e críticos. Posso dizer com Benjamin que é uma experiência de “iluminação profana”, mais de resistência que de salvação.

Referências

- AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BENJAMIN, W. *Ensaio reunidos: escritos Sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- CHION, M. *Andrei Tarkovski: collection grands cineastes*. Paris: Cahiers du cinema, 2007.
- DELEUZE, G. O que é o ato de criação? In: DUARTE, R. (org). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questões colocadas ao fim de uma história da arte*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- GIL, I. *A atmosfera no cinema: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre o onirismo e realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- PERNIOLA, Mario. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

Festival Guarnicê: memória e cinema em São Luís do Maranhão⁴²³

Guarnicê Film Festival: memory and
cinema in São Luís do Maranhão

Milene de Cássia Silveira Gusmão⁴²⁴
(Doutora em Ciências Sociais – UESB)

Euclides Santos Mendes⁴²⁵
(Doutor em Multimeios – UESB)

José Ferreira Júnior⁴²⁶
(Doutor em Comunicação e Semiótica – UFMA)

Resumo: Esta investigação surge no âmbito da pesquisa “Memória, patrimônio e linguagem no contexto maranhense”, aprovada pelo Edital da CAPES, nº 21/2018, no Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia – PROCAD/Amazônia, e toma a relação entre memória, cinema e processos de formação cultural em São Luís como questão. Na pesquisa sobre as práticas de cinema na cidade, comparece fortemente o Festival Guarnicê como articulador de ações de formação pelo/para o cinema em São Luís desde 1977.

Palavras-chave: Maranhão, Guarnicê, cinema, memória, cultura.

Abstract: This investigation arises within the scope of the research “Memory, heritage and language in the Maranhão context”, approved by CAPES Notice, nº 21/2018, in the National Academic Cooperation Program in the Amazon – PROCAD/Amazon, and takes the relationship between memory, cinema and processes of cultural formation in São Luís as an issue. In research on cinema practices in the city, the Guarnicê Film Festival has strong presence as an articulator of training actions by/for cinema since 1977.

Keywords: Maranhão, Guarnicê, cinema, memory, culture.

423 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro da SOCINE, na sessão 2 - Os festivais e a memória das cidades - do ST Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual.

424 | Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), é professora do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) e do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

425 | Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

426 | Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é professor do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) e do curso de Graduação em Jornalismo, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Introdução

Esta pesquisa surge no âmbito do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia (PROCAD/Amazônia) e da parceria entre a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), a Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), visando o levantamento de dados sobre práticas de cinema em São Luís do Maranhão. Destaca-se aí o Festival Guarnicê de Cinema, que chegou à sua 46ª edição, em 2023, como um dos mais longevos festivais brasileiros e a mais significativa prática de exibição e formação audiovisual em São Luís, tendo criado as condições de possibilidade para o desenvolvimento de uma cultura de cinema maranhense ao longo das últimas décadas.

Criado em 1977 como Jornada Maranhense de Super-8, o festival ludovicense nasceu como ação extensionista do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), ligado à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), a partir do empenho de pessoas como o professor de Filosofia Mário Cella, que lecionava na UFMA, e o fotógrafo Murilo Santos, do Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte). Ambos participaram ativamente do Cineclubes Universitário, criado por Mário Cella na UFMA em 1975, depois renomeado como Cineclubes Uirá, por sugestão do diretor de fotografia Fernando Duarte – que, em 1976, ministrou curso no Cineclubes Universitário, no qual abordou o filme *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), longa-metragem de Gustavo Dahl filmado no Maranhão.

A experiência cineclubista impulsionou um processo de formação e prática em linguagem audiovisual no Maranhão, com a realização de cursos e a produção de curtas-metragens em Super-8. Para dar espaço à produção superoitista, na década de 1970 surgiram festivais e mostras pelo Brasil, como a Jornada Baiana de Curta-Metragem, em 1972, em Salvador, e a Jornada Maranhense de Super-8, em 1977, em São Luís, eventos que passaram a receber e a exibir filmes realizados no país no momento do *boom* superoitista.

Posteriormente, a Jornada Maranhense ampliou-se em quantidade de filmes inscritos em diferentes formatos. Em 1990, a Jornada incorporou a palavra Guarnicê ao nome do evento, passando então a ser o Guarnicê de Cine-Vídeo, até assumir, em 2002, o nome atual: Festival Guarnicê de Cinema. A palavra Guarnicê é específica do contexto cultural maranhense e marca o momento de preparação para a entrada em cena do Bumba meu boi, expressão da cultura popular do Maranhão caracterizada como dança cômico-dramática sobre a morte e a ressurreição de um boi. O troféu entregue aos vencedores e homenageados do festival tem o formato estilizado de um boi, criando, assim, um valor simbólico que reforça a sua vinculação com a cultura maranhense.



Figura 1 - O Troféu Guarnicê, cuja forma simboliza o Bumba meu boi, é entregue aos vencedores das mostras competitivas e homenageados do festival maranhense. (Fonte: site do 45º Festival Guarnicê de Cinema, <https://guarnice45.ufma.br/o-festival/>)

Ao longo de sua história, o Festival Guarnicê possibilitou a criação de espaços de exibição, formação e reflexão pelo/para o cinema e audiovisual no Maranhão, ampliados com a realização do Seminário Ciência Cine Guarnicê, atividade acadêmica criada em 2021. Em 2020 e 2021, o festival foi realizado via internet, devido à pandemia de Covid-19. Em 2022, assumiu forma híbrida, com programação presencial e on-line.

Esta pesquisa sobre o Festival Guarnicê ancora-se na compreensão de que a teia de ações humanas que desenvolveu o cinema foi, ao longo do processo histórico, estruturando ambiências de sociabilidade, aprendizados e instituições, bem como delineando as profissões do âmbito cinematográfico ao redor do mundo. Considera também que os processos de formação para/pelo cinema são uma importante pauta em âmbitos de produção e difusão cinematográficos e também dizem respeito à estruturação de redes sócio-humanas, compostas por pessoas que atuam para difundir práticas e viabilizar organizações que se ocupam com a constituição de acervos e a transmissão de conhecimentos e valores, evidenciando distintas metodologias e práticas pedagógicas. São muitos os exemplos de trajetórias e práticas sociais relacionadas ao consumo cinematográfico que são reveladoras de processos de aprendizado que se expressam na tessitura das sociabilidades constituídas, ao longo do tempo, sob os estatutos dos encontros entre realizadores, espectadores e outros interessados em cinema. Nas dinâmicas marcadas pela intensificação das relações sociais e econômicas que constituíram a potente indústria cinematográfica, observamos que, além de agentes

envolvidos na produção de filmes, comparecem críticos, cinéfilos, jornalistas especializados, revistas, cineclubes, encontros e seminários, cursos livres, escolas, mostras e festivais de cinema.

Do ponto de vista teórico-metodológico, esta investigação mobiliza reflexões do campo da Sociologia da Cultura, inspiradas pelos modelos conceituais de Norbert Elias e Pierre Bourdieu, que consideram as redes relacionais humanas no fluxo do tempo, observadas as interdependências e as interações entre as estruturas sociais, as práticas e as trajetórias coletivas e individuais no espaço de possibilidades. Assim, buscamos compreender, no contexto cinematográfico maranhense, como se tornaram possíveis certas realizações para as quais foram necessárias mobilizações que não se restringiram apenas ao âmbito institucional, nem só ao individual, mas que dizem respeito ao quadro histórico-social no qual comparecem instituições e pessoas envolvidas na tessitura de trajetórias e práticas culturais.

Laborarte, cineclube, festival

As práticas de produção cinematográfica se desenvolveram no Maranhão a partir, sobretudo, dos anos 1970, com a criação, em 1972, do Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte), em São Luís. Segundo Murilo Santos, que desenvolveu no Laborarte trabalhos pioneiros com cinema no Maranhão, “até a fundação do Laborarte, as filmagens não domésticas que existiam em São Luís eram reportagens e comerciais para TV. Além destas, eram produzidos alguns curtas institucionais governamentais. Essas produções utilizavam exclusivamente película 16 mm” (SANTOS *apud* MOREIRA NETO, 2017, p. 230).

O Laborarte passou então a estimular processos de criação artística entre jovens interessados em arte popular, teatro, música, dança, artes plásticas, fotografia e cinema, tendo em vista a integração das artes como proposta de ação sociocultural. O trabalho pioneiro do Laborarte foi um estímulo fundamental para o início da produção cinematográfica em Super-8 no Maranhão, bem como para a prática cineclubista que se iniciou em 1975, como atividade aglutinadora e organizadora das aspirações de cinéfilos que viriam a se tornar expoentes do cinema maranhense.

Em 1975, o Cineclube Universitário produziu o filme *Pregoeiros de São Luís*, curta-metragem em Super-8 dirigido por Murilo Santos, sobre o trabalho de vendedores ambulantes da capital maranhense. O momento sociocultural vivido em São Luís na segunda metade dos anos 1970 proporcionou uma ambiência para a realização de filmes em Super-8, possibilitando, assim, a criação da Jornada Maranhense de Super-8 – em cuja primeira edição ocorreu um painel sobre práticas de cinema em São Luís (SILVA, 2017).

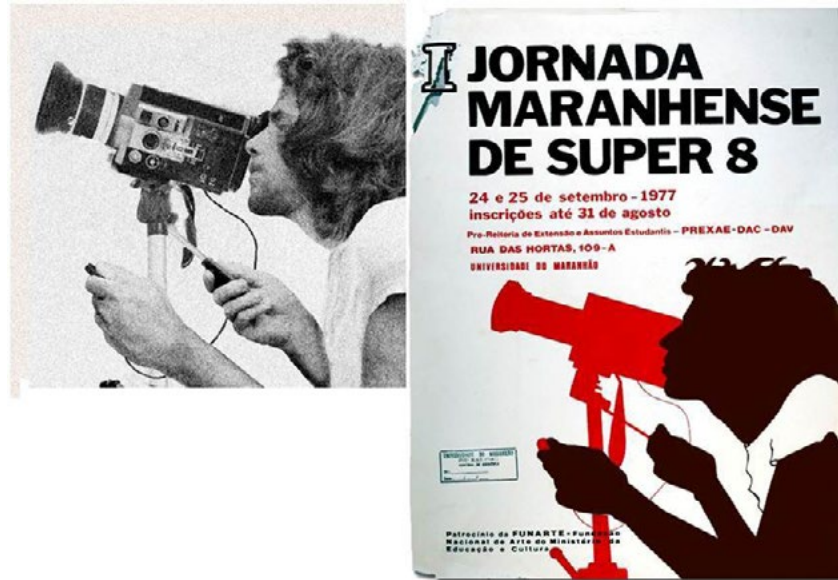


Figura 2 - O jovem cineasta Murilo Santos com sua câmera; na imagem ao lado, o cartaz da I Jornada Maranhense de Super-8 (1977). (Fonte: acervo pessoal de Murilo Santos)

Concomitante ao percurso das práticas socioculturais realizadas pelo Laborarte, pelo Cineclube Universitário (Uirá) e pela Jornada Maranhense de Super-8, comparecem três trajetórias que se destacam nas atividades de formação, produção audiovisual e participação nos debates sobre cinema no Maranhão, a saber: as trajetórias de Murilo Santos, Mario Cella e Euclides Moreira Neto. Eles tiveram papéis fundamentais na construção do Festival Guarnicê.

O trabalho de Murilo Santos destaca-se pelo pioneirismo na criação de novas imagens do Maranhão, bem como na criação de espaços de formação cinematográfica e audiovisual em São Luís, como o Laborarte e o Cineclube Universitário, fundamentais para a existência da Jornada Maranhense de Super-8. Murilo é um cineasta que mira outra perspectiva de uso da câmera, incorporando um olhar poético, informativo e socialmente crítico às produções audiovisuais maranhenses. Além de cineasta com vasta filmografia, Murilo é pesquisador e professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão. O engajamento social e a coerência da sua trajetória exemplificam, de modo singular, o papel do cinema na formação cultural e social, sobretudo no contexto maranhense.

O então padre italiano Mario Cella veio para o Brasil em 1965, tornando-se professor no Seminário de Santo Antônio, na capital maranhense. Consideramos que a trajetória de Mario Cella é exemplar no sentido de como, por caminhos nem sempre tão austeros, precognizados pelas ordens do Vaticano, a Igreja Católica incentivou, mediante o princípio do humanismo integral, a produção cinematográfica, unindo-se a movimentos leigos na realização de cineclubes, cursos de formação, festivais e produções audiovisuais. Isto ocorreu em São Luís por meio da iniciativa de Mario Cella, ao criar o Cineclube Universitário na UFMA, onde trabalhava como professor de Filosofia.

Um dos frequentadores do cineclube criado por Mario Cella foi Euclides Moreira Neto, então estudante do Curso de Graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal do Maranhão. Nascido no interior do Maranhão, Euclides iniciou sua trajetória como pesquisador e cineasta a partir do encontro com o Cineclube Universitário e a Jornada Maranhense de Super-8. Tornou-se um memorialista profícuo do cinema maranhense, com diversos livros publicados, como *Primórdios do cinema em São Luís* (1977) e *Guarnecendo memórias* (2017).

Essas três trajetórias singulares são expressões de experiências formadoras para/pelo cinema e que se dão por meio das redes de interdependências sociais e culturais em São Luís do Maranhão a partir da década de 1970, em um quadro histórico-social no qual comparecem instituições e pessoas envolvidas na tessitura de trajetórias e práticas culturais. Coube a instituições como o Laborarte e a Universidade Federal do Maranhão – em cujo âmbito foram criados o Cineclube Universitário e a Jornada Maranhense de Super-8 – papéis de destaque no processo de formação e desenvolvimento de práticas de cinema em São Luís do Maranhão, especialmente em relação ao Festival Guarnicê de Cinema.

Referências

BOURDIEU, P. *Esboço de uma teoria da prática* – precedido de três estudos de etnologia Cabila. Tradução de Miguel Serras Pereira. Oeiras, Portugal: Celta, 2002.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

CALDAS, L. A. O. *Superoítismo no Maranhão: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências (1970/80)*. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História) – Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, 2016.

CARVALHO, G. F. P. *Evolução histórica dos festivais de cinema e vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de Cinema*. São Luís: UFMA/Departamento de Assuntos Culturais, 2002.

CUNHA, P. “Laborarte completa meio século de arte, cultura e pesquisa”. O imparcial, São Luís/MA, 10 out. 2022. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2022/10/laborarte-completa-meio-seculo-de-arte-cultura-e-pesquisa/>. Acesso em 19 mai. 2023.

DUARTE, R. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ELIAS, N. *Escritos & ensaios*. Vol. 1: Estado, processo, opinião pública. Tradução de Sérgio Benevides, Antonio Carlos dos Santos e João Carlos Pijnappel. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *Teoria simbólica*. Tradução de Paulo Valverde. Oeiras, Portugal: Celta, 2002.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERREIRA JÚNIOR, J.; GUSMÃO, M. C. S.; MENDES, E. S.; SILVA, V. A. S. “Memória, estética e política no documentário *Maranhão 66*, de Glauber Rocha”. Revista Arquivos do CMD, v. 9, nº 1, jan.-jul. 2021, dossiê “Memórias e patrimônios: questões empíricas, analíticas e teóricas a partir da condição maranhense”, p. 50-68. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/42863/35498>. Acesso em 19 mai. 2023.

GUSMÃO, M. C. S., SANTOS, R. C., SILVA, A. M. R.. “Memória, imagens e processos de significação em práticas de cinema vinculadas à Igreja Católica”. In: GUSMÃO, M. C. S., NERY, S (org). *Memória e imagens: entre filmes, séries, fotografias e significações*. Jundiaí, SP:

Paco Editorial, 2020, p. 183-217.

MARITAIN, J. *Humanismo integral: problemas temporales y espirituales de una nueva cristiandad*. Madrid: Ediciones Palabra, 1999.

MATOS, M. F. B. *Ecos da modernidade: uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís*. Passo Fundo, RS: Méritos, 2016.

MOREIRA NETO, E. *Guarnecendo memórias*. São Luís: EDUFMA, 2017.

_____. *Provocações do cotidiano*. São Luís: EDUFMA, 2016.

_____. *O cinema dos anos 70 no Maranhão*. São Luís: UFMA/ Departamento de Assuntos Culturais, 1980.

_____. *Primórdios do cinema em São Luís*. São Luís: UFMA/ Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

SANTOS, J. M. M.; PEREIRA, J. J.. "Glauber Rocha ou papa João XXIII? Gênese do cinema maranhense". In: II SEMINÁRIO CIÊNCIA CINE GUARNICÊ: ciência, memória e educação - relações em movimento, 2022, Anais. São Luís: EDUFMA, 2023, p. 13-26.

SILVA, S. S. *Produção cinematográfica no Estado do Maranhão: o Festival Guarnicê de Cinema como principal janela de exibição e histórico fomentador da cadeia produtiva*. Monografia (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

Dar a ver o silêncio: o fragmento como estética da urgência⁴²⁷

Displaying silence: fragment as
an aesthetics of urgency

Mili Bursztyn de Oliveira Santos⁴²⁸

(Doutora - UFF)

Resumo: Uma análise comparativa do conto *Alguma Coisa Urgentemente* (1980), de João Gilberto Noll, e do filme *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984), de Murilo Salles, a partir da noção de estética do fragmento (LESSA, 2008) e de trauma experimentado como esfacelamento da experiência (BENJAMIN, 1985; LEVI, 1997).

Palavras-chave: Cinema, ditadura militar, memória, silêncio, fragmento.

Abstract: A comparative analysis of the short story *Something Urgently* (1980), by João Gilberto Noll, and the film *We Never Were So Happy* (1984), by Murilo Salles, based on the notion of the aesthetics of the fragment (LESSA, 2008) and that of trauma understood as a shattering of experience (BENJAMIN, 1985; LEVI, 1997).

Keywords: Cinema, military dictatorship, memory, silence, fragment.

O conto

O conto *Alguma Coisa Urgentemente* (1980), de João Gilberto Noll, se passa no Brasil na primeira década após o golpe militar de 1964. No conto, narrado em primeira pessoa, um jovem abandonado quando bebê pela mãe é brutalmente separado do pai na infância, depois que este é preso por atividades subversivas, em 1969. Ele conhece as razões políticas que provocaram a prisão do pai pelos agentes do regime militar, mas entende que deve se calar.

No dia em que ele foi preso, eu fui arrastado para fora da loja por uma vizinha de pele muito clara, que me disse que eu ficaria uns dias na casa dela, que o meu pai iria viajar. Não acreditei em nada mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. Pois o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe? (NOLL, 1980, p. 12)

427 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na mesa: Inventar, escavar, transgredir: produção de memória no audiovisual.

428 | Doutora (PPGCINE/UFF), mestre (PPGCOM/UFRRJ), montadora e realizadora audiovisual.

Antes da prisão, pai e filho viviam em Porto Alegre. O pai o levava para passear na Praça Júlio de Castilho e ensinava os nomes das árvores. Atento aos riscos a que estavam sujeitos em função das atividades clandestinas do pai, o menino temia a sua morte. mas entende que deve se calar.

— Quando é que você vai morrer?

— Não vou te deixar sozinho, filho!

Ele fazia questão de esquecer que eu sabia de tudo o que se passava com ele. Pra que ler? — eu lhe perguntava. Pra descrever a forma desta árvore — respondia-me um pouco irritado com minha pergunta. Mas logo se apaziguava. (NOLL, 1980, p. 11)

No momento da prisão do pai, o menino é acolhido por uma vizinha que o abriga em sua casa e diz que o pai precisou viajar às pressas. O menino finge acreditar: “o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe?” (NOLL, 1980, p. 12). Com a prisão do pai, ele é enviado para um colégio interno religioso no interior de São Paulo. Na convivência com os colegas, aprende “a jogar futebol” a se “masturbar e a roubar a comida dos padres. Eu ficava de pau duro e mostrava aos colegas. Mostrava as maçãs e os doces do roubo” (NOLL, 1980, p. 12). Passado um tempo, o pai retorna para buscá-lo. Estava irreconhecível: faltava-lhe um braço. Pouco restava do homem que gostava de levar o menino para passear e falar de árvores. Logo o menino perceberá que a mutilação não é apenas física, mas emocional: o pai voltou em silêncio.

O retorno do combatente faltando um pedaço é simbólico. *Alguma coisa urgentemente* se passa durante o governo do presidente Médici (1969-74). O período é considerado o mais truculento do regime militar. Após a intensificação dos protestos populares contra a ditadura, em 1968, o regime decretou o Ato Institucional 5 (AI-5), que conferia poderes de exceção ao governo com a justificativa de que era necessário combater os inimigos da pátria e desmontar as organizações guerrilheiras no país. Ao narrar a progressiva degradação física e moral de pai e filho, Noll aborda a violência e a crise moral daqueles tempos.

Em *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin (1985, p. 115) comenta a degeneração dos soldados regressos dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial (1914-18): “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”. Para Benjamin, a Grande Guerra representou um divisor de águas. Em *O Narrador*, Benjamin (1985, p. 198) retoma a imagem dos “combatentes que voltam mudos do campo de batalha”, relacionando-a a morte do narrador, fenômeno social que ele associa ao desaparecimento gradual da “faculdade de intercambiar experiências”. No conto, Noll evidencia isto na transformação do pai, que remete a uma perda de mundo que tem suas origens no golpe de 1964 e se intensifica com o AI-5 de 1968.

Ao reaparecer no colégio interno para buscar o filho, agora um menino crescido, o pai o leva para o Rio de Janeiro e o instala em um apartamento emprestado na Avenida Atlântica, Copacabana. O menino quer entender o que se passa, mas por motivos de segurança, o pai se recusa em colocá-lo a par da situação. A partir de então, toda tentativa de aproximação do

menino será interditada pelo pai. Negligenciado, o menino reage com indiferença. No conto o narrador relata ter “perdido a capacidade de chorar” (NOLL, 1980, p. 12). A decadência física e moral do pai é seguida por um processo de degradação do filho, que abandonado à própria sorte e vivendo solitário em um apartamento de luxo, dorme sobre lençóis encardidos, sem se importar com a limpeza da casa ou higiene pessoal. Quando o pai volta a sumir para mergulhar novamente na clandestinidade, o menino, conformado, se diz “[...] acostumado com o mistério daquele apartamento. Já não queria saber a quem pertencia, porque vivia vazio. O segredo alimentava o meu silêncio. E eu precisava desse silêncio para continuar ali” (NOLL, 1980, p. 13). Com a quantia que o pai deixou para sua subsistência, ele consegue se manter por sete meses. Quando o dinheiro acaba, ele se prostitui. Então, o pai reaparece. Desta vez, faltam-lhe dois dentes. O filho relata o episódio de prostituição. Sem esboçar surpresa, o pai o aconselha a procurar “fazer outra história da minha vida” (NOLL, 1980, p. 16) e anuncia que irá morrer. A notícia atordoa o menino:

Eu preciso fazer alguma coisa urgentemente, a minha cabeça martelava. É que eu não tinha gostado de ir com aquele homem na noite anterior, meu pai ia morrer e eu não tinha um puto centavo. De onde sairia a minha sobrevivência? Então pensei em denunciar meu pai para a polícia para ser recebido pelos jornais e ganhar casa e comida em algum orfanato, ou na casa de alguma família. Mas não, isso eu não fiz porque gostava do meu pai e não estava interessado em morar em orfanato ou com alguma família, e eu tinha pena do meu pai deitado ali no sofá, dormindo de tão fraco. Mas precisava me comunicar com alguém, contar o que estava acontecendo. Mas quem? (NOLL, 1980, p. 16)

Alguma coisa urgentemente apresenta a história de seu narrador como uma jornada de perda da inocência. Um processo de crescimento que se realiza pelo abandono progressivo do menino. Narrado da perspectiva da criança, o conto revela como a experiência da ditadura deixou marcas profundas em toda uma sociedade e não apenas nas vítimas diretas da perseguição política do regime. Publicado em 1980, quando estava em curso o processo de abertura política, o conto narra o descompasso de duas gerações atravessadas pelo trauma da ditadura. O silêncio a que o narrador está condenado é apresentado como mecanismo de sobrevivência e como sintoma do trauma.

O filme

Nunca Fomos Tão Felizes (1984) é um filme livremente inspirado em *Alguma Coisa Urgentemente*. Dirigido por Murilo Salles, foi produzido no contexto de redemocratização e se passa em 1972, durante o governo do General Médici. Gabriel é um menino órfão de mãe. Seu pai, Beto, está preso por envolvimento nos movimentos de resistência à ditadura militar e vive em um colégio interno de padres. Durante os finais de semana, enquanto os colegas retornam para suas casas e famílias, Gabriel fica no colégio, sozinho. Um dia o Padre Reitor o chama em seu gabinete para avisar do aparecimento repentino de Beto: “Ele está aí fora te esperando” (*Nunca fomos tão felizes*, 1984). Passados oito anos, o sentimento de Gabriel é de abandono, o pai nunca escreveu uma carta. Contudo, para o Reitor, se o pai veio buscá-lo, é porque o amava:

PADRE. Teu pai não te deixou aqui para te abandonar. Você se lembra como estava difícil a vida para vocês depois que sua mãe morreu? Bem, agora eu acho que posso te dizer: teu pai pagou rigorosamente as mensalidades do colégio durante esses oito anos que você esteve aqui conosco.

GABRIEL. Mas o senhor nunca me disse isso.

PADRE. Foi feito o que ele quis. As razões, pergunte a ele. Certamente as terá. E fortes. (*Nunca fomos tão felizes*, 1984)

Ao reaparecer, Beto leva o filho para viver no Rio de Janeiro e o instala em um apartamento suntuoso na Avenida Atlântica, com vista panorâmica para a orla de Copacabana. No jantar ele avisa que partirá na manhã seguinte. “Que horas você vai voltar?” (*Nunca fomos tão felizes*, 1984), pergunta, o filho, totalmente alheio às atividades clandestinas do pai. “Não sei, mas eu vou manter contato telefônico contigo. Eu te ligo às seis” (*Nunca fomos tão felizes*, 1984). Beto faz uma série de recomendações de segurança à Gabriel e pede que não leve ninguém ao apartamento. O menino se dá conta de que a vida na cidade com o pai não será como ele imaginou: “Você não vai morar aqui?” (*Nunca fomos tão felizes*, 1984). “Seria muito arriscado para você eu ficar por perto. Mas eu vou estar sempre em contato com você. Isso aqui é só uma solução provisória” (*Nunca fomos tão felizes*, 1984), explica Beto. Gabriel não se dá por satisfeito: “O que eu fazer aqui o dia inteiro?” (*Nunca fomos tão felizes*, 1984).

Na sequência seguinte, Gabriel desperta suado, assustado. Na sala, sobre a mesa de jantar, entre os restos de comida, está o pacote de dinheiro deixado pelo pai para sua subsistência. Corta para outro plano: Gabriel caminha na areia da praia em direção à água. Ele observa o movimento das ondas do mar, enquanto a água molha os seus pés. De volta ao apartamento, Gabriel está deitado no canto da sala, debaixo da janela. De olhos fechados, ele pega sol. Ao seu lado o rádio de pilha toca a música *Born to be wild* (1968). O som do rádio quebra o silêncio do ambiente. Corta para novo plano: Gabriel sentado no chão se distrai brincando com uma moeda. O telefone toca e o menino corre do quarto até a sala. “Alô? ... Sou eu... tava te esperando” (*Nunca fomos tão felizes*, 1984). É a primeira vez que o menino fala desde a partida de Beto. O plano de Gabriel ao telefone, em pé diante da janela com vista para Copacabana revela a precariedade de sua situação. Sozinho em uma cidade de grandes proporções, vivendo em um apartamento monumental, vazio e frio sem que ninguém tomasse conhecimento. Sem os meios necessários para compreender a condição de clandestinidade do pai, Gabriel irá experimentar seus sumiços como sucessivos abandonos e se ressentirá disto.

Estética do fragmento

A sensação de abandono é o que liga o conto ao filme. Noll descreve esta sensação como um “nervo comum” entre as duas obras, “a herança histórica daquele filho da classe média brasileira mais esclarecida, lá pelos anos 70, sem instrumentos para captar o sentido da interdita ação paterna” (Filmes Jovens Em Gramado. Jornal do Brasil Carderno B, Rio de Janeiro, p. 2, 12 de abril de 1984). Salles (1988, p. 8), por sua vez, reconhece em Noll “um cara que escreve do jeito que eu penso as imagens”. Salles traduz com êxito a atmosfera

de medo, solidão, insegurança e paranoia a que Noll faz referência no conto. Tanto o filme, quanto o conto, resumem o clima dos anos 1970 no Brasil. Para Salles “ambos [filme e conto] expelem o bode geral de uma época muito difícil e violenta no Brasil. Tempos em que ninguém podia falar” (Com o Leopardo de Bronze de Locarno, chega ao Rio ‘Nunca fomos tão felizes’. O Globo Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 4, 27 de agosto de 1984). Na mesma reportagem sobre a estreia carioca do filme, Noll lembra a sua chegada no Rio de Janeiro, em 1969, aos 23 anos:

Há uma identidade enorme entre o conto e o filme. O clima do filme é também *Alguma Coisa Urgente*”. Há uma insuficiência de ser na vida do garoto, ele não tem condições de conhecer porque existe um vazio muito grande permeando a relação dele com o pai. Quando cheguei ao Rio, há 15 anos atrás, o que norteava o momento político era a questão da segurança, tanto para o sistema como para os opositores. e eu me senti muito sem pai, muito sem referência política e existencial. (Com o Leopardo de Bronze de Locarno, chega ao Rio ‘Nunca fomos tão felizes’. O Globo Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 4, 27 de agosto de 1984)

No que tange a fotografia do filme, Salles considera seu filme “uma homenagem à imagem, é um filme que acredita basicamente na imagem, se as pessoas não entrarem numa de querer perceber a história do filme através da imagem não vão entender o filme” (SALLES, 1988, p. 10). João Carlos Avellar ao comentar esta fotografia destaca nela um caráter fragmentário a ser compreendido não como “falha de construção” e, sim, como “artifício” (A Fotografia Como Personagem. Jornal do Brasil Caderno B, Rio de Janeiro, p. 23 de abril de 1984). Identificamos este mesmo artifício na escrita de Noll. A estrutura fragmentada do texto encarna o senso de urgência que aflige o narrador de *Alguma coisa urgentemente*. Esta fragmentação se manifesta também pela incomunicabilidade entre os personagens. As tentativas de dialogar do filho, interditas pelo pai, é uma das condições determinantes no processo de degradação física e moral de ambos. Tal como Noll, Salles dá a ver o abandono experimentado pelo personagem Gabriel como silêncio.

Manoel de Barros, no poema a seguir, fala sobre o desafio de se capturar o silêncio.

Difícil fotografar o silêncio.

Entretanto tentei. Eu conto:

Madrugada, a minha aldeia estava morta. Não se via ou ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas. Eu estava saindo de uma festa.

Eram quase quatro da manhã. Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado. Preparei minha máquina.

O silêncio era um carregador?

Estava carregando o bêbado.

Fotografei esse carregador.

Tive outras visões naquela madrugada. Preparei minha máquina de novo.

Tinha um perfume de jasmim no beiral do sobrado. Fotografei o perfume.

Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.

Fotografei a existência dela.

Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo. Fotografei o perdão.

Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. Fotografei o sobre.

Foi difícil fotografar o sobre. Por fim eu enxerguei a nuvem de calça.

Representou pra mim que ela andava na aldeia de braços com Maiakovski – seu criador. Fotografei a nuvem de calça e o poeta. Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa

Mais justa para cobrir sua noiva. A foto saiu legal. (BARROS, 2013, p. 9)

O poema de Barros situa o silêncio no limiar entre a palavra e a imagem, reforçando com isto a impossibilidade de capturá-lo por inteiro. Na tentativa de dar forma ao silêncio, Noll (na literatura) e Salles (no cinema) recorrem à estética do fragmento. No conto, ao lançar mão da narrativa em primeira pessoa, fragmentada, Noll reproduz o senso de urgência característico da literatura de testemunho. Em *É Isto Um Homem?*, por exemplo, Primo Levi (1997, p. 07-08) defende o caráter fragmentário do livro como expressão da urgência de seu testemunho sobre a experiência de Auschwitz: “seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência”. A partir de Levi, Renato Lessa (2008, p. 16) define uma estética do fragmento como um estilo que “permite que o narrador mostre, mais do que explique”. Não seria justamente esta a função da fotografia no filme de Salles? Capturar o abandono de Gabriel na angústia de seus gestos, mais que explicá-lo.

Referências

- AVELLAR, João Carlos. *Filmes Jovens Em Gramado*. Jornal do Brasil Caderno B, Rio de Janeiro, p. 2, 12 de abril de 1984.
- AVELLAR, João Carlos. *A Fotografia Como Personagem*. Jornal do Brasil Caderno B, Rio de Janeiro, p. 23 de abril de 1984
- BARROS, MANOEL. *Ensaios Fotográficos*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política (v. 1)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LESSA, Renato. *O Silêncio e sua Representação*. Rio de Janeiro: Edição Laboratório de Estudos Hum(e)anos – Online, Setembro 2008.
- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- NUNCA fomos tão felizes. Direção: Murilo Salles. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984. Digital. (91 min).
- SALLES, Murilo. *Diretores Estreantes*. In: Filme e Cultura n.48, nov. 1984, p. 4-13.
- SALLEM, Helena. *Com o Leopardo de Bronze de Locarno, chega ao Rio “Nunca fomos tão*

felizes". O Globo Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 4, 27 de agosto de 1984.

POLÍTICAS
IMAGENS
SONS
FRONTEIRAS

O curta-metragem como marca produtiva do cinema gaúcho recente⁴²⁹

The short film as a productive hallmark of recent cinema in Rio Grande do Sul

Dra. Miriam de Souza Rossini⁴³⁰
(UFRGS)

Dr. Lucas Furtado Esteves⁴³¹
(UFRGS)

Resumo: A proposta deste artigo é discutir o lugar do curta-metragem na produção cinematográfica gaúcha. Por muitos anos, o curta foi apreendido como um formato amador no campo da realização cinematográfica. E o Rio Grande do Sul era visto como a “terra do curta-metragem”, obrigando os realizadores gaúchos a buscarem no longa a profissionalização da sua carreira. Nas últimas duas décadas, essa percepção mudou e o curta foi deixando de ser apenas um formato de entrada para se constituir numa produção com seus próprios méritos e reconhecimentos.

Palavras-Chave: Cinema gaúcho; Curta-metragem; Cinema Contemporâneo; Cinema Amador.

Abstract: The aim of this article is to discuss the place of short films in Gaucho cinematographic production. For many years, the short film was seen as an amateur format in the field of filmmaking. And Rio Grande do Sul was seen as the “land of short films”, forcing Rio Grande do Sul filmmakers to seek professionalization of their careers in feature films. In the last two decades, this perception has changed and the short film has gone from being just an entry format to becoming a production with its own merits and reconnaissance.

Keywords: Gaucho cinema; Short film; Contemporary Cinema; Amateur Cinema.

429 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE, junto ao ST Cinema no Brasil: a história, a escrita da história e as estratégias de sobrevivência.
430 | Doutora (História - UFRGS), Mestre (Cinema - USP). Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e ao Departamento de Comunicação. Membro do Conselho Fiscal da SOCINE (2019-2021; 2021-2023). Integrante da Comissão Editorial da revista Rebeca. Coordenadora do ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisual - CNPq.

431 | Doutor (Comunicação - UFRGS), Mestre (Letras - UFRGS), Bacharel (Realização Audiovisual - Unisinos). Professor Substituto no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Mato Grosso (2023); membro do ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisual - CNPq.

Introdução

A virada do século XX para o XXI marca uma transformação na produção audiovisual brasileira. A partir da democratização e difusão das tecnologias digitais de gravação e finalização, que possibilitaram que a realização de filmes aumentasse exponencialmente, diversos novos cineastas surgiram para o cenário nacional. Isso pode ser observado na produção de curtas-metragens, um formato que necessita de orçamentos menos expressivos e que, em função da popularização da internet, encontra cada vez mais plataformas de exibição e de circulação. Além disso, o circuito de festivais nacionais e internacionais angaria reconhecimento para os filmes e seus realizadores.

Exemplos muito recentes são *Fantasma Neon* (2021)⁴³², de Leonardo Martinelli, vencedor do Festival de Locarno e do Festival de Biarritz; e *Big Bang* (2022)⁴³³, de Carlos Segundo, igualmente vencedor do Festival de Locarno. Com isso o Brasil conquistou o feito inédito de receber o principal prêmio de curta-metragem por duas edições consecutivas.

O Rio Grande do Sul, com sua tradição em realização de curtas, também se destaca nesse processo. Com sua produção ampla e variada, o Estado tem figurado como um dos principais na realização de filmes desse formato. Desde a chamada Primavera do Curta-Metragem, nos anos 1980, como aponta Denise Tavares (1999), o Estado conquistou amplo espaço na produção dos filmes curtos. Um marco desse processo foi *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, que se notabilizou pela inventividade, levando o cinema gaúcho para diversos festivais internacionais. Como afirma a Tavares:

Em Gramado, os novos filmes revelavam que as inovações trazidas pelos curtas do início dos anos 80 eram não só incorporadas, como radicalizadas. Ou, melhor ainda, os curtas dessa safra conseguiam conciliar inovações estéticas com qualidade técnica, sem perder de vista o público a que se destinavam. Nessa perspectiva está o curta metragem que mais ganhou prêmios no Brasil e é hoje, provavelmente, um dos mais conhecidos pelo grande público: “Ilha das Flores”, de Jorge Furtado, produção da “Casa de Cinema de Porto Alegre” (TAVARES, 1999, p. 85)

A autora destaca que os anos 1980 marcaram uma época de grande expansão da produção de curtas-metragens no Rio Grande do Sul. Durante aquela década, o estado notabilizou-se pela inventividade de linguagem em seus filmes e, também, pela fácil comunicação com o público. Uma importante vitrine para essas produções foi o Festival de Cinema de Gramado.

Além disso, o retorno financeiro dos prêmios demonstrou a viabilidade financeira do formato. Se já não era mais um primo tão pobre dos longas, ainda faltava aos filmes curtos ganhar o status enquanto obra em si. E foi esse impulso que a virada tecnológica do início dos anos 2000 permitiu.

432 | *Fantasma Neon* em Locarno. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjn4-rBk7CCAxUWQ7gEHR2aBg0QFnoECBIQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.cinevitor.com.br%2Ffestival-de-locarno-2021-curta-brasileiro-fantasma-neon-de-leonardo-martinelli-e-premiado-com-o-leopardo-de-ouro%2F&usq=A0vVawlhN4ToUnQ4kksA8ubPBgmT&opi=89978449>. Acesso em 06/11/2023.

433 | *Big Bang* em Locarno. Disponível em: <https://uberground.com.br/filmado-em-uberlandia-big-bang-de-carlos-segundo-premiado-em-locarno-comprova-a-qualidade-do-audiovisual-no-interior-do-pais/> Acesso em 06/11/2023

O curta-metragem como formato

Para problematizar o lugar do curta-metragem no cinema gaúcho, a primeira questão é observar que o filme curto é apenas um formato, que se atualiza em diferentes gêneros narrativos, ficcionais ou documentais. De acordo com a Medida Provisória Nº 2.228-1, de 2001, um curta-metragem é um filme com duração até quinze minutos, embora a maior parte dos festivais, nacionais ou não, aceitem filmes com até 30 minutos nesta categoria. Dessa forma é possível entender o curta como um formato definido pela sua duração e não pelo seu conteúdo.

Outro aspecto interessante do formato curto é que ele costuma ser produzido em diferentes suportes, sem que isso o desprestigie enquanto produto audiovisual. Ou seja, há curtas em super-8, o que no RS foi um fenômeno entre os jovens realizadores dos anos 1970 (Seligman, 1990), e até mesmo dos anos 1990. Um exemplo é o realizador Gustavo Spolidoro que fez seus primeiros filmes em super-8, quando esse suporte não era mais popular ou viável tecnicamente. Mesmo assim, *Velinhas* (1998), de Spolidoro, estreou no Festival de Cinema de Berlim e foi muito bem recebido. O 16mm foi outro suporte usado na produção de curtas no RS, por estar próximo do padrão profissional, o 35mm. A maioria dos cinejornais do Estado também usou a bitola de 16mm. Entretanto, foi ao usarem o 35mm na realização do curta *No amor* (1982), que a geração de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil sentiu-se realmente como profissional do cinema. Naquele momento, o importante para os realizadores era a bitola e não o formato.

O formato curto em 35mm, portanto, passou a ser considerado a forma de entrada no campo do cinema, e em especial do cinema narrativo. Os editais de financiamento, estadual e municipais, previam verbas para a produção de curtas naquela bitola que chegavam a custar quase cem mil reais,⁴³⁴ um valor bastante alto por conta do suporte em película e toda a tecnologia envolvida no processo de captação, revelação e finalização. Fora a exibição.

É por isso que fazer um curta, até o início dos anos 2000, era acessível a poucos, por conta dos altos custos de produção. E a circulação estava restrita a festivais e mostras específicas. Com a passagem para o cinema digital, aos poucos o valor envolvido diminuiu, sendo possível fazer filmes com menos de cinco mil reais, e que são exibidos em festivais pelo mundo todo. Esse processo levou a um aumento significativo de produção. E, em duas décadas, foi possível ver novas gerações de realizadores se sucederem, e se expandirem em diferentes polos produtivos no Estado (ROSSINI, 2021). Para essa nova geração de realizadores, menos afeitos às tradições de formato e de suporte, produzir era sempre a primeira opção. Outras viradas, porém, foram necessárias para que o lugar do curta na produção gaúcha fosse finalmente repensada.

434 | Em sua tese, Migotto (2021) entrevista os ex-sócios da produtora Clube Silêncio, que afirmam terem usado os prêmios para curtas em 35mm na produção de longas em digital.

Dos cursos de cinema às novas gerações de cineastas

Paralela a essa virada tecnológica, que aos poucos substituiu a película como principal marca do cinema, surgiram, no RS, os primeiros bacharelados e tecnólogos de cinema – e de audiovisual e multimídia. Também houve uma expansão dos cursos de comunicação, com a retomada da produção de curtas universitários, ficcionais ou documentais. Cursos foram abertos em diferentes municípios gaúchos, e também na região metropolitana. O primeiro bacharelado em Realização Audiovisual foi criado na Unisinos, em 2003. Na sequência, veio o tecnólogo em Produção Audiovisual da PUCRS, criado em 2004, e em seguida o bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPEL, o primeiro em uma universidade federal do Estado.

Jovens cineastas lançaram suas carreiras a partir de curtas realizados como exercícios de faculdade. Um exemplo é *Quarto de Espera* (2009), de Davi Pretto e Bruno Carboni, que foi realizado pelos então estudantes da PUCRS, e que participou de diversos festivais no Brasil e no exterior. Outro exemplo é o curta *Castillo e el Armado* (2014), de Pedro Harres, egresso da Unisinos, cujo filme estreou no Festival de Veneza daquele mesmo ano.

A partir de 2010, novos cursos surgiram, e essa expansão da produção cinematográfica gaúcha, para fora do espaço da Capital Porto Alegre, propôs, além de novos nichos produtivos, distintas experiências estéticas e temáticas em torno do curta-metragem.

Um caso que articula todos esses elementos é de Santa Cruz, município a pouco mais de 200km de Porto Alegre, e que gerou um debate sobre cinema em torno do curta-metragem. A partir da UNISC, criou-se o Festival Santa Cruz de Cinema, que realizou em 2023 a sua sexta edição, com uma grande participação de público, convidados e realizadores de outros estados brasileiros, que foram discutir os filmes exibidos na mostra. E esse ecossistema teve início com o curso de produção audiovisual daquela instituição, viabilizado com a virada tecnológica para o digital. Desse grupo de realizadores faz parte Diego Taffarel que, em *A sombra interior* (2018), discute a relação de um pai de família, trabalhador agrícola, que esconde sua relação com outro homem, temática quase inexistente na cinematografia do estado, que é marcada por figuras masculinas viris e heterossexuais, ligadas ao campo. O filme participou de várias mostras e festivais, e foi vencedor de melhor filme na Mostra de Curtas Vila de Nóia, Espanha, em 2018.

De outra ponta do Estado, a UFPEL, em Pelotas, também vem se notabilizando por sua produção de curtas, feitos tanto por alunos e ex-alunos, quanto por professores, como Cíntia Langie. Junto com Rafael Andrezza, Langie dirigiu *Marcovaldo* (2010), sobre um homem negro que trabalha quase sem parar para manter a família, e mal tem tempo de dormir. O filme foi premiado como melhor curta no Festival de Cinema Itinerante de Língua Portuguesa, em Lisboa, em 2012.

São duas temáticas que abrem o leque de olhares sobre a cultura e a história gaúcha. Nesse cenário expandido, o curta-metragem é percebido como um formato em si, por onde podem ser atualizadas histórias ficcionais de diferentes gêneros narrativos, além de histórias documentais. Mais do que um formato de passagem ou de entrada no campo do audiovisual,

é possível observar no cinema gaúcho que o curta-metragem, hoje, também é o espaço da experimentação de linguagem, inclusive de realizadores experientes no campo do cinema. Pela facilidade e rapidez na produção, é possível realizar um filme curto sobre um tópico urgente sobre o qual se quer falar, sem precisar de uma equipe muito grande, ou de muitos cenários ou personagens. Assim como o conto em relação ao romance, o filme curto vai encontrando a sua forma específica de narrar (ESTEVEVES, 2023).

Expansão da exibição e do financiamento

Para além da ampla produção de curtas realizada pelos estudantes de cinema e pelos novos realizadores, outro marco importante desse momento é a ampliação dos festivais de cinema no Estado, que contribuem para a difusão desses filmes. Além da já tradicional Mostra de Curtas Gaúchos do Festival de Gramado⁴³⁵, há a criação do festival Diálogo de Cinema⁴³⁶ (em 2013), dedicado exclusivamente a curtas, e dos festivais de Três Passos⁴³⁷ (em 2014) e de Santa Cruz⁴³⁸ (em 2019). Há o festival de curtas também em Santa Maria,⁴³⁹ e em Novo Hamburgo, onde já há uma vertente de debate voltado para o cinema de horror, o FantasNóia,⁴⁴⁰ que realizou sua nova edição em novembro de 2023. Dessa forma, com a construção de diversos festivais que deram protagonismo ao curta-metragem, a produção fílmica do Estado pode se ampliar e encontrar múltiplas plataformas de exibição – em plataformas online (como o Sulflix)⁴⁴¹ ou em canais de televisão. E, portanto, encontrar um público fora dos festivais.

Outro fator decisivo na produção de curtas-metragens do Estado foram as políticas públicas que financiaram essas produções através de editais estaduais e municipais. É o caso de editais como o Polo Audiovisual (2012), Prêmio IECINE (2016), FAC Audiovisual (2016), FAC Audiovisual II (2019) e FAC Filma (2022), todos implementados pela Secretaria de Cultura do Estado do RS⁴⁴². Além desses, há também iniciativas municipais, como o Fumproarte que ocorre em Porto Alegre, desde o início dos anos 2010. Além dessas iniciativas, há ainda a adesão do estado às leis emergências de fomento criadas durante a pandemia de Covid-19, como a Lei Aldir Blanc e a Lei Paulo Gustavo.

Por fim, imperioso ser mencionado é o quanto a democratização do acesso aos equipamentos audiovisuais, e a diminuição do valor da produção, possibilitou que cineastas de grupos subalternizados pudessem também realizar seus filmes. Assim, surgiram coletivos como a Alvorço Filmes,⁴⁴³ localizado em Alvorada, na região metropolitana de Porto Alegre, que, além de realizar seus filmes com baixíssimo orçamento, utiliza das redes sociais para divulgar e exibir os curtas-metragens que produz. Além disso, a abertura para que diferentes

435 | Disponível em: <https://festivaldegramado.net/categorias/curtas-gauchos/> Acesso em 06/11/2023

436 | Disponível em: https://www.facebook.com/DiologoDeCinema/photos?locale=pt_BR. Acesso em 06/11/2023

437 | Disponível em: <https://cinematrespastos.com.br/>. Acessado em 06/11/2023

438 | Disponível em: <http://festivalsantacruzdecinema.com.br/>. Acesso em 06/11/2023

439 | Disponível em Home - Santa Maria Vídeo e Cinema (smvc.com.br)

440 | Disponível em: FantasNóia - Festival de Cinema Fantástico de Novo Hamburgo - FilmFreeway Acesso em 04/02/2024

441 | Disponível em: SULFLIX Acesso em 04/02/2024.

442 | Disponíveis em: <https://www.procultura.rs.gov.br/>. Acesso em 06/11/2023

443 | Disponível em: ALVOROÇO FILMES | Facebook Acesso em 4/02/2024.

vozes possam se expressar também começa a ser valorizada pelos próprios editais. Muitos deles, compreendem a importância da criação de cotas em seus processos seletivos e em descentralizar a produção das cidades de maior poder econômico.

Desse modo, o cinema gaúcho vai saindo do circuito que construiu no entorno das áreas centrais de Porto Alegre e do bar Ocidente, no Bonfim, e passa a se expandir para outras fronteiras do Rio Grande do Sul, deixando ver uma cultura muito mais plural e variada, do que a classe média branca e autocentrada, que marcou ponto nas telas por várias décadas.

Referências:

ESTEVES, Lucas Furtado. *Poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo: propostas de análises estético-narrativas*. 2023. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, 2023. 184 f.

MIGOTTO, Ivanir. *A Clube Silêncio e um tal cinema gaúcho de Porto Alegre*. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, 2021, 444 f.

ROSSINI, Miriam de Souza. O baixo orçamento no Brasil como urgência do tempo: o exemplo do cinema gaúcho. In: *Anais XXIV Encontro Socine*. São Paulo: 2021. p. 864-869.

SELIGMAN, Flávia. *Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo do super-8 em Porto Alegre*. 1990. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo (SP): 1990, 173 p.

TAVARES, Denise. *Vida longa ao curta*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas (SP): 1999, 187 p.

O *griot* vai ao cinema: as tradições orais nos filmes de Dani Kouyaté⁴⁴⁴

The *griot* goes to the cinema: oral traditions in Dani Kouyaté's films

Morgana Gama de Lima⁴⁴⁵
(Doutora – UFBA)

Resumo: Nas culturas africanas, o *griot* não é só um contador de histórias da África antiga, mas um guardião das memórias de uma família ou um lugar, funcionando como um meio de comunicação e compartilhamento de valores. Diante de produções audiovisuais inspiradas em narrativas orais africanas, esse artigo parte da reflexão de dois filmes do cineasta africano Dani Kouyaté com o fim de demonstrar que a aproximação entre cinema e tradições orais vai muito além da adaptação de histórias.

Palavras-chave: Griot, cinema, tradição oral, Dani Kouyaté.

Abstract: In African cultures, the griot is not just a storyteller from ancient Africa, but a guardian of the memories of a family or a place, functioning as a means of communication and sharing of values. In light of audiovisual productions inspired by African oral narratives, this article begins with a reflection on two films by African filmmaker Dani Kouyaté in order to demonstrate that the rapprochement between cinema and oral traditions goes far beyond the adaptation of stories.

Keywords: Griot, cinema, oral tradition, Dani Kouyaté.

Baseado nas tradições orais

Nas culturas africanas, o *griot* não é só um contador de histórias da África antiga, mas um guardião das memórias de uma família, e até mesmo de toda uma região, funcionando como um meio de comunicação e compartilhamento de valores. Diante de lançamentos audiovisuais inspirados nas narrativas orais africanas, a exemplo da série de curtas *African Folktales Reimagined* (Netflix e Unesco, 2023)⁴⁴⁶, esse artigo traz um breve retrospecto sobre a aproximação entre o cinema e as tradições orais africanas, com destaque para uma

444 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no Seminário Temático: CINEMAS NEGROS: ESTÉTICAS, NARRATIVAS E POLÍTICAS AUDIOVISUAIS NA ÁFRICA E NAS AFRODIÁSPORAS.

445 | Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (Póscom/UFBA), em estágio pós-doutoral sobre tradições orais em cinemas de África e suas diásporas (CNPq 25/2021).

446 | Série de curtas lançada pela Netflix em 29 de março de 2023, em parceria com a Unesco, com a participação de cineastas provenientes de seis países africanos (Quênia, Mauritânia, Nigéria, África do Sul, Tanzânia e Uganda). Os curtas são inspirados em tradições orais e foram distribuídos em 190 países onde a plataforma de *streaming* atua (ADJIWANOU; MALLARD, 2023).

reflexão sobre dois filmes realizados por Dani Kouyaté, cineasta africano cuja trajetória e filmografia demonstram que a aproximação entre cinema e tradições orais vai além da adaptação de histórias.

Natural de Burkina Faso, Dani Kouyaté é membro de uma das famílias mais antigas de *griots* – os Kouyaté⁴⁴⁷ – e acredita que o cinema pode ser uma ferramenta útil para que esses antigos contadores de história se reapropriem da palavra na contemporaneidade. Tal fato que pode ser observado em dois de seus filmes: *Keïta! L'heritage du griot* (Keïta! A herança do griot), de 1995, e *Sia, le rêve du python* (Sia, o sonho de python), de 2001, ambos inspirados em lendas provenientes de tradições orais africanas e que, de alguma forma, permitem que as histórias, outrora transmitidas apenas oralmente de uma geração a outra, cheguem a um público ainda mais amplo.

Desde os primeiros filmes realizados por cineastas de países da África Subsaariana⁴⁴⁸, é possível encontrar roteiros que são livremente inspirados em contos orais ou obras cuja estética visual e sonora remetem a esse universo ao apresentar a participação de *griots* na diégese (como personagens, narradores, cantores), ou ainda, cenários em paisagens distantes da zona urbana, em uma tentativa de representar o tempo remoto de uma África pré-colonial. Portanto, muito antes de séries como *African Fokltales Reimagined*, já haviam filmes africanos inspirados nas tradições orais como: *Toula ou o espírito das águas* (Moustapha Alassane, 1975), inspirado no conto em que uma jovem princesa (Toula) é sacrificada para salvar sua comunidade da seca; *Wend Kûuni - O dom de Deus* (Gaston Kaboré, 1982) filme inspirado em três contos orais – o marido ausente, o filho procurado e a filha emancipada (DIAWARA, 1987); *Nelisita, narrativas de Nyaneka* (Ruy Duarte, 1983), baseado nas narrativas orais das populações Nyaneka, do sudoeste de Angola, e *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987), filme adaptado de uma antiga lenda oral dos Bambaras⁴⁴⁹ e que ganhou projeção internacional ao receber o prêmio especial do júri no festival de Cannes.

Diante da retomada de tais narrativas pelo cinema, a questão que propomos refletir aqui é: para além da encenação de histórias quais as possíveis implicações dessa aproximação com as tradições orais para a construção da narrativa cinematográfica? Essa retomada configura formas diferenciadas de se contar histórias no cinema? Para o pesquisador Manthia Diawara (1987, p. 49), filmes africanos baseados em adaptações de contos orais, tem a capacidade de operar uma “desterritorialização” da história que é usada como fonte, pois transforma o valor semântico da narrativa “original” em favor do discurso do filme. Mais do que uma transformação do conteúdo da história, para Mahomed Bamba (2015), a incorporação do relato do *griot* no filme funciona como um “código extra cinematográfico” que interfere tanto na construção enunciativa (o próprio ato de narrar), quanto na recepção (a forma como se convida quem assiste a interagir com a narrativa) compondo uma espécie de “retórica do griot” na narrativa cinematográfica (BAMBA, 2015, p. 20).

447 | Historicamente os *griots* Kouyaté, da qual descende o cineasta, serviram aos *griots* da linhagem Keïta sendo guardiões de suas tradições (GUGLER, 2003, p. 38). Por essa perspectiva, o filme pode ser considerado uma espécie de homenagem.

448 | Destacamos esse recorte geográfico, pois o início o desenvolvimento cinematográfico no continente africano se dá em diferentes períodos e esta é uma região que concentra a maior parte dos países em que a produção local se desenvolveu à medida em que o processo de independência política (descolonização) avançava. Uma situação que tende a ser diferente em países localizados ao norte do continente, a exemplo do Egito.

449 | Grupo étnico predominante na região oeste da África, sobretudo no Mali, Guiné, Burkina Faso e Senegal.

Keïta! O legado do griot

O primeiro longa-metragem de Dani Kouyaté, *Keïta! l'héritage du griot* (1995) foi feito com a participação do seu pai, o ator e *griot* Sotigui Kouyaté (1936–2010), que interpreta Djéliba Kouyaté, um *griot* que busca contar ao menino Mabo Keïta (Hamed Dicko) a origem do nome de sua família e a relação dela com a genealogia de Sundiata Keïta, um dos nomes mais importantes do antigo Império do Mali. À medida em que a narrativa fílmica avança, há a sobreposição de duas temporalidades correlatas: uma situada em uma África contemporânea, na qual o *griot* conta ao menino a história e o legado de seus ancestrais, e uma segunda situada em uma África antiga, constituída a partir dos relatos de Djeliba sobre o herói Sundiata. Para Josef Gugler (2003, p. 38) também há uma terceira temporalidade pressuposta, pois o fato do griot transmitir sua sabedoria para uma criança aponta para o futuro.

Na primeira narrativa, o *griot* Djéliba se hospeda na casa do menino Mabo com a missão de contar a ele a história de seus ancestrais, mesmo sob o questionamento dos pais e do professor do menino, pessoas que já não reconhecem mais o valor da tradição nos dias atuais. Mesmo com tais empecilhos, acaba nascendo uma amizade entre o *griot* e o menino revelando que nem tudo está perdido e um outro futuro é possível (Figura 1).

Figura 1: O *griot* Djéliba contando histórias para Mabo.



Fonte: *Keïta film still* (COL 12 PA 145)

Já, a segunda narrativa está situada em uma África antiga e apresenta a história de Sundiata Keïta, um jovem príncipe que, apesar de possuir uma deficiência de nascença e ser um filho bastardo do rei, consegue superar as dificuldades, de forma mágica, e vencer o rei feiticeiro Sumaoro Kante, seu principal oponente. Uma vitória que também marca o início do Império do Mali, um dos maiores impérios africanos no século XIII e cuja história foi transmitida oralmente através dos séculos⁴⁵⁰. É a partir dessa segunda narrativa que se estabelece um paralelo entre o presente e o passado, pois os recursos cinematográficos se prestam a uma reconstituição imagética e sonora da epopeia de Sundiata, reforçando a história contada pelo *griot* Djéliba (Figura 2).

450 | Relatos escritos sobre o Império do Mali podem ser encontrados em diversas partes da coletânea História geral da África (Unesco, 2010), especialmente no texto *O Mali e a segunda expansão manden* (NIANE, 2010).

Figura 2 – Filme encena superação mágica de Sundiata.



Fonte: *Keita film still* (COL 12 PA 146)

É nesse sentido que Joseph Paré (2000) ao analisar filme indica que de uma narrativa em que a “palavra está ao serviço das imagens”, pois na medida em que a personagem do *griot* assume a narração dos eventos apresentados, opera uma mediação entre a palavra e a imagem e permite que a encenação do filme vá além da noção de um “cinema etnológico” – considerada a natureza histórica dos relatos. Por isso, para o autor essa retomada do épi-co de Sundiata no cinema, ao tempo em que realiza uma “descontextualização” da narrativa primeira, proveniente da tradição oral mandinga, permite a sua “recontextualização” através da convergência com a estética da narrativa oral (PARÉ, 2000, p. 48).

Sia, o sonho de python

Anos depois, mais uma vez, Dani Kouyaté busca nas tradições orais a inspiração para realizar *Sia, le rêve du python* (2001), filme que é fruto de uma adaptação cinematográfica da “lenda de Wagadu”, mito fundador do povo soninquê, grupo étnico do antigo Império do Gana, situado na atual região sudeste da Mauritânia e ocidente do Mali. A adaptação foi escrita pelo dramaturgo soninquê Moussa Diagana, sob o título *La legende du Wagadu vue par Sia Yatabé* (1989), trazendo algumas mudanças à versão mais conhecida da história. Enquanto na história “original”, uma virgem (Sia) é oferecida em sacrifício ao deus e o seu noivo (Madi) consegue salvá-la cortando a cabeça da serpente, na peça o mito é revisitado de forma mais trágica pois Dani Kouyaté “queria mostrar que os males de África provêm certamente da escravatura e do colonialismo, mas também dos nossos próprios mitos fundadores, devido às doses perniciosas de totalitarismo que contêm⁴⁵¹” (KOUYATÉ, 2002, tradução nossa).

No filme, para aplacar a ira do deus python, o rei escolhe as moças virgens da comunidade para sacrificá-las, entre elas, Sia (Fatoumata Diawara) é escolhida. No entanto, ao longo da narrativa, o deus python se revela como um mito construído pelos próprios homens e utilizado como um pretexto para violar as virgens impunemente e sustentar a tirania do rei.

451 | Do original: *J'ai voulu montrer que les maux de l'Afrique viennent certes de l'esclavage et du colonialisme, mais aussi de nos propres mythes fondateurs, du fait des doses pernicieuses de totalitarisme qu'ils contiennent.*

É dessa forma que a lenda se torna uma alegoria política que parte do valor e da importância de um mito africano para tecer comentários críticos no presente. Uma provocação anunciada pela narração desde os primeiros minutos do filme:

A lenda nos diz que uma vez o império ofereceu as meninas mais bonitas para o Deus-Pítton em troca da prosperidade. Mas...Onde hoje a nossa história se desenrola? Em que época? Jean Cocteau disse: "Lendas têm o privilégio de ser sem idade. Então, será como você quiser" (SIA, 2001).

Ambientada em uma África pré-colonial, na diegese do filme o *griot* Balla (Habib Dembélé) é um porta-voz, aquele que é responsável por comunicar as decisões do rei para a população, mas que, quando lhe convém, usa da palavra para agir de acordo com seus próprios interesses. Um perfil de *griot* diferente de Djéliba, em *Keita!*, e que permite denunciar os possíveis abusos dessa função. Em oposição a essa postura, o filme também apresenta Kerfa (Hamadoun Kassogué), o "louco" da cidade, que usa da palavra para denunciar as injustiças da corte real, funcionando assim como uma espécie de porta-voz do povo (Figura 3).

Apesar da denúncia de Kerfa e da tentativa do noivo de Sia em salvá-la, a tragédia se torna inevitável e ela perde a sua "pureza" – pureza física, uma vez que foi estuprada coletivamente pelos sacerdotes, e pureza de crença, já que acreditava no regime do falso deus. Após o ocorrido, tentam elevá-la à condição de rainha, mas ela se recusa a consentir com mais mentiras e reaparece publicamente repetindo o provérbio outrora dito pelo "louco": "Miséria! Miséria! Aquele que semeia miséria, colhe mais penúria!". Discurso que, ao ser repetido por ela, soa como uma espécie de profecia – da qual ela foi a principal vítima – e que se perpetua no presente, pois à medida em que Sia caminha, vestida com farrapos – à semelhança do Kerfa - um plano em *zoom out* revela ao seu redor uma avenida repleta de carros em um grande centro urbano.

Figura 3 – Intérpretes da virgem Sia, do *griot* Balla e do louco Kerfa.



Fotos: Didier Bergounhoux (<https://www.sialefilm.com>)

Ao realizar essa mudança de cenário, a narrativa insinua que o discurso do "louco" já não é tão antigo, mas sim, um clamor pela denúncia e enfretamento da corrupção humana. Um clamor agora vindo de uma mulher que, à semelhança daquele louco, não tinha sua voz ouvida, mesmo em um tempo supostamente mais modernizado simbolicamente representado pela urbanização da paisagem.

Narrando como um griot

Essa articulação entre tempos históricos distintos que o filme opera é uma prova de que a referência às tradições orais – neste caso, lendas provenientes dos antigos impérios africanos (Império do Mali e Império de Gana) – não é uma mera fuga para o passado diante de um desencantamento com o presente. Antes, a memória de acontecimentos do passado se torna um recurso criativo para construir narrativas cinematográficas que permitem ler e interpretar o presente.

Considerando a existência de diversas linhas de investigação que têm como ponto de partida a aproximação entre narrativas de tradição oral e narrativas cinematográficas (LIMA, 2020), é preciso pensar na apropriação de tradições orais no cinema, para além da mera adaptação de histórias. É preciso considerar que o legado da tradição outrora difundida pelos *griots* impacta na forma de se contar histórias no cinema permitindo a construção da narrativa pela sobreposição de diferentes temporalidades em uma estratégia retórica que convida a uma reflexão crítica de questões contemporâneas das sociedades africanas sem perder de vista o passado.

Referências

- ADJIWANOU, Monia; MALLARD, Thomas. UNESCO-Netflix: Global launch of short films “African Folk Tales Reimagined” on 29 March. Unesco, 23 mar. 2023. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-netflix-global-launch-short-films-african-folk-tales-reimagined-29-march>. Acesso em: 26 jan. 2024.
- BAMBA, Mahomed. Reflexão sobre a dimensão espectral dos filmes africanos: ou como os Cinemas Africanos pensam de outra forma em seus públicos. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (orgs.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020. p. 77-94.
- DIWARA, Manthia. Oral literature and african film: narratology in “Wend Kuuni”, *Présence Africaine*, n. 142, 1987, p. 36-49. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24351466>. Acesso em: 19 fev. 2019.
- GUGLER, Josef. *African Film: Re-imagining a Continent*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- KEÏTA FILM STILL (COL 12 PA 145). California Newsreel , AFIX Productions, 1996. Disponível em: <https://digitalcollections.iu.edu/concern/images/5m60r553w?locale=it>. Acesso em: 26 jan. 2024.
- KEÏTA FILM STILL (COL 12 PA 146). California Newsreel , AFIX Productions, 1996. Disponível em: <https://digitalcollections.iu.edu/concern/images/1r66jf259?locale=it>. Acesso em: 26 jan. 2024.
- KEITA! l'héritage du griot. Direção: Dani Kouyaté. Burkina Faso, 1995. Ficção, 94 min., Color.
- KOUYATÉ, Dani. Entretien de Vital Philippot avec Dani Kouyaté à propos de “Sia, le rêve du python” – janeiro 2002. Disponível em: <https://www.sialefilm.com/presse/007-en.html>. Acesso em: 27 jan. 2024.
- LIMA, Morgana Gama de. *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

PLASTOW, Jane. Moussa Diagana & The Legend of Wagadu as Seen by Sia Yatabere: Advocating anarchy in Mauritania? November 2017, *African Theatre 16: Six Plays from East & West Africa*.

PARÉ, Joseph. Keïta! L'héritage du griot: l'esthétique de la parole au service de l'image, *Cinemas*, 11(1), 45-59, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/024833ar>. Acesso em: 28 out. 2019.

NIANE, Djibril Tamsir. O Mali e a segunda expansão manden. In. NIANE, Djibril Tamsir (ed.). *História geral da África, IV: África do século XII ao XVI*. Brasília: Unesco, 2010. p. 133-192.

SIA, le film [site oficial]. Disponível: <https://www.sialefilm.com/>. Acesso em: 21 abr. 2023.

SIA, le rêve du pynthon. Direção: Dani Kouyaté. Burkina Faso, 2001. Ficção, 96 min. Color.

Dança do arquivo: notas sobre repetição e violência em “Tekoha”⁴⁵²

Dance of the archives: on repetition
and violence in “Tekoha”

Nicholas Andueza⁴⁵³

(Doutor – PUC-Rio/Cinemateca MAM-Rio)

Alexandre Wahrhaftig⁴⁵⁴

(Doutor - USP)

Resumo: Em *Tekoha* (2022), Carlos Adriano retoma imagens feitas por membros do povo Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul em 2021–22. Eles registram práticas criminais por agentes privados que ateam fogo em casas e os ameaçam. O filme fragmenta e repete as imagens; retrabalha visualmente a violência desses arquivos. Tais procedimentos, em diálogo com um certo cinema experimental, habilitam o próprio cinema como ritualística do arquivo, desviando esse meio, em parte, de suas funções colonialistas.

Palavras-chave: Arquivo, ritual, cinema experimental, genocídio indígena

Abstract: In the short film *Tekoha* (2022), Carlos Adriano takes images made in 2021–2022 by members of the Guarani Kaiowá people of Mato Grosso do Sul. They film criminal acts perpetrated by private agents that threaten them and set fire to their houses. The film fragments and repeats the images, it reworks visually the violence of these archives. Such procedures, in dialogue with a certain tradition of experimental cinema, empower cinema as a ritual of archives, deviating it partially from its colonial role.

Keywords: Archive, ritual, experimental cinema, indigenous genocide.

452 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no ST Cinema Experimental: Histórias, Teorias e Poéticas – Sessão 3.

453 | Professor de Cinema e Audiovisual na PUC-Rio, Coordenador da Central Técnica da Cinemateca MAM-Rio, Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e em História pela Paris 1.

454 | Diretor e montador, Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo.



Fig. 01: fotograma de *Tekoha* – epígrafe T.S. Eliot

“Com estes fragmentos/ escoro minhas ruínas”: esta epígrafe de T.S. Eliot abre o filme *Tekoha* (2022), de Carlos Adriano. De saída, a ideia de fragmento. Um filme que escora ruínas a partir de fragmentos.

Tekoha é um curta de *found footage* de 2022 que retoma imagens feitas por membros do povo Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul em 2021-22, nas quais eles registram práticas criminais de agentes privados que ateiam fogo em suas casas. Fogo que talvez nem deixasse ruínas como memória. Mas os fragmentos, aqui, escoram as ruínas. E a bravura das pessoas que registram esses fragmentos evidencia o próprio gesto do testemunho como poder de afronta, de resistência: eis a lâmina revolucionária do cinema.

Carlos Adriano fragmenta e repete as bravas, doloridas imagens; retrabalha visualmente a violência desses arquivos. É um traço da obra do cineasta a forma poética com que ele manipula arquivos, sejam eles trechos de filmes mais ou menos conhecidos da história do cinema, sejam eles – como é o caso em seus trabalhos mais recentes – provenientes de registros variados (amadores, etnográficos etc.) debruçados em questões candentes do presente.

Tekoha faz parte desse grupo mais recente de filmes. É uma obra de colagem, com diversos materiais heterogêneos. Convivem na montagem cartelas poéticas e cartelas explicativas, arquivos em vídeo e fotografias, som direto e músicas, materiais recentes e arquivos do início do século XX. No centro de toda essa constelação fragmentária estão os registros em vídeo feitos por indígenas Guarani Kaiowá diante de (e em contraposição a) ataques de jagunços e milícias.

Nossa hipótese é que, ao relacionar a retomada de arquivos com religiosidade indígena, os procedimentos experimentais do filme produzem uma espécie de ritual poético com o arquivo, uma dança, desviando o cinema de suas funções historicamente colonialistas para com os povos indígenas

As quatro partes



Fig. 02: quatro fotogramas de *Tekoha* – cartelas de “capítulo”

Em termos de estrutura, *Tekoha* se divide em um prólogo e, depois, quatro partes numeradas por cartelas. Como vemos na Fig. 02, acima, as primeiras duas partes têm exatamente o mesmo título: “Imagens Tombadas”. A repetição é, afinal, um dos procedimentos chave do filme. Quando lemos “Imagens Tombadas”, por um lado, pensamos no lastro histórico dessas imagens, como um patrimônio tombado – o próprio filme, ao retomá-las, realizando o gesto de seu tombamento. Por outro, pensamos também no peso delas: imagens que pesam, que tombam. Peso da história? Do presente? Da violência? Essa polissemia se reforça desde a repetição da cartela, escrita duas vezes, o que nos obriga a relê-la.

A primeira parte, “Imagens tombadas”, a mais longa do filme, se debruça sobretudo em um registro de quase três minutos que mostra, em um plano sequência, jagunços queimando uma casa. Esse vídeo ressurgue mais de uma vez ao longo dessa primeira parte, de diferentes maneiras. De início, ele é mostrado de forma fragmentada e repetitiva, como um disco arranhado. É uma sequência marcante que sintetiza muito da forma com que *Tekoha* trabalha seus arquivos: a dificuldade de compreensão do que se passa na imagem pelo gesto constante de interrompê-la e repeti-la, de cruzar tempos diversos de registros, vindos do presente e do passado (como veremos). Essa inquietude da montagem gesta uma perspectiva sumariamente instável para o olhar.

Mas como entender esse gesto tão singular de repetir sucessivamente trechos tão curtos do filme? Por que embaralhar essas imagens com arquivos vindos de outros tempos? O que isso poderia revelar sobre a violência dessas imagens? O próprio filme nos sugere respostas.

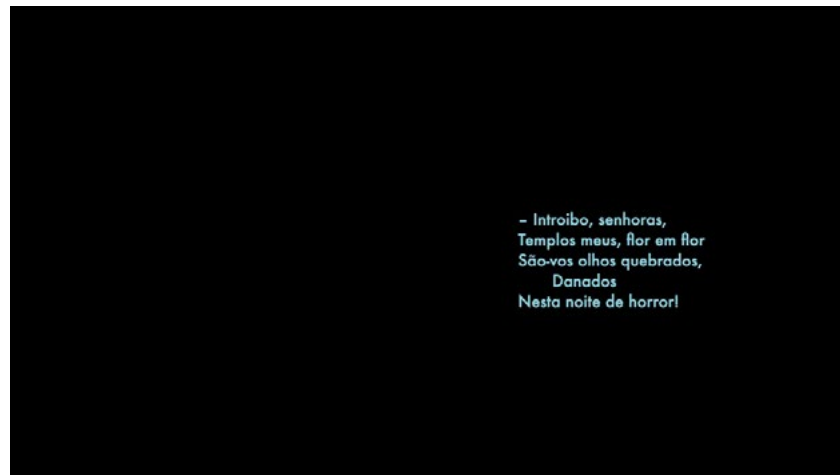


Fig. 03: fotograma de *Tekoha*, outra cartela de epígrafe

No prólogo, dentre as várias cartelas-epígrafes com textos de diferentes autorias, três delas apresentam trechos do Canto II (1858) do poema *O Guesa* (1888), de Sousândrade. Diferente da literatura indianista oficial, sua contemporânea no século XIX, Sousândrade expõe aqui a catástrofe da colonização lusa em todo seu horror, sem justificativas míticas para exaltar o Império (CARNEIRO, 2011, p.10-11). No trecho acima, a expressão “olhos quebrados” nos chama a atenção – parece sugerir algo sobre o próprio olhar do filme.

As repetições atropeladas da montagem a que assistimos ensejam talvez uma quebra do olhar (e da escuta), uma forma de enxergar que carrega um pouco do inalcançável horror do evento filmado. Mas não só. Pensemos para além da certeza da morte, da história do genocídio. A quebra do olhar, sua fragmentação através de repetições, também é uma forma de reorganizar esse olhar, reorganizar o material e sua violência. Por já serem cacos, olhos quebrados podem furar e cortar a malha do tempo, podem devolver a violência da história e resistir, logrando a vida.

***Tekoha* e o cinema experimental**

Essa forma de quebra do olhar por repetição também nos remete a uma tradição do cinema experimental que tende a descentralizar hegemonias ocidentalistas de unidade, linearidade, conhecimento e propriedade, trabalhando sobretudo pela fragmentação (e repetição). Poderíamos elencar aqui uma série de filmes da história do cinema que *Tekoha*, indiretamente, parece evocar com seus procedimentos de montagem. Repetições de trechos de filme, que evidenciam a materialidade do material manuseado, como ocorre em *Tekoha*, estão presentes, por exemplo, nas vanguardas europeias da década de 1920, como em *Balé Mecânico* (1924), de Leger e Murphy. Repetições estão presentes também no cinema estrutural norte-americano dos anos 1960, bem como procedimentos de *flicker* (também vistos no filme de Carlos Adriano). Repetições estão presentes também em filmes de *found footage* da década de 1980 em diante, como em *Displaced person* (1981) de Daniel Eisenberg, ou em *Pièce Touchée* (1989), de Martin Arnold.

Inclusive, ainda na Parte I de *Tekoha*, existe um momento específico de montagem bastante explosiva que nos remete diretamente a *Pièce Touchée*. Apesar de materiais tão distintos (o vídeo de ataques contra indígenas em um caso, e o trecho de um filme hollywoodiano em outro), ambas as obras parecem insistir na importância de quebrar o olhar para revelar níveis mais profundos da violência contida nessas imagens. No caso de Martin Arnold, imagens aparentemente banais revelam uma carga implícita de violência e erotismo pela montagem que repete e ralenta o fluxo do tempo, além de transfigurar o próprio espaço pela rotação da imagem. Em Carlos Adriano, a violência já explícita, explode múltiplas vezes na tela por procedimentos análogos, revelando um peso que ultrapassa o registro linear. Eis o ponto: ultrapassá-lo.

Olhos quebrados não miram em linha reta.



Fig. 04: fotogramas de *Pièce Touchée*, de Martin Arnold, e de *Tekoha*, de Carlos Adriano

Outra chave (ou lâmina) de leitura

Mas não precisamos buscar na história do cinema experimental a forma “correta” de ler as repetições de *Tekoha*. Suas inúmeras formas de repetição ecoam umas nas outras, ressignificando-se dentro do próprio filme.

Por exemplo, a certa altura da Parte II, também intitulada “Imagens Tombadas”, vemos um plano escuro, apenas com luzes ao longe (de um ataque contra a aldeia) e ouvimos uma mulher guarani kaiowá falando, de trás das câmeras. Seu discurso é repleto de repetições, porém não produzidas pela montagem – trata-se de um plano sequência. São repetições involuntárias, da própria fala, uma fala tensa, que reage ao ataque.

A repetição na fala pode ser sinal de um estado de muita emoção, como sugerem linguistas (FRÉDÉRIC, 1985, p.102-108). A repetição na montagem transmite essa forte emoção já não pela fala, mas pelo olhar – quebrado. Um olhar por repetições que, como em certas repetições involuntárias da fala, indicam não apenas emoção, mas um pensamento que se procura, que erra, que vai e volta.



Fig. 05: dois fotogramas de *Tekoha*, imagens do presente e do passado em justaposição

Tekoha vai e volta não apenas no tempo de um plano sequência de poucos minutos, mas também quase um século. Além das repetições evidentes na Parte I, há o jogo de alternância com outras imagens de arquivo – também um procedimento de quebra de olhar. Neste caso, Carlos Adriano insere imagens do filme etnográfico *Aldeia de Nalike I* de 1935-1936, realizado por Dina Dreyfus e Claude Levi-Strauss, registrando membros do povo Kadiwéu no Mato Grosso. Há também imagens do filme *Ao redor do Brasil* (1932), do Major Luiz Thomaz Reis, mais uma transtemporalidade.

No caso das imagens feitas por Dina e Claude, apesar de sua distância temporal para com as imagens recentes dos Guarani Kaiowá, há ali uma inquietante semelhança. A câmera tremida, o descampado, as casas a meia distância – são todos elementos que se repetem, sinalizando continuidades. Nesse sentido, o horror de hoje, visto nos vídeos de celular, parece contaminar as imagens antigas mesmo que nelas não haja nenhum ataque visível.

Em dado momento, as imagens da década de 1930 retornam por meio de um corte sincronizado com um barulho de tiro. Audiovisão da violência, do sangue. Esse salto no tempo repercute um outro salto, maior ainda, rumo à grande invasão de terras que se convencionou chamar “descobrimento”. Olhamos para alguns fotogramas de 1936 e quase vemos todo o processo de colonização. Tudo parece caber naquele disparo que ouvimos – canhão do tempo.

É preciso lembrar dos antigos travelogues, dos filmes etnográficos e do contexto de dominação europeia. Se em 1884 a Europa detinha o controle de 67% dos territórios do mundo, em 1914 esse número escala ainda mais, para 84,4% (STAM, 2013, p.33). O cinema, nascido por volta de 1895, é o filho dileto da colonização. O tiro é a própria imagem. Ou seja, mesmo com a proximidade visual, o material de Dina e Claude carrega uma certa ambiguidade: ele se conecta estruturalmente a um olhar branco, ocidental, mesmo que seu projeto antropológico buscase deslocamentos importantes.

Assim, a quebra do olhar está tanto nas repetições do tempo presente, citadas antes, quanto nas repetições entre tempos distintos.

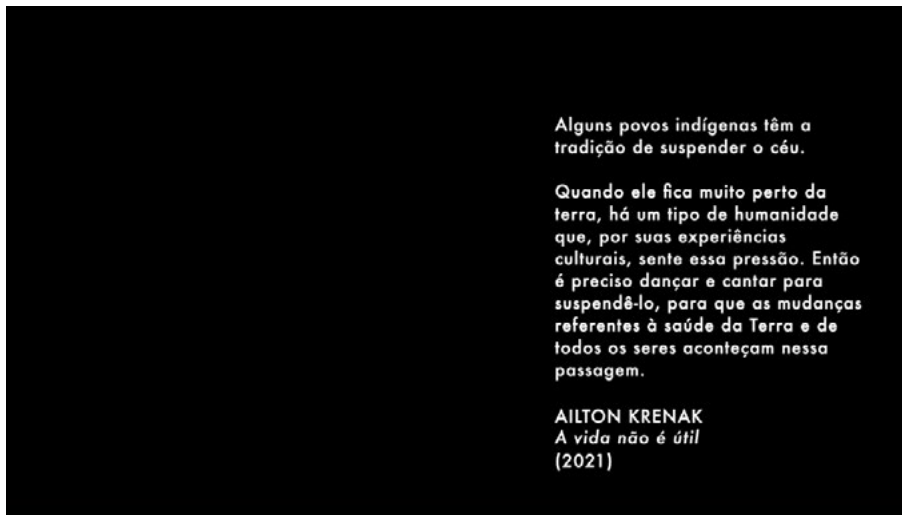


Fig. 06: fotograma do filme *Tekoha*, cartela-epígrafe de Krenak

Voltemos também no tempo, para o prólogo do filme uma outra vez. Em uma cartela de epígrafe assinada por Ailton Krenak, aprendemos que, quando o céu está muito baixo e faz sentir sua pressão sobre “um tipo de humanidade”, torna-se necessário, para esta humanidade, dançar e cantar para suspender o céu. Eis o ritual como resistência. Também como forma de lembrar que, como insiste Krenak (2021), a vida atravessa tudo, as nuvens, os montes, os rios – até mesmo as humanidades. Trazer o ritual para o filme é tratar as próprias imagens, e as memórias que criam, como formas pulsantes de vida.

É na Parte IV do filme que surge um ritual indígena por meio do som, por meio de música e cantos tradicionais. A cartela de título, «Sons do levante», já indica o seu potencial de resistência viva. Nos Ñengary Guarani Kaiowá, esses poemas-cantos ou cantos-rezas apresentados na banda de som acompanhados na imagem por cartelas, o procedimento de repetição é notável, seja pelo canto em si repetitivo, ou pela sua repetição sob palavra escrita e sob tradução. Certamente algo da repetição visual que estrutura o filme ecoa aqui.

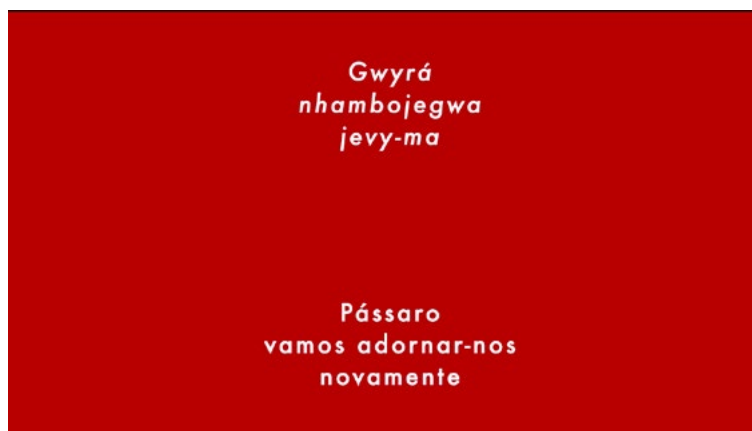


Fig. 07: Fotograma do filme *Tekoha*, trecho de Ñengary

A repetição não deixa de ser um dos procedimentos centrais nos rituais indígenas. Lévi-Strauss, o mesmo Claude Lévi-Strauss cujas imagens são retomadas por Carlos Adriano, nota, em suas pesquisas, como “ao custo de um considerável dispêndio verbal, o ritual se

entrega a um exagero de repetições”, lembrando que em alguns rituais, unidades de enunciado são repetidas, 10, 20, até 25 vezes seguidas (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 649). Usar Lévi-Strauss para analisar este filme, é, portanto, produzir também repetições, espelhamentos. Caleidoscópio: não seria Carlos Adriano outra pessoa branca, para além de Dina e Claude, a lidar com imagens indígenas? E não ocuparíamos nós, autores brancos deste texto, lugar semelhante nesse sentido?

Do fracionamento ao cinema

Lévi-Strauss lembra que, ao lado da repetição, outro procedimento-chave do ritual é o fracionamento. Por fracionamento se entende a atribuição de valores discriminativos às mais ínfimas nuances dentro de um ritual (um tipo de gesto de mão feito da esquerda para a direita muda completamente de sentido quando executado da direita para a esquerda, por exemplo). E neste ponto surge algo muito instigante para nós no texto de Lévi-Strauss, posto que ele vai comentar o trabalho de indígenas com o cinema, no caso, da etnia Navajo, nos anos 1960, nos Estados Unidos (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 648-9).

Esse grupo de cineastas Navajo teria surpreendido os antropólogos pela rapidez com que montavam seus filmes. Na realidade, por sua rica tradição ritualística, eles tinham um olhar tão atento ao fracionamento dos detalhes, que conseguiam memorizar uma imagem do material bruto vendo-a apenas uma vez, graças a ínfimos detalhes contidos nela, como o andar específico de um ator em determinada tomada.



Fig. 08: Alta Kahn, indígena Navajo filma e edita em Pine Springs, Arizona, EUA (1966)
 fonte: <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>

Fracionamento e repetição, ritual e cinema

Se é comum opor os procedimentos de fracionamento e de repetição, dado que o primeiro trata de diferenças infinitas e o segundo do retorno do idêntico, Lévi-Strauss nos assinala que ambos são, na verdade, aparentados. Um é uma espécie de limite do outro, já que diferenças que se tornam infinitesimais tendem a se confundir em uma quase-identidade. É aqui que Lévi-Strauss retoma o cinema: ele lembra que o filme cinematográfico decompõe o movimento em unidades tão pequenas, os fotogramas, que os clichês consecutivos se

tornam quase indiscerníveis e parecem se repetir (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 649-50). Assim, os procedimentos base de um ritual, fracionamento e repetição, são próximos aos procedimentos base do cinema, da ilusão de movimento a partir dos fotogramas sucessivos.

Mas, em geral, o cinema hegemônico busca mascarar o fracionamento e a repetição do seu registro, gerando a ilusão da continuidade linear, da transparência. Tekoha, ao contrário, vem performar justamente essa estrutura formal do ritual, apontando para a materialidade da imagem, e se encontrando com o ritual-resistência-vida descrito pela epígrafe de Krenak, que fala da necessidade de dançar para suspender o céu. Carlos Adriano parece propor uma dança do arquivo. Um inventário poético de gestos e procedimentos que combinam estruturas cinematográficas e ritualísticas, políticas e estéticas, no intuito, talvez, de suspender os céus.

Referências

CARNEIRO, Alessandra da Silva. *Do tatu fúnebre ao lar-titú: implicações do indianismo no canto segundo do poema O Guesa, de Sousândrade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu (Mitológicas v. 4)*. Traduzido por Beatriz Perone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Traduzido por Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2013.

Ritual no coreocinema de Maya Deren⁴⁵⁵

Maya Deren's ritualistic choreocinema

Nicole Donato Pinto Machado⁴⁵⁶

(Mestranda – Universidade Federal de Sergipe)

Resumo: Este trabalho busca categorizar o coreocinema de Maya Deren em fases, para investigar como a sua noção de ritual informou e se transformou ao longo da filmografia.

Palavras-chave: Coreocinema, ritual, forma, liminaridade.

Abstract: This article seeks to establish categories for Maya Deren's choreocinema, based on the concept of ritual that informed and transformed her filmography.

Keywords: Choreocinema, ritual, form, liminality.

O coreocinema, neologismo cunhado pelo crítico John Martin em relação à abordagem singular de filme e dança na obra de Maya Deren, diz respeito a uma obra de arte fílmica em que o aspecto coreográfico é central, e as coreografias dos corpos que dançam (ou não-dançantes mobilizados a uma coreografia pelo filme), a coreografia da câmera em relação aos corpos e a coreografia única construída pela montagem são equivalentes em importância.

Maya Deren instituiu-se como referência do cinema experimental norte-americano e mundial (NICHOLS, 2001), sendo vanguardista de um cinema de poesia (DEREN, 1953). A concepção cinematográfica de Deren foi sempre atravessada pela reflexão do cinema enquanto linguagem e forma de arte. A poética de Maya Deren é estruturada através da forma fílmica, manipulando espaço e tempo, desde a imagem até a montagem, de modo que afete não apenas a maneira de mostrar uma ação, mas a própria estrutura dessa ação (DEREN, 1946, 1953).

Deren propõe, então, a forma de arte ritualística, embasada teoricamente em *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946), tendo por método uma manipulação consciente da realidade imediata para criar uma realidade nova, inventada, que tem no cinema a sua potência máxima. Propomos, então, analisar os filmes de Deren categorizando sua obra em fases, afim de facilitar a análise e investigar de que maneiras a noção de ritual de Maya Deren informou e se transformou ao longo de seu coreocinema.

455 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão "Tecnologias do transe: a fabulação entre corpos e mentes".

456 | Mestranda em Cinema e Narrativas Sociais pelo PPGCINE/UFS. Graduada em Cinema e Audiovisual pela UFS. ndonato92@gmail.com

Primeira fase

Coreografia e ritual aparecem entrelaçados na obra de Maya Deren. Dialogando com a antropologia da performance, o coreocinema de Maya Deren se dá numa liminaridade, pois parte do real como elemento de criação para uma realidade outra, fílmica. Buscamos, então, fases do rito de passagem como descritas por Victor Turner (1974, 1982) nos filmes *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945) e *Ritual in Transfigured Time* (1946).

Em *Meshes*, a fase de *separação*, onde a realidade fílmica é destacada do real natural, é construída por manipulações de Deren que distorcem o espaço-tempo. Um braço estranhamente alongado pousa uma flor no chão e some. A mulher (Maya) derruba uma chave numa pequena escadaria e a queda é alongada por recursos de montagem. A mulher entra em casa, onde está só, deita-se numa poltrona, fecha os olhos e dorme, ou imagina, indo para um espaço-tempo onírico.

Turner (1982) explica:

A primeira fase de *separação* demarca claramente o espaço e tempo sagrado do espaço e tempo profano ou secular (é mais que somente uma questão de adentrar um templo – deve haver em adição um rito que mude também a qualidade do *tempo* ou construa um âmbito cultural que seja definido como “fora do tempo”, i.e., além ou fora do tempo que mede processos e rotinas seculares). (TURNER, 1982, p. 24).

Num plano da rua, surge uma criatura de longas vestes negras cujo rosto é um espelho. Essa criatura mobiliza a fase de *transição*, em que Deren lança mão de artifícios da sua forma ritualística para erguer uma instância com características ambíguas da liminaridade. Durante essa fase, “os sujeitos rituais atravessam um período e área de ambiguidade, uma espécie de limbo social que possui poucos (embora, às vezes, esses sejam os mais cruciais) dos atributos dos precedentes ou subseqüentes status sociais ou culturais” (TURNER, 1982, p. 24).

O filme é movimentado por encontros da mulher com outras aparições de si mesma, com a criatura do rosto de espelho, e pelas repetições espiraladas (onde há algo que não retorna exatamente do mesmo estado) dos eventos. A ambiguidade dos elementos fílmicos se acentua: uma chave pode virar faca, que pode virar flor, que pode virar chave. Essa instabilidade de *status* remete a características de símbolos rituais da fase liminar:

Símbolos rituais desta fase, embora alguns representem a inversão da realidade normal, caracteristicamente dividem-se em dois tipos: aqueles de apagamento e aqueles de ambiguidade ou paradoxo. [...] Inversão simbólica nítida de atributos [...] pode caracterizar a separação; distorcer ou mesclar distinções pode caracterizar liminaridade (TURNER, 1982, p. 26).

Na fase seguinte do rito de passagem, a de *reagregação* ou *incorporação*, o sujeito ritualizado deve ser realocado ao seu novo status social estável, com suas novas regras e papéis sociais pré-definidos (TURNER, 1982). Em *Meshes*, o reagregador é a figura masculina. O homem aparece com um tom ameaçador. Para se defender, a mulher ataca o homem com a faca, e seu rosto se quebra como um espelho. Quando o homem retorna à casa, a mulher está morta. A reagregação foi negada.

Em *At Land*, a sequência inicial institui a fase de *separação*. A mulher é jogada pelo mar na areia, e as ondas retrocedem num movimento antinatural. Outra vez, ambiente e forma fílmica partem do real, mas apropriam-se dele e o manipulam criativamente. A mulher agarra um tronco que aparece atrás dela, cujo comprimento é alongado na montagem pelos planos dos galhos e pelo tempo que a mulher leva para subir, como com os degraus pelos quais a chave cai em *Meshes*. Quando chega ao topo, o que ela alcança é a mesa de uma reunião social.

Com continuidade de movimento em descontinuidade espacial, a mulher atravessa a mesa simultaneamente enquanto atravessa folhagens. Essa ambiguidade natural-social em direção a um tabuleiro de xadrez dá início à fase de *transição*. Seguindo uma peça de xadrez que cai da mesa para um rio, em outro espaço, a mulher percorre sua odisséia liminar. Em determinada sequência, atravessamentos de portas levam a lugar nenhum até que irrompem em um lugar outro. É uma travessia literal que evoca a liminaridade, onde os limites estão borrados, seus atributos são paradoxais.

Quando se depara com outras duas mulheres jogando xadrez à beira do mar, reencontrando a peça que buscava, carinhosamente as distrai por tempo suficiente para que roube a peça e saia correndo. Essas mulheres bem vestidas e jogando xadrez como se saídas do contexto social do início do filme são a tentativa de *reagregação*. Outra vez, a reagregação é negada, numa fuga em que a mulher atravessa, na contramão da linearidade narrativa, as múltiplas de si que haviam aparecido ao longo do filme.

Já *A Study in Choreography for Camera* é um exercício dereniano de como coreografar para e com a câmera, e de como montar essa coreografia. Deren define formalmente e tecnicamente o seu coreocinema. *Study* parece constituir o rito de passagem do coreocinema dereniano em si, experimentando com elementos da forma ritualística. Aqui, Deren lança mão da manipulação de espaço-tempo-movimento com técnicas que já haviam aparecido nos filmes anteriores: continuidade de movimento em descontinuidade espacial, câmera lenta ou acelerada, alongamento espacial e construção de geografia fílmica pelo movimento e/ou montagem.

Na coreografia de *Study*, movimentos são criados pela montagem, atravessando espaços distintos ou performando gestos impossíveis ao corpo humano. A preocupação com o ritmo aparece nos escritos teóricos de Deren, e a manipulação do tempo como uma especialidade fílmica terá centralidade na forma ritualística dos seus filmes seguintes. Em *Study*, Deren expõe o ritual da sua criação coreocinematográfica.

O rito de passagem de *Ritual in Transfigured Time* é um ritual social que se dá no tempo transfigurado pelas manipulações derenianas, como em variações de velocidade da câmera, repetições de movimentos, *frames* congelados, de tal maneira que o próprio tempo é coreografado pelo filme.

Na *separação*, uma mulher (Maya) senta-se e começa a desenovelar um fio de lã. Outra mulher (Rita Christiani) entra em plano, e com o braço erguido segue em direção à mulher silenciosamente falante, que suspende seu movimento até que ela pegue o novelo. As duas são observadas por uma terceira mulher (Anaïs Nin) que espera no limite de uma porta, cujas sombras indicam movimento.

À medida em que Christiani enrola o fio, a uma velocidade “natural”, os movimentos de Maya vão diminuindo de velocidade. Quando o fio é completamente entregue por Maya, ela ergue os braços levando-os para trás e some. Essa cerimônia ata as personagens como duplos (CLEGHORN, 2016). Os atributos de tempo e das personagens são, então, ambíguos e paradoxais. Deren fala da câmera lenta como o microscópio do tempo, pois

pode ser trazida às atividades mais casuais para revelar nelas uma textura de complexos emocionais e psicológicos. Por exemplo, o curso de uma conversa é normalmente caracterizado por indecisões, provocações, hesitações, distrações, ansiedades e outros subtons emocionais. Na realidade isso é tão fugaz que pode ser invisível. Mas as explorações pela fotografia em câmera lenta, a agonia de sua análise, revelam, em uma situação tão aparentemente casual, um complexo humano profundo (DEREN, 1946, p. 47).

Christiani vai, então, em direção a Nin, que lhe dá passagem. Cruzando essa porta, inicia a fase de *transição*. Vestida de roupas pretas, como de luto, entra na coreografia do ritual social, apresentado por Deren com congelamento de *frames* (o que “para”, também, o tempo fílmico) e repetição de movimentos. A mulher tenta atravessar em meio às pessoas que a abordam, interrompem, numa coreografia gestual. O tempo parece espiralar, pois seus avanços retornam a pontos de partida semelhantes, com alguma variação.

Esse rito repete-se algumas vezes, até que a mulher encontra-se com uma figura masculina (Frank Westbrook). Esse contato promove uma continuidade do movimento da aproximação de seus rostos numa descontinuidade espacial daquele cômodo a um jardim externo. Outra vez, a figura masculina aparece como perigo e *reagregação*, e persegue a protagonista, correndo e saltando em câmera lenta. Quando estende a mão para alcançá-la, Maya lança-se ao mar. Quem afunda é Christiani, em filme negativo que inverte seu vestido para o branco, num fundo negro que dissolve quaisquer referências de espaço e tempo. Novamente, Deren prefere matar a protagonista que reagregá-la.

Segunda fase

Depois de *Ritual*, Deren foi ao Haiti com o projeto de um filme que montaria coreografias de rituais do vodu com elementos não-haitianos. A demanda de respeitar e compreender o vodu em sua integridade cosmológica fez com que Deren abrisse mão do projeto inicial, não-finalizando esse filme, que desdobrou-se em livro, *Divine Horsemen: the living gods of Haiti*, e num filme póstumo homônimo.

Investigar as “ideias implícitas na forma [...], toda uma lógica de ramificações e conotações que equivalem a um completo sistema metafísico” (DEREN, 2022, p. 10) tornou-se o objetivo de Deren, desde que notou que a “dança haitiana não era, em si, uma forma de dança, mas parte de uma forma maior, o ritual mitológico” (DEREN, 2022, p. 10). Isso resultou no abandono do projeto de filme porque os elementos rituais já estão munidos de sentido e significado, o que impossibilitaria a manipulação com total liberdade pela forma ritualística. Entretanto, demonstrou que esses sentidos estão relacionados ao próprio ritual, confirmando a lógica total que a forma ritualística defende.

Nas filmagens dos rituais do vodu, o coreocinema se destaca. A câmera lenta é amplamente utilizada, captando as nuances dos movimentos e possibilitando análises mais detalhadas. As sequências de dança e as coreografias dos corpos possuídos evocam a atmosfera de um reino invisível, que é a forma do ritual. A proximidade a que Deren pode chegar, com a mobilidade e corporeidade da câmera, indica uma perspectiva mais participante que observadora. Autorizada a acessar as cerimônias de tal modo, contou com o coreocinema que desenvolveu para guardar a experiência na riqueza de suas camadas.

Terceira fase

A terceira fase do coreocinema dereniano é afetada pela experiência no Haiti e pela própria cosmologia do vodu. *Meditation on Violence* (1948) e *The Very Eye of Night* (1958) refletem uma Maya progressivamente imersa nas questões que cada viagem erguia, e nas reflexões pelas quais tentava respondê-las. Motivos recorrentes da forma ritualística, como despersonalização, ambiguidades, manipulação de espaço e tempo, são abstraídos ao nível mais elementar.

Em *Meditation on Violence*, o destaque formal está na manipulação temporal, na ambiguidade e na ciclicidade. A construção e sustentação das tensões por meio de dualidades se estende do tema ao cenário e à trilha sonora. A corporeidade de Deren está presente na movimentação da câmera em relação ao dançarino, como nas filmagens haitianas. Em dado momento, a coreografia até então acompanhada fielmente é repetida revertida (de modo possível apenas a um filme), o que se percebe também pelos movimentos antinaturais do corpo e do figurino.

Através dessa manipulação temporal, Deren transforma o filme numa parábola que sobe ao topo e volta ao patamar inicial, em que as repetições fluem de um polo a outro. Essa reversão nos remete à características liminares, como a apontada por Deren acerca da mi-

tologia do vodu, em “detalhes de rituais em que a inversão e reversão sugerem um espelho voltado para o tempo. [...] o tempo em si anda, simbolicamente, para trás” (DEREN, 2022, p. 34-35).

A última obra finalizada de Maya Deren, *The Very Eye of Night* (1958), ressalta conceitos formais trazidos em *Meditation*. A dualidade branco-preto é alcançada diretamente na película, com o filme em negativo. Assim, Deren não somente reproduz o céu estrelado, mas remove quaisquer referências espaciais em relação ao mundo conhecido. A manipulação de espaço realizada pela forma ritualística é, então, uma abstração. Além disso, os bailarinos são despersonalizados, identificados apenas com as suas estrelas.

Em *The Very Eye*, premissas básicas da forma ritualística são elevadas à máxima potência. Mergulhar os bailarinos no espaço cósmico remete a outro princípio mitológico do vodu haitiano, as profundezas daquele espelho evocado por *Meditation*. Como Deren explica,

enquanto um homem vive, seu *gros-bon-ange*⁴⁵⁷ é como um reflexo na superfície daquele espelho cósmico, sustentado na superfície pela existência do corpo que reflete. Porém, com a morte, deixa de existir a matéria, a força que o sustentava flutuante, e ele afunda nas profundezas do espelho. A metáfora para a profundidade do espelho é a encruzilhada; o símbolo é a cruz (DEREN, 2022, p. 35).

A encruzilhada, a que Deren se refere como a mais importante das figuras rituais, é o encontro entre a horizontalidade do mundo dos mortais e a verticalidade metafísica do abismo, o ponto de acesso para o mundo dos *Invisibles*. A própria concepção de cinema de Maya Deren funda-se numa encruzilhada: a defesa do cinema vertical propõe profundidade, camadas de sentido em cada cena, atadas pela lógica de um conceito ou ideia central que conduz a horizontalidade da narrativa. *The Very Eye* encontra no vodu haitiano a maneira mais elementar de apresentar a lógica dereniana, tornar visível o invisível, conhecer o desconhecido.

Referências

CLEGHORN, E. ““One must at least begin with the body feeling”: dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema”. *Cinema Comparat/ive Cinema*, v. 4, n. 8, 2016.

DEREN, M. *An anagram of ideas on art, form and film*. New York: The Alicat Book Shop Press, 1946.

_____. Palestra proferida no simpósio *Poetry and the Film*, 1953. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ>>.

_____. *Divine Horsemen: the living gods of Haiti*. Brasil: Edições Oséeturá, 2022.

NICHOLS, B (ed). *Maya Deren and the american avant-garde*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

TURNER, V. W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

As poltronas de cinema Móveis CIMO S.A.: exibição, design e imprensa⁴⁵⁸

Movie seats Móveis CIMO S.A.:
exhibition, design and press

Oswaldo Bruno Meca Santos da Silva⁴⁵⁹

(Doutorando – PPGHIS/UFPR)

Resumo: Buscamos analisar as relações da Móveis CIMO S.A. com o mercado exibidor cinematográfico durante as décadas de 1940 e 1950 na cidade de São Paulo (SP), em uma perspectiva da criação e desenvolvimento de redes de comercialização que contribuíram para a construção de salas de cinema como um negócio que dependia de diversos fornecedores e emprego de tecnologia, a partir de um conjunto de anúncios publicitários da Móveis CIMO S.A. no Semanário Cinematográfico Cine-Repórter.

Palavras-chave: Exibição; mobiliário; design; imprensa; publicidade.

Abstract: We sought to analyze Móveis CIMO S.A.'s relations with the film exhibition market during the 1940s and 1950s in the city of São Paulo (SP), from the perspective of the creation and development of marketing networks that contributed to the construction of cinemas as a business that depended on various suppliers and the use of technology, based on a set of Móveis CIMO S.A. advertisements in the Semanário Cinematográfico Cine-Repórter.

Keywords: Exhibition; furniture; design; press; advertising.

Introdução

A Móveis CIMO S.A. foi fundada na cidade de Rio Negrinho (SC), em 1913, por Jorge Zipperer (1879-1944) e seu sócio Willy Yung (1879-1919). Inicialmente fabricava e vendia caixas para frutas e madeiras para construção civil. A partir de 1921, com o ingresso de Martin Zipperer (1890-1971), irmão de Jorge, começou a produzir móveis, especificamente poltronas para cinema e teatros (SILVA, 2023, p. 153).

458 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão Comunicação Individual 2 – História da Exibição Cinematográfica no Brasil.

459 | Doutorando no PPGHIS/UFPR, com a pesquisa Móveis CIMO S.A.: história, design e cinema (1940-1950). Bolsista CAPES - PROEX. Mestre pelo PPGHIS/UNIFESP. Graduado e Licenciado em História pela FFLCH/USP.

Ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950 passou por mudanças de sócios e tipos de organização, sendo que em 1944 houve uma unificação de grandes empresas e a Móveis CIMO S.A. expandiu seus parques fabris para Joinville (SC) e Curitiba (PR). Além dos móveis para cinemas, também produzia mobiliário escolar, residencial e de escritório, inclusive para instituições públicas. Sua falência foi decretada em 1982.

A Móveis CIMO S.A. pode ser lida no entrecruzamento dos estudos do mobiliário em seu aspecto histórico: as relações desses objetos e o design, o consumo, a publicidade, mundos do trabalho e análises da materialidade em si: sua produção, o emprego de diferentes materiais, seus usos, discursos sobre a vida moderna e urbana presentes nos móveis e no que se publicizava sobre eles (CARDOSO, 2016).

Nosso objetivo é investigar a contribuição da fábrica como a principal fornecedora de mobiliário para salas de cinema entre as décadas de 1940 e 1960 no Brasil, pois essa é uma questão que não foi explorada pela historiografia de forma específica, sendo que o estudo do fornecimento de mobiliário para salas de cinema tem grandes lacunas, e, para questões metodológicas, há textos sobre o processo de produção, venda e consumo de outros equipamentos, além de pesquisas acerca de outros elementos que compõe a realização da exibição cinematográfica, como a ida ao cinema ou o mapeamento de salas e empresas.

A poltrona para cinema, geralmente compreendida na chave de interpretação do conforto, também pode ser analisada a partir do pensamento sobre uma indústria especializada, que viabilizava a atividade de exibição, levando em conta a escala de construção e inauguração de salas no país no período estudado (FREIRE, 2018).

Historicamente, a poltrona substituiu as cadeiras avulsas em casas de espetáculos, por exigências de segurança e padrões de conforto, como analisado por José Inácio de Melo Souza nas formulações dos códigos civis e sanitários para a atividade de exibição em São Paulo no contexto da sua fixação, o que foi um processo semelhante em outros locais (SOUZA, 2016, p. 164).

A poltrona também pode ser entendida como um objeto técnico em seu projeto e uso, visto que possuía mecanismos, como a dobradiça em modelos mais simples, e as molas em modelos mais complexos, para assegurar os assentos recuáveis.

Também pode ser lida como um objeto estético. Ainda que, ironicamente, seu uso fosse pensando para a sala escura, era também um móvel para ser visto e admirado. Também era um objeto de distinção, no que tange ao arranjo das salas e as escolhas dos diferentes materiais de estrutura e acabamento (madeira, aço, plástico, estofamento, tecido), o que diferenciava os preços e os tipos de salas em que seriam instaladas (SIMIS, 2017, p. 67).

A partir desse conjunto de características esperadas do dispositivo poltrona, mobilizou-se a necessidade de uma indústria nacional para suprir essas demandas, e que foram exploradas pela Móveis CIMO S.A. Mas porque a empresa projetou poltronas de cinema? Porque teve sucesso por mais de 50 anos com o mercado exibidor? Quais foram as estratégias empregadas?

A Móveis CIMO S.A.

Em 1921, Jorge Zipperer convidou seu irmão, Martin Zipperer, que residia em São Paulo desde 1910, para retornar a Rio Negrinho e ajudar no impulsionamento produtivo e comercial da fábrica. Martin tinha experiência na produção de mobiliário e na gestão de negócios do ramo da marcenaria.

Segunda Maria Angélica Santi, pesquisadora que analisou a gênese da Móveis CIMO S.A. (entre 1913 e 1939), Martin Zipperer começou a fabricar cadeiras a partir da sobra de produção de caixas de frutas (SANTI, 2013, p. 223).

A primeira instalação ocorreu no próprio ano de 1921, em que foram negociadas poltronas para o Cine Selecto, na cidade de Santos, sala que pertencia ao exibidor Marcolino de Andrade, pai de J.B. Andrade, empresário com projeção no mercado exibidor, e foi proprietário de dezenas de salas, em Santos, São Paulo e no interior paulista, além de parceiro comercial da Móveis CIMO S.A. durante várias décadas.

Redes de negócios

É possível que os irmãos Zipperer entraram no ramo de poltronas para cinema porque estabeleceram contratos com comerciantes especializados, como Gustavo Zieglitz, proprietário da Empresa Cinematographica Pathé, um dos fornecedores de equipamentos para salas de cinema nas décadas de 1920 e 1930 em São Paulo. Até 1932 o contrato com Gustavo Zieglitz era de exclusividade na representação em São Paulo, Paraná e parte de Minas Gerais.

Em uma carta de 20 de maio de 1939, conservada no Arquivo Público Municipal de Rio Negrinho, endereçada a J. B. Andrade, Jorge Zipperer dá alguns detalhes desse primeiro projeto.

Com real saudade lembro-me do seu falecido pae [Marcolino de Andrade], que, em 1920, era um homem modesto. Era com visceral orgulho e alta satisfação que ele recebeu a instalação de seu estabelecimento, o mobiliário, encostos e assentos, que eram massissos, serrados em curva, de grossos pranchões de imbuya. Durante a instalação, que assisti, o povo affluia em massa para assistir e admirar a parafusação das poltronas. Quantas e tantas vezes que ao passar em Santos, o seu saudoso pae me levava ao seu orgulhoso estabelecimento (ZIPPERER, 1939).

Enfatiza-se, na carta, o trânsito de Jorge Zipperer durante a instalação. A construção e manutenção de uma rede comercial com a atividade exibidora parecia ser um objetivo bastante concreto, pelo desejo da exploração desse ramo.

Os mercados de São Paulo e Santos ainda não eram lucrativos para a empresa, visto que o frete era um dos principais obstáculos. Era necessário expandir negócios para outras cidades com potencial de construção de salas. Os irmãos Zipperer procuraram, então, outra empresa familiar, a Paulo Kastrup e Cia. Limitada, de Paulo Kastrup e Paulo Kastrup Filho, que foram responsáveis pela representação da Móveis CIMO S.A. para novos clientes no Rio de Janeiro.

Em uma carta de 18 de março de 1935, escrita por Paulo Kastrup Filho e endereçada a Jorge Zipperer e Cia., há o relato sobre quatro possibilidades de encomendas para salas de cinema.

SR. LUIZ SEVERIANO RIBEIRO: - Fomos chamados por esse freguez, para estudarmos a montagem dos novos cinemas de sua propriedade na Rua Marechal Floriano [o Cine Floriano], e Largo do Machado [o Cine São Luiz], em um total de quase 4.000 poltronas, e mais o cinema Grajaú, com 1.100 lugares, que está sendo reformado. Ele nos pede os tipos novos de poltronas, e nós solicitamos a remessa urgente das amostras das Trianon e Urania com aparelhagem de ferro, para serem apresentadas a ele, depois de serem modificadas [...]

CINE PLAZA: Já em bom andamento esse cinema, precisamos do encosto e assento com pinho, que ha tempos pedimos ao Sr. Martin, afim de serem mostrados ao Sr. Vital [Ramos de Castro], que insiste em querer ve-los.[...]

PASCOAL SEGRETO: O Têatro São José já vae tambem em adiantada construção onde devemos instalar o novo tipo "Atlantico", já escolhido pelo Sr. Domingos [Segreto].

CINE IPANEMA: O não termos feito esse cinema foi na ocasião motivo de grande tristeza para nos, que no momento montávamos o Municipal. Nos trouxe, entretanto, esse contra-tempo, um prestígio extraordinário, pois o seu proprietário Sr. Ademar Leite Ribeiro, está em questão com a firma Pasto & Filhos, porque o verniz das poltronas está saindo nas costas dos freguezes e o compensado se está abrindo completamente. Há males que vem para bem... (FILHO, 1935).

Esse documento possibilita o rastreamento e a leitura dessa rede de negócios que se formava, além da oportunidade de listar casas exibidoras, empresários, condições, realizações e fracassos.

Severiano Ribeiro não fechou negócio com a empresa. Segundo outras fontes, escolheu as poltronas de sua concorrente, a Brasileira Fornecedora Escolar (BRAFOR). De todo modo, é interessante notar que havia o pedido para uma personalização. Mesmo caso com Vital Ramos de Castro, para a troca do tipo de madeira (pinho no lugar da imbuia), e que, Martin Zipperer, estava atrasado no pedido ou, talvez, não queria fazer.

Ao tratar sobre o Cine Ipanema, também há uma informação curiosa: a partir da representação de Kastrup, a Móveis CIMO S.A. realizou a instalação das poltronas para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. De fato, a data coincide com uma das reformas do espaço, em

1934, que teve como uma das obras a mudança das poltronas (de couro para veludo) e a ampliação do número de assentos. Não encontrei outros documentos que confirmem esse dado, mas seria um contrato de visibilidade.

Após a década de 1940 a Móveis CIMO S.A. expandiu sua sociedade, criando escritórios próprios e extinguindo a representação. A Paulo Kastrup e Cia., por exemplo, foi incorporada na sociedade (mas, na década de 1950, romperam a sociedade e montaram a própria empresa de poltronas).

A Móveis CIMO S.A. e a imprensa

Outro agente importante dessas relações é a imprensa especializada, caso do *Semanário Cinematográfico Cine-Repórter*, fundado em 1934. Essa fonte é muito importante por ser um elo forte dessas relações, uma vez que noticiava eventos e questões do universo da exibição, distribuição e produção, além de participar de eventos sociais.

Cine-Repórter era também um veículo em que a Móveis CIMO publicava seus conteúdos: entre notícias, reportagens ou anúncios publicitários, encontrei aproximadamente 900 itens. O desafio ainda é o levantamento biográfico do fundador do jornal, Antenor Teixeira, e parte da história do periódico (pois está digitalizado pela Hemeroteca Digital Brasileira apenas a partir de 1946, e ainda não encontrei acervos físicos com os números anteriores a essa data).

A filial paulista da Móveis CIMO S.A. ficou responsável pelas encomendas de cinema, teatros e auditórios em geral. O movimento constante de fechamento de contratos e visitas eram publicados no *Cine-Repórter* (em formato de notícia, mas, era um espaço pago da fábrica), além da relação com exibidores, como Paulo Sá Pinto, proprietário da Empresa Cinematográfica Paulista, que administrava o Cine República.

Em 1953 o Cine República lançou o equipamento 3D (fig. 1), e a CIMO, como fornecedora da sala, vinculou essa realização também a sua contribuição no espaço. Um ano depois, em 1954, foi lançado o Cinemascope (fig. 2) na mesma sala. E o anúncio da CIMO seguiu o padrão do vínculo à novidade técnica.



Figura 1: Semanário Cinematográfico Cine-Repórter. 31 out. 1953, p. 9. Hemeroteca Digital Brasileira.



Figura 2: Semanário Cinematográfico Cine-Repórter. 3 abr. 1954, p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira.

— 22 — CINE-REPORTER 24 de Junho de 1950




Há um momento...
 em que o nosso
 auxílio lhe é
 indispensável!



Há 28 anos fabricantes de móveis para escolas, cinemas e teatros.

A sala de espetáculos vai ser projetada... é este o momento em que o seu fornecedor de poltronas lhe poderá oferecer informações precisas sobre o aproveitamento racional do espaço comercial, proporcionando aos Srs. Engenheiros e exibidores uma colaboração útil e valiosa antes de iniciada a obra, para que melhores resultados possam ser colhidos depois. Colocamos ao seu inteiro dispor — sem compromisso algum — a nossa experiência como fornecedores de poltronas para cinemas e teatros, e o largo tirocinio dos nossos técnicos no aproveitamento racional do espaço utilizável, certos de que a nossa modesta colaboração se traduzirá em maiores lucros e poupará maiores trabalhos, no futuro.



MÓVEIS BRAFOR
Brasileira Fornecedora Escolar S.A.
 SÃO PAULO: RUA 7 DE ABRIL, 123 — TELEFONE 4-5955 © RIO: RUA MÉXICO, 53-A — TELEFONE 82-0180

Figura 3: Semanário Cinematográfico Cine-Repórter. 24 jun. 1950, p. 22. Hemeroteca Digital Brasileira.

Para finalizar, queria discutir o aspecto da concorrência e os diferentes discursos sobre a poltrona e a exibição. Evidentemente que é um recorte bastante preciso, e de uma pesquisa em andamento. No entanto, tenho notado uma diferença essencial nas narrativas entre a Móveis CIMO S.A. e sua principal concorrente, a Brasileira Fornecedora Escolar (BRAFOR), presente nesses dois anúncios de página inteira publicados no *Cine-Repórter*.

A BRAFOR (fig. 3) apresentava um caráter técnico da sua poltrona: elementos como o compasso, escalímetro e a representação de uma planta com as fileiras se sobrepõe a uma poltrona. O texto segue o padrão das imagens:

a sala de espetáculos vai ser projetada... este é o momento que o seu fornecedor de poltronas lhe poderá oferecer informações precisas sobre o aproveitamento racional do espaço comercial, proporcionando aos Srs. Engenheiros e exibidores uma colaboração útil e valiosa antes de iniciada a obra (HÁ UM MOMENTO, 1950, p. 22).

DESDE O FILME DE CARLITOS
"O GAROTO"
(THE KID)
em 1921

— as poltronas
para cinema

CIMO
vêm proporcionando
conforto aos
auditórios dos
melhores espetáculos!

Desde o filme mudo "O Garoto", Chaplin vem firmando a sua notável performance como um dos maiores atores de todos os tempos. Contemporâneas dos primeiros sucessos de Carlitos, as poltronas CIMO para cinema, desde 1921 até o Cinemascope de hoje, oferecem um aprimoramento constante no conforto que as tornaram famosas através dos anos. Tal fato pode ser constatado por esta preferência absoluta:

10.000 auditórios equipados!
2.000.000 de poltronas em todo o Brasil!

MÓVEIS CIMO
Matriz: Curitiba - Filial de São Paulo: Av. Duque de Caxias, 89

Figura 4: Semanário Cinematográfico Cine-Repórter. 31 dez. 1954, p. 23. Hemeroteca Digital Brasileira.

No anúncio da Móveis CIMO S.A. (fig. 4) a ênfase é outra: poltrona ao lado e sobreposta ao cartaz do filme de Chaplin, com a manchete "Desde o filme de Carlitos 'O garoto' (The Kid) em 1921 – as poltronas para cinema CIMO vêm proporcionando conforto aos auditórios dos melhores espetáculos". E o texto continua:

Desde o filme mudo 'O Garoto', Chaplin vem firmando a sua notável performance como um dos maiores atores de todos os tempos. Contemporâneos dos primeiros sucessos de Carlitos, as poltronas CIMO, para cinema, desde 1921 até o Cinemascope de hoje, oferecem um aprimoramento constante no conforto que as tornaram famosas através dos anos (DESDE O FILME, 1955, p. 23).

O conjunto do anúncio aponta, novamente, para o entrecruzamento da história da fábrica (e, mais uma vez, com a referência ao primeiro projeto) e a história do cinema, a partir de filmes e avanços técnicos.

Concluo pensando na recepção dos exibidores acerca desses anúncios durante o processo de escolha das poltronas. Obviamente diversos fatores eram levados em conta, o primeiro que esses anúncios eram destinados a clientes potenciais, e não aos fidelizados, além das diferenças do preço total, prazo de entrega, garantias etc.

Mas havia nesses discursos certo sentido de identificação, em que talvez a ênfase na narrativa técnica e racional fosse pouca atrativa, sendo a proximidade com a atividade cinematográfica (filmes, avanços, arte), símbolo de autoridade para uma indústria especializada em fazer o cinema.

Referências

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à História do Design*. São Paulo: Blucher, 2016.

DESDE O FILME Semanário Cinematográfico Cine-Repórter, 31 dez. 1955. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/085995/4453>>. Acesso em: 28 out. 2023.

FILHO, Paulo Kastrup. Carta a Jorge Zipperer & Cia. Fundo Jorge Zipperer. (Arquivo Histórico Municipal de Rio Negrinho). 18 mar. 1935.

FREIRE, Rafael de Luna. Cinephon: sobre como cinema sonoro impulsionou a fabricação de projetores cinematográficos no Brasil. *Aniki*, Lisboa, v. 5, n. 1, p. 105-125, 2018.

HÁ UM MOMENTO. Semanário Cinematográfico Cine-Repórter, 24 jun. 1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/085995/1391>>. Acesso em: 28 out. 2023.

SILVA, Oswaldo Bruno Meca Santos da Silva. "As poltronas CIMO acompanham a história do cinema": a contribuição da fábrica Móveis CIMO S.A. para o mercado exibidor em São Paulo (1940-1950). *Faces da História*, Assis, v.9, n.1, p. 149-171, jan./jul. 2022.

SIMIS, Anita. Marcos na exibição de filmes no Brasil. Políticas Culturais em Revista, v. 10, n. 2, p. 59-94, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24440/16204>>. Acesso em 23 nov. 2023.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: SENAC, 2016.

ZIPPERER, Jorge. Carta a J.B. Andrade. Fundo Jorge Zipperer. (Arquivo Histórico Municipal de Rio Negrinho). 16 mai. 1939.

Notas sobre o filme-ensaio *Le gai savoir* de Godard: uma busca pelo conhecimento das imagens livres⁴⁶⁰

Notes on the essay film Godard's *Le gai savoir*: a search for knowledge of free images

Patrick Silva Cavalcante⁴⁶¹
(Mestrando – UNICAMP)

Resumo: Ao estabelecermos uma relação entre o conceito de *aparição* em Didi-Huberman e a noção de *imagens livres* em Godard, faremos uma abordagem acerca do pensamento do realizador presente no filme *Le gai savoir* [*A gaia ciência*], uma obra pouco indexada como ensaística. Identificamos tratar-se de um ensaio fílmico elaborado a partir de experimentações acerca do conhecimento das imagens, embora se apresente como uma elaboração ainda seminal no pensamento de Godard.

Palavras-chave: Filme-ensaio, Cinema e Filosofia, Imagem, A gaia ciência, Jean-Luc Godard.

Abstract: By establishing a relationship between the concept of *apparition* in Didi-Huberman and the notion of *free images* in Godard, we will approach the film director's thoughts in the film *Le gai savoir* [*The gay science*], a work rarely indexed as essayistic. We identify that it is a filmic essay created from experiments on the knowledge of images, although it presents itself as a still seminal elaboration in Godard's thought.

Keywords: Essay film, Cinema and Philosophy, Image, The gay science, Jean-Luc Godard.

"Tenho particular amor às borboletas. Acho nelas algo das minhas idéias, que vão com igual presteza, senão com a mesma graça."

(Machado de Assis. Gazeta de Notícias, 19 fev. 1893)

Introdução

Filmado entre dezembro de 1967 e janeiro de 1968 – antes do período marcado pelas manifestações de *Maio de 1968* na França –, montado durante e após esse período e lançado em 1969, o filme *A gaia ciência* [*Le gai savoir*] teve uma realização um tanto conturbada. Em

460 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 13 – Como pensar o cinema de gênero: métodos, atravessamentos e historicizações.

461 | Mestrando do PPG em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Participa do Grupo de Pesquisa do CNPQ *AUDIO-ENSAIO*, coordenado pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

24 de outubro de 1968 o filme foi rechaçado pelo organismo estatal televisivo francês e a censura do país proibiu de imediato a sua distribuição comercial, só vindo a ser lançado em âmbito nacional em janeiro de 1969 no *Cinéma National Populaire de Paris*.

Em entrevista ao *Le Monde* sobre os filmes que havia realizado no período que antecedeu a *Maio de 1968*, incluído aí *A gaia ciência*, Godard responde que se tratavam de filmes importantes para ele repensar a realidade de suas relações com a sua própria história, porquanto, para romper com uma certa maneira de fazer cinema, dizia ele, era necessário romper com o conceito clássico de ruptura (BABY, 1972, p. 171). A ideia, para Godard, não era a de fazer um cinema político, mas de fazer politicamente um cinema político. Até o momento, esse foi e seguia sendo o princípio de um novo estilo do seu cinema. Um estilo bastante evidente no filme *A gaia ciência*, cuja relevância se assenta na experimentação fílmica protoensaística⁴⁶² do seu pensamento sobre a noção de imagens e sons livres, que aqui iremos chamar de imagens-falena, justamente pela relação de proximidade entre as borboletas que vagam na noite, como são caracterizadas as falenas, e as imagens que surgem em desordem diante da tela, cujo termo *imago* que pode ser remetido tanto para as borboletas quanto para as imagens ajudará a esclarecer essa correlação.

Podemos considerar *A gaia ciência* como um dos primeiros feitos ensaísticos de Godard, ao lado de *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967). O filme apresenta duas personagens que deverão investigar imagens e sons, na tentativa de elaboração de um método seguido de uma autocrítica que ajude a compreendê-los e, quem sabe, a *fabricá-los* ou, no mínimo, estabelecer pontos de referência. O ponto de partida, aludindo ao ensaísta Jean Starobinski, é a invocação de uma “liberdade que escolhe seus objetos, que inventa sua linguagem e seus métodos” (STAROBINSKI, 2011, p. 24-25).

As personagens do filme são Patricia e Emile. Elas deverão, num período de três anos, estudar imagens visuais e sonoras produzidas na televisão, no cinema e no rádio, além do estudo de imagens videográficas, eletrônicas e impressas em meio físico. No primeiro ano, elas farão a recepção de imagens e gravarão peças sonoras, o que ajudará a criar experiências não regulares, ações, hipóteses. No segundo ano, farão a crítica do material estudado: decompondo, reduzindo, substituindo e recompondo. Já no terceiro ano, criarão amostras de sons e imagens, para então criar dois ou três modelos de interpretação antecipados dessas amostras.

Patricia Lumumba, uma referência a Patrice Lumumba (líder do Movimento Nacional Congolês que lutou pela independência do Congo Belga), é descrita por Emile como a *representante do terceiro mundo*, despedida por dar gravadores de bolsos aos empregados para registrar os abusos dos patrões franceses. Emile Rousseau, uma referência a Jean-Jacques Rousseau (cujas obras tiveram uma importante influência no período da Revolução Francesa), é descrito por Patricia como um estudante que, junto aos seus camaradas, ao tentar se apresentar, alegremente, à aula inaugural da *Faculdade de Ciências da Cidade Luz*, é impedido de entrar na aula por conta de as salas estarem lotadas. Ao tentar entrar à força,

462 | A noção do termo protoensaio, cunhado por Francisco Elinaldo Teixeira, se refere às primeiras inscrições ou camadas de uma relação ampla do cinema com o pensamento.

é atingido no coração por paraquedistas enviados pelo Ministro da Justiça, a pedido do reitor da universidade. Por sorte, seu prejuízo foi menor por levar debaixo do suéter a última publicação dos *Cahiers du Cinéma*. Essas descrições das personagens já prenunciam o tom crítico de resistência política presente no filme, cujo movimento libertário e de vontade de saber apresentados nele andam relacionados com um terceiro elemento que poderia se constituir como uma via de *ruptura* contra a repressão causada na juventude no final dos anos 1960, a saber, o cinema, representado, nesta cena, pela revista *Cahiers du Cinéma* que protegeu o coração de Emile.

A aparição das imagens-falena

O filme é todo feito em estúdio, na maior parte sob um fundo negro, e o que dá movimento à luminosidade das cenas são as imagens que irrompem na tela como o fazem as borboletas noturnas, estas que aparecem e desaparecem ao redor de um clarão luminoso.

Mas como definir uma aparição?

Em sua obra intitulada *Falenas* (2015), Didi-Huberman compara a aparição com um batimento, uma *vibração rítmica [mise en rythme] do ser e do não-ser*, no movimento permanente de *fechamento e de abertura*, de *fraqueza e de força*, como os batimentos de um coração. Toda a aparição, dirá o filósofo, poderia ser vista como um ritmo, um ritmo vivo que se agita, bate, palpita e morre, assim como *uma borboleta que bate asas até o fim*.

Uma delas é a falena, "(...) essa borboleta noturna que se introduz pela porta entreaberta, dança em torno da luz e acaba por nela se precipitar e consumir" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.10). Acerca disso o autor dirá que ela detém relações com os movimentos da imagem e do real, ou mesmo, mais especificamente, de um certo estatuto *da aparição como real da imagem*, passagem na qual cita André S. Labarthe ao trazer o assunto da borboleta como epígrafe às suas reflexões sobre o carácter simultaneamente *soberano e passageiro* das imagens cinematográficas. Essa relação subjaz ao próprio sentido etimológico da palavra falena, ao passo que esse sentido a limita:

É mesmo possível que, em toda a tentativa de descrever uma imagem, qualquer coisa como um batimento de asas de borboleta venha dar um sentido a esse esforço, tanto quanto um limite. À semelhança da palavra *phasma*, a palavra *falena* carrega consigo os valores etimológicos da aparição, ou seja, da luz diurna que confere visibilidade (*phaos, phôs*) e do clarão noturno que torna imperceptível – clarão esbranquiçado (*phallos*), brilhante na noite, ou negro manchado de branco (*phalios*) –, da fenomenalidade em geral (*phainesthai*), enfim, do fantasma e da imaginação (*phasma, phantasia*). Quase poderíamos arriscar a hipótese de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores; a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas; o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse processo através do qual um verme imundo, uma larva, se

torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois 'renascer' no esplendor do inseto formado a que chamamos então, justamente, 'imago' (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 10).

Ver o que se move

Uma importante questão levantada por Didi-Huberman é a de se sabemos como olhar para uma borboleta, quando mais tarde nos indagará sobre se sabemos olhar para as imagens. No caso das borboletas, o autor critica o modelo observacional classificatório da ciência após Galileu, em particular o dos entomologistas, onde o conhecimento se dá pela condição de morte do objeto pesquisado, quando para se conhecer uma borboleta é preciso submetê-la ao éter e cravá-la com um alfinete sobre uma prancha. Assim sendo, onde ficaria o conhecimento sobre o objeto vivo, movente, errante, *inquieta*, mesmo que fugidivo, como a aparição de uma falena? No caso do cinema: como poderíamos conhecer uma imagem que passa, em desordem, diante de nós? Essa é, a meu ver, uma das questões fundamentais que as personagens do filme *A gaia ciência* irão se perguntar.

Ao se referir aos grandes pensadores da forma e da imagem, o autor nos traz o exemplo da obra *Metamorfoses* de Ovídio, na qual o poeta toma como base a imagem da cera que não permanece como era, nem conserva as mesmas formas, e, no entanto, é sempre a mesma ao se moldar em novas figuras. Nesse sentido, o filósofo considera que a imagem "fundamentalmente extravasa (*vagat*): erra à aventura, vai e vem, daqui e dali, espalha-se sem constrangimentos óbvios. Resumindo, a imagem borboleteia" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15).

Esse movimento extravasante das imagens fica evidente no filme *A gaia ciência* nos momentos em que Emile diz à Patrícia que não compreende as imagens que estão a aparecer diante deles em seu estudo sobre as imagens visuais e sonoras, e ela responde que é com razão porque estão em desordem, e esse mesmo diálogo se repetirá por mais duas vezes, no intuito de marcar a presença dessas imagens nada óbvias, porém errantes e passageiras, fora de ordem.

Não obstante, nesse ato de extravasar, não significa que a imagem seja "imprecisa, improvável ou inconsciente, mas que todo o conhecimento das imagens em geral deve construir-se como um conhecimento dos movimentos exploratórios – das migrações" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15-16), desse espaço fronteiro entre o ser e o não-ser da imagem, desse *entre*, de sua aparição e desaparecimento, numa recusa engajada ao modelo de conhecimento formado a partir da permanência das *formas fixas* para a busca do conhecimento das *formas moventes*. Nesse sentido, é preciso que "Retiremos, pelo contrário, o envoltório. Despertemos a crisálida. Restituamos ao movimento a sua mobilidade, à mudança a sua fluidez, ao tempo a sua duração." (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

A fantasia da *imago*

Didi-Huberman observa que a borboleta na pintura assume, frequentemente, o papel de uma imagem dentro da imagem, sob o nome técnico *imago*, e que nas naturezas mortas do século XVII, há uma *eficácia mais profunda da imagem* para além do *ver uma ilusão*. No cinema contemporâneo, poderíamos assemelhar esta imagem dentro da imagem como o som dentro da imagem visual. Para Godard, o som é também uma imagem, uma imagem sonora, um elemento autônomo que *aparece* no filme trazendo algo que está para além do que é visto. O som seria então uma *imago*, algo que acrescenta à imagem visual o seu *grão de fantasia*, cuja *aparição* vem figurar a parte invisível da obra cinematográfica.

Um exemplo dessa relação é quando Godard opera a montagem entre uma imagem visual eletrônica, cujas linhas na tela vão formando um movimento totalmente em desordem, e uma imagem sonora da música de Mozart (ver Figura 1), montagem esta precedida de uma outra imagem contendo o intertítulo *MOZART: FILME EXPERIMENTAL 2*, introduzindo assim a experimentação de montagem que Godard irá executar na cena seguinte. A linha que vai sendo traçada pela imagem não segue uma ordem simétrica à da música, fazendo com que ela deixe de ser uma trilha sonora, no sentido de um som que acompanha a imagem, dando, assim, uma autonomia à imagem visual que opera um movimento singular, errático, o qual a transforma aos poucos numa *imago*, uma imagem livre, ou, como preferimos chamar, uma imagem-falena, pois que ela extravasa desordenadamente na imagem sonora a que deveria ser submetida.

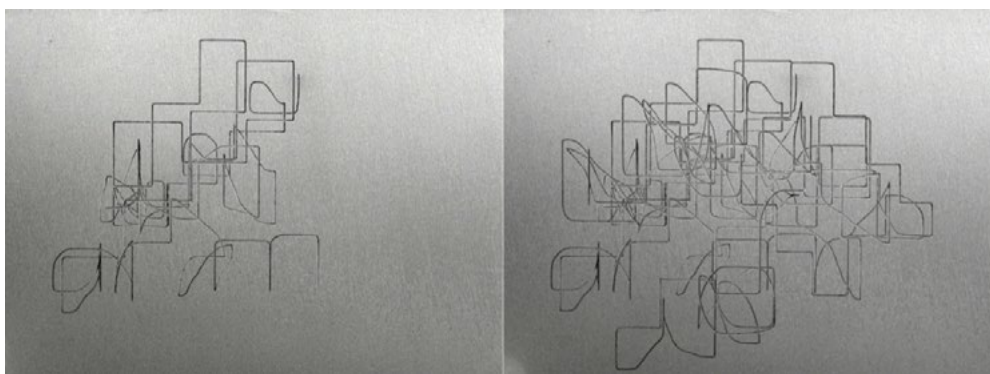


Figura 1. Frames do filme *A gai ciência* de Jean-Luc Godard.

O ensaísmo autocrítico de Godard

Conforme Francisco Elinaldo Teixeira, um dos fatores que caracteriza o filme-ensaio ou o cine-ensaio na formação de um quarto domínio das imagens no cinema-audiovisual contemporâneo – para além dos domínios/territórios da ficção, do documentário e do experimental-vanguarda –, é justamente essa relação do visual com o sonoro, a qual exemplificamos, e da imagem com a palavra, procedentes de uma nova paisagem sonora. Não obstante, a presença da relação do cinema com o pensamento, incluída aí a subjetividade do realizador ensaísta, é de grande importância para a elaboração do ensaio fílmico (TEIXEIRA, 2015). Sobre esta última característica, poderíamos citar a seguinte passagem narrada por Godard:

Este filme não queria e não pôde explicar o cinema nem constituir o seu objeto. Mas, mais modestamente, oferecer um método eficaz para se chegar lá. Este filme não é o filme que precisa ser feito, mas se temos um filme a fazer precisamos enveredar, necessariamente, pelos velhos conhecidos caminhos do cinema (LE GAI SAVOIR, 1967-1969).

Esta narração evidencia muito bem o caráter ensaístico do filme, uma vez que o realizador comenta o seu próprio processo de criação artística, reformulando a proposta inicial de se partir de um grau zero – traço das primeiras vanguardas –, que agora é retirada de cena em prol da necessidade de se enveredar *pelos velhos conhecidos caminhos do cinema*, colocando assim o seu ponto de vista subjetivo na obra por meio de uma autocrítica.

Um outro fator que permite indexar o filme como ensaístico são os momentos em que Godard aparece em corpo e voz: primeiro, visualmente, através da imagem de uma fotografia sua (ver Figura 2); e, segundo, pela via do sonoro, nas inúmeras vezes em que a sua voz irá narrar diversas passagens no filme. Uma terceira via na qual ele se inscreve na obra é quando o seu nome figura nas cenas em que faz o uso da claquete (ver Figura 2), trazendo a sua presença através da palavra da assinatura de seu nome, na qual ele se identifica como realizador.



Figura 2. Frames do filme *A gaia ciência* de Jean-Luc Godard.

De certo, como é próprio do movimento de seu pensar, Godard não proporia uma resposta definitiva, mas, *modestamente*, pontos de partida, de referência, de tentativas de se chegar a um grau zero para se pensar as imagens e os sons. É possível que a expressão *velhos caminhos do cinema*, narrada por ele, ressalvadas as diferenças entre os signos imagéticos e linguísticos, seja aquilo que Starobinski já nos dizia sobre o ensaio jamais vir a “romper seu compromisso com a clareza e a beleza da linguagem” (STAROBINSKI, 2011, p.24), ou seja, com o legado da experiência do ensaio enquanto forma. Para Godard, uma forma que pensa.

Referências

BABY, Yvonne. Entrevista com Jean-Luc Godard. In: *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Ensaios sobre a aparição, 2. Lisboa: KKYM, 2015.

LE GAI SAVOIR (1967-1969). Realização: Jean-Luc Godard. Produção: ORTF (Paris) e Bavaria Atelier Gessellschaft (Alemanha). Produção Executiva: Company Anouchka Films.

Roteiro: Jean-Luc Godard, Jean-Jacques Rousseau. Fotografia: Georges Leclerc. Câmera: Jean-Louis Picavet. Montagem: Germaine Cohen. Elenco: Juliet Berto (Patricia Lumumba) e Jean-Pierre Léaud (Émile Rousseau). França (estúdios de Joinville), Alemanha Ocidental. DVD: cor, NTSC/PAL, 95 min., áudio em francês (mono 2.0), legenda PT-BR. Estreia: Festival de Berlim (1969).

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Remate de Males*. Campinas-SP: Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Vol. 31, nº 1-2, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219>>. Acesso em: 19 set. 2018.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

Pornografia da Mutilação: Fetiches, fascínios e simulacros no selo Guinea Pig

Pornography of Mutilation: Fetishes, Fascinatons
and Simulacrum on Guinea Pig Films

Paulo Biscaia Filho

(Doutorando/Professor – UFPR/UNESPAR)

Resumo: Como se estabelecem e se relacionam as escolhas técnicas e estéticas dos vídeos do selo Guinea Pig (1985-1989) como ferramentas de propagação do mito de filmes snuff e sua relação anti-narrativa com o cinema pornográfico. Conceitos históricos, éticos e estéticos da produção pornográfica para vídeo dos anos 80 e do cinema extremo japonês como formadores de um subgênero que serve de base para as experiências em vídeo de Satoru Ogura e Hideshi Hino.

Palavras-chave: snuff, tortura, VHS, cinema extremo

Abstract: How the technical and aesthetic choices in the Guinea Pig(1985-1989) videos are established and related as tools for propagating the myth of snuff films and their anti-narrative relationship with pornographic cinema. Historical, ethical and aesthetic concepts of pornographic video production in the 1980s and Extreme Japanese cinema as a shaping subgenre that underlies the video experiences of Satoru Ogura and Hideshi Hino.

Keywords: snuff, torture, VHS, extreme cinema

A pornografia, em um ponto tangente com o cinema escapista, age como um simulacro, ou uma fuga virtual, onde o espectador se projeta naquele ambiente em busca de aventuras difíceis de experimentar em uma era de confortos da classe média. Diferente do erotismo, a pornografia não excita através de construção, mas por exposição fetichista extrema. Para Diana Russell a pornografia “É um material sexualmente explícito que representa ou descreve comportamento degradante e abusivo afim de reafirmar e/ou recomendar o comportamento conforme descrito.”(RUSSELL, 1988. p. 46.).

Guinea Pig (Japão, 1985-1989) é uma série de filmes que se encontra em um lugar limítrofe entre horror e pronografia através de obras se radicalizam em expor - conforme Linda Williams parafraseando Foucault - uma “saturação sexual do corpo feminino”(WILLIAMS, 1991. p. 04). Compreender *Guinea Pig* é compreender também o *Cinema Extremo*, um estilo é que lida com imagens despudoradas de valores tradicionais e ocidentais para expor elementos de sexo e violência. O *Cinema Extremo* “(visa) produzir na plateia uma resposta

sensorial e, soma-se a isso, a intenção de gerar mudanças em seus corpos: pular na cadeira, sentir falta de ar e respirar pesadamente e, em algumas ocasiões, produzir espasmos no corpo dos espectadores.”(SOLER, 2017. p.1). Com respostas físicas, este estilo narrativo se aproxima da excitação intencionada pela pornografia, mas com pactos distintos pois, em um pólo oposto, o *Extremo* não tem a intenção de recomendar o comportamento representado em suas obras. Embora a definição axiomáticamente não se restringe a obras produzidas no Japão, exemplos máximos se consolidaram através de obras japonesas como *O Embrião Caça em Segredo*(Taiji ga mitsuryo suru toki, Direção: Wakamatsu Koji, Japão 1966) que narra um encontro que inicia com padrões românticos e evolui para um thriller envolvendo torturas que notadamente afastam o público de qualquer idéia de erotismo. Notam-se ainda Trabalhos de Oshima e Miike como outros que se destacam dentro desta categorização.

Uma leitura sobre a formação da lenda dos filmes snuff é necessária para compor o terceiro e último conceito-base que pode ajudar a explicar o impacto dos filmes Guinea Pig. Entre outras definições, Snuff encontra, para estes fins, o verbo “apagar” como tradução mais adequada. Em uma definição objetiva “filme Snuff é aquele em que, após a relação sexual, a protagonista é assassinada frente à câmera”(MARTINEZ, 2009). A palavra começou a circular nos Estados Unidos a partir do final da década de 60 quando, em meio a um frenesi causado pelo assassinato da atriz Sharon Tate por integrantes da “família Manson”. Não bastassem os elementos já deveras elaborados pela mídia, cada novo detalhe revelado pela investigação abria portas para suposições no imaginário popular. Em “Killing For Culture”, há uma breve linha do tempo sobre a criação de lendas desdobradas do caso Manson/Tate. Usando como base o livro investigativo *The Family*, do autor Ed Sanders, o segmento alinhava o seguinte evento como disparador do mito dos filmes snuff:

“[...]membros da família roubaram um fogão da TV NBC carregado com equipamento de filmagem em algum momento durante o verão de 1969. O caminhão foi jogado e a maior parte do material sensível perdido, mas Manson pegou uma das câmeras da NBC com ele até o Vale da Morte em setembro. A família também tinha posse de três câmeras super8. Supostamente eles filmaram filmes pornográficos[...] Deus sabe o que mais eles fizeram com aquela câmera roubada.”(KEREKES/SLATER, 1994. p.223)⁴⁶³

Além deste roubo, coletado por Sanders nos registros da polícia, o autor afirma ter dado início ao uso do termo. “Quando eu estava pesquisando para este livro em 1970 e 1971, cunhei o termo filmes snuff”(SANDERS, 2002. p. 163). A expressão, pelo que o próprio livro narra, é usada com plena ciência de significado por um morador do Rancho Spahn entrevistado por Sanders sob anonimato. “— Eu sei onde apenas um filme snuff, entende?”, disse ele. Na conversa, o ex-integrante da família Manson conta que ocasionalmente aconteciam projeções de filmes em super 8.

O embevecimento por testemunhar um registro desses parece ser indissociável da natureza humana. André de Lorde(18XX-1942), dramaturgo de centenas de peças de horror e violência para o célebre Théâtre du Grand Guignol, escreveu em seu artigo “Medo na Literatura”:

Cada um de nós tem intimamente um desejo secreto por emoções violentas. (...)Se eu respiro fundo de ansiedade enquanto sigo os movimentos da equilibrista na corda bamba, se minha respiração pára junto com a música quando a jovem de collant cor-de-rosa tenta fazer o que ela mesma chama de um salto mortal, é porque eu realmente imagino uma morte atroz para ela. Seu corpo quebrado e sangrando sobre a areia do picadeiro. Sem dúvidas se eu tivesse certeza que o acidente fosse acontecer, eu seria o primeiro para correr e prevenir; mas se, por outro lado, eu tivesse certeza que não aconteceria, perderia meu interesse na apresentação. (DE LORDE em GORDON, 1988. p. 143)

É justamente sobre este lugar limítrofe do desejo de algo ser real, assim como a consciência que é melhor que não seja, que reside o fascínio pela idéia de filmes *snuff*.

Satoru Ogura se utiliza de uma dicotomia técnica clara. A película em 24 quadros por segundo representa ficção e o vídeo em 29,97 qps é a representação da realidade. Ogura reconhece o crescimento de interesse por narrativas das mais diversas formas de *cinema extremo* no mercado de *home video*. Sabendo que havia um nicho em videolocadoras para um gore extremo e usando técnicas usadas na igual sequencia de êxitos comerciais do mercado pornográfico. *Guinea Pig: Devil’s experiment*(*Ginî piggu - Akuma no jikken*, Japão 1985. Direção: Satoru Ogura) inicia com um letreiro que explica brevemente o que será exibido em sequencia:

“Diversos anos atrás, eu tive acesso a um vídeo particular sobre o título Guinea Pig. Seu comentário dizia que era “o registro de um experimento sobre o ponto limite para suportar dor me acorda usam dos sentidos de uma pessoa” mas na verdade era a exibição diabolicamente cruel de três criminosos abusando severamente de uma mulher. Nota: ‘Guinea Pig’ É definido como um material experimental.”⁴⁶⁴

A forma como o texto se constitui naturalmente não tem nada de acidental, mas é parte central do design para criar a impressão de um *found footage*. “um gesto retórico cuidadosamente articulado e deliberadamente construído que visa borrar as distinções da plateia entre fato e ficção, assim aumentando o impacto visceral gerado pela verossimilhança do experimento.”(MCROY 2008, p. 27). Ao longo de seus 43min, *Guinea Pig: Devil’s experiment* pouco ou nada apresenta de narrativa ou desenvolvimento de personagens. Sua estrutura encontra paralelo imediato no formato de filmes pornográficos do mesmo período. No entanto, em vez de sexo observamos uma sequencia de agressões a uma jovem. Pela definição de Russell portanto, a degradação na obra de Ogura e aquela mostrada em filmes de sexo explícito são absolutamente equivalentes, porém com intenções sensoriais completamente distintas. O filme é dividido em partes marcadas por entre-títulos um tanto *brechtianos* que anunciam a estratégia de tortura a ser experimentada.

A jovem é torturada inicialmente com tapas no rosto, depois recebe chutes no corpo, beliches com alicate na pele, fica inconsciente depois de girar repetidas vezes, tem água jogada em sua boca (apenas aqui ela grita pela primeira vez), submetida a uma gravação em loop de um som áspero e incômodo por mais de 20 horas seguidas (quando ela grita de desespero ainda mais intensamente), tem a unha da mão arrancada, é queimada, temerros colocados em sua pele, tripas ensangüentadas são jogadas sobre seu corpo já quase inerte, é cortada por um bisturi, tem ossos esmigalhados por uma marreta e por fim tem o olho perfurado por uma longa agulha que começa rompendo a pele da têmpora até a ponta atravessar o olho da jovem. Seu corpo é pendurado em uma rede suspensa.

A tortura em *Devil's Experiment* se torna ainda mais extrema e apavorante pois é desprovida de motivação ou paixão. Nem mesmo o corpo dos torturadores mostra qualquer intenção de satisfação nos tapas, chutes e sangras. Não se vê desejo ou fantasia orgástica em nenhum dos corpos. O fetiche é portanto apenas delegado exclusivamente ao espectador. A camada final para a experiência de "filme proibido" está não apenas no uso de VHS como suporte de captação, mas fazendo como versão *master* uma cópia de uma cópia

Ainda em 1985 o segundo volume: "*Ginî piggu 2: Chiniku no hana*" (em inglês: "*Guinea Pig 2: Flowers of flesh and blood*"⁴⁶⁵), dirigida pelo quadrinhinista Hideshi Hino. Um assassino segue e captura uma mulher, amarrasse corpo a uma mesa, injeta um forte anestésico e, usando um capacete de samurai, começa a cortar o corpo da jovem em pedaços justificando cada procedimento com versos poéticos que comparam o resultado da mutilação a constituição visual de flores. Mais uma vez, as limitações orçamentárias direcionam escolhas estéticas em esferas distantes da maneira como compreendemos estruturas tradicionais no audiovisual. "Eu quis omitir qualquer tipo de tema moral ou qualquer coisa que revelasse o sentimento do protagonista."⁴⁶⁶, decreta Hino e assim, totalmente distanciado de "jornadas do herói" ou de um horror como catarse religiosa, cria outra base para o que depois conheceríamos como *torture porn*. Não há novamente uma narrativa *per se*, em vez disso cria-se base para uma sequencia de elaborados atos grotescos de violência. Hino faz de seu protagonista uma figura que transita entre pólos que vão do ridículo ao apavorante. Seus versos, declarados pelo samurai em para a lente da câmera, são apaixonados por seu ofício e, por esta escolha, tem sua fascinação desconfortavelmente compartilhada com o público. Com mais sequencias explícitas e sangrentas que o vídeo dirigido por Ogura, estas "Flores" também trazem um instigante letreiro no início que estabelece um pacto de verossimilhança com distinta pontualidade em sua contradição. O filme é apresentado portando como uma dramatização do que se supostamente foi visto em outro filme. Hino propõe aqui um jogo diferente daquele de Ogura. Dentro da própria obra, através do letreiro, ele assume sua condição ficcional. Com este letreiro ele afirma para o público que estão diante de uma dramatização ficcional. O interesse é sustentado pela promessa de que aquilo foi criado a partir de um suposto *snuff* real. As imagens são trabalhadas com enorme profusão de sangue e detalhes na realização dos cortes ao longo de todo o corpo da vítima. É explícito, mas é tão

465 | Em uma tradução livre: "Flores de carne e sangue".

466 | "I wanted to completely omit any kind of moral theme or anything else that would reveal the main character's feelings", Hino na entrevista para a Vice em 2009. Tradução do autor.

grotesco que cria uma realidade maior que a própria realidade. Os efeitos *gore* são assim inverossímeis, mas a inverossimilhança é aqui, como em outros casos, mais impactante que o real. O que vemos é a performance de uma performance. Teatralizada pela interpretação e apoiada por luzes coloridas, com um timbre eloquente e ritualístico que dialoga com o que Artaud vislumbrava em sua proposta de “crueldade”.

As primeiras experiências bem sucedidas de *Guinea Pig* instigaram a produção de novos volumes. No entanto, talvez por medo de maiores represálias pelo excesso de *gore* e proximidade com realismo, Ogura inicia um etapa em que os trabalhos assumidamente ficcionais que, embora sejam *extremos*, não tem impacto equiparado com os dois primeiros volumes.

No começo do filme *Ringu*(1998. Direção: Hideo Nakata) duas garotas se assustam e riem com a lenda urbana sobre uma fita VHS que amaldiçoa quem a assiste. As adolescentes se ora gargalham sobre o ridículo da história, ora se apavoram com a possibilidade da lenda ser real. O fascínio de que esses objetos que contém imagens quando decifradas por um reprodutor eletrônico ou mecânico tem sido chave para compreender o audiovisual por inteiro. As peças de construção, desconstrução e reconstrução que compõem a formação de um simulacro do real. Williams separa⁴⁶⁷ o cinema em três grandes gêneros: Pornografia, Horror e Melodrama. A distinção é feita por objetivos em categorias diversas como por exemplo a perversão ligada a cada um deles. Neste caso respectivamente o sadismo, o sadomasoquismo e o masoquismo. O horror se apresenta sob esta ótica em um lugar intermediário entre os objetivos dos dois outros meta-gêneros. Os trabalhos de Ogura e Hino para *Guinea Pig* exploram os limites deste lugar ao mesmo tempo rompendo tanto com o conto moralista do melodrama como com a observação onanística e sádica sobre a submissão de corpos em um ambiente proposto como real.

Meses depois da prisão de um assassino entusiasta pelo selo *Guinea Pig*, Hideshi Hino foi até a polícia para verificar se ele estaria com algum problema com a lei. Depois de afirmar que tinha visto “*Flowers of Flesh and Blood*”, o policial fala ao cineasta: “Pessoalmente, acho a pornografia mais valiosa do que seu filme”. Em outro pólo, a jornalista Zoe Smith em entrevista para o site *Ghoulis Media* tenta oferecer uma leitura distinta: “O cinema extremo é uma forma de catarse para mim, que até parece sádica por natureza, mas é realmente uma forma boa de confrontar emoções negativas e a extremidade do mundo que nos cerca.” (SMITH, 2021. p. 1).

Referências:

JOST, François. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

KEREKES, David; SLATER, David. *Killing For Culture: Death Film From Shockumentaries to Snuff*. Nova York: Critical Editions, 2007

KOSUGA, Tomo. *Flowers of Flesh and Blood*. Vice. Set 2009. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/jmgkkg/flowers-of-flesh-and-blood>. Acesso em: 28/08/2021

467 | No ensaio *Film Bodies, Gender Genre and Excess*(1991) por Linda Williams.

MARTINEZ, Matias López. *A transformação da pornografia*. Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p.56-68, dez. 2009. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 27 ago. 2021.

MCROY, Jay. *Nightmare Japan : Contemporary Japanese Horror Cinema*. Ed. Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2008

RUSSELL, Diana. *Pornography and Rape: A Causal Model*. *Political Psychology*, Vol. 9, No. 1 (Mar., 1988), pp. 41-73 Published by: International Society of Political Psychology. disponível em : <http://www.jstor.org/stable/3791317> . Acessado em 24/08/2021 23:34

SANDERS, Ed. *The Family*. Disponível em <https://archive.org/details/family00sand>

SOLER, Jesús Manuel Fernandez. *The Historical Origins of the New Japanese Extremity*. Dissertação de mestrado para a San Francisco State University. San Francisco, California, Maio 2017

SMITH, Zoe. *Guinea Pig: The legacy of an extreme horror film series*. Goulish Media. Disponível em: <https://ghoulishmedia.com/guinea-pig-the-legacy-of-an-extreme-horror-film-series/> Acesso em: 28/08/2021

van Ooijen, Erik. *Cinematic shots and cuts: on the ethics and semiotics of real violence in film fiction*, *Journal of Aesthetics & Culture*, 3:1, 6280, DOI: 10.3402/jac.v3i0.6280: <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.6280> . Acessado em 28/08/2021

WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, and Exces*. Source: *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), pp. 2-13 Published by: University of California Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1212758>

Tornar-se Homem: A Garota Final e o Garoto Injustiçado ⁴⁶⁸

Becoming a Man: The Final Girl
and the Wronged Boy

Pedro Artur Baptista Lauria⁴⁶⁹
(Doutor – UFF)

Resumo: O presente trabalho demonstra as proximidades sintáticas entre dois influentes subgêneros cinematográficos da década de 1980: o slasher e o suburbanismo fantástico. A pesquisa se concentra em seus protagonistas arquetípicos: a garota final e o garoto injustiçado, demonstrando como ambos vivem jornadas restaurativas para se tornarem simbolicamente homens ao final da narrativa.

Palavras-chave: Slasher; Suburbanismo Fantástico; Gênero Cinematográfico; Questões de Gênero; Horror

Abstract: This paper demonstrates the syntactic proximities between two influential film subgenres of the 1980s: the slasher and the fantastic suburban. The research focuses on their archetypal protagonists: the final girl and the wronged boy, showing how both go through restorative journeys to symbolically become men at the end of the narrative.

Keywords: Slasher; Suburban Fantastic; Genre; Gender Issues; Horror

Enquanto os slashers são filmes repletos de sangue e violência onde jovens são perseguidos e mortos por seriais killers como *Halloween* (John Carpenter, 1978) e *Sexta Feira 13* (Sean Cunningham, 1980) e *A Hora do Pesadelo* (Wes Craven, 1984) o suburbanismo fantástico é normalmente marcado por filmes mais voltados para família, onde jovens se metem em aventuras para lidar com situações fantásticas como *E.T. – O Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982) e *Jogos de Guerra* (John Badham, 1983) e *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Apesar de aparentemente destoante, ambos os subgêneros compartilham uma série de similaridades: seus protagonistas normalmente são jovens pertencentes a um mesmo recorte étnico e de classe (brancos e de classe média), a ambientação (geralmente em um subúrbio ou cidade pequena), a ineficiência das autoridades, a família desestruturada, a figura do “Outro”, a utilização de elementos e tropos comuns a obras de Horror e Fantasia, normalmente fomentado o chamado “terror recreativo” (PINEDO, 1997).

Além disso, ambos os subgêneros partem de uma mesma premissa narrativa: a restauração do *status quo* através da ação física, depois que a “normalidade” é desestabilizada por um elemento externo “fantástico” – seja ele um pedófilo que invade sonhos, seja um

468 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do insólito e do horror no audiovisual

469 | Doutor em Cinema e Audiovisual (UFF), Mestre em Comunicação Social (UFRJ), Geógrafo (PUC), Editor geral do OCA-UFF, Diretor do PECEP.

simpático alienígena que só quer voltar para casa. Outro aspecto marcante que aproxima ambos os subgêneros é a conjuntura em que se originam: alguns de seus principais filmes foram lançados em plenos anos Reagan, na conjuntura a que Robin Wood vai definir como entretenimento reaganista (2003).

Entretanto, embora seja possível encontrar aproximações semânticas, estéticas e narrativas, definir uma origem comum para ambos e percebê-los como pertencentes a uma mesma conjuntura social e política, o slasher e o suburbanismo fantástico são historicamente dissociados. Isso, em parte, se deve ao modelo de produção associado a esses filmes e o público alvo que buscavam. Enquanto os filmes slasher, desde o primeiro momento, foram produzidos principalmente por cineastas independentes tendo em mente distribuidoras que queriam atingir um público adolescente ávido por violência e nudez (NOWELL, 2010), o suburbanismo fantástico ficou marcado por sua ligação com os chamados “filmes família”, muito vinculado em um primeiro momento à Amblin, produtora de Steven Spielberg (McFADZEAN, 2019).

Porém, existe uma similaridade fundamental que o presente trabalho destaca, aproximando ainda mais esses subgêneros: os imbricamentos de ordem sintática. Mais especificamente, o papel estrutural e narrativo relativo aos protagonistas destas obras: a garota final do slasher e o garoto injustiçado do suburbanismo fantástico. Assim, a pesquisa demonstra que apesar de serem personagens de gênero e idades diferentes, ambos restauram a ordem dos subúrbios se tornando simbolicamente “homens” no processo (estando de acordo com os ideais Reaganistas da década de 1980). A garota final o fazendo a partir de uma transformação de uma figura passiva para uma figura ativa, tal qual é discutido pela crítica feminista de Carol Clover (1992), e o garoto final ao cumprir as expectativas da sociedade onde está inserido, ao acreditar em suas capacidades individuais (OLSON, 2011). Com esse intuito, o trabalho utiliza como principal objeto de análise o filme *Brinquedo Assassino* (Tom Holland, 1988), considerando-o a primeira franquia de sucesso que se desenvolve a partir de uma “hibridização” entre os dois subgêneros, mesclando as narrativas do suburbanismo fantástico ao *slasher*, ao trazer o garoto injustiçado para coprotagonizar com a garota final. Ao seu final, também é demonstrando como diversas outras obras investiram nessa “hibridização” ao longo da história.

Aproximações

Tanto o slasher quanto o suburbanismo fantástico se baseiam em um tema comum, herdado do suburbanismo gótico⁴⁷⁰ – crianças e jovens em perigo (MURPHY, 2009, p.2). Porém, se em ambos os jovens desempenham o papel de “vítimas, ao final da trama eles são alçados a condição de “heróis”. Essas figuras, por sua vez, são justamente as figuras arquetípicas do slasher e do suburbanismo fantástico: a “garota final” e aquele que eu proponho chamar de garoto” injustiçado”. A garota final, é, talvez, um dos arquétipos mais famosos do cinema de terror, conceituado por Carol Clover em 1992, para designar a última sobrevivente dos filmes slashers: geralmente uma jovem sem interesse em sexo casual, drogas ou bebidas

470 | Subgênero que dramatiza as ansiedades da vida suburbana, podendo passar pelo drama social, pela comédia ácida até o horror (MURPHY, 2009)

(2015, p.48). São personagens que, assim como seus amigos, são perseguidas e aterrorizadas pelo vilão, e que passam por um ato de transformação no decorrer do filme, onde saem de uma “passividade” para começar a lutar pela sua sobrevivência, até chegar ao embate final com o *serial killer*. Ou seja, ela não é salva, como uma “Donzela em Perigo”, mas adquire “predicados masculinos” para se tornar heroína de sua própria narrativa. É esse arco dramático que Carol Clover aponta que, simbolicamente, seja uma transformação da personagem em um homem. Segundo ela:

Se a experiência da infância/juventude pode ser – talvez idealmente – performada da forma feminina, a ruptura requer a suposição do falo. A criança desalentada é de gênero feminino; o adulto ou sujeito autônomo é de gênero masculino, assim a passagem da infância/juventude para a vida adulta envolve a transição do feminino para o masculino. (CLOVER, 2015, p.50).

A questão central é que a transformação em um “homem” é justamente a principal estrutura sintática do suburbanismo fantástico. Segundo Angus McFadzean, o subgênero se pauta no melodrama do herói masculino: um personagem que não consegue expressar suas emoções se não pela ação, e que tem na sua conclusão o “triunfo da identidade masculina” (2019, p.15). Em outras palavras, para Eliott, o herói de *E.T.*, é mais fácil se conectar com sua mãe vivendo uma aventura que envolve fugir de policiais e salvar um alienígena, do que a partir de uma conversa sobre o divórcio dos pais.

Parte essencial dessas tramas, e por isso sugiro chamar esses personagens de “garotos injustiçados”, se dá no momento em que o protagonista insiste que o elemento fantástico é real, mas é desdenhado pelas figuras mais velhas. Apenas quando ele é validado que o personagem sente que suas emoções estão sendo levadas em consideração e que seu ponto de vista não é mais irrelevante (McFADZEAN, 2019, p.16-17). Porém, isso só é feito a partir de um processo individualizado do protagonista que precisa “acreditar em si mesmo” quando ninguém mais acredita. Ashley Carranza vai chamar este processo de *Self Determination Theory*, conceito importado da psicologia e que se refere ao momento em que as crianças do suburbanismo fantástico “passa a acreditar em si mesmos” ao “entrar em modo de auto-preservação contra falta de proteção de seus pais”. (CARRANZA, 2018, p.15).

Partindo dessa perspectiva, é possível afirmar que tanto o garoto injustiçado quanto a garota final são impelidos a se tornarem heróis para responderem a aspectos de uma sociedade disfuncional que não são corrigidos ao término da narrativa. E o fazem, justamente “se tornando homens” nesse processo, ressaltando a cultura androcêntrica em que estes subgêneros foram consolidados. Estes aspectos, por sua vez, estão ligados com algumas das principais apreensões e ansiedades do período Reagan: a “masculinização” dos Estados Unidos. Como explicado por Suzan Jeffords, havia uma construção dialética de duas categorias fundamentais: os “corpos macios” que invariavelmente pertenciam à mulheres e/ou pessoas não-brancas e os “corpos duros” que, como Reagan, eram masculinos e brancos – e, por isso, detentores de força, trabalho, determinação, lealdade e coragem (1994, p.24-25). Nessa leitura, tanto a garota final, quanto o garoto injustiçado simbolizavam a necessidade

das novas gerações (e, portanto, dos Estados Unidos) de “endurecer seus corpos”. A diferença, é claro, se dá na forma como isto se concretiza, evidenciando o desequilíbrio do gênero de seus protagonistas: as mulheres precisando sobreviver, enquanto aos garotos bastando acreditar em si mesmos.

Quando Garota e Garoto se encontram

O filme *Brinquedo Assassino* se destaca ao trazer ambos arquétipos em uma narrativa híbrida entre slasher e o suburbanismo fantástico. Na obra, Karen, uma mãe divorciada, coloca seu filho Andy em perigo ao trazer Chucky, um boneco tomado pela alma de um psicopata. Em uma estrutura típica do suburbanismo fantástico onde os pais colocam os filhos em risco, a obra desenvolve primeiro o garoto injustiçado, quando Andy descobre que o boneco está vivo, mas é desacreditado por sua mãe e as autoridades (Figura 1). Em seguida, a obra trabalha sua garota final, pois Karen precisa ser morta pelo boneco, para que ele possa performar um ritual para tomar a alma de seu filho.

Obviamente essa narrativa híbrida cria variações dos arquétipos e tramas clássicas – como o caso da garota final ser uma mãe (e não uma jovem virginal), e o filme apresentar um grupo expandido de sobreviventes ao seu final. Diferente dos textos clássicos do slasher em que no fim há apenas a garota final – aqui sobrevivem mãe, filho e um policial: Mike Norris, consolidando ao final uma espécie de família simbólica (como é comum no suburbanismo fantástico, apesar de inusual no slasher (Figura 1).



Figura 1: Mike Norris, Andy e Karen – Simbolicamente a família nuclear é completada ao final de *Brinquedo Assassino*. Fonte: *Frame* do filme.

A figura de Norris, por sua vez, traz mais uma camada para esse hibridismo arquetípico entre o garoto injustiçado e a garota final – ao tornar Karen uma espécie de garota injustiçada ao longo da trama. Isso pois, em determinado momento da trama, Karen passa a acreditar no filho, e, em seguida precisa convencer Mike Norris de que seu filho foi injustamente acusado pelos crimes cometidos por Chucky (Figura 2). A inversão de papéis é concretizada nos momentos finais quando Andy, perseguido por Chucky, precisa se defender – se tornando uma espécie de garoto final (Figura 3). Nesse sentido, é importante assinalar que, somando

a experiência de ambos os personagens, eles se encaixam perfeitamente pela estrutura proposta por Vera Dika para definir um slasher, que inclui ver os assassinatos, ver o assassino, lutar contra eles e, sobreviver, ao menos temporariamente (1990).



Figura 2: Dois momentos de *Brinquedo Assassino*. No primeiro, Andy é desacreditado por Karen. No segundo, a mesma é desacredita por Mike Norris. Fonte: *Frames* do filme.



Figura 3: Andy "pega em armas" para enfrentar Chucky no confronto final de *Brinquedo Assassino*. Fonte: *Frame* do filme.

Essencial notar, no entanto, que essa hibridização não é uma particularidade do primeiro filme da franquia. Nas duas obras subsequentes Andy continua perseguido pelo boneco, se consolidando como o garoto final da trilogia. Em *Brinquedo Assassino 2*, para se produzir uma nova figura feminina é criada a personagem de Kyle, irmã adotiva do menino. Kyle, por sua vez, apresenta mais características da *final girl* clássica, como ser uma adolescente

de nome unissex, e comportamento mais “masculino” (CLOVER, 1992, p.40). Já no terceiro filme, uma nova mudança. Agora, separado de sua irmã adotiva e preso em um colégio militar, Andy praticamente não tem mais figuras femininas a recorrer, fazendo com que o filme abdique de vez do arquétipo de garota final (e, não coincidentemente, adote uma narrativa mais leve – típica do suburbanismo fantástico).

Novas (e velhas) Híbridizações

É importante ressaltar, no entanto, que por mais que seja o exemplo mais evidente desse imbricamento, *Brinquedo Assassino* não é a primeira obra a hibridizar as narrativas do slasher e do suburbanismo fantástico. Filmes como *Fantasma* (Don Coscarelli, 1979) e *Bala de Prata* (Daniel Attias, 1985) já traziam o garoto final como protagonistas de narrativas de aventura e horror envolvendo serial killers sobrenaturais. Posteriormente a *Brinquedo Assassino*, outros filmes investiram nessas construções como é o caso de *It* (Tommy Lee Wallace, 1990), *As Criaturas Atrás das Paredes* (Wes Craven, 1991), *Brainscan: O Jogo Mortal* (John Flynn, 1994), *Ice Cream Man* (Paul Norman, 1995) e *Evolver* (Mark Rosman, 1995)

Além disso, um cenário diferente começa a se desenhar dentre as produções contemporâneas. São múltiplas as produções dos últimos anos que hibridizam de forma bastante evidente o slasher e o suburbanismo fantástico, ao mesmo tempo que buscam adereçar às questões relativas à garota final e ao garoto injustiçado. Filmes como *A Morte te Dá Parabéns 2* (Christopher Landon, 2018) e *Dezesseis Facadas* (Nahnatchka Khan, 2023) unem a premissa do slasher às narrativas de viagem no tempo envolvendo CCPs. Já a trilogia *Fear Street* (Leigh Janiak, 2021), traz uma personagem que une características de garota final e garota injustiçada. Até *Stranger Things*, principal produto do ciclo do suburbanismo fantástico contemporâneo, traz elementos típicos de slasher em sua 4ª Temporada – transferindo no processo parte do protagonismo do garoto injustiçado Mike, para Max, que age como uma espécie de final garota final.

Por fim, importante dedicar um parágrafo a franquia *Brinquedo Assassino*, que também se mostra bastante consciente desse hibridismo narrativo em suas últimas obras. Primeiro pelo remake/requel *Brinquedo Assassino* (Lars Klevberg, 2019) que abraça ainda mais o suburbanismo fantástico, ao trazer um vilão robô que mal persegue a final girl e o garoto injustiçado nos dois primeiros atos da narrativa. Já a série *Chucky* (Don Mancini, 2021-), por sua vez, abre mão da garota final para concentrar sua narrativa no garoto injustiçado queer (outra raridade) Jake Wheeler e seu CCP.

A garota final e o garoto injustiçado são dois arquétipos construídos dentro da conjuntura conservadora dos anos Reagan – e, que no cinema, resultava em filmes onde tornar-se homem, ou, nas palavras de Jeffords, um “corpo duro” (1994), era a solução de todos os problemas. Entretanto, tais características não devem ser vistas como inerentes a esses arquétipos ou a esses subgêneros. As narrativas mais recentes vêm ampliando as possibilidades que estes textos e estes personagens podem ter – dando lugar a jovens de gêneros, sexualidades e etnias mais diversificadas, e com construções mais complexas. Nesse sentido, encontrar

as aproximações entre o slasher e o suburbanismo fantástico, também significa expandir o léxico semântico e sintático desses textos, permitindo a consolidação de ferramentas para que tais narrativas sejam cada vez mais ricas.

Referências

- CARRANZA, A. The Rebirth of King's Children. In WETMORE JR., K. (ed.) *Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series*, McFarland Company, North Carolina. 2018
- CLOVER, J. C. Men, *Women and Chain Saws*. Gender in the Modern Horror Film. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, p. 130
- DIKA, V. The Stalker Film, 1978-1981 in *American Horrors*, WALLER, Gregory (ed). University of Illinois Press, 1987.
- JEFFORDS, S. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1994.
- LAURIA, P. *O Subúrbio e o Suburbanismo Fantástico: Mito, Reafirmação e Disputa*. Tese de Doutorado. UFF, 2022
- McFADZEAN, A. *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*. Wallflower Press. Columbia University, NY. 2019
- MURPHY, B. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Palgrave MacMillan, Uk. 2009
- OLSON, L. *Great Expectations: The Role of Myth in 1980s Films with Child Heroes*. Thesis. Blacksburg: Virginia Polytechnic Institute, US. 2011
- PETRIDIS, S. *Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis*. McFarland & Company; North Carolina. 2019
- PINEDO, I. *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: SUNY Press, 1997
- WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003.

EXU E POMBAGIRA EM RAINHA DIABA E MADAME SATÃ. Tropos⁴⁷¹ de identidade afro- brasileiras no cinema

Guryva Cordeiro Portela

Resumo: Neste texto discuto o corpo brasileiro no cinema, através da análise da atuação. Parto do referencial prático da corporeidade que as entidades das ruas Exu e Pomba Gira podem estimular no corpo: gestos, movimentos e posturas do/a intérprete. Proponho a análise da atuação no filme: *Madame Satã* (Karim Aïnouz 2002) e *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974), e como se corporifica a relação entre a potência criativa das entidades da rua através de um aprofundamento no “tropo” da identidade do corpo brasileiro, analisado a partir de suas experiências, enraizadas nos gestos, movimentos, tendo as entidades como base referencial.

Palavras-chave: Atuação; Corpo Brasileiro; Identidade; Exu e Pombagira.

Abstract: In this text I discuss the Brazilian body in cinema, through the analysis of acting. I start from the practical reference of corporeality that the entities on Exu and Pomba Gira streets can stimulate in the body: gestures, movements and postures of the performer. I propose the analysis of the performance in the film: *Madame Satã* (Karim Aïnouz 2002) and *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974), and how the relationship between the creative power of street entities is embodied through a deepening of the “trope” of identity of the Brazilian body, analyzed based on its experiences, rooted in gestures, movements, with entities as a referential basis.

Keywords: Acting; Brazilian Corps; Identity; Exu and Pombagira

Introdução

Proponho discutir alguns signos das entidades da rua, especificamente Exu e Pombagira. Ambas estas entidades são consideradas protetores das encruzilhadas, ruas, mercados e porteiras, com caráter de mensageiros, seriam uma espécie de mediadores culturais, fornecendo metáforas potentes para se pensar as relações corporais e de movimentos (gestos

471 | ‘Tropos’ como metáfora e produção de sentido na antropologia cultural.

e posturas dos corpos) entre os grupos étnico raciais que compõem a sociedade brasileira. Ou, mais exatamente, um “tropa” por meio do qual podemos refletir sobre os corpos na construção de imagens e potência criativa. Corpos esses que foram gestados nos conflitos étnicos raciais, de gênero e sexualidade enraizados nas camadas estruturais do país.

O cinema, como arte de propagação e de difusão de imagem com maior amplitude em termos de território, teria como uma possibilidade pôr em evidência outras formas de mundo, outras cosmogonias e não apenas reproduzir padrões já enraizados da cultura eurocêntrica. Portanto, pôr em evidência a imagem do corpo negro-indígena e como se reverbera no cinema e assim ampliar o debate da construção de ícones através dos arquetípicos culturais religiosos brasileiros.

Buscando as possibilidades de ressignificação existentes para essas relações, diálogo com a força das entidades da rua na construção de um arcabouço imagético e mítico que possibilite um processo de identificação para o povo brasileiro.

A cultura negra é tem em sua cosmogonia base o conceito das encruzilhadas, no esquema Bantu africano a estrutura dos caminhos traduz a vida do indivíduo, da comunidade e da natureza, trazendo o entendimento que tudo é parte do todo, ou seja, o indivíduo, a comunidade e a natureza são um mesmo ser. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e dos povos originários e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso a base das trocas de saberes e assim forma as cartografias dos corpos (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Na metodologia da análise fílmica, observo os corpos das imagens em movimento para pensarmos no corpo cultural brasileiro e como recorte, como essas entidades poderiam influenciar esses corpos como criadores de metáfora identificáveis, dentro da teoria geral dos signos de Charles Sanders Peirce (2005), na defesa do signos icônicos ou hipóícones (aqueles cuja função representativa se baseia na semelhança e/ou inspiração), por tanto defendendo o signo do corpo-metáfora a partir do referencial dos movimentos, gestos e corporeidade afro-indígena como tropos de identidade cultural brasileira.

Na análise do jogo do ator como criador a imaginação seria potencializada pelas sabedorias corporais das entidades das ruas, através dessas narrativas de mundo, que estão presentes nas encruzilhadas dos saberes populares. Proponho olhar para um recorte único, um *corpus* brasileiro, onde a produção imagética criativa cultural sobreviva e se reinventa. Assim, provocar e escutar outras vozes, pondo-as em evidência estas existências que dançam, brincam, gingham e vadeiam nas encruzilhadas, locais onde as ruas e os corpos da cidade se encontram, se reinventam, como afirma Leda Maria Martins: “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (2023:23).

Por isso, o desafio que proponho é pensar e imaginar cartografias a partir de análise de corpos colocados historicamente à margem social, corpos dissidentes, que vivem, se articulam, fundam e refundam a vida diariamente, pensar esses corpos além das perspectivas que foram impostas secularmente, olhar para essas existências como corpos-metáforas de

mundo. Que trará uma carga de metáforas para a construção de identidade, pertencimento e potência criativa entre ator e personagem num mesmo corpo e ambos funcionando como objeto de análises estéticas, éticas e, obviamente, políticas.

A gargalhada debochada de Exu e Pombagira é potência fecunda, comunicação entre mundos que possibilita os fluxos. É na festa e malandragem que estes corpos criam e recriam. Neste caminho, analiso o corpo de Lázaro Ramos em *Madame Satã* e Milton Gonçalves em *Rainha Diaba*, trazendo não um debate sobre qualidade de atuação, mas sobre como corpos pretos de diversas influências cartográficas refletem no jogo de atuação, Lázaro com uma escola que vem do terreiro, da capoeira e do teatro popular de Salvador, Milton com um corpo forjado no teatro político de SP, no Arena e no teatro do oprimido de Boal. Trazendo estas relações nas formas corporais e como se relaciona com as entidades, busco defender que a imagem-movimento do corpo brasileiro é afro-indígena por excelência. Este corpo e jogo de atuação como agenciadores de todo processo de semiose, e, portanto, de produção e comunicação de sentido.

O riso debochado de Exu e Pombagira – a gira que move o mundo.

“Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas.” (LEDA MARIA MARTINS, 2023:35)

O corpo que atua no cinema transborda sua utilidade representacional, transmuta e se transforma inevitavelmente em lugar de produção de afeto, de sentido, de referências estéticas, ideológicas e histórico-geográficas. Para entender o ator como forma cinematográfica pressupõe-se ultrapassar o discurso crítico e seus juízos de valor e gosto sobre a veracidade de uma atuação ou a qualidade da reprodução da mimesis.

Para uma construção que prima pela confluências entre imagem arquetípica e o corpo-imagem é preciso buscar no trabalho da/o atriz/ator, a parcela criativa de suas influências, o que significa analisar esteticamente a encarnação concreta de uma personagem, ou seja, a inscrição do seus métodos e técnicas do jogo de atuação numa relação com as formas fornecidas pelos modelos que as entidades das rua dão ou podem dar: os movimentos, os gestos, a forma de fala e a linguagem corporal, os dialetos, o “pretugues” como defendia Lélia Gonzalez (1983), assim como referências plásticas neste jogo imagético, as condições simbólicas e práticas na construção do programa gestual do ator que traduz o estado de potência da personagem.

Portanto defendo que os arquetípicos que compõem a filosofia do povo preto/indígena dão um arcabouço consistente para a construção de personagens, não estritamente para atuações ligadas a temáticas afro-indígenas. No conceito da epistemologia da macumba defendida por Simas e Rufino (2018) entra a compreensão do exercício do cruzo, das encruzilhadas dos saberes ancestralizados nos corpos, na busca por modelos identitários que instiguem ícones representacionais. Desta forma, ao nos debruçarmos no jogo de atuação de Lazaro e Gonçalves, podemos trazer uma leitura signífica relacional das entidades aqui citadas e a movimentação corporal das personagens. Satã com um aparato físico mais conectado aos movimentos das ruas e terreiros, em uma relação de assimilação física que se compara ao jogo de teatro e dança popular, e Diaba, com um corpo mais ligado ao jogo naturalista da atuação.

O cinema hegemônico eurocêntrico, quase sempre “alguém está falando no lugar de outras pessoas” (Shohat e Stam, 2006:264), o que nos leva ao debate sobre a exigência, a necessidade ou a viabilidade da representação própria ou autorrepresentação. Essa discussão é fundamental, uma vez que os grupos dominantes não precisam se preocupar com possíveis representações negativas, pois elas são variadas — “mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações” (2006:264), afirmam em relação a estas representações. Já em relação aos povos colonizados, muito menos retratados nas telas (e menos ainda por um de seus iguais), “qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa”. Ou seja, as representações de formas de ver e viver o mundo se tornam alegóricas, na maioria das vezes pejorativas e “folclóricas” (NASCIMENTO, 2016). É a mesma consequência do que Dyer (1993:80) qualifica como a figura de linguagem sinédoque, ou seja, tomar o todo por uma parte. No caso da sinédoque na representação costumeira dos homossexuais no cinema, Dyer aponta como o homossexualismo é necessariamente explicitado por se acreditar que ele explique o resto da personalidade do personagem, como figura alguns momentos da construção da personagem do Milton. Ao nos voltarmos para o corpo homossexual negro, periférico de Satã, este corpo se inscreve nas linhas da relação com a capoeira e com as danças afro-brasileiras, que o corpo masculino-feminino se dissolve da compreensão do senso comum, porém só reconhecido pelos seus pares.

Para falar das personagens em si, convoco aqui pensarmos no corpo masculino/feminino, nordestino, migrante, analfabeto na língua ‘erudita’, porém mestre da sabedoria e da linguagem do mundo e da linguagem corporal ancestral, “dos terreiros, saberes/fazer e poéticas/políticas” (SIMAS; RUFINO, 2018:35), historicamente inserido no Brasil dos anos 30. Um corpo que surge como episteme, uma forma de transmissão de saber, de significados e símbolos, construtor de metáforas e um meio de intervenção no mundo.

Esta forma de condução epistêmica reflete diretamente na escolha estética do ator/atriz para com a personagem. O substrato que a personagem tem para poder acontecer nos corpos dos atores e atrizes, são as escolhas técnicas e estéticas dos seus “cavalos” (termo do terreiro para aquele que dá o corpo a entidade), ou seja os intérpretes. Nos casos aqui

postos, Milton Gonçalves trabalhando um registro de seu histórico de ator de teatro político e Lázaro com as referências populares e de terreiro, mas próxima do jogo de atuação do teatro popular.

Nesta estrada de conhecimento, evocando as entidades da rua, que fornecem metáforas potentes para a compreensão destes corpos de conhecimento de mundo. Os filhos/as de Exu e Pombagira utilizam-se das giras do mundo, ou seja, da cosmovisão que encanta e movimenta os saberes das encruzilhadas, e é no corpo e no movimento que esses saberes são transmitidos. Como escreve Leda Maria Martins:

“As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas. Por meio delas, uma pletera de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou filosofia.” MARTINS, 2023:36

Nos corpos e nas palavras narradas (cantadas e/ou contadas) que se inscrevem as comunicações mais fundantes, e tanto os corpos como a fala são expostas na língua e na linguagem própria, dialetos únicos que, se podemos afirmar, propositadamente, inelegíveis ou incompreensíveis para os brancos detentores dos poderes, e comunicantes para uma outra parcela da sociedade, seja inserida no contexto sociocultural ou aqueles que se dispõem em aprender e apreender esta parcela significativa e extensa de mundo.

Estes corpos que vadeiam nas giras do mundo são corpos que brincam no campo multidisciplinar, abrem frestas nos saberes arraigados da cultura dominante e ampliam as raízes, tornando parte dela mesmo sendo subjugados e violentados diariamente. Como Leda Maria Martins afirma “a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas...”. E reafirma:

“Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores.” MARTINS, 2023:36

Com isso aprofundo o conceito de corpo-metáfora moldando por conhecimento de uma escritura que pulsa no tempo dos sons do mundo, dos tambores e cantos ancestrais, que gira na dor e no sangue, nos cantos de lamento e de trabalho. Refundam uma caligrafia e um alfabeto de gestos e formas. Fundava-se, assim, o conhecimento da rua e o lugar de comunicação que se dá neste lugar, onde todo o corpo se torna um comunicante, e que nada é feito em partes separadas, mas dentro de um todo, um conjunto de ações que se afirmam e

dialogam nos rituais em comunidade, ou seja, no corpo coletivo. É no processo de “autoperformance” (KIRBY in LIGIÉRO, 2011), que os corpos em festa comunicam e passam adiante seus gestos, posturas e narrativas de mundo. As entidades afro-indígenas se comunicam neste jogo gestual, posturas e movimentos. Na linguagem do corpo do comportamento expressivo que a narrativa acontece.

No caso das entidades das ruas, é no riso e na gargalhada que Exu e Pombagira passam os recados, comunicam e afirmam suas forças, a gargalhada e o riso, aliados aos movimentos corporais, traduzindo na semiótica a informação codificada. O fato é que estas entidades têm uma potência tão marcante na mítica brasileira que estes códigos passam a ser lidos e compreendidos mesmo para quem não é ‘do santo’. O jogo de atuação de um modo geral, tem a particularidade de trazer para o corpo ao mesmo tempo o instrumento e o resultado do trabalho, o aparato e sua obra. Seu corpo é, portanto, criador e criatura, uma forma de expressão e manifestação que dará vida ao abstrato. A evidente necessidade corpórea de que demanda um personagem abstrato para existir, tornar-se visível, é o que liga ator/atriz e a personagem, o corpo passa a ser a primeira arena da atuação, fazendo do intérprete um ator-criador. Essa é uma condição incontornável de existência de um personagem no campo abstrato e a necessidade da utilização dos atributos físicos de corpo para existir.

Referências:

- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 16. ed.-. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. 3.ed - São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2009
- DYER, Richard. *Gays and film*. 3 Ed. London: British Film Institute, 1993
- GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos* Ciências Sociais Hoje, n. 2, Brasília, ANPOCS,1983.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: Estudos das performances brasileiras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. 2ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2023.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3ed - São Paulo: Perspectiva, 2016.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SHOHAT, Ella; STAM Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica - multiculturalismo e representação*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

O discurso da mídia liberal brasileira do filme *Quilombo* em Cannes.⁴⁷²

The discourse of the Brazilian Liberal Media on the film *Quilombo* at Cannes.

Rafael Garcia Madalen Eiras⁴⁷³
(Doutorando – PPGCine-UFF)

Resumo: O artigo analisa a repercussão nos periódicos liberais Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil e O Globo, da estreia em Cannes do filme *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues. Neste contexto, a obra cinematográfica é pensada como reflexo estético da realidade social, do contexto cultural e político do período de reabertura democrática.

Palavras-chave: Cinema, história, periódicos liberais, Cannes.

Abstract: The article analyzes the impact on the liberal journals Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil, and O Globo, of the Cannes debut of the film *Quilombo* (1984) by Carlos Diegues. In this context, the cinematic work is conceived as an aesthetic reflection of social reality, cultural context, and the political landscape during the period of democratic reopening.

Keywords: Cinema, History, liberal journals, Cannes.

Introdução

Este artigo analisa a repercussão do filme *Quilombo* (1984) de Cacá Diegues, em sua passagem pela mostra competitiva de Cannes no ano de 1984. Observa-se como a proposta, impregnada pelas demandas populares e da cultura negra, é representada nos discursos da grande imprensa brasileira do período, através de artigos e críticas dos quatro principais jornais do momento: a Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo, o Jornal do Brasil e O Globo.

Quilombo é a narrativa de Palmares, utilizando a cultura negra como pano de fundo para conceber uma possível utopia brasileira. A obra está repleta de características que se alinham a uma estética contemporânea das produções internacionais da década de 1980, manifestando-se em suas cores vibrantes, na trilha sonora pop e na construção narrativa clássica do simulacro. O tema quilombola oferece uma perspectiva sobre a sociedade brasileira por meio da lente cultural durante um período de reabertura política

472 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: O discurso da crítica sobre o cinema brasileiro .

473 | Doutorando em Cinema e audiovisual (IPPGCine-uUFF), mestre em Humanidades, culturas e arte (PPGHCA- Unigranrio), licenciatura em história (UCAM) e graduado em Cinema e Audiovisual (UNESA).

Dessa forma, o filme é abordado conforme proposto por Reinaldo Cardenuto em seu livro sobre Leon Hirszman, intitulado "Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência" (2020). A obra é contextualizada no período de redemocratização e, principalmente, durante o movimento 'Diretas Já', seguindo uma abordagem analítica "a partir da qual a obra artística será estudada como uma experiência estética relacionada com a realidade social que a cerca" (Cardenuto, p. 28, 2022). Além disso, é influenciada por uma proposta de análise da mídia jornalística, conforme abordado por Marcos Napolitano em seu artigo "A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985)" (2017).

A repercussão da produção na mídia

O período da Ditadura Militar no Brasil, entre os anos de 1964 a 1985, é marcado por uma intensa modernização da imprensa brasileira, conforme destacado por Dias (2011, p. 95). Nesse contexto, observa-se uma relação ambígua entre os periódicos brasileiros e o estado autoritário. Enquanto o governo financia a aparência industrial dos jornais liberais do país e os controla por meio da censura, a imprensa também busca atender a seus próprios interesses dentro dessa dinâmica.

Marcos (NAPOLITANO, 2017) assinala que a memória construída pelos jornais tanto impulsionou uma imagem hegemônica de longa duração da ditadura, como gerou um discurso heroico dos próprios periódicos, percebidos isentos de responsabilidades na construção e permanência dos gerais no poder como no próprio clima autoritário que se instalou no Brasil.

Era nas áreas artístico-culturais - onde se encontram os artigos sobre o filme analisado nesta pesquisa - que esses locais de encontro, muitas vezes contraditórios, eram percebidos em uma complexa rede de críticas ao regime militar. Um ponto contingente e contraditório de encontro entre um grupo liberal ligado principalmente à vida cultural do país e uma intelectualidade ligada ao PCB, produzindo uma resistência democrática e cultural simbólica que acabou por ser o eixo de produção da memória social do período (NAPOLITANO, 2017). Mas que, no entanto, não deixam de ser meios de comunicação alinhados ao poder político do país.

A repercussão do filme nos jornais aqui analisados se inicia já no momento de sua produção, apontando a ideias utópicas que a narrativa propunha, mas dando muito mais destaque a grandiosidade dos recursos movimentados para a filmagem. Essa perspectiva foi se desenhando nos quatro meios de comunicação aqui analisados durante o processo de produção do filme (tanto na preparação para a filmagem, como nela propriamente dita).

O que fica marcado neste período de filmagem nos quatro periódicos são as perspectivas de inovação e eficiência que o processo traria para o mercado audiovisual do país. Um movimento que propunha ser necessário para repensar a cinematografia nacional através

de inovações industriais, desde a forma de captação até procedimentos no set de filmagem. Ideia que acaba por ser mais marcante que a própria postura utopia da narrativa através da reinvenção de um passado excluído dos livros de história.

A repercussão em Cannes

Já no final do ano de 1983, dois filmes brasileiros apareciam como possíveis participantes do festival de Cannes do ano seguinte. *Quilombo*, que tinha a distribuição da empresa francesa Gaumont, e *Memória do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. Esse panorama, mesmo que ainda incerto, produziu um fenômeno sentido durante todo o festival francês pela mídia brasileira, o clima de rivalidade entre os dois filmes. Como pode ser claramente evidenciado no título da matéria para A Folha de São Paulo, assinada por Sérgio Augusto do dia 3 de dezembro de 1983, *Duelo entre Zumbi e Graciliano: 'Quilombo' e 'Memórias do Cárcere', dois filmes nacionais se preparam para competir em Cannes*.

No início do ano de 1984, *Quilombo* é selecionado para a mostra oficial do festival francês. Ano em que mais dois filmes brasileiros também participaram do festival, mas na Quinzena dos Realizadores; o filme *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles e *Memória do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos. A obra de Nelson é ovacionada pela crítica e ganha o Prêmio Fipresci (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique). Quanto ao filme de Diegues, apesar de uma boa recepção por parte da imprensa internacional, gera uma acirrada polêmica na mídia brasileira.

A construção percebida acima, que posiciona Quilombo em uma posição inferior nessa suposta disputa entre os filmes brasileiros em Cannes, é elaborada nos periódicos liberais nacionais já no período anterior às exibições do filme no festival. No entanto, a questão acerca da rivalidade entre os filmes brasileiros não é a única consideração relevante durante a participação no festival. Juntamente com ela, as questões relacionadas à crise do cinema brasileiro e os problemas enfrentados na produção de Quilombo no final de suas filmagens destacam a problemática da concepção liberal e eficiente promovida ao longo do ano de 1983.

No dia 20 de Abril de 1984, Isa Cambará escreve sobre o filme para A Folha de São Paulo. O Artigo intitulado "*Quilombo*" de Cannes, além de reforçar os problemas que ocorreram nas filmagens, também apresenta as informações relevantes sobre a participação do filme no festival.

A Folha de São Paulo é um caso especial, surgido nos anos de 1980 como uma espécie de porta-voz da sociedade civil (DIAS. 2011). Mesmo abraçando as bases de ideologia liberal o periódico tinha como estratégia comercial, através do "Projeto Folha" tentar acompanhar "a fluidez e as mutações da classe média, sobretudo os setores mais progressistas" (NAPOLITANO, 2017, p.349) O que pode explicar a quantidade de matérias relacionadas ao filme no final dos anos de 1983 e início de 1984, em que as questões de produção e de financiamento do filme são problematizadas.

No dia 20 de abril de 1984, enquanto o Jornal do Brasil e a Folha de São Paulo apresentam matérias acerca da ida do filme ao festival, O Globo no dia 21 de abril de 1984 vai dar a notícia, mas de forma geral, em um texto intitulado *As frustrações da seleção para o festival de Cannes*, escrito Any Bourrier (1984a), que apesar de parabenizar o filme de Diegues, desenvolve mais um lamento por outros filmes não estarem presentes. Já O Estado de São Paulo publica também no dia 20 de abril de 1984, uma pequena matéria sem autoria, intitulada *"Quilombo" concorrerá no festival de Cannes (1984)*, basicamente um resumo do que no mesmo dia Isa Cambará já havia escrito para A Folha de São Paulo.

A um mês das notícias mencionadas anteriormente, em 20 de maio de 1984, O Estado de São Paulo publica um texto de Rubens Ewald Filho, correspondente do jornal em Cannes, intitulado *'Quilombo': Surpresa em Cannes?* O artigo está recheado de citações de Diegues, apresentando um emaranhado de falas confusas. Tudo o que já havia sido dito acerca da produção surge brevemente em poucas linhas.

Nas entrelinhas, há uma possível ironia, já que, a princípio, a matéria parece ser um elogio ao filme que está competindo no festival. No entanto, a forma concisa das informações fornecidas pelo jornalista, as falas de Diegues ditando o texto em uma colagem confusa e o título, que é uma pergunta, sugerem outra perspectiva: a de que o crítico não estava totalmente confortável com a narrativa. Essa impressão se tornará mais evidente em outras duas matérias de Rubens Ewald Filho, nos dias 22 e 23 de maio, que narram uma perspectiva de fracasso.

A crítica do dia 22, intitulada de *"Quilombo" uma recepção fria*, relata que houve "poucos aplausos, muita gente saindo no meio da sessão, nenhuma vaia. (...) Uma recepção fria e desinteressada, que decepcionou a delegação brasileira presente." Ele também sugere que a utopia e a democracia racial seria o tema da narrativa, mas para o crítico "nada disso está no filme, apenas uma confusa colagem de discursos exaltados e cenografia elaborada, que fica a um passo do desfile de escola de samba" (FILHO, p.23, 1984b).

No mesmo dia em que Rubens Ewald Filho expressava suas primeiras impressões sobre Quilombo, em 22 de maio, o renomado crítico José Carlos Avellar escrevia palavras opostas no artigo *As imagens de Diegues e a música de Gil na alegoria de Quilombo* (1984). Avellar destaca a potencialidade carnavalesca do filme, propondo uma perspectiva através de um olhar colonial, afirmando que 'A alegria, no entanto, pareceu estranha, especialmente porque vem de uma sociedade tão cheia de problemas quanto a nossa' (Avellar, p. 41, 1984).

Dessa forma, o crítico do Jornal do Brasil escapa do maniqueísmo que a crítica liberal brasileira muitas vezes imprimia em seus artigos, abordando os problemas do filme, mas destacando também suas outras qualidades. Enquanto Rubens Ewald Filho criava uma imagem negativa da obra, associada mais à ideia de um Cinema Moderno estagnado e monumentalizado no Cinema Novo, Avellar, por outro lado, dialoga com um cinema contemporâneo no qual as relações de poder se transformam em reinvenções, em simulacros fragmentados e distantes de uma narrativa realista.

Já Leon Cakoff, também em 22 de maio de 1984, publica o artigo “*Quilombo*”: *sem glória, pode ganhar* na Folha de São Paulo. Na crítica, percebe-se uma ideia de didatismo político que remonta aos anos 60, no início do movimento do Cinema Novo, quando a narrativa deveria apresentar ao público um projeto ideológico e revolucionário. Em *Quilombo*, essa abordagem seria absorvida por um maneirismo estético. O autor critica a posição em que o filme se encontra, argumentando que Diegues estaria recriando, com beleza e cores, uma história sem sentido do ponto de vista crítico.

No jornal O Globo, a repercussão do filme se apresenta de maneira mais discreta e menos polêmica. Retornando ao dia 20 de maio de 1984, Helena Salem publica na primeira página do fascículo Domingo do jornal O Globo a matéria ‘Quilombo em Cannes e no Rio’ (1984a), com uma segunda parte intitulada ‘A realidade reconstruída com rigor para mostrar o sonho dos negros livres de Palmares’. O subtítulo sugere implicitamente que as questões históricas e de produção da obra estão sendo abordadas de maneira bastante diferente em comparação com os outros periódicos.

Mesmo em O Globo, que parece adotar um tom mais apaziguador em relação às polêmicas em torno da obra, as questões principais descritas nos outros periódicos analisados também emergem. A disputa com Nelson Pereira dos Santos, a perspectiva de invenção histórica da obra, assim como a visão de um filme exótico, folclórico, feito para o exterior, são igualmente abordadas.

Conclusão

É interessante compreender que as demandas populares da época, como os direitos das mulheres, o sindicalismo e o movimento negro, geram um imaginário oposto ao regime autoritário, impulsionando assim o processo de redemocratização. No entanto, quando essas demandas se transformam em particularidades, como a representação da cultura negra no filme, elas parecem ser rejeitadas por uma sociedade que, apesar de buscar a democracia e se opor de maneira uníssona à ditadura, ainda mantém estruturas autoritárias e elitistas, especialmente em relação às questões raciais.

Essa dinâmica é evidenciada na maneira como o filme foi tratado em Cannes, onde os periódicos, em parte, ignoraram o significado político da obra, ou até mesmo tentaram diminuir o potencial inovador de apresentar uma interpretação da cultura negra que rompe com a clássica imagem do nacional popular de esquerda. Esse fenômeno é semelhante ao que o próprio Diegues já havia enfrentado ao lidar com a repercussão de Xica da Silva, ao cunhar a expressão ‘patrulha ideológica’.

O periódico que se permitiu abordar uma crítica mais destoante, marcada por uma perspectiva colonial e racista, foi O Jornal do Brasil, com a leitura de Avellar sobre o filme, utilizando uma lógica do carnaval que até uma fração da esquerda intelectual brasileira poderia ter dificuldade em compreender. Não cabe aqui uma análise detalhada das diversas personalidades dos críticos, devido ao tamanho do texto, mas é importante compreender

que nesses periódicos com tendências liberais marcantes, a individualidade do crítico sempre emergia como um exemplo da disputa discursiva, como observado entre Avellar, vinculado à própria origem dos cinemanovistas, e Rubens Ewald Filho.

Dessa forma, embora o filme tenha alcançado sucesso de bilheteria e conquistado o mercado internacional, sendo exibido e aplaudido em Cannes, acabou sendo marginalizado na carreira do diretor. Na sua estreia no mercado nacional, a própria mídia liberal o apelidou de 'Quitombo'

Referências

- AUGUSTO, Sérgio. Duelo entre Zumbi e Graciliano: 'Quilombo' e 'Memórias do Cárcere', dois filmes nacionais se preparam para competir em Cannes. A Folha de São Paulo. São Paulo, 3 de dezembro, p.43, 1983. Ilustrada.
- AVELLAR, José Carlos. As imagens de Diegues e a música de Gil na alegoria de Quilombo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de Maio de 1984. pg.41. Caderno B.
- BOURRIER, Any. As frustrações da seleção para o festival de Cannes. O Globo. Rio de Janeiro, 21 de abril. p. 27. 1984^a
- CAKOFF, Leon, "*Quilombo*", *sem gloria, pode ganhar*. A Folha de São Paulo. São Paulo. 22 de maio, p.34, 1984 Ilustrada.
- CAMBARÁ, Isa. O "*quilombo*" de Cannes. A Folha de São Paulo, São Paulo, 20 de Abril, p.29, 1984.
- CARDENUTO, Reinaldo. Por um cinema popular: Leon Hirszmsman, política e resistência
- CASTRO, Ruy. Quilombo: um anúncio de felicidade e liberdade. Folha de São Paulo. São Paulo, 26 de Maio, p.33, 1984. Ilustrada.
- DIAS, A. O estabelecimento dos fatos: uma análise da Folha de S. Paulo e seus "rastros memoriais" durante o regime militar no Brasil. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE HISTÓRIA DA MÍDIA. Artigos. Guarapuava-PR, 2011.
- FILHO, Rubens Ewald. "*Quilombo*". *Surpresa em Cannes ?*. Estado de São Paulo. São Paulo 20 de Maio, p.36, 1984a. Caderno 2.
- FILHO, Rubens Ewald. "*Quilombo*" uma recepção fria. Estado de São Paulo. São Paulo, 22 de Maio, p.23, 1984b. Caderno 2.
- FILHO, Rubens Ewald. "*Quilombo*", repercussão variada, conforme o relato. Estado de São Paulo. São Paulo 23 de Maio, p.14, 1984c. Caderno 2.
- NAPOLITANO, Marcos. A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985). Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 346-366, maio-ago. 2017
- "*QUILOMBO*" *concorrerá no festival de Cannes*. O Estado de São Paulo. São Paulo. 20 de abril, p.18. 1984
- SALEM, Helena. "*Quilombo*" em Cannes e no Rio. O Globo, Rio de Janeiro, 20 de Maio, p.01, 1984a. Domingo
- SCHILD, Susana. *Nasce em Xerém uma superprodução*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 de agosto, p.47, 1983

Representação e alteridade no filme-ensaio brasileiro (1972-1982)⁴⁷⁴

Representation and otherness in the brazilian essay film (1972-1982)

Rafael de Campos⁴⁷⁵
(Mestrando – UFRGS)

Resumo: Neste trabalho serão analisados o ensaísmo, a alteridade e a representação do “outro” em *Congo* (1972), *O Tigre e a Gazela* (1976) e *Mato Eles?* (1982). Buscamos entender como estes filmes, cada um à sua maneira, empreendem elementos ensaísticos nos seus modos de representação, e como o conceito de alteridade é desenvolvido a partir de um modo ensaístico de representar o “outro”.

Palavras-chave: Alteridade, cinema brasileiro, filme-ensaio, representação, outro.

Abstract: In this work, essayism, otherness and the representation of the “other” will be highlighted in *Congo* (1972), *O Tigre e a Gazela* (1976) and *Mato Eles?* (1982). We seek to understand how these films, each in their own way, employ essayistic elements in their modes of representation, and how the concept of otherness is developed from an essayistic way of representing the “other”

Keywords: Brazilian cinema, essay film, representation, other, otherness.

Introdução

Neste trabalho, investigo a representação do “outro” em *Congo* (1972), *O Tigre e a Gazela* (1976) e *Mato Eles?* (1982), atento a como é trabalhado o conceito de alteridade a partir de elementos ensaísticos. Primeiro, esboço os conceitos de ensaio - Adorno (2003), Lukács (1974) e Bense (2017) - e filme-ensaio - Corrigan (2015), Rascarolli (2017). Em seguida, trato da representação do outro a partir das reflexões de Didi-Huberman (2014) e Shohat e Stam (2006).

A seguir, levanto alguns pontos da ética da alteridade de Emmanuel Levinas (1980; 2010). Ao final, lanço um olhar aos três filmes, evidenciando seus elementos ensaísticos e como são elaboradas diferentes representações do “outro”, buscando compreender a relação de alteridade estabelecida com as culturas representadas.

474 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema Comparado sessão 3: Na rua, no campo, na floresta: cinema brasileiro e processos sociais.

475 | Mestrando em comunicação pela UFRGS. Membro do núcleo de estudos Corporalidades.

Teóricos do ensaio literário são essenciais para compreender o ensaísmo fílmico. Lukács (1974) compreende o ensaio como uma forma que não visa estabelecer vereditos, prezando-os na tendência de recusa à conclusão, propensão às digressões e exposição de processos de pensamento.

Em consonância, Bense (2017) elabora uma analogia entre ensaio e física experimental, enfatizando o caráter de experimentação formal dos ensaios. Essas proposições inspiraram Adorno, que define o ensaio como um “radicalismo não-radical” (ADORNO, 2003, p. 25), por abster-se à rigidez metodológica e pela recusa à construção de argumentos fechados.

Quando passa-se ao conceito de filme-ensaio, essas noções literárias são válidas, mas há que se atentar às especificidades fílmicas. Corrigan (2015) coloca os filme-ensaios na fronteira entre documentário, experimental e ficção, com um destaque: a articulação entre as experiências públicas e subjetivas do autor, articulação que tende a estar tanto no tema quanto na forma do filme.

Rascarolli (2017), por sua vez, aponta para uma questão formal: a montagem. Para a autora, os filme-ensaios construiriam pensamentos por meio de uma montagem disjuntiva, que geraria, deliberadamente, lacunas entre seus elementos - tanto entre som e imagem, quanto entre os próprios elementos em si.

A representação do outro

Representações artísticas de culturas às margens das classes detentoras dos poderes hegemônicos vêm sendo debatidas, principalmente se os produtores dessas representações derivam desses centros de poder. É uma questão de como representar o “outro” e como essas representações podem afetá-los. Sobre isso, Didi-Huberman (2014) aponta que, na era das mídias, a representação de povos marginalizados estaria tendendo para um cenário preocupante.

Tecnologias midiáticas teriam potencial de contribuição na integração cultural, mas o que estaríamos presenciando não iria além de uma superexposição em representações na maioria das vezes permeadas por vieses comerciais e exploração de conteúdos voltados às demandas da indústria do entretenimento: exotismo e estereótipos constituiriam o modelo hegemônico dessas representações: “Os povos são expostos pelo fato de serem ameaçados, justamente, em suas representações - política, estética - e até, como tantas vezes acontece, em suas próprias existências. Os povos estão expostos a desaparecer”⁴⁷⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11). Essas representações sobrepõem-se aos povos, fortalecendo o estereótipo como o lugar-comum do entendimento geral acerca dessas culturas.

476 | Tradução minha. Original [edição argentina]: “Los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación - política, estética, - e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están expuestos a desaparecer.

Shohat e Stam (2006) partilham das preocupações do francês, concentrando-as no cinema. A dupla parte da premissa de que o cinema teria absorvido um modo de representar povos marginalizados própria de uma visão das sociedades hegemônicas: “o cinema disseminou uma construção da história e uma concepção dos ‘povos’ marcada pela centralidade e superioridade da civilização europeia” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 14).

Isso teria sido atingido pelo controle de circulação de imagens que perdura até hoje. Os filmes produzidos nos EUA e Europa correspondem a cerca de um terço da produção mundial, mas dominam as salas de exibição e *streamings* globalmente. Tal modo de visão foi tornando-se um modelo naturalizado de se representar o outro, constituindo um paradigma representacional.

Em contraponto, diversas alternativas surgiram. No Brasil, Bernardet (2003) mapeou algumas das novas alternativas representacionais no curta-metragem documental, identificando, no fim da década de 1960, um ponto de inflexão em que certo “documentário sociológico” passa a ser questionado. E é sobre um dos cineastas abordados por Bernardet que recai nosso ponto de partida: Arthur Omar e o filme *Congo* (1972), que traz um pioneiro questionamento sobre a representação documental, sendo importante por trazer este tema a debate e abrir caminho para filmes como *O Tigre e a Gazela* (1976) e *Mato Eles?* (1982).

Até aqui, é possível perceber uma preocupação no modo como as representações afetam os representados, como certos retratos logriam fixar definições que poderiam vir a ser prejudiciais. Porém, nem sempre é fácil compreender a situação enfrentada por esses povos. Para tanto, é necessário um esforço de alteridade.

Um dos principais pensadores da alteridade é Emmanuel Levinas. Segundo Bergo (2019), Levinas é conhecido por sua mudança de paradigma na filosofia, propondo uma ética da alteridade, na qual o Outro é fundamental, pois é quem dá forma ao Eu – ou o “Mesmo”. Ou seja, as relações com o Outro seriam determinantes na formação do Mesmo.

Para Levinas (1980) a operação inconsciente de tentar ver no Outro um comportamento e valores iguais aos de si é problemática, pois a frustração em não encontrar no Outro um espelho de si pode gerar a rejeição. A alteridade funcionaria, então, como um princípio de diferença, e exercê-la começa por esse reconhecimento do Outro como um ser diverso e complexo em si.

Mas o filósofo observa que a ideia de compreender é questionável, pois pode levar à ideia de encerramento, a qual Levinas (2010) relaciona à totalidade, que abre caminho para o julgamento. Portanto, a relação de alteridade vai além da noção de compreensão, pois é transcendental – vai em direção ao infinito, o oposto da totalidade.

É importante lembrar também o encontro, que para Levinas é o local da alteridade. E o encontro supõe, ao menos, dois elementos: o diálogo e a mirada, em especial ao rosto do Outro. O diálogo surge aqui como uma analogia para o estabelecimento de uma relação de interlocução e alteridade.

Congo (1972), O Tigre e a Gazela (1976) e Mato Eles? (1982)

Em seus pouco mais de 12 minutos, *Congo*, de Arthur Omar, pouco informa sobre as congadas, ou “autos dos congos”, cujo título poderia indicar ser o seu tema. A estrutura do filme se afasta da de um documentário convencional: não são mostradas imagens nem sons das congadas, e o que mais vemos são letreiros. Como observa Bernardet (2003, p. 109-110), o filme possui 148 planos, sendo 114 letreiros.

Omar não mostra as congadas audiovisualmente, mas insere nas cartelas elementos representativos de um “conhecimento livresco”, com dados retirados da literatura historiográfica. Porém, a maior parte destas cartelas o faz de modo fragmentado, afastando-se de um texto informativo, gerando frustração na expectativa de adquirir conhecimento sobre o tema. As cartelas revelam termos, frases, combinações e oposições entre palavras que formam quebra-cabeças.

A banda sonora é composta por ruídos, ópera, instrumentos de percussão e corda, que surgem de modo desconexo e disputam com as imagens a atenção do espectador. Os únicos momentos de *voice over* do filme são inserções nas quais ouvimos a voz de uma menina lendo textos sobre as congadas, opção que denota a intenção de Omar em ironizar os elementos de credibilidade do documentário clássico, neste caso a chamada “voz de Deus”, que em geral é expressa por uma voz masculina e adulta.

Congo recusa-se a concluir seu tema, e a experiência subjetiva de Omar surge por meio de suas referências literárias nas cartelas e nos *voice overs*, articulada com a experiência pública de contato com a fazenda na qual o filme é produzido e a reflexão metalinguística acerca da relação entre o cineasta e seu tema. O caráter experimental também é enfatizado, além do questionamento do documentário clássico, distanciando-se de suas “regras” estruturais. A montagem é disjuntiva e estabelece lacunas entre os elementos expostos nas cartelas, nas imagens e nos sons.

Só vemos pessoas em 7 planos, e não há entrevistas. Como o filme não constrói a relação de interlocução e encontro, fica difícil notar alteridade. No entanto, o filme evidencia as distâncias entre o conhecimento livresco do cineasta e os conhecimentos ancestrais das culturas populares, aproximando-se das preocupações de Didi-Huberman (2014) de desaparecimento de culturas marginalizadas. Sua desconstrução formal parece estabelecer uma relação de “esforço de alteridade” com a cultura afro-brasileira abordada, pois evita uma instrumentalização do rosto do Outro (LEVINAS, 1980), ou uma relação de “posse” (LEVINAS, 2010).

Em *O Tigre e a Gazela*, Aloysio Raulino traz outra proposta representacional ao articular imagens de transeuntes de São Paulo com textos de Frantz Fanon, que surgem em *off* e em cartelas. Também são importantes as músicas de Luiz Melodia, Milton Nascimento e Joseph Haydn, que surgem de modo menos disjuntivo do que em *Congo*. Mas no filme de Raulino vemos pessoas em praticamente todos os planos, o que engendra outro modo de

relação: Raulino também não faz entrevistas, então não há interlocução verbal, mas pode-se entender que há uma interlocução visual-corporal com as pessoas filmadas. Raulino aposta em um corpo-a-corpo com os transeuntes, que trocam olhares, sorrisos e movimentos com a câmera.

Os textos de Fanon deixam clara a proximidade de tema com *Congo*: a relação entre cineasta e povo, e, assim como Omar, Raulino recusa-se falar pelo povo. A montagem é menos disjuntiva, mas também lacunar, pois não há ligações diretas entre os elementos. Assim como em *Congo*, temos uma montagem vertical (EISENSTEIN, 2002), mas os planos são muito mais longos. Mas a maior diferença ensaística em relação a *Congo* parece ser a articulação da experiência pública, pelas interações de Raulino com os transeuntes, que interagem livremente com a câmera.

Dumans (2013) relaciona esse modo de Raulino atuar com a câmera com a ideia de improviso. Raulino demonstra apreço em trabalhar sobre o acaso, assumindo a espontaneidade do momento de encontro com o Outro. Essa ideia de improviso também está relacionada ao caráter de tentativa e experimentação dos ensaios.

Diferente de *Congo*, temos n' *O Tigre* o encontro entre o cineasta e o Outro, que é para Levinas o local por excelência da alteridade. Mas esse encontro resulta em uma interlocução muito particular. Se para o filósofo a interlocução se dá entre o olhar e o diálogo, no filme de Raulino essa interlocução está contida inteiramente na relação visual-corporal dos encontros, que estabeleceria a comunicação.

Já em *Mato Eles?* (1982), Sérgio Bianchi aborda uma situação insólita vivida por indígenas de uma reserva no Paraná: a FUNAI construíra uma serraria dentro da reserva e transformara os indígenas em seus funcionários, solapando os recursos naturais e mantendo-os em situação precária.

Destaca-se no filme a fragmentação, que questiona as fronteiras de gêneros: há entrevistas reais, mas também falsas, com atores; há narrações em *off* similares às de documentários clássicos, mas também narrações irônicas; há inserção de cartelas com questões de múltipla escolha, cujas perguntas e respostas sarcásticas ironizam a situação absurda na reserva e o próprio Bianchi aparece em quadro, acentuando a auto reflexividade.

Há ainda três "filmes-dentro-do-filme", cada um levando como título uma das etnias presentes na reserva, Os Guaranis, Os Kaingangues e O Último Xetá. O Último Xetá ironiza os documentários etnográficos, Os Guaranis critica a estrutura existencial imposta aos indígenas, e Os Kaingangues é o único que contém entrevistas com indígenas, e é aqui que o filme cria uma alteridade às avessas. O cacique questiona Bianchi: "Quem é o senhor? Quanto o senhor ganha?" (BIANCHI, 1982, 31'56" - 32'01"), em um curto, mas significativo momento em que os indígenas fazem a sua própria antropologia dos brancos que os estudam.

Se *Congo* e *O Tigre e a Gazela* revelam processos de subjetivação de seus diretores, eles não aparecem audiovisualmente; já em *Mato Eles?*, a presença do autor é explicitada. Além disso, a fragmentação do filme de Bianchi é um forte elemento ensaístico que impõe uma recusa à rigidez formal do documentário. Por fim, pode-se considerar que a relação estabelecida com o Outro lembra alguns aspectos de *Congo* e *O Tigre e a Gazela*, pela recusa a falar pelos indígenas ou de defini-los de modo totalizante, mas seu diferencial é no modo irônico como articula os elementos e na inversão do processo de análise antropológica ao final.

Considerações finais

Percebem-se semelhanças e diferenças entre os filmes analisados. Em *Congo*, o ensaísmo é “desconstrutivo”, pois busca desconstruir a credibilidade das convenções formais do documentário, evidenciando seus modos de funcionamento. Na alteridade, é um dos pioneiros a trazer as relações de assimetria entre o cineasta e as pessoas representadas ao debate, gerando um esforço de alteridade por evitar uma relação de instrumentalização do Outro.

O Tigre e a Gazela leva adiante as reflexões de Omar, tateando no improviso novas formas de representação e aproximação ao “outro”, com sua interlocução visual-corporal. Em *Mato Eles?*, também há desconstrução em torno da relação cineasta x “outro”, mas operado por meio da ironia, que entranha-se na forma e no tema do filme, e é determinante na “alteridade às avessas” construída.

Ademais, os três filmes questionam o ocultamento da relação de hierarquia do cineasta com as pessoas representadas, e evidenciam o caráter de construção e subjetividade contido nos filmes. As abordagens de Omar, Raulino e Bianchi, cada uma à sua maneira, distanciam-se do exotismo e do paternalismo, trazendo para debate a complexa questão da representação do “outro”.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BENSE, Max. *On the Essay and its Prose*. Em: ALTER, Nora., CORRIGAN, Timothy. (edts). *Essays on the essay Film*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- BERGO, Bergo. *Emmanuel Levinas*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, Fall 2019.
- CORRIGAN, Timothy. *O Filme Ensaio: Desde Montaigne e Depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, Pueblos Figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- DUMANS, João. *A Sinfonia dos Pobres (ou a modernidade de Aloysio Raulino)*. Em: CARDOSO VALE, G. (org.). *Catálogo do 17º Forum.doc BH*, pp. 181-189. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. São Paulo: Zahar, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre Nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LUKÁCS, György. *Soul and Form*. Cambridge: MIT Press, 1974.

RASCAROLI, Laura. *How the essay film thinks*. Oxford University Press, 2017.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Pontos de escuta do Dolby Atmos e suas possibilidades no uso doméstico⁴⁷⁷

Dolby Atmos listening points and their possibilities in home use

Raphaela Benetello⁴⁷⁸

(Doutoranda – Universidade Federal de Minas Gerais)

Resumo: O trabalho objetiva analisar os pontos de escuta e a espacialidade sonora a partir do uso doméstico do Dolby Atmos. O filme *Nada de novo no front* (2022), lançado exclusivamente para streaming, será o objeto desta análise, na qual pretende-se verificar as sonoridades possíveis dos pontos de escuta gerados pela mixagem em Atmos, ampliando as discussões sobre o conceito e as perspectivas de criação de uma tridimensionalidade sonora, mesmo fora da sala de cinema, utilizando fones de ouvido.

Palavras-chave: Cinema, Som, Pontos de escuta, Dolby Atmos, Streaming.

Abstract: The work aims to analyze the listening points and sound spatiality based on the domestic use of Dolby Atmos. The film *All Quiet on the Western Front* (2022), released exclusively for streaming, will be the object of this analysis, which aims to verify the possible sounds of the listening points generated by mixing in Atmos, expanding discussions about the concept and perspectives creating three-dimensional sound, even outside the cinema, using headphones.

Keywords: Cinema, Sound, Listening points, Dolby Atmos, Streaming.

O trabalho a seguir compõe parte da pesquisa inicial sobre a temática com o objetivo de apontar os caminhos necessários para um aprofundamento dentro dos estudos acerca da noção de pontos de escuta (CHION, 2008) e suas possibilidades de aplicação no Dolby Atmos de uso doméstico, observando o contexto da exibição e as possíveis formas de se consumir a tecnologia sonora em ambiente residencial (KERINS, 2017). O filme *Nada de novo no front* (2022), lançado exclusivamente para streaming, será analisado a partir do uso de fones de ouvido estéreo e um dispositivo com configuração para Atmos.

O conceito de ponto de escuta, trabalhado por autores como Rick Altman e Michel Chion, pode ser compreendido como uma possibilidade narrativa que direciona o ouvido do espectador para os sons de destaque nas cenas. Chion (2008) compara o conceito à ideia de ponto de vista, ou seja, um direcionamento fílmico que ajuda a compreender a narrativa.

477 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: 6 ESCUTA E SONORIDADES NO AUDIOVISUAL ST Estilo e som no audiovisual.
478 | Doutoranda em Artes, na linha de Cinema, pelo PPG em Artes da Escola de Belas-Artes da UFMG. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF. Desde 2017, é Técnica em Audiovisual na UFMG.

No livro “A Audiovisão” (2008), o autor inicialmente categoriza os pontos de escuta de duas formas: subjetivo e espacial. O subjetivo relaciona-se ao personagem, evidenciando quem ouve e o quê. O espacial busca as fontes sonoras, ou seja, qual o ponto no espaço da tela é a fonte daquilo que pode ser escutado pelo espectador, podendo se relacionar à escuta causal de Schaeffer (1966), aquela com o papel mais primitivo da percepção, que busca a fonte de cada som, de maneira instantânea, frequente e espontânea, seja na vida cotidiana ou na percepção de um filme.

As possibilidades de espacialização sonora geradas a partir do Dolby Atmos ampliam as discussões relativas ao ponto de escuta espacial e as formas possíveis de aprimorar as percepções sonoras de um filme. O que interessa, portanto, é ter a noção de que ponto do espaço representado pela imagem, a cena é escutada pelo espectador e quais as possibilidades de espacialização sonora para que esses pontos de escuta aconteçam de maneira satisfatória fora da sala de cinema, através de aparelhos domésticos ou dispositivos mobile.

Dolby Atmos e dispositivos possíveis

A tecnologia de som surround Dolby Atmos acrescenta aos sistemas de som existentes canais de altura e permite que os sons sejam interpretados como objetos tridimensionais sem limitações horizontais ou verticais. A primeira exibição em salas de cinema aconteceu com o filme “Valente” (2012) e desde então houve uma expansão para dispositivos domésticos e de uso mobile.

Entre as diferenças de se trabalhar com Atmos destaca-se a mixagem sonora orientada a objetos, isto é, um determinado som pode ser posicionado a partir da escolha de um ângulo, não necessariamente em um canal ou direcionado a alguma caixa específica. Pensando num contexto de sala de cinema, o Dolby Atmos é capaz de processar até 128 canais de áudio, que podem ser direcionados para até 64 caixas individuais. A distribuição de sinais de áudio acontece nos três eixos “XYZ” e cria objetos sonoros que podem se mover dentro da sala. A grande inovação do Atmos em relação às outras tecnologias não é apenas mixagem em si, mas principalmente os metadados complementares, ou seja, indicações em texto que informam ao sistema qual caixa ou em qual ângulo determinada sonoridade deve ser tocada.

Um som pode estar vinculado a um ou mais canais, em intensidades diferentes, desde que descrito nos metadados que são transferidos junto com o filme, podendo também ser adaptável a diversas configurações sonoras. Dessa forma, o Dolby Atmos funciona como uma camada complementar de informação ao som surround transmitido em anexo ao conteúdo assistido.

No Brasil, os custos de adaptação das salas de cinema para Atmos ainda são elevados e, por isso, ainda é uma tecnologia que não está difundida entre os espaços exibidores, nem mesmo de grandes complexos. Em Minas Gerais, por exemplo, há apenas duas salas Atmos, em Montes Claros e Uberaba, ou seja, nenhuma na capital, Belo Horizonte. Paralelamente a isso, houve uma popularização dos dispositivos domésticos e mobile que saem com confi-

guração nativa para Atmos. Ademais, produções audiovisuais lançadas exclusivamente para streaming saem com áudio mixado em Atmos, ampliando, com isso, as possibilidades de se estudar a tecnologia fora das salas de cinema.

No uso doméstico, o Atmos pode ser encontrado em home theaters, soundbars, televisores, tablets e celulares, desde que tenham a tecnologia em suas configurações. A mixagem em Atmos para uso doméstico também acontece de maneira diferenciada, com recursos mais simples e menor custo. No livro sobre pós-produção sonora no Brasil, Rodrigo Carreiro (2019) entrevista profissionais da área, abordando as perspectivas em relação ao Atmos. Entre opiniões distintas sobre a consolidação da tecnologia para cinema, é possível perceber um consenso em relação ao seu uso doméstico, principalmente no caso de produções nacionais.

Carlos Klachquin, representante da Dolby na América Latina, explica em entrevista que o funcionamento do Atmos para fones de ouvido se assemelha a um sistema binaural “chamado de Synthesis Sound, na qual é possível criar um som virtual em várias posições, mesmo usando fones comuns, uma vez que o processamento acontece no equipamento.” (2023). Esse processamento citado determina frequências de onda compatíveis com o que seria percebido em uma sala de cinema e, através dessa síntese de campo sonoro, cria virtualmente um som espacializado, mesmo que escutado através de fones comuns.

A implementação do Atmos em home theaters e soundbars completos ainda enfrenta a questão do elevado custo de compra e instalação e, no primeiro caso, do espaço necessário de ocupação do aparelho e instalação no teto da residência. Com isso, foi desenvolvido o chamado Dolby Atmos virtualizado, ou seja, uma espécie de emulador do Atmos original, através de softwares. A partir de duas caixas estéreo e já é possível obter virtualmente as possibilidades sonoras do Atmos, gerando um aumento dos dispositivos possíveis de se inserir a tecnologia e diminuindo os custos de implementação. Com isso, aumentaram os dispositivos domésticos e mobile com habilitação para Dolby Atmos: soundbars mais baratos, televisões, celulares, tablets etc. O resultado sonoro obtido com os dispositivos virtualizados não são os mesmos encontrados em home theaters completos ou em salas de cinema com Atmos real, a comparação entre as tecnologias não é objeto dessa análise, mas é possível perceber que o Atmos virtualizado é uma adaptação e uma tentativa de popularização do Atmos real, com menor custo. Ainda assim, as diferenças de sonoridades entre um som estéreo de outros dispositivos e um com Atmos virtualizado são possíveis de serem percebidas, conforme verificaremos na análise adiante.

O Dolby Flex Connect, outra tecnologia voltada aos equipamentos domésticos, deve ser lançado em 2024. O software será capaz de identificar o posicionamento de alto-falantes sem fio já presentes na casa, como Alexa ou caixas Bluetooth, e otimizar o som de forma inteligente para qualquer layout de sala e configuração do alto-falantes. Mais uma tentativa da Dolby de implementar o Atmos virtualizado como o padrão sonoro em ambientes domésticos.

Nada de novo no front (2022)

O filme *Nada de novo no front* (*All Quiet on the Western Front*), dirigido por Edward Berger, estreou em setembro de 2022 e é uma produção da Netflix alemã, adaptada do livro *Nada de novo no front* (1929), de Erich Maria Remarque e regravação do filme *Sem novidade no Front*, de 1930, dirigido por Lewis Milestone. A história acontece próximo ao final da Primeira Guerra Mundial e retrata as batalhas que acumulam mortes e pouco resultado efetivo para o término do conflito.

Uma das características marcantes do filme são os excessos sonoros, que também justificam sua escolha para esta análise, uma vez que grandes amplitudes e intensidades sonoras poderiam ser utilizadas para evidenciar os ruídos típicos de uma guerra no início do século XX. A escolha da sequência se deu por sua construção sonora envolver diálogos, ruídos relacionados às batalhas, ambiências e principalmente a chuva, o que poderia indicar, com seu direcionamento vertical, uma maior diferenciação sonora entre a mixagem com Atmos e a estéreo. Os dispositivos utilizados para análise foram um Tablet Samsung S6 lite, que possui a configuração para Atmos de maneira nativa no aparelho e um Notebook sem Dolby access (plugin para Atmos), ambos com fone de ouvido JBL Quantum 200, apropriado para jogos e áudio imersivo.

Anteriormente à sequência analisada, os soldados recém-chegados estavam sendo transportados para as trincheiras por pequenos caminhões, mas os veículos são interceptados para ajuda médica e os combatentes precisam seguir caminhando. O grupo de quatro amigos apresentados pela narrativa se depara com um cenário e um ambiente distinto do que esperavam, com abusos psicológicos, tiroteios intensos, nenhuma situação de conforto, frio, fome e poucos recursos. Um dos personagens, Paul Bäumer (Felix Kammerer), é obrigado a utilizar a máscara de gás durante todo o trajeto, pois em um treinamento demorou a colocá-la, ao ajudar um de seus amigos.

Aos dezenove minutos de filme os novos soldados chegam à trincheira diante de uma intensa chuva. O espaço está alagado e o general questiona o responsável sobre o porquê de não estarem contendo o avanço da inundação, ordenando que todos comecem a retirar a água com o uso de seus capacetes. A máscara de Bäumer é retirada pelo General e começa um diálogo entre o soldado e Stanislaus "Kat" Katczinsky (Albrecht Schuch), um combatente mais experiente, que alerta sobre a perversidade do General e avisa que o ataque da noite será intenso. A chuva segue inundando a trincheira e os recém-chegados começam a retirar o excesso de água com seus capacetes, o jovem que anteriormente era o mais empolgado para o alistamento, pede desculpas aos colegas, pois suas expectativas eram muito diferentes do que encontraram e que tudo aquilo era horrível, já que ele nem mesmo conseguia sentir suas mãos. Kat fala para os soldados colocarem as mãos na cueca para esquentarem e, no desenrolar da trama, torna-se um amigo e conselheiro do grupo, que vai diminuindo a cada batalha.

Em relação à construção sonora, a sequência foi dividida em quatro partes: entre a chegada dos soldados à trincheira até o primeiro diálogo com Kat; após o diálogo com Kat até o começo da retirada da água com os capacetes; diálogo entre os amigos recém-chegados enquanto drenam a inundação; e a sequência após aprenderem a esquentar suas mãos.

Na primeira parte, até o diálogo inicial com Kat, não há sons de passos na água, nem ruídos da água sendo retirada da trincheira. O som foca no diálogo, nos vozerios de comando, na chuva, nas bombas e nos tiros. Após o primeiro diálogo com Kat, Paul Bäumer caminha sobre a área alagada e é possível ouvir os passos sobre a água, os sons do capacete drenando a água ficam evidentes, a chuva e a inundação tomam o protagonismo sonoro da cena. Tiros e bombas seguem sendo ouvidos, mas com pouca ou nenhuma evidência imagética. Na terceira parte, com o diálogo entre os amigos recém-chegados, os sons vocálicos assumem o primeiro plano sonoro da cena. Ainda é possível ouvir o som da água sendo retirada da trincheira para além da tempestade que continua a enchê-la, já os sons das batalhas ficam em menor evidência. Após aprenderem a esquentar as mãos, há um efeito sonoro extradiegético, intencionando marcar a quebra da expectativa do alistamento e o choque com a realidade encontrada. A chuva segue em plano de fundo, com som constante de tempestade, sem os ruídos da tentativa de drenagem da trincheira. Os sons de tiros e bombas cessam, ainda que sem nenhuma evidência imagética de trégua.

Uma diferenciação entre as duas possibilidades de escuta é evidenciada através da chuva e dos refinamentos sonoros que podem ser escutados com mais detalhes através do dispositivo com Atmos. A chuva no dispositivo sem Atmos (computador) é apenas uma tempestade que complementa todo o sentimento de frustração dos jovens. No aparelho com Atmos, ela se transforma em objeto central de esgotamento e quebra de expectativa entre o que os soldados recém-chegados buscavam encontrar e o que a realidade evidenciou. Os que aguardavam com ansiedade pela oportunidade de lutar pelo país encontram um ambiente insalubre, alagado, envolto pela derrota, pelo frio e fome. Suas primeiras tarefas não são atirar contra o inimigo ou defender fisicamente seus ideais, mas sim usar de seus equipamentos de proteção para retirar a água que inunda a trincheira. O ponto de escuta do espectador em relação à chuva consegue se assemelhar com o ponto de escuta de Paul Bäumer, protagonista da sequência analisada e do filme.

Ainda que de maneira discreta e pouco revolucionária, é possível observar aos 19'50" de filme, no momento em que um soldado chama por Katzinsky para que ele o ajude, uma tentativa de utilização da especialização sonora também nos diálogos. O soldado está fora do quadro e não será visualizado, Kat está de costas para quem o chama e o ponto de escuta do espectador se assemelha ao do personagem, pois discretamente é possível perceber que o som foi mixado para que o escutemos como se alguém falasse atrás de nós.

Paralelamente ao destaque observado através do Atmos, também é possível constatar que o som estéreo, pelo computador, destaca alguns sons que são percebidos com menor intensidade na mixagem Atmos. Aos 19'45", durante o diálogo de Kat com Bäumer, é possível ouvir um som de tiro pelo lado direito do fone, com evidência imagética do corpo de um sol-

gado se deslocando com o solavanco provocado pelo disparo. O hard-effect é logicamente percebido pela mixagem em Atmos, mas acaba tendo menor importância pois é possível perceber com maior minúcia diversas outras sonoridades, principalmente o som da chuva de maneira verticalizada e, com isso, o som do tiro acaba se tornando mais um ruído em meio a todo o contexto de guerra.

Com um ouvido interessado, é possível perceber as diferentes possibilidades de escuta que o Atmos oferece e a maior imersão sonora atingida. Tentando fugir dos termos comerciais, é notável identificar que os pontos de escuta percebidos através do Atmos colocam o espectador mais próximo da forma como os personagens escutam, conseguindo transmitir também uma proximidade com os sentimentos ali envolvidos. Tentar inserir sonoramente o espectador na cena visualizada através da tela pode também aproximá-lo emocionalmente das questões ali trabalhadas, no caso, a frustração, o medo e o cansaço.

Referências

CARREIRO, Rodrigo. A pós-produção de som no audiovisual brasileiro. Paraíba: Marca de Fantasia, 2019.

CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

KERINS, Mark. Home Theater(s): Technology, Culture, and Style. In: MERA, M; SADOFF, R; WINTERS, B. The Routledge Companion to Screen Music and Sound. Routledge, 2017. p. 388-399.

NADA de novo no front. Direção de Edward Berguer. Netflix, 2022.

KLACHQUIN, Carlos. Entrevista. [04 abr. 2023] Entrevistador: Prof. Leonardo Vidigal. Belo Horizonte.

VIDIGAL, L. Álvares; NOVAIS, M. de M. Ponto de escuta e tridimensionalidade sonora na ficção e no documentário. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 224-248, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistas/article/view/21604>.

Helena Ignez e o cinema do corpo em tempos de pandemia⁴⁷⁹

Helena Ignez and the cinema of the body in the season of pandemic.

Régis Orlando Rasia⁴⁸⁰

(Doutor – UFMS)

Resumo: Este texto analisa o filme “Fogo Baixo, Alto Astral”, de Helena Ignez, que retrata um dia na vida da atriz durante o período de isolamento social, explorando a experiência do corpo como fonte de pensamento e criação. Através dos conceitos de “corpo cotidiano” e “corpo cerimonial” de Gilles Deleuze, pretende-se refletir sobre as questões dos corpos em relação aos espaços internos das casas, utilizando o cinema como um inventário de gestos, hábitos e cerimônias cotidianas.

Palavras-chave: Cinema e pandemia, corpo cotidiano, corpo cerimonial, cinema experimental, Helena Ignez.

Abstract: This text aims to analyze the film “Fogo Baixo, Alto Astral,” directed by Helena Ignez, which portrays a day in the life of the actress during the period of social isolation, exploring the experience of the body as a source of thought and creation. Through Gilles Deleuze’s concepts of “everyday body” and “ceremonial body,” the intention is to reflect on the issues of bodies in relation to the internal spaces of homes, using cinema as an inventory of gestures, habits, and everyday ceremonies.

Keywords: Cinema and pandemic, everyday body, ceremonial body, experimental cinema, Helena Ignez.

O filme “Fogo Baixo, Alto Astral” (2020), dirigido por Helena Ignez e concebido durante a pandemia, integra o catálogo do “Programa Convida” do Instituto Moreira Salles, que reuniu cerca de 170 artistas individuais e coletivos. Essa iniciativa visou impulsionar a criação artística em meio aos desafios da quarentena e do distanciamento social.

Sabe-se que a pandemia global impactou profundamente a produção audiovisual, exigindo adaptações em função das restrições do distanciamento social, limitações de viagens e proibições de reuniões coletivas. Nesse cenário, os filmes enfrentaram o desafio de mobilizar equipes reduzidas para as filmagens, lidando com orçamentos limitados, em alguns casos, incorporando o espaço doméstico como cenário. Tais desafios são refletidos na obra dirigida por Helena Ignez, que adota a modalidade de produção pandêmica.

479 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CINEMA EXPERIMENTAL E CINEMA EXPANDIDO

480 | Doutor em multimeios pela UNICAMP e mestre pela mesma instituição. Professor do curso Bacharelado em Audiovisual da UFMS.

Helena Ignez, vale dizer, é produto da efervescência cultural de sua época, destaca-se por assumir a proeminência das interfaces do cinema com outras formas de arte, como os *happenings*, a música e a performance artística. Desde cedo, absorveu influências teatrais diversas, como as práticas da coreógrafa Janka Rudzka e o músico Hans-Joachim Koellreuter, ambos nomes importantes do contexto cultural artístico da Universidade Federal da Bahia. Ela perpassa, inclusive, pelas apropriações estéticas referenciadas na encenação do Teatro Oficina, além de manter diálogos incontestes com as artes visuais sob a virulência das propostas de Hélio Oiticica.

A trajetória de Helena Ignez na direção de filmes tem como ponto de partida o curta-metragem “Reinvenção da Rua” (2003). Mas é a carreira de atriz que chama a atenção, por fazer parte de filmes significativos da história do cinema como: “Pátio” (1959), “O Assalto ao Trem Pagador” (1962). Marcou terreno em suas colaborações pelo Cinema Marginal, em filmes como em “O bandido da luz vermelha” (1968) e “Cara a cara” (1968), apenas para citar os principais filmes que catapultam a figura da atriz chave desse movimento que perdurou entre 1968 e 1973 (RAMOS, 1987).

De lá para cá, a partir dos anos 2000, Helena Ignez acumula uma produção contundente de obras que assina como diretora, caracterizados às vezes como monólogos, conduzidos por atores e atrizes sublimados por alegorias, encenações visadas por teatralizações e dinâmicas de ressignificação, seja por fragmentação e colagens com materiais de arquivo. Assim, ela constrói e revive um repertório que se rarefaz em citações, intertextos e memórias do passado, atualizadas para o presente, proporcionando uma expressão única ao liquidificador cultural, iconoclasta e intuitivo que caracteriza sua produção.

Embora sua assinatura como diretora tenha começado nos anos 2000, o perfil da direção já se manifestava na década de 1970, quando assumia uma abordagem simbiótica na autoria, coassinando criação, roteiro e produção, no caso, com a produtora Belair. Guimarães e Oliveira (2021) aprofundam essa questão da dimensão da atriz como autora em sua mobilidade inventiva e experimental, demonstrando como Helena torna-se uma espécie de figura “magnética” no contexto da produção colaborativa da produtora. Os diretores, Sganzerla e Bressane, por exemplo, que a acompanham em várias obras desse período, não apenas seguem o seu jogo, mas são atraídos pela presença e a figura da atriz, que exerce um fascínio com performances exibicionistas, invertendo a lógica de poder entre quem filma e entre quem é filmado.

A transição de Helena, documentada por Maciel e Oliveira (2021), de criadora de signos visuais e simbólicos através de seu corpo, voz e persona como diretora, revela uma ressignificação de suas preocupações estética diferente daquele dos anos 1970, como destacam os teóricos. Sua prática multifacetada perdura na direção, agora como intérprete de si, dando vida e expressões simbólicas no controle de suas próprias narrativas sonoras e visuais.

Na direção, ela busca colaborações significativas com um elenco seletivo que se mantém pelos laços afetivos estabelecidos, mas também pela presença de familiares. Suas filhas, Sinai e Djin Sganzerla, desempenham protagonismos em seus filmes, enquanto o genro de Helena, André Guerreiro Lopes, atua como diretor de fotografia, como exemplificado em "Fogo Baixo, Alto Astral", onde as "bolhas" de proteção da pandemia se alinham ao contexto da obra. Seus filmes trazem atuações de Ney Matogrosso, além de sublimar a figura de Zé Celso em "Ralé" (2015), enfatizando, em sua produção, esse caráter de cinema de intimidades que permeia boa parte das narrativas que ela dirige.

Aberto às reflexões sobre a corporeidade, Deleuze fala sobre o cinema experimental como aquele capaz de colocar em jogo formas de expressão negligenciadas pelo cinema de ordem mais comercial. O teórico traz à luz a reflexão sobre o "corpo-cotidiano" e "corpo-cerimonial" como dois polos "encontrados ou reencontrados no cinema experimental" (DELEUZE, 2005, p.229). Para Deleuze (2005, p. 227), "as categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. O corpo cotidiano se revela no sono, na embriaguez, nos esforços e nas resistências", com menção aos célebres ensaios "Sleep", 1966, e "Eat" 1964 de Andy Warhol, que come, que dorme na frente das câmeras, em plano fixo, por longos períodos.

Deleuze, inclusive, discorre sobre as balizas dos personagens "marginais" que revisam as perspectivas dos realizadores do "underground" e proporcionam meios para discutir a "cotidianidade que não cessava de transcorrer, nos preparativos de uma cerimônia estereotipada, droga, prostituição, travestis". As atitudes e posturas desses corpos "se envolvem nessa lenta teatralização cotidiana do corpo [...] com seus cansaços e esperas, mas também com momentos de calma" (DELEUZE, 2005, p. 230).

Pode-se partir dessas questões para pensar o filme "Fogo Baixo, Alto Astral", cuja trama desdobra o 34º dia de isolamento social de sua protagonista, ocorrido em maio de 2020. Delimitado em segmentos elípticos de um dia dentro de sua residência, o filme explora os momentos solitários e das esperas, e nem por isso esvaziados de significados de uma mulher durante a quarentena. No entanto, vai além da representação dos desafios isolados desse período, adentrando questões mais complexas, como reflexões sobre as experiências individuais em circunstâncias extraordinárias.

O filme inicia com o despertar de Helena Ignez, retratado por meio de uma perspectiva *voyeurista* na fotografia, observando-a através de uma cortina de contas. O café da manhã é elaborado em um ambiente de baixa luz, iluminado apenas pela claridade proveniente da varanda. Em um determinado momento, o preparo é interrompido pelo barulho das cornetas vindas de fora da casa. O som, rapidamente, é associado a uma manifestação política contra o presidente na época, Bolsonaro. As razões parecem óbvias, as manifestações ocorrem diante do descalabro que foi as políticas públicas e de saúde na gestão da pandemia.

A narrativa avança, destacando belos planos de contra luz que evidenciam uma fotografia com pouca ou nenhuma luz artificial. O filme culmina na exaltação da dança e na quietude do corpo por meio da meditação zen. Dentre outras questões, acompanha a progressão do corpo como o principal instrumento de expressão dos hábitos, gestos e liturgias cotidianos em situações de confinamento. As ações cotidianas, como despertar, preparar o café da manhã e o tempo para a contemplação, adquirem um caráter especial, revelando uma fusão entre o ordinário e o extraordinário, entre a solidão imposta pela quarentena e a busca por significado e beleza na rotina diária.

No domínio de seu corpo, Helena desafia os estereótipos relacionados à idade, convocando, ainda que indiretamente, uma reflexão sobre o etarismo. A mobilidade de sua corporeidade diante das câmeras, expressa por meio da dança e pausas, não apenas ilumina as realidades individuais do envelhecimento. Ao discutir as questões sobre a maior idade no cinema, é inevitável lembrar de “Copacabana Mon Amour” (1970), onde Helena Ignez, ao sair de um bar, grita sua aversão à velhice. A inclusão dessa personagem debochada, expressando seu horror de maneira caótica, torna-se peça-chave no diálogo com o filme analisado, explorando as complexidades das atitudes culturais em relação ao envelhecimento em meio à pandemia.

Envolvendo elementos como dança, meditação e rotinas diárias, o filme constrói uma narrativa que transcende a temporalidade, capturando a essência universal da busca por significado, conexão e resistência diante dos desafios impostos pela solidão e pelas concepções preestabelecidas sobre as crises da pandemia, incluindo o envelhecimento. A trama aprofunda-se ao entrelaçar textos políticos e filosóficos ao contexto.

Como de praxe, há chances para presentificar a figura de Sganzerla, seu companheiro de longa data e já falecido, representada no filme através de um cartaz com um trecho de suas críticas, adiciona uma camada adicional ao debate. A citação: “Cinema é inquietação, movimento interior, relação interna entre os personagens”, provém de um artigo de Rogério Sganzerla para a Folha SP, 16.02.1983. Ao longo do desenvolvimento do filme, emerge um manifesto multifacetado que ressoa como um apelo à liberdade individual em meio a inquietação diante das contingências da quarentena. Helena, por meio de sua voz e expressão, transcende as limitações inerentes ao isolamento forçado, proclamando a busca pelo reencontro e melhor versão de si mesma.

Retomando o pensamento de Deleuze após ensaios de análise do filme, é relevante voltar aos seus conceitos para compreender a interseção entre o cinema e a manifestação do pensamento através do corpo como parte da abordagem experimental na construção das obras. Essa perspectiva coloca o corpo como um veículo de conhecimento, de afetação, capaz de transcender os limites tradicionais da cognição. A questão pautada por Deleuze (2005, p. 227) em suas reflexões passa por uma abordagem central: “Dê-me, portanto, um corpo”, o que significa montar um corpo, um gesto, uma coreografia que perfaz o cotidiano.

Essa ideia ecoa de maneira notável no filme de Helena Ignez, onde a câmera não apenas registra, mas também constrói uma corporeidade em “eventos fracos”, mas permissivos as ritualidades do cotidiano.

O filme traz consigo uma série de questões, é verdade. Transcendendo a mera representação do cotidiano, o corpo de Helena e suas cerimônias diárias emergem como uma linha de força que vai além da superfície inerente da narrativa. Deleuze propõe que o cinema possa dar existência a um corpo ao fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia. No filme analisado, a relação íntima com o corpo de Helena não é apenas uma representação, mas sim uma cerimônia cinematográfica que encapsula o transcorrer do tempo, o antes, o depois, o cansaço, a espera e outros elementos que escapam à temporalidade e, talvez, a linearidade.

A pausa, a aceleração, o fogo alto e o baixo astral, dois polos distintos ganham significado como elementos que compõem uma narrativa corporal mais ampla, dando vida à perspectiva calcada nas reflexões da concepção da cerimônia sonora e visual que transcende o ordinário. Como um retrato de si, a atriz monta uma câmera sobre o corpo e se expressa com a montagem (das imagens e do corpo) sobre um aspecto modular, inquieto e em movimento quando dança, mas também contemplativo e introspectivo quando se põe em repouso no momento da meditação. O título “Fogo Baixo, Alto Astral” refere a essa dimensão dos blocos de sensações, dos opostos que repercutem nas alternâncias experienciadas por muitos nos “altos e baixos” dos humores diante das inquietações do mundo.

A crise global de saúde desencadeada pela pandemia da COVID-19 provocou debates profundos sobre como se percebe, vive e se encadeiam questões do corpo afetado por questões das mais diversas que balizam a noção de cotidiano. Um corpo restrito, contrito, sedentário. O filme “Fogo Baixo, Alto Astral” envolve esse aspecto e faz pensar sobre como o corpo cinematográfico se resolve em extensão ao corpo na tela. Um corpo da espera, no qual o espectador parece respirar, conflitar e até mesmo se deleitar com a perspectiva do cotidiano confinado em nossas vidas. O filme de Helena Ignez, entre muitos outros, “petrifica” a sensação das inquietações da pandemia, embora relutemos em lembrar.

O cinema como experiência de si é aquele que visa posicionar a câmera sobre o corpo como presença do diretor ou diretora. Ele revela o *habitus* cotidiano e extrai dele uma cerimônia, uma liturgia do transcorrer do tempo que se desenrola na tela. Nessa abordagem, Helena desenvolve a ideia de um corpo imbuído de sacralidade, que vai desde a embriaguez da pausa e a desaceleração do tempo zen até a manifestação do horror ao confrontar as inquietações e a revulsão de um mundo em colapso. O corpo que se aquece em fogo baixo é o mesmo que acelera de “zero a cem” em poucos segundos para manifestar ou para atingir o pico astral. Sem dúvida, essa abordagem dialoga de maneira extensiva com as questões que afetaram os corpos sensíveis à crise enfrentada pela pandemia, na inevitabilidade da inquietação diante da paralisia do confinamento.

Como um tributo ao auge da vida, no espaço interiorizado da casa, o filme não deixa de abordar questões sobre o tempo, diante de uma sociedade insiste em estigmatizar a maior idade. O filme de Helena é estabelece uma narração que avança sobre as contínuas descobertas no auge de seus oitenta e poucos anos. Fala sobre o prazer da própria companhia e da legitimidade de seguir pensando com as imagens. Questões do etarismo, cotidiano, espera, passagem do tempo e sinergia do corpo são exploradas, de modo que a atriz parece se olhar no espelho, curiosamente, como sempre fez ao fazer a câmera olhar para ela.

Como a regra nesse contexto pandêmico significou se isolar, Helena mostra seguir isso à risca. Mais que isso, mostra que filmar é pensar sobre si, mas antes monta a câmera e o dispositivo cinematográfico sobre seu cotidiano. Filmar é ato de resistência, e um modo de continuar pensando, e o filme analisado apresenta questões sobre o fato de viver a ausência de outros corpos, sem o plano conjunto ou sem estar junto. Obviamente destaca as possibilidades do corpo diante da solidão, vivida como algo inédito durante a pandemia. Diante da inevitabilidade de viver distante das coletividades, Helena parece não abdicar da convivência consigo, ainda que possa parecer prazeroso; viver as vicissitudes do corpo é fundamental para a continuidade do prazer de estar só.

No fundo, a mais terna solidão é acompanhada pela inevitável razão do ser humano viver em sociedade. Helena, assim, se isola como potência do pensamento, pelo prazer da leitura, pelo prazer de ouvir música sozinho, pelo prazer da dança e do corpo em movimento, e nos dá o prazer de ver um filme, confirmando que não estamos tão isolados assim. Afinal, temos a nós mesmos, nossos pensamentos e digressões, mas também as telas, os filmes que não nos deixaram assim tão sós.

Referências

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.

GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro. Helena Ignez: Atriz experimental. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite. São Paulo, Brasiliense, 1987.

SGANZERLA, Rogério. "Cinema brasileiro, um barco quase à deriva". Folha de S. Paulo, São Paulo: 16/02/1983, p.14.

Resistência coletiva em Bacurau frente ao horror da desumanização⁴⁸¹

Collective resistance in Bacurau in the face of the horror of dehumanization

Ricardo Tsutomu Matsuzawa⁴⁸²

(Doutorando – USP)

Resumo: A comunicação tem por objetivo discutir o filme *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles em sua fabulação, a perspectiva de um futuro possível calcado na resistência coletiva frente a luta contra o horror de um colonialismo que se atualiza não como um lucro mercantilista escravagistas ou de preparação de território a ser dominado, é sim como uma satisfação individualista compensatória da sociedade do desempenho.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, alegoria, resistência, individualidade, coletivo.

Abstract: The communication aims to discuss the film *Bacurau* (2019) by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles in its fable, the perspective of a possible future based on collective resistance in the face of the fight against the horror of a colonialism that is updated not as a mercantilist profit from slavery or the preparation of territory to be dominated, it is rather like a compensatory individualist satisfaction of the society of performance

Keywords: Brazilian cinema, allegory, resistance, individuality, collective.

O filme *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles em sua fabulação é protagonizada por uma comunidade que se defende de um colonialismo predatório extremista em um jogo de caça desumanizante. A caçada humana se configura como um elemento insólito do terror, mas também como uma alegoria das práticas históricas recorrentes do colonialismo, se atualizando não como um lucro mercantilista escravagistas ou a da preparação de território a ser dominado, é sim como uma satisfação individualista compensatória da sociedade do desempenho⁴⁸³ (Han, 2015). Com a ausência do Estado, os moradores de Bacurau apenas unidos e coletivamente podem resistir para se defender.

481 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 8 – Violência e horror no cinema brasileiro.

482 | Mestre em Comunicação na Universidade Anhembi Morumbi. Professor na Universidade Anhembi Morumbi e doutorando no Programa Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: ricardo.matsuzawa@usp.br.

483 | Sociedade do desempenho é o termo cunhado pelo filósofo alemão Byung-Chul Han. Em um contexto social posterior a sociedade disciplinar de Michel Foucault. Um modo de vida individualista de autocobrança com a tirania da positividade.

Esta pesquisa parte da reflexão no que concerne as novas fabulações sobre a nação e as possibilidades de os cineastas resgatarem uma discussão de luta coletiva frente aos problemas brasileiros. Em um complexo contexto nacional e internacional com as incertezas das anormalidades do neoliberalismo agravados pela crise de 2008, alocando o mundo em um interregno contemporâneo. Onde os países são subordinados a má infinidade capitalista e as imposições do mercado que abalam as suas autonomias e estrangulam as democracias representativas. O decretado “fim da história” (Fukuyama, 2015). Além da elevação de um pensamento individualista e o seu egoísmo sem inibição – um destravamento do ego, pelas imposições civilizatórias da modernidade no superego – em contradição com a ideia moderna da individualidade condicionada ao coletivo e a experiência. Deformando o conceito de liberdade, em uma raiva contra o “politicamente correto”, um individualismo egoísta envolto de uma realidade paralela da barbárie. O farfalhar de um pensamento anti-humanista e niilista, propagado pela falácia da “meritocracia” neoliberal. As lutas identitárias continuam, mas também a ascensão pulverizada da extrema direita e novos conflitos mundiais. Inseridos em uma sociedade do desempenho onde o panóptico de controle vira um espelho para a auto exploração.

No horizonte estético e formal, o uso instrumental da alegoria, se coloca como uma ferramenta para a discussão das incertezas do mundo histórico que afligem os realizadores. Ismail Xavier no posfácio do canônico *Alegorias do subdesenvolvimento* aponta que parte da crítica coloca as alegorias como “uma resposta lúcida a experiência contemporânea” (Xavier, 2013) ainda que sobre o julgamento de uma outra parte na asserção de apresentar as contradições do contemporâneo, não as esclarece.

As alegorias em suas mediações e os seus sistemas de referências específicos - que são subordinados a construções culturais e identitárias - talvez em sua importância, caminhe em uma direção contrária a grande altercação contemporânea da previsibilidade, da certeza; o excesso da positividade do mundo e o desaparecimento do “*erfahrung*”. *Erfahrung* a experiência autêntica, que delimita os limites do conhecimento, autoconhecimento, soberania do sujeito e as possibilidades coletivas para a autodireção (Benjamin, 1985). Aspecto de relevância e potência na importância contínua da discussão das alegorias como produção de sentido nas peças audiovisuais. Recurso estético que se destaca no debate sobre as fabulações na crise da cultura no contemporâneo.

O filme *Bacurau* (2019) trabalha uma mescla de gêneros cinematográficos e apontamentos nostálgicos e temáticos da cinematografia brasileira. Apresenta um desfecho em que os seus protagonistas apenas coletivamente e como uma comunidade unida podem sobreviver frente a luta contra um inimigo que em sua barbárie deseja o seu apagamento. As alegorias estão nas representações de referências temáticas visuais, sonoras, musicais e na construção de personagens entre os estereótipos e os arquétipos e as suas reconfigurações. Aplicando a alegorias que necessitam de um leitor “competente” em uma reexperimentar de cinefilia entre a fabulação e o mundo histórico.

O ponto central da reflexão discorre sobre a questão da *Alegoria histórica* (Xavier, 2004). A análise histórica como um instrumento para buscar respostas sobre as alegorias em seus debates culturais e políticos. As relações entre as alegorias com seus paradigmas e iconografias, o mundo histórico e as experiências humanas em suas fabulações no cinema.

O olhar de Xavier sobre a alegoria em alguns filmes brasileiros da década 60 era sobre a perspectiva de uma “nação que não está formada” e “ainda a se construir” com “uma revolução que está por vir”. Repleta de uma violência do oprimido em um espaço alegórico que representava a nação. Os cineastas se colocavam na esperança da utopia do cinema moderno como porta-vozes de uma possível mudança e revolução (Xavier, 2006).

Mas com o impacto do golpe militar de 1964 no Brasil, Ismail Xavier, aponta que entre 1970 e 1990 os realizadores cinematográficos brasileiros reconfiguram o seu olhar e carregam uma desesperança na possibilidade de uma formação nacional, um “sentimento de perda do mandato” de serem mensageiros de uma comunidade imaginada. Arruína-se a confiança de fabular em nome do coletivo (Xavier, 2018). Um certo ressentimento sobre a construção da nação com os caminhos do neoliberalismo pós o golpe militar. Filmes e cineastas deslocam para uma autoimagem, não mais como porta vozes do país, mas apenas com um rastro de “um foco de advertência diante da barbárie” (Xavier, 2018).

Lúcia Nagib ilumina a discussão com os estudos sobre o ressurgimento de um *gesto utópico* a partir de meados da década de 90 no cinema brasileiro. Entre a atualização do projeto nacional, utopia e antiutopia e a autorreflexividade pós-moderna. No contexto do mundo histórico da década de 90, o novo olhar utópico sobre a nação: “significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação” (Nagib, pg. 26. 2006). Destacando o ressurgimento do poder simbólico do imaginário marítimo glauberiano e suas apropriações com “homenagem, citação e desejo de continuidade histórica” (Nagib, 2006).

O reexperimentar de fragmentos da cinematografia aplicados alegoricamente nas obras contemporâneas, eleva a ressurreição de uma representação alegórica coletiva em uma nova reconfiguração dos cineastas como vozes de uma comunidade imaginada (nação - povo). Mesmo sobre o senso da história da catástrofe Benjaminiana no Brasil com o golpe de 2015/2016 e o governo autoritário de Jair Messias Bolsonaro, sob a compleição democrática. Um renovado olhar da possibilidade da fabulação alegórica coletiva como representação de resistência, não mais como uma possível revolução imediata. O Brasil que caminha na eterna dependência econômica com uma modernização estrutural conservadora, condicionado ao rentismo, parecendo impossível a formação de uma nação independente e protegida dos desmandos do mercado. A luta nas obras e no mundo histórico se coloca com o resistir e sobreviver na incerteza do interregno presente e do que está por vir.

Os créditos iniciais de Bacurau são acompanhados da canção: *Não identificado* (1969) de Caetano Veloso com a interpretação de Gal Costa e o arranjo de Rogério Duprat.

Música que faz parte do filme *Brasil ano 2000* (1969) de Walter Lima Júnior. Onde aparece no final do filme, em uma cena que a personagem Ana se livra das imposições infligidas a ela na narrativa fílmica, simbolicamente tirando a peruca que usava como um simulacro de uma indígena de uma farsa construída. Ela caminha em uma estrada, ironicamente indicado em uma cartela no filme “É foi feliz para sempre”. No universo fílmico de *Brasil Ano 2000* não existe o “mar” do imaginário marítimo glauberiano ou a promessa de sobrevivência e sim a desesperança de um “mundo irrecuperável”, sem sentido, sem a esperança. A mediação entre o passado e o futuro se coloca como impossível no filme *Brasil ano 2000* como apontado por Xavier pela falta e o esquecimento da “memória nacional” e a cegueira do poder estatal apoiada em mitos compensatórios de um grande destino, mas a realidade é de um vazio no plano social com o esvaziamento da “utopia de liberdade” (Xavier, 2004).

As referências de *Brasil ano 2000* (1969) transparecem em *Bacurau* além da canção de Caetano Veloso. O plano final da personagem Ana caminhando no final do filme em *Bacurau* aparece de forma quase idêntica em enquadramento e posicionamento de câmera com o plano do caminhão em movimento. Se a personagem Ana caminha para um futuro incerto e da desesperança. A personagem Teresa (Bárbara Colen) se coloca em retorno para Bacurau. Da fuga de *Me esqueci* ao regresso a Bacurau. O confronto das cidades, uma que esquece a sua história, presa ao seu subsolo e a outra que valoriza o museu e a sua memória. A estadia de Teresa era efêmera, motivada pelo enterro da avó e se torna permanente com a situação terrível da comunidade imposta pelos assassinatos em Bacurau. A conjuntura de vulnerabilidade da comunidade é o que detona a transformação e as ações dos personagens. O conflito principal da trama se coloca em como resistir e reagir a imposição da violência assassina imposta pelos estrangeiros. Na trama percebemos que a resolução é efetivada de forma coletiva com a participação de múltiplos personagens, descartando um protagonismo isolado.

Outra referência explícita ao cinema novo brasileiro no início de *Bacurau* é o seu deslocamento de câmera em panorâmica que parte da imagem do planeta Terra. O começo de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) que apresenta em seus créditos iniciais, um plano aéreo do sertão com um movimento de câmera da direita para esquerda e no seu final com a inversão dos planos aéreos do sertão para o mar com um movimento em *travelling* da esquerda para direita com a representação imagética da “utopia mais famosa do cinema brasileiro” como indicada pela pesquisadora Lucia Nagib: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão” (Nagib, 2006).

Os planos aéreos que são retomados por Glauber Rocha no início de *Terra em transe* (1967). O deslocamento das imagens aéreas parte do mar para as costas das montanhas em um continente de um país imaginado: Eldorado. Glauber apresenta nesta contiguidade do plano do final de *Deus e o Diabo na terra do sol* com o plano do começo de *Terra em transe* uma “continuação”, uma retratação das ideias agora reconfiguradas sobre o imaginário do projeto de nação. Os filmes foram realizados com uma diferença de poucos anos, mas com um enorme abismo em sua realidade no mundo histórico. O primeiro com a esperança

norteadora de um país do futuro, uma nação a ser formada com a possibilidade de uma revolução e o segundo sobre o golpe militar, a decepção da impossibilidade e a impotência das transformações revolucionárias da nação em um adiamento não determinado.

Em *Bacurau* o plano aéreo não se inicia mais sobre o sertão ou mar. A imagem se apresenta de fora do planeta. O filme se coloca em um rememorar as discussões deixadas pelo cinema novistas sobre o Brasil, mas agora em outra reconfiguração do mundo histórico. A discussão sobre a nação e as suas problematizações não partem mais apenas do estado brasileiro. Em um contexto globalizado com o liberalismo econômico e com as questões transnacionais e de mercado, a sua imagem precisa partir de fora dos limites do Brasil, extraplanetária.

As relações deste retomar e rememorar os elementos dos filmes do cinema novo brasileiro em novas ressignificações em *Bacurau* já em seus planos iniciais, deixa explícitos as suas intencionalidades, norteando a sua recepção e entendimento.

O filme em sua fabulação, alegorias e alusionismos, coloca em debate e em discussão inúmeras aspectos da realidade social brasileira. Temas da história nacional do passado e do presente. O massacre dos povos originários, dos escravizados, dos militantes pelos direitos sociais, das comunidades periféricas brasileiras; o colonialismo; o estado de exceção e a necropolítica; A memória da escravidão; os preconceitos sociais e raciais; o estado ausente; a visão individualista desumanizante, a representatividade contra as noções heteronormativas.

Bacurau apresenta referências temáticas e visuais do cinema em novas reconfigurações em discussão aos dilemas do presente. Aponta em sua fabulação para a possibilidade de um protagonismo coletivo de resistência, união e respeito das diferenças em disposição com as crises do mundo histórico.

Referências

- Adorno, Theodor. *Aspectos do novo extremismo de direita*. São Paulo: Unesp, 2020.
- Baudrillard, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. V.1. Brasiliense, 1994
- Benjamin, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CARROLL, Noel. *Interpreting the movie image*. London: Cambridge Univesity Press 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. São Paulo: Rocco, 2015.
- Han, Byoung Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- Han, Byoung Chul. *O que é o poder*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- Han, Byoung Chul *Capitalismo e impulso da morte: ensaio e entrevistas*. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.
- HARVEY, David. *A loucura da razão econômica*. São Paulo, Boitempo, 2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2010.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016.

NAGIB, Lúcia. *A utopia do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

RANCIÈRE, Jean. *A partilha do sensível; estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2014.

Streeck, Wolfgang. *Tempo Comprado: a crise adiada do capitalismo democrático*. São Paulo: Boitempo, 2018.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Xavier, Ismail. A alegoria Histórica. In: F. Ramos (organizador). *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

Xavier, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990*. Aniki - Revista portuguesa da Imagem em movimento. vol.5, n.º 2, 2018.

XAVIER. Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

As partilhas sensíveis de *Temporada*: roteiro, diário e filme⁴⁸⁴

Distributions of the sensible in Long Way Home: screenplay, diary and film

Roberto Ribeiro Miranda Cotta⁴⁸⁵

(Doutor – Universidade Federal de Pelotas)

Resumo: Este artigo analisa como as experiências relatadas no livro *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada* (2021) contribuem para a realização do longa-metragem *Temporada* (2018), ambos com autoria de André Novais Oliveira. Com foco nos relatos escritos durante a pré-produção, busca-se compreender como determinadas vivências são ressignificadas no roteiro e no próprio filme.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Roteiro, Diário de produção, Direção.

Abstract: This paper analyzes how the everyday experiences reported in the book *Screenplay and production diary of a film called Long Way Home* (2021) contribute to the making of the feature film *Long Way Home* (2018), both created by André Novais Oliveira. Focusing on reports written during pre-production, we seek to understand how certain experiences are translated through the script and the film itself.

Keywords: Brazilian cinema, Screenplay, Production diary, Filmmaking.

1. Porta aberta

No cinema brasileiro, não é habitual a publicação de reflexões sobre o processo de realização de filmes, nem mesmo de seus roteiros. Embora os recentes livros *Três roteiros – O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau* (2020), de Kleber Mendonça Filho, e *Medida Provisória – diário do diretor* (2022), de Lázaro Ramos, tenham ajudado a ampliar os estudos na área, o acesso a obras com tal perfil ainda é raro.

Em geral, relatos sobre a feitura de um filme são partilhados apenas em entrevistas veiculadas à época de seu lançamento, quase sempre mediadas por um jornalista ou crítico de cinema que direciona a abordagem desejada. Portanto, *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada* (2021), escrito pelo cineasta André Novais Oliveira enquanto criava seu longa-metragem *Temporada* (2018), surge como uma publicação capaz de encorpar os estudos sobre o processo criativo de uma obra cinematográfica.

484 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Roteiro e Escrita Audiovisual.

485 | Professor de cinema da Universidade Federal de Pelotas, coordenador do Cine UFPel e do Zero4 Cineclub, crítico e coeditor da revista Rociante.

Premiado como melhor longa-metragem no 51º Festival de Brasília, o filme foi exibido em outros importantes eventos no país e no exterior, tais como Semana de Cinema do Rio (Brasil), Janela Internacional de Cinema do Recife (Brasil), Festival de Cinema dos Três Continentes (França), Festival de Cinema de Turim (Itália) e New Directors/New Films (Estados Unidos). Também obteve lançamento em salas comerciais em 2019, através da distribuidora Vitrine Filmes, chegando à plataforma de streaming Netflix no mesmo ano.

Através de relatos acerca de seu percurso criativo, o diretor apresenta a diversidade de estratégias, angústias, interesses, partilhas e desvios que rondam o desenvolvimento de um filme, da pré-produção à busca pela estreia em um festival de cinema. Dotada de um tom pessoal, a escrita oferece condições para que outros profissionais se identifiquem com as experiências percorridas. Além disso, o diário e o roteiro podem contribuir com a formação teórica e prática no campo audiovisual.

Este artigo analisa a contribuição de experiências relatadas no processo de pré-produção, buscando entender como podem ser incorporadas ao roteiro e ao filme em questão. A hipótese é que as decisões tomadas por André Novais Oliveira são constituídas por formas de influência diversas, seja por meio da absorção de referências audiovisuais ou pela partilha de vida e trabalho com outras pessoas. Portanto, tais fatores podem corroborar com a tentativa de adequação às condições de execução da obra.

A metodologia segue uma abordagem qualitativa, baseando-se na análise descritiva de determinados relatos processuais de Oliveira (2021), em comparação com trechos do roteiro e do filme desenvolvidos pelo cineasta. O título do artigo toma emprestado o conceito de partilha do sensível, forjado pelo filósofo Jacques Rancière (2005), que defende a aproximação entre as práticas estéticas da arte e as políticas do cotidiano, permitindo a troca de influências entre experiências de vida e criações artística.

2. Casa partilhada

Temporada é um filme mineiro de 113 minutos que estreou em 2018 no Festival de Locarno (Suíça). A obra acompanha a rotina de Juliana (Grace Passô), que se muda da pequena Itaúna/MG para Contagem/MG, na região metropolitana de Belo Horizonte/MG. Seu intuito é trabalhar como agente de combate a endemias, motivada pela aprovação em um concurso. As experiências no emprego a levam a novas amizades, bem como permitem acentuar seu processo de autodescoberta.

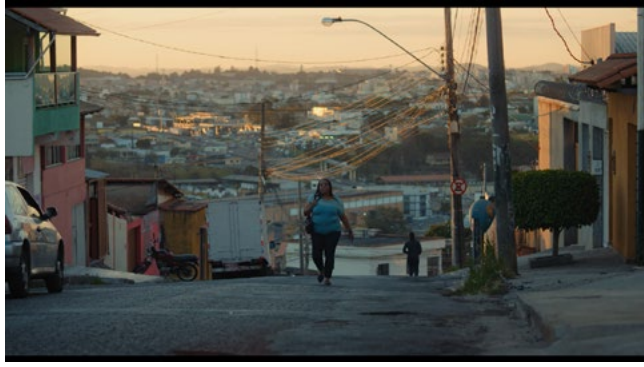


Figura 1 – O cotidiano de Juliana em meio às ladeiras da periferia de Contagem/MG.
 Autoria: Filmes de Plástico.

Mesmo de forma simbólica, a noção de moradia está presente no filme quase o tempo inteiro. Ao mudar-se de cidade, Juliana deixa sua antiga casa e familiares, dentre os quais o marido, de quem espera um reencontro. A protagonista tenta adaptar-se ao novo lar e às visitas que faz às casas de outras pessoas para realizar seu trabalho.

O diário de produção de *Temporada* foi escrito entre 18 de janeiro de 2017 e 5 de agosto de 2018. Tal período cobre as etapas de pré-produção, produção, pós-produção e tentativa de estreia em um festival. Contudo, há menções a outras experiências do cineasta, seja de âmbito artístico ou pessoal, que transbordam os anseios da vida comum e se misturam ao processo de realização do filme. Este artigo se debruça apenas sobre a primeira parte dos relatos, que contemplam a pré-produção, escrita entre 18 de janeiro e 27 de julho de 2017, de modo a entender como a preparação para realizar o filme é transmutada à própria obra.

3. Vista panorâmica

Um dos primeiros passos do processo criativo de André Novais Oliveira foi a busca por referências audiovisuais que pudessem dialogar com *Temporada*. Nesse percurso, o cineasta recorreu a filmes como *Certas mulheres* (*Certain Woman*, 2016), de Kelly Reichardt, e *Pater-son* (2016), de Jim Jarmusch, além da websérie *Horace and Pete* (2016), de Louis C.K., todas obras norte-americanas.

Oliveira (2021) menciona que *O Matador de Ovelhas* (*Killer of Sheep*, 1977), de Charles Burnett, outro filme estadunidense, havia sido importante para encontrar o clima e a atmosfera de seu longa anterior, *Ela Volta na Quinta* (2014). Por isso, gostaria de descobrir uma obra com características semelhantes a *Temporada*, de modo que pudesse contribuir efetivamente para sua confecção.

Horace and Pete contribuiu com influências para mexer no roteiro de seu longa, que àquela altura já tinha um primeiro tratamento escrito. A websérie de Louis C.K. é ambientada em um bar cujos proprietários convivem com diversos clientes. O foco narrativo é nas relações cotidianas e na maneira peculiar como o estabelecimento é gerido. O diretor de *Temporada* destaca a firmeza e a liberdade com as quais a obra é desenvolvida, fatores incorporados ao seu filme (OLIVEIRA, 2021).

Já *Certas Mulheres* é um longa-metragem que trata de vivências de três personagens distintas que moram na cidade de Livingston, em Montana, Estados Unidos. De acordo com Oliveira (2021), a obra foi indicada por Gabriel Martins, um dos produtores e montadores de *Temporada*. O filme de Kelly Reichardt serviu de inspiração no âmbito da direção, sobretudo por causa da atmosfera contemplativa constituída por sua decupagem, embora Oliveira (2021) ressalte que os aspectos sociais da comunidade norte-americana representada sejam diferentes de Contagem/MG, onde se passa sua obra.

Por fim, *Paterson*, outra referência mencionada, acompanha o dia a dia de um motorista de ônibus que nas horas vagas escreve poemas, cujos quais nunca foram publicados. A obra de Jim Jarmusch talvez seja a que mais se aproxima de *Temporada* em aspectos narrativos. Em ambos, os protagonistas lidam com o cotidiano repleto de pequenas jornadas e constantes encontros com pessoas diferentes, experiências que proporcionam a transformação de suas percepções acerca de si mesmos e sobre o mundo ao redor.

No âmbito estético, todas as obras referidas por Oliveira (2021) investem em uma decupagem econômica, composta por sequências com poucos planos, muitos deles com longa duração. Em uma das cenas mais notáveis de *Temporada*, a personagem Juliana está reticente em subir os degraus de uma escada para inspecionar a laje de um dos moradores do bairro Amazonas. Após vencer o medo, ela se depara com uma visão panorâmica capaz de revelar diversos mundos possíveis.



Figura 2 - Quadro de imagens com a vista panorâmica de Juliana em *Temporada*.
Autoria: Filmes de Plástico.

Sobre o processo de criação desta sequência, o cineasta afirma:

Hoje eu tô de boa. Trabalhando em outro roteiro e pensando de vez em quando no *Temporada*. Tive ideias assistindo *Paterson*, do Jim Jarmusch. Ideias que se ligam ao que acho que sejam um dos temas do filme. Que é a coisa de cada casa visitada pela personagem principal ter uma história diferente. Nessa ideia, Juliana olha do telhado a vista do Bairro Amazonas, onde ela vê várias residências, que podem contar diversas histórias. (OLIVEIRA, 2021, p. 23)

Portanto, pode-se perceber que o filme consultado foi influente, ao menos, na construção de uma das sequências de *Temporada*, reforçando que referências audiovisuais podem contribuir com o processo criativo de outros cineastas.

No roteiro do longa mineiro, o momento em questão cobre as cenas 23 e 24, que ocupam juntas cerca de duas páginas. A cena 23 é respectiva ao primeiro contato entre Juliana e um morador, interpretado por Robert Frank, no quintal da casa dele. Já o instante seguinte se concentra na visita de Juliana ao terraço do rapaz, de onde se observa o panorama do bairro Amazonas e as pessoas que ali residem.

Do roteiro para as filmagens, algumas alterações foram feitas, como o material do qual é revestida a escada (de madeira no roteiro, de metal no filme) e a previsão de que o diálogo aconteceria no fora de campo. No longa, em contrapartida, a conversa ocorre no campo da imagem, com os dois personagens sendo vistos.

Outro aspecto que chama atenção é a indicação de improviso no diálogo entre Juliana e o rapaz no terraço. Os apontamentos são os seguintes: “Juliana conversa com o Morador no extracampo, enquanto a câmera vai vasculhando por diversas casas do bairro da frente, como se mostrasse diversos universos daquele local” (OLIVEIRA, 2021, p. 81). A partir da descrição, observa-se que o roteirista consegue propor liberdade aos atores, que possuem autonomia para conduzir as interações, ao mesmo tempo em que a cena revela a diversidade de experiências existentes no bairro, como sugerido no relato que aproxima *Temporada* e *Paterson*. Diário de produção, roteiro e filme se conjugam para demonstrar que o olhar de Juliana se lança sobre vários mundos a serem descobertos através daquelas moradias.

4. Ocupação

O improviso nos diálogos é um aspecto notado em diversos momentos de *Temporada*. Em uma determinada cena, Juliana visita uma senhora de aproximadamente 70 anos, interpretada por Maria José Novais Oliveira, mãe do cineasta. Protagonista de obras como o curta-metragem *Quintal* (2015) e o longa *Ela Volta na Quinta* (2014), foi homenageada com o documentário *Minha Mãe Era Atriz* (2022), dirigido por André Novais Oliveira junto com o irmão, Renato Novaes, que também é ator. Maria José, conhecida como Dona Zezé, faleceu em 2018 durante a pós-produção de *Temporada*. A cena em questão apresenta a troca de experiências entre sua personagem e Juliana, recebendo-a em sua residência com afeto e permitindo que a protagonista se sinta à vontade.

No roteiro, o encontro é permeado pela indicação de diálogos, cujo intuito é provocar a identificação entre as duas personagens. Como sugere o roteirista, “Pela expressão sutil de Juliana, percebemos que ela se lembra de algo do seu passado (como se lembrasse da casa da sua avó ou da sua mãe)” (OLIVEIRA, 2021, p. 111). É possível atestar que o instante filmado consegue demonstrar o sentimento desejado. Contudo, para que a sensação fosse obtida, a personagem de Maria José utiliza-se da autonomia para adicionar falas e trazer mais verossimilhança à cena, como a informações sobre o sabor do bolo oferecido à protagonista. Isto reforça que o cineasta consegue se abrir para experiências que não são previamente calculadas e que permitem ao filme uma liberdade criativa que abarca partilhas de naturezas diversas.



Figura 3 - Quadro de imagens da sequência com Maria José Novais Oliveira em *Temporada*.
Autoria: Filmes de Plástico.

Ainda no campo do improvisado, o diário de produção traz outro momento em que o diretor se utiliza dessa prerrogativa para compor uma cena. Entretanto, dessa vez, trata-se de uma experiência vivida em um *set* conduzido por outro cineasta. No dia 20 de abril de 2017, Oliveira foi chamado para atuar no curta-metragem *Quando a Terra Treme* (2019), de Walter Salles, no qual interpretaria Juliano, um assistente de topografia contratado para trabalhar em Paracatu/MG, uma das cidades afetadas pela tragédia ambiental provocada pela Samarco em 2015.

Aí, tô de boa e chega o Walter Salles. Diz que eu tô na cena do dia seguinte e que queria que eu improvisasse, contando uma história na cena. Pensei comigo: ‘Fudeu!’. Meu dia acabou ali. Depois disso, foi só nervosismo

e ansiedade. [...] Inventei três histórias. [...] Cheguei pra ele, apresentei as três histórias. Ele riu das três e disse gostar muito. Escolheu uma. [...] Na história, eu contava o caso do meu personagem, que deixou o curso técnico para montar uma lojinha de açaí. O Walter ficava repetindo 'Açaí' e ria. (OLIVEIRA, 2021, pp. 27-29)

Perto do fim das filmagens de *Quando a Terra Treme*, Oliveira (2021) descreve o processo como uma oportunidade de aprendizagem. Também salienta que atuar o ajuda a compreender a dedicação dos atores e atrizes que dirige. Numa das cenas que pôde acompanhar no filme de Salles, um personagem teve que repetir 20 vezes a mesma ação, pois sua expressão incomodava o diretor. Oliveira (2021), então, pensou que uma alternativa poderia ser registrar o ator de costas no momento em que a expressão incômoda acontecia, de forma que não pudéssemos ver seu rosto. No entanto, preferiu não comentar enquanto pensava: "O cinema é muito difícil, até pra quem tem muita experiência" (OLIVEIRA, 2021, p. 32), como é o caso de Walter Salles, diretor de *Central do Brasil* (1998).

Com o passar dos anos, Oliveira foi ampliando sua experiência como cineasta. Além dos filmes mencionados neste artigo, realizou vários outros nos últimos 20 anos. Recentemente, lançou o longa *O Dia que Te Conheci* (2023), o média *Quando Aqui* (2024) e o curta *Roubar um Plano* (2024), dirigido em parceria com Lincoln Péricles. É fundamental destacar que a consolidação de sua carreira é fruto de uma extenuante trajetória que precisa considerar sua condição como um homem negro, de origem pobre, vivendo em um contexto periférico, fatores que impediram o êxito de diversos diretores brasileiros ao longo das décadas. Traços dessa experiência podem ser confirmadas em encontro com Maurílio Martins, produtor de locação de *Temporada* e um dos sócios da Filmes de Plástico, produtora também composta por André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Thiago Macêdo Correia.

Sempre quando encontro com o Maurílio a gente conversa muito sobre a vida, cinema... Volta e meia a gente conversa sobre essa coisa de nós sermos da periferia e como é difícil estar no cinema vindo desse lugar. Lembro que, lá no começo da produtora, a gente falava um pro outro que a gente tava no cinema por teimosia, porque na verdade esse não era nosso lugar. Mas hoje, a gente já conversa e pensa que esse é nosso lugar, sim, no sentido da gente se posicionar e ocupar os espaços. (OLIVEIRA, 2021, p. 33)

Sendo assim, a escrita de *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada* e a confecção do longa-metragem *Temporada* são processos criativos que demonstram uma ocupação de espaço permanente na história do cinema brasileiro. Através de ambos, é possível notar que as experiências vividas podem influenciar a arte, e vice-versa, confirmando que as partilhas sensíveis entre o cinema e a vida muitas vezes são indistinguíveis.

5. Referências bibliográficas

FILHO, K. M. *Três roteiros - O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

OLIVEIRA, A. N. *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Javali, 2021.

RAMOS, L. *Medida provisória: diário do diretor*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed.34, 2005.

Doc Cariri: experiências de formação e produção audiovisual no Ceará⁴⁸⁶

Doc Cariri: training and audiovisual production experiences in Ceará

Rodrigo Capistrano⁴⁸⁷
(Doutor – UFCA)

Resumo: Até meados dos anos de 1990 era praticamente inexistente o investimento em formação e produção de cinema no Ceará, especialmente no interior do estado. A cidade de Juazeiro do Norte e a região do Cariri cearense, reconhecida como um território de ricas manifestações culturais, vem desenvolvendo experiências de formação audiovisual que potencializam a produção local. A comunicação analisa especialmente o projeto *DOC Cariri – Curso de Documentário*, que realizou em 2023 a sua segunda edição.

Palavras-chave: Audiovisual, Formação, Cariri, Ceará, DOC Cariri.

Abstract: Until the mid-1990s, investment in film training and production in Ceará was practically non-existent, especially in the interior of the state. The city of Juazeiro do Norte and the Cariri region of Ceará, recognized as a territory of rich cultural manifestations, have been developing audiovisual training experiences that enhance local production. The communication especially analyzes the project *DOC Cariri – Documentary Course* which held its second edition in 2023.

Keywords: Audiovisual, Training, Cariri, Ceará, DOC Cariri.

O Cariri cearense: Juazeiro do Norte e as produções cinematográficas

A Região do Cariri, formada por cidades do sul do Ceará (tocando alguns municípios dos estados do Piauí, Pernambuco e Paraíba, que estão conectados pela Chapada do Araripe), é reconhecida como um território de ricas manifestações culturais. A cidade de Juazeiro do Norte, o mais importante centro econômico da região cearense, possui uma população estimada em 286.120 habitantes, distribuída numa área de 258,788 km² (IBGE, 2022), o que corresponde a terceira maior população do Ceará e uma das menores áreas territoriais do estado. Essa grande concentração urbana de Juazeiro do Norte também é uma das suas mais marcantes características, se destacando dentre os mu-

486 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão CI23 – EXPERIÊNCIAS EM FORMAÇÃO AUDIOVISUAL.

487 | Professor da Universidade Federal do Cariri (UFCA), doutor em História pela UFC e mestre em Comunicação pela UFF. Desenvolve projetos de cinema na *Caldeirão Filmes*, em Juazeiro do Norte – CE.

nicípios que compõe a Região Metropolitana do Cariri (além de Juazeiro do Norte, temos Crato, Barbalha, Caririçu, Farias Brito, Jardim, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri).

O surgimento e crescimento de Juazeiro do Norte, que se estabeleceu como município em 1911, se associa diretamente às ações de Padre Cícero, importante articulador político da região e primeiro prefeito da cidade. Nas multidões de peregrinos que visitam Juazeiro do Norte em diferentes épocas do ano, o comércio é aquecido pelo turismo religioso. Dessa forma, a cinematografia desenvolvida na região desde cedo também esteve associada à essas temáticas. Adhemar Bezerra de Albuquerque⁴⁸⁸, realizador pioneiro de cinema no Ceará, dirigiu em 1925 *Joazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará*, sendo responsável pelos primeiros registros da cidade. Outro marco significativo na história do cinema em Juazeiro do Norte foi a realização de alguns filmes realizados pela Caravana Farkas. O destacado movimento cinematográfico do documentário brasileiro utilizou o Cariri cearense como cenário em vários filmes (LUCAS, 2012), especialmente *Viva Cariri* (1969), de Geraldo Sarno, e *Visão de Juazeiro* (1969), de Eduardo Scorel.

A partir de uma geração de cineastas que começaram a produzir nos anos 1970 em Super-8, tivemos o surgimento de uma produção mais sistemática no Cariri e no estado Ceará como um todo. Despontariam realizadores que permaneceram durante anos fazendo seus filmes no próprio estado e/ou mantendo atividades constantes ligadas ao audiovisual. Desse grupo, destacam-se Rosemberg Cariry, Jefferson de Albuquerque Júnior, Pedro Jorge de Castro e Hermano Penna. Rosemberg Cariry, natural da cidade de Farias Brito, é o mais reconhecido cineasta cearense, realizando filmes que nascem de um desejo em retratar elementos da cultura popular, sua história, mitos e folguedos. Dentre os seus filmes de maior repercussão estão *O caldeirão da santa cruz do deserto* (1986), obra que relata a história da comunidade messiânica camponesa no interior do Ceará massacrada em 1936 pelas tropas do governo brasileiro, e *Corisco e Dadá* (1997), história de amor entre dois personagens de grande relevância dentro do cangaço.

Nas últimas décadas novos temas e sujeitos foram trazidos para falar do cotidiano do Cariri. Temos desde filmes que trazem um olhar observacional e poético para elementos da cultura popular de Juazeiro do Norte, caso especialmente dos curtas *Candeias* (2017) e *Baile dos Reis* (2020) dirigido pelo coletivo *O Berro Filmes*, até trabalhos que abordam temas e sujeitos que durante muito tempo não foram apresentados nas produções audiovisuais da região. Nesse caso, destacamos a preocupação em debater questões associadas a um arraigado racismo estrutural, especialmente no filme *Aos de ontem, aos de sempre* (2018), e a visibilidade para o cotidiano de travestis, em filmes como *Também sou teu povo* (2006) e *Travesthriller* (2014).

488 | Adhemar realizou filmes documentais por cerca de duas décadas. O cineasta também ficou conhecido pelo apoio ao secretário sírio-libanês de Padre Cícero, Benjamin Abrahão. Após a morte do líder religioso, o imigrante documentou em imagens cinematográficas algumas passagens de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, e do seu grupo, nos sertões nordestinos.

Apesar dessa importante história no passado e no presente da produção cinematográfica do estado do Ceará, o Cariri sempre conviveu com a escassez dos cursos de formação em audiovisual e a consequente falta de investimento em produções cinematográficas na região. Nos últimos anos essa realidade vem mudando, a partir do surgimento de alguns novos cursos de formação, alguns deles idealizados pelos próprios cineastas da região.

Formação em audiovisual no Cariri

Até meados dos anos de 1990, era praticamente inexistente o investimento em formação e produção de cinema no Ceará, especialmente no interior do estado. Apesar de algumas cidades possuírem equipamentos culturais que realizam iniciativas, ainda é uma constante o deslocamento de jovens para outras cidades e regiões visando uma qualificação mais específica na área. Num transcurso dos últimos vinte anos, a produção e a formação em audiovisual no Ceará se desenvolveu bastante, podendo ser mapeadas várias atividades de cineastas, coletivos, produtoras e cineclubes, que desenvolvem sistematicamente ações voltadas para a produção, exibição e reflexão em audiovisual no estado.

A Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará (SECULT-CE), na criação de editais e desenvolvendo parcerias com alguns municípios do interior, promoveu cursos básicos de formação em audiovisual no Cariri e outras cidades do estado. Enquanto os grupos de cineastas oriundos dos anos 1970 continuaram fazendo seus filmes, novas gerações surgiram. No Cariri despontariam no início desse século realizadores como Ythallo Rodrigues, Glauco Vieira, Orlando Pereira, Daniel Batata, Nívea Uchôa, Alison Gomes, dentre outros.

Nesse mesmo aspecto, vale destacar algumas experiências locais: a criação nos anos 1990 da Fundação Casa Grande Memorial do Homem Kariri, que organiza na cidade de Nova Olinda formação para jovens e crianças em variadas linguagens artísticas, destacando-se ações em rádio, tv e gestão cultural; a atuação da Escola de Ensino Profissionalizante Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, no Crato, que a partir de 2013 criou um curso de Produção Audiovisual, que vem estimulando alguns jovens que concluem o Ensino Médio a seguir na área de Comunicação e Audiovisual; a Mostra Sesc Cariri de Culturas, que realiza várias mostras de cinema e vídeo, e completou sua 25ª edição em 2023; o Centro Cultural Banco do Nordeste de Juazeiro do Norte, que se consolidou como espaço de estímulo à produção nas diversas áreas artísticas, com propostas de cineclubes e cursos de curta duração na sua grade permanente de exibição.

Destacamos também: mostras e festivais de cinema que tem se multiplicado pelo Cariri cearense nos últimos anos, como o *Festival Cine Cariri*, o *Fest Filmes* – Festival do Audiovisual Luso Afro Brasileiro e o *Festival Varilux* de Cinema Francês; ações sistemáticas desenvolvidas pelo movimento cineclubista, em especial o *Cine Café*, a *Mostra 21 de Cinema*, e os debates e publicações promovidos pelo *Grupo Sétima*⁴⁸⁹; a iniciativa na cidade de Barbalha da Escola dos Saberes, que, tendo inicialmente à frente o cineasta Rosenberg Cariry, realizou muitos debates e parcerias em outros territórios vizinhos; ações de grupos de

489 | Essas ações cineclubistas elencadas, traduzidas em mostras, debates, publicações e grupo de estudos, possui a atuação decisiva de Elvis Pinheiro, realizador em audiovisual e servidor técnico da UFCV.

realizadores independentes do Cariri como *O Berro Filmes*, *Filmes de Alvenaria*, *Poesia da Luz*, dentre outros, que a pelo menos dez anos desenvolvem projetos de audiovisual que tem sido contemplados em editais estaduais da SECULT-CE e garantido a circulação de filmes realizados no Cariri em festivais nacionais e internacionais.

Algumas atividades desenvolvidas na Universidade Federal do Cariri (UFCA) também estão contribuindo para sedimentar esse processo inicial na área da formação. Vale ressaltar que nos últimos anos cresceu consideravelmente o interesse dos alunos do Curso de Jornalismo da UFCA na realização audiovisual, especialmente por conta da possibilidade de apresentação de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) no formato documentário. Além disso, a UFCA foi uma das primeiras universidades do país a criar uma Pró-Reitoria de Cultura (PROCULT), promovendo e estimulando muitas ações, dentre elas, algumas que tiveram grande protagonismo estudantil, como a *Corte Seco* – Revista de Audiovisual e o *Clube de Cinema da UFCA*, e os projetos articulados mais diretamente junto à PROCULT, como o *Artes Híbridas* e as *Cartografias Audiovisuais do Cariri Cearense*, este vinculado ao grupo de pesquisa Observatório Cariri de Políticas e Práticas Culturais.

No ano de 2020 realizamos um mapeamento da produção cinematográfica caririense (UFCA, 2020), pontuando as principais linhas de força predominantes na região. Dentro de um universo de mais de 150 filmes catalogados, tivemos um predomínio bastante considerável de obras realizadas na última década, sendo esta responsável por 60% da produção total, e uma recorrência considerável do formato documental, correspondendo aproximadamente 65% das obras desenvolvidas⁴⁹⁰. Muitos desses filmes realizados na última década também estão associados ao conjunto de ações específicas apontadas anteriormente. No próximo tópico abordaremos a experiência de um curso de formação básica, o *DOC Cariri*.

DOC Cariri

O *DOC Cariri – Curso de Documentário*, projeto contemplado na SECULT-CE, foi uma iniciativa do cineasta de Juazeiro do Norte Ythallo Rodrigues⁴⁹¹. Entre fevereiro a maio de 2018, uma turma de 30 alunos teve aulas diárias de teoria e prática em audiovisual, distribuída em 12 módulos de aulas semanais⁴⁹². Destes, 21 alunos terminaram o curso total com 240 horas de duração. Em pouco mais de três meses de aulas, o Doc Cariri realizou 18 curtas-metragens, exercícios em equipe desenvolvidos em algumas disciplinas de realização prática. Alguns desses filmes circularam em festivais de cinema pelo país, caso do já citado curta-metragem *Aos De Ontem, Aos De Sempre*, filme de direção coletiva.

490 | Apesar dessa grande predominância de filmes documentais, constatamos também uma pluralidade temática e estilística dessa produção contemporânea caririense.

491 | Em aproximadamente vinte anos de atuação no audiovisual, Ythallo Rodrigues dirigiu vários curtas-metragens e participou de dezenas de outros trabalhos na área. Participou dos coletivos *Alumbramento* (Fortaleza), *Filmes de Alvenaria* e *O Berro Filmes* (ambos de Juazeiro do Norte). Atualmente desenvolve seus projetos na *Caldeirão Filmes*.

492 | Os 12 módulos foram: Introdução à Linguagem Cinematográfica / Introdução ao Documentário: estéticas e histórias / Documentário no Brasil / Ateliê: Cartografias Urbanas (aproximativa) / Ateliê: Cartografias Urbanas (realização) / Introdução à Câmera de Vídeo / Som no Audiovisual / Ateliê: Arquivos Móveis (aproximativa) / Ateliê: Arquivos Móveis (realização) / Processos de Montagem em Audiovisual / Ateliê: Imagens que Resistem (aproximativa) / Ateliê: Imagens que Resistem (realização).

Em 2023, uma segunda edição do DOC Cariri teve continuidade. O curso, mais uma vez contemplado em edital da SECULT-CE, teve uma carga horária total de 280H distribuída em quatro meses. Realizado no primeiro semestre de 2023, contou com uma turma de 30 alunos, residentes especialmente das cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha. A partir de ações afirmativas e de critérios de vulnerabilidade social foi realizado um processo de seleção para que dez bolsistas com mais dificuldades financeiras pudessem acompanhar o curso. Desta vez a evasão foi menor, 25 concludentes, e a criação de um cineclube, intitulado *Cineclube Elizabeth Teixeira*, garantiu a exibição de filmes dos alunos e professores convidados.

O formato metodológico de realização desse segundo curso também foi diferente da primeira experiência. Não foram finalizados curtas-metragens durante os módulos práticos, mas priorizadas atividades direcionadas que foram contribuindo para o aprendizado em cada área específica do audiovisual, além de um maior investimento em um processo de preparação e planejamento para a realização de dois exercícios de conclusão. Os curtas-metragens que funcionaram como trabalho de finalização do curso foram intitulados *Elas Forrozeiras*, dirigido por Dani Arakati e Tainah Amaral, que acompanha a rotina de trabalho e lazer de três senhoras da cidade do Crato, e *Linhas de Soco*, dirigido por Rafasel, que mergulha no universo do hip hop e das batalhas de rima do Cariri cearense.

Os momentos mais significativos da produção cinematográfica do estado do Ceará estiveram associados a experiências de formação, notadamente ligadas à execução de políticas públicas. Pontuamos, portanto, a importância dessas duas edições do DOC Cariri. Buscando uma formação básica em realizadores que possam desenvolver os aspectos sociais e culturais da região, e elegendo o documentário como suporte para embasar essa produção, iniciativas como o DOC Cariri proporcionam grande impacto. Ao invés de permanecer à espera daqueles que vêm de outros estados e países documentar o Cariri cearense, realizadores locais são formados e estimulados a representar e contar a sua própria história.

Conclusão

Apesar desse cenário mais promissor para o audiovisual local, a formação em cinema no Cariri cearense continua bastante deficitária, pois esses cursos livres e as iniciativas de realização provocadas, ainda são muito pontuais. Apesar do DOC Cariri ter tido uma segunda edição cinco anos depois, percebemos uma quase absoluta ausência no investimento em processos de formação continuada.

Nesse sentido, voltou a ser debatido dentro da universidade⁴⁹³ a importância da criação de um Curso de Cinema e Audiovisual, um curso que seria a culminância de reconhecimento e valorização de toda essa riqueza cultural e artística da região, através da ação de uma política de educação pública. Vimos também nessa comunicação, todo o lastro histórico do cinema realizado no Cariri e o potencial de interesse de muitos jovens de construir suas

493 | A possibilidade de criação de um Curso de Cinema e Audiovisual no Cariri vem sendo debatido desde 2013, ano de criação da UFCA. Em 2019 ela voltou a ser colocada em pauta, mas o curso não foi criado por conta de retrocessos da política pública federal para as áreas de cultura e educação do ensino superior, bem como o processo de pandemia global.

próprias narrativas audiovisuais. Acreditamos que essa produção pode e deve ser desenvolvida dentro da universidade, alimentando ainda mais esse caldeirão cultural da região, unindo todo o legado de saberes e fazeres do Cariri com as transformações e desafios do mundo contemporâneo.

Referências

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo de 2022: resultados de cidade e estados*. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ce/juazeiro-do-norte.html>>. Acesso em: 01 fev. 2024.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI (UFCA). *Cartografias Audiovisuais do Cariri cearense*. Juazeiro do Norte, 2020. Disponível em: <<https://observatoriodecultura.ufca.edu.br/cartografias-audiovisuais-do-cariri-cearense/>>. Acesso em: 01 fev. 2024

Deus e o Diabo na terra da performance vocal⁴⁹⁴

God and the Devil in the land of the vocal performance

Rodrigo Carreiro⁴⁹⁵
(Doutor – UFPE)

Resumo: O trabalho apresenta uma análise comparativa entre duas cenas, pertencentes aos filmes *A Bruxa* (2015) e *Santa Maud* (2019), como foco na representação de Deus e do diabo como seres sobrenaturais, que surgem nos filmes apenas como vozes, sem o suporte da imagem. O objetivo é avaliar como características semânticas, prosódicas e acústicas podem dar personalidade aos personagens usando convenções do melodrama e no horror.

Palavras-chave: Horror; voz; performance vocal; sobrenatural; estudos do som.

Abstract: This essay presents a comparative analysis between two scenes, belonging to the films *The Witch* (2015) and *Saint Maud* (2019), focusing on the representation of God and the devil as supernatural beings, who appear in the films only as voices, without the support of full visual image. The objective is to evaluate how semantic, prosodic and acoustic characteristics can give personality to characters using melodrama and horror conventions.

Keywords: Horror; voice; vocal performance; supernatural; sound studies.

Esta comunicação apresenta uma análise comparativa entre cenas dos filmes *A Bruxa* (*The Witch*, Robert Eggers, 2015) e *Santa Maud* (*Saint Maud*, Rose Glass, 2019), focalizando a representação que os filmes fazem de Deus e do diabo, como seres sobrenaturais que surgem nos filmes como vozes, sem o suporte integral da imagem visual⁴⁹⁶. Minha intenção é demonstrar como características semânticas, prosódicas e acústicas podem, ao mesmo tempo, dar personalidade aos personagens e reforçar convenções estabelecidas no melodrama e no horror. Como eixo conceitual da análise, uso a noção de performance vocal fragmentada (OPOLSKI, 2021), cunhada com base nos escritos de Erving Goffman (1959) e Paul Zumthor (1993).

A Bruxa e *Santa Maud* estão entre os filmes de horror mais elogiados dos últimos 10 anos. Há, entre eles, semelhanças estéticas, narrativas e paratextuais: são produções britânicas, dirigidas por realizadores estreados; lançaram para a fama duas jovens atrizes (Anya Taylor-Joy e Morfydd Clark), como protagonistas de narrativas sobre mulheres enfrentando crises pessoais que as colocam em estados mentais instáveis; nos dois casos, os enredos

494 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE, no Seminário Temático Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

495 | Rodrigo Carreiro é professor do PPGCOM da UFPE e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

496 | Na cena analisada do filme *A Bruxa*, o diabo é mostrado em dois planos, apenas como uma silhueta numa região escura, cujas características físicas são imperceptíveis.

insinuam sugerindo que as duas mulheres possuem vínculos com entidades sobrenaturais. Esta comunicação realiza uma análise comparativa entre duas cenas específicas, focalizando a representação que os filmes fazem de Deus e do diabo.

A análise usará o *software* iZotope RX para gerar gráficos tridimensionais de representação sonora das cenas, o que nos permitirá apontar as semelhanças, além de possibilitar a análise do grau de fidelidade que apresentam em relação a convenções do cinema de horror (HUTCHINGS, 2004; CARREIRO, 2019).

Para Goffman (1959), a performance consiste em uma atividade social na qual os indivíduos apresentam uma imagem de si mesmos para os outros, consistindo de um modelo de representação dramática, no qual cada indivíduo desempenha um papel específico, através de gestos, linguagem e outros sinais. Ihde (1976) reforça como as características prosódicas da voz constituem elemento da performance. Segundo ele, a palavra falada está no centro do sentido do discurso oral, mas a completa apreensão desse sentido passa pela performance do corpo: gestos, timbre, entonação.

O linguista suíço Paul Zumthor (1993), referência nos estudos de oralidade, aprofundou as ideias de Ihde, observando que a voz, quando mediada por tecnologias de gravação, edição e/ou reprodução, perde uma parcela significativa dessa interiorização, dessa singularidade performática individual. Para Zumthor (1993), a voz precisa ser considerada uma extensão do corpo do indivíduo, e deve estar integrada ao corpo deste, bem como ao ambiente de emissão, para que o conteúdo prosódico seja apreendido em sua totalidade. Mediações tecnológicas, portanto, acabariam por descorporificar o discurso vocal, ao eliminar parte dos elementos não segmentais (MADUREIRA, 2005).

É nesse contexto que Débora Opolski (2021) propõe a noção de performance vocal fragmentada, enfatizando que a voz de determinado personagem é construída a partir de um processo criativo coletivo, elaborado como um ato de comunicação estético e performático:

(...) a fala do personagem é uma criação artística que contempla várias camadas de inventividade, porque não é modelada apenas pelo roteirista, mas também por ator, diretor, preparador de elenco, fonoaudiólogo, bem como por técnico de som, editor de diálogo e mixador" (OPOLSKI, 2021, p. 20-21).

Embora o objetivo mais imediato desse processo coletivo esteja em eliminar ou suavizar as discontinuidades acústicas e sonoras derivadas do modo de produção cinematográfico, ele resulta na cuidadosa construção de uma performance vocal, através de técnicas que vão desde a criação de sotaques e expressões idiomáticas até a inserção ou eliminação de pausas e respirações, modificação de frequências sonoras graves, e substituição de sílabas, palavras e frases da performance original registrada pelos atores.

Assim, a performance vocal fragmentada constitui uma ferramenta narrativa e estilística importante para comunicar ao espectador a “vida interior” da personagem, bem como as características prosódicas que dão corpo ao discurso: hesitações, pausas, intenções ocultas, e tudo mais que, nas palavras de Fernando Morais da Costa (2017, p. 24), “está ao mesmo tempo entre as palavras, abaixo e acima delas, o que as circunda”. Nos casos em que as personagens não aparecem na tela, como ocorre nos dois filmes que analisamos neste artigo, a performance vocal fragmentada torna-se ainda mais importante, pois não contamos com a camada visual de informações (gestos, expressões faciais, movimentos) para corporificar a personagem e compreender as sutilezas do subtexto.

Nos dois casos estudados, essa modulação busca uma performance antinatural, em uma tentativa de enfatizar o caráter metafísico, ou sobrenatural, dos dois seres que dialogam com as respectivas protagonistas. Da mesma forma, as performances vocais se relacionam com as convenções narrativas e estilísticas do uso da voz no cinema de horror, levando em conta dois aspectos principais: o som fora de quadro (CHION, 1994), importante para gerar o afeto do horror no público (HUTCHINGS, 2004); e as representações vocais de seres sobrenaturais, acionadas por convenções de gênero (DOANE, 1983; BURNETTE-BLETSCH, 2016, p. 183).

É importante enfatizar que Michel Chion (1999, p. 169) sublinha a possibilidade – que nos parece cada vez mais recorrente, em filmes das últimas duas décadas – da dupla utilização da voz, ao mesmo tempo como canal expressivo de informação narrativa, e também como modalidade de efeito sonoro. O autor francês identifica a origem desta tendência estilística justamente em um influente filme de horror que apresenta o diabo – e sua voz – como protagonista: O exorcista (The exorcist, William Friedkin, 1973). Para Chion, o filme descorporifica a voz do corpo da atriz Linda Blair, que interpreta a menina possuída pelo demônio. A fala gutural, rascante e masculina que emana do corpo da personagem Regan causa um efeito de estranheza. Como ela, em outros filmes de horror, antagonistas costumam emitir vozes com textura gutural, em frequências próximas ao limite de audição do ouvido humano, tanto na faixa grave (100 Hz) quanto na aguda (acima de 8.000 Hz). Em texto anterior (CARREIRO, 2019, p. 257), aponto que emissões vocais de antagonistas de origem sobrenatural costumam ser modificadas digitalmente, inclusive com sobreposição de rugidos de animais selvagens.

As cenas analisadas documentam momentos em que as protagonistas de *Santa Maud* e *A Bruxa* conversam, respectivamente, com Deus e o diabo. Elas ocorrem no terceiro ato, e são momentos determinantes na decisão de cada uma das mulheres sobre a resolução das histórias. Ocorrem logo após grandes traumas pessoais enfrentados por elas, sob condições psicológicas severas. As duas cenas estão inseridas em estruturas narrativas semelhantes, e possuem objetivos dramáticos idênticos. Duas protagonistas mulheres, sob intensa pressão psicológica, implorando por ajuda externa (e sobrenatural), a fim de conseguirem enxergar uma saída para situações extremas. Os diálogos são ambíguos, de modo que não fica claro se as cenas registram fatos objetivos ou delírios subjetivos – os momentos em que Thomasin e Maud sucumbem à loucura.

A voz do diabo, em *A Bruxa*, soa maliciosa, sibilante e sussurrada, quase como uma serpente. A frequência fundamental está próxima a 500Hz, mas sem frequências médias (1.000 - 5.000 Hz), justamente a faixa em que estão contidos os harmônicos que respondem pela articulação e clareza das palavras, as *formantes* da voz. Há energia sonora também na faixa entre 5.000 - 1.500 Hz (o que também é incomum). Os editores de som e mixadores acrescentam um efeito de *delay* à voz do diabo (esse efeito não surge quando é Thomasin quem fala), criando o equivalente sonoro a uma 'aura' que envolve a voz sobrenatural. A performance vocal é coerente com um modelo do diabo muito presente no cinema: masculino, sedutor, sexualizado, e ardiloso.

Assim como no filme anterior, a voz de Deus em *Santa Maud* surge em todos os canais de reprodução, preenchendo de forma antinatural todo o espaço acústico. É gutural, com frequência fundamental na faixa entre 80-100Hz, em um timbre exageradamente grave e antinatural. Há seis ciclos principais de harmônicos vocais, cuja energia acústica desaparece um pouco acima de 1.000 Hz; como em *A Bruxa*, a faixa de frequências na qual reside a compreensão dos detalhes semânticos da voz está atenuada. Da mesma forma que no outro filme analisado, as características prosódicas se aproximam de descrições bíblicas e das convenções cinematográficas (BURNETTE-BLETSCH, 2016): voz amistosa, dócil, monocórdica e calma, denotando um ser sábio e maduro, que passa a sensação de conforto e segurança.

Nos dois filmes, as performances vocais foram construídas na fase da pós-produção de áudio. Em *A Bruxa*, Robert Eggers misturou ruídos de animais selvagens à voz – distorcida com o uso de efeitos de equalização e compressão – do ator canadense Wahab Chaudhry para alcançar a textura sonora pretendida (EGGERS in O'FALT, 2016). No caso de *Santa Maud*, a diretora Rose Glass preferiu utilizar a própria voz da atriz Morfydd Clark (GLASS in FOREMAN, 2021), diminuindo digitalmente o tom na pós-produção até que a voz soasse gutural, no limite de uma distorção sobrenatural.

A opção por modelar performances vocais antinaturais de Deus e o diabo, através da inserção de características prosódicas, segmentais e acústicas que remetem tanto a representações bíblicas dessas entidades quanto a convenções consolidadas no melodrama e no horror, os dois realizadores realizam uma dupla operação. O processo criativo sublinha o pertencimento dos dois filmes a gêneros fílmicos populares, e também assegura que a utilização criativa das vozes, em seus aspectos semânticos, segmentais e acústicos, é capaz de dotar de personalidade um personagem fílmico, mesmo quando a imagem visual dele sequer aparece no filme.

Referências

BURNETTE-BLETSCH, Ronda. "God at the movies". In: *The Bible in motion: a handbook of the Bible and its reception in film - Part 1* (org. Ronda Burnette-Bletsch), pp. 299-326, 2016. Berlin: De Gruyter, 2016.

CARREIRO, Rodrigo. "Por uma teoria do som no cinema de horror". *Revista Ícone*, v. 17, n. 3, pp. 251-269, 2019.

CHION, Michel. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

DOANE, Mary Ann. "A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço". In: *A experiência do cinema* (org. Ismail Xavier), pp. 457-475. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

GOFFMAN, Irving. *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books, 1959.

HUTCHINGS, Peter. *The horror film*. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004.

IHDE, Don. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. Albany: University of New York Press, 2007.

OPOLSKI, Débora. *Edição de diálogos no cinema: a fala cinematográfica como um elemento sonoro*. Curitiba: Editora da UFPR, 2021.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O uso do plano-sequência em A Maldição da Residência Hill ⁴⁹⁷

The Use of Sequence Shot in The Haunting of Hill House

Rogério Ferraraz⁴⁹⁸

(Doutor – Universidade Anhembi Morumbi)

Lucas Fontanella Ferraz⁴⁹⁹

(Mestrando – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Neste artigo, analisamos certas escolhas estilísticas na minissérie de horror *A Maldição da Residência Hill*, criada por Mike Flanagan (Netflix, 2018). Nos interessa, aqui, o sexto episódio, *Two Storms*, que conta com cinco planos-sequência consecutivos. Nossa hipótese é que o uso de planos-sequência não reforça apenas o realismo dramático envolvendo as situações familiares entre os personagens, mas funciona também para acentuar uma espécie de permanência do horror que acomete a família Crain.

Palavras-chave: Mike Flanagan; Plano-sequência; Horror; Ficção seriada; *A Maldição da Residência Hill*.

Abstract: In this article, we delve into specific stylistic choices in the horror miniseries “The Haunting of Hill House”, created by Mike Flanagan (Netflix, 2018). Our focus lies on the sixth episode, “Two Storms”, featuring five consecutive sequence shot. We hypothesize that the use of sequence shot not only enhances the dramatic realism in familial situations among the characters but also serves to accentuate a lingering sense of horror afflicting the Crain family.

Keywords: Mike Flanagan; Sequence Shot; Horror; Serial Fiction; The Haunting of Hill House.

A minissérie *A Maldição da Residência Hill* (The Haunting of Hill House), criada e dirigida por Mike Flanagan, foi lançada em 2018 pela Netflix. A obra possui um total de 10 episódios, tendo sua história livremente inspirada no livro *A Assombração da Casa da Colina* (1959) de Shirley Jackson.

497 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE no ST: Estudos do insólito e do horror no audiovisual.

498 | Doutor em Comunicação e Semiótica, docente do PPGCom UAM, líder do GP Estudos do horror e do insólito na Comunicação (UAM/CNPq) e vice-líder do GP Inovações e rupturas na ficção televisiva (UAM/CNPq).

499 | Mestrando em Comunicação (PPGCom, UAM, SP), pesquisa narrativas de horror seriado de Mike Flanagan, com graduação em Produção Audiovisual (UMESP, 2022).

Anteriormente, a obra de Shirley Jackson já teve duas adaptações cinematográficas: *Desafio do Além* (1963, Dir. Robert Wise) e *A Casa Amaldiçoada* (1999, Dir. Jan de Bont).

A narrativa da minissérie tem como ponto central a história da família Crain, formada por Hugh e Olivia e pelos seus cinco filhos, Steven, Shirley, Theo, Luke e Nell, a partir de duas linhas temporais: passado e presente. No passado, acompanha-se a família a partir do momento em que eles se mudam para a Mansão Hill. Naquele período, acontecimentos estranhos marcaram a infância daquelas crianças, incluindo a misteriosa morte da matriarca Olivia. No presente, os irmãos, já adultos e distantes do pai, vivem com as sequelas (“maldições”) daquela época, ao mesmo tempo que precisam reviver essas memórias quando Nell, a irmã mais nova, se suicida dentro da mansão de forma inesperada, também misteriosa. A partir de então, eles partem em busca de explicações para os acontecimentos inquietantes que ocorreram tanto no passado quanto no presente.

Neste artigo, buscamos analisar algumas escolhas estilísticas observadas nessa minissérie. Nos interessa, especialmente, o sexto episódio, intitulado *Dois tempestades* (Two Storms), que acompanha os preparativos do velório de Nell, durante uma noite chuvosa, quando a família toda finalmente se reencontra, incluindo o patriarca Hugh. Em paralelo a esse momento, o episódio também leva o espectador para uma outra noite chuvosa, passada anos atrás na Residência Hill.

Mike Flanagan

Mike Flanagan é um escritor, diretor e editor, cuja carreira abrange longas-metragens e produções seriadas. Sua incursão na direção de filmes começou em 2011 com o terror independente *Absentia*, marcando o início de uma série de filmes do gênero, incluindo *O Espelho*, *Hush – A Morte Ouve*, *Ouija – Origem do Mal* e *Jogo Perigoso*, este último produzido para o streaming Netflix. Essa colaboração bem-sucedida com a plataforma abriu portas para Flanagan, Trevor Macy (produtor) e a Intrepid Pictures (empresa co-fundada por ambos) fecharem um acordo exclusivo para projetos seriados, uma parceria que perdurou de 2018 a 2022. A primeira produção resultante desse acordo, e objeto de estudo neste artigo, foi *A Maldição da Residência Hill*.

Além disso, destaca-se a colaboração contínua entre Flanagan e o diretor de fotografia Michael Fimognari. Já parceiros em produções anteriores, essa parceria se estendeu não apenas a esta obra, mas também a outros projetos subsequentes. Essa colaboração ganha importância em nossa análise, já que um dos focos centrais será a exploração de uma escolha estilística específica - o plano-sequência - aplicada de forma marcante em um episódio específico da série.

Plano-sequência

A técnica que iremos analisar neste artigo é o plano-sequência, que é usado como artifício estético no episódio 6 da produção, intitulado *Dois Tempestades* (Two Storms).

O plano-sequência, segundo Jacques Aumont (2002), é “um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos).”

Se aprofundando um pouco mais, Marcel Vieira Barreto Silva (2021) nos diz:

O plano-sequência é um elemento da gramática cinematográfica que apresenta, em uma unidade tempo-espacial inamovível, um arco dramático extenso, complexo e resolvido, sem que haja cortes ou alterações no ordenamento da ação encenada. Tal definição, tecida sob a influência determinante da questão dramática, explicita um critério distintivo singular: não se trata apenas da dimensão temporal do plano, ou seja, da duração contínua em que a câmera permanece ligada. Mais que isso, o plano-sequência convoca uma performance dramática teleológica, capaz de conter, nos limites que separam um corte do outro, um fluxo de ação que estrutura a narrativa unitária que se desenvolve ali. (p. 238-239)

Bordwell e Thompson (2013) nos dizem que a utilização seletiva do plano longo pelos cineastas permite associar diferentes aspectos da forma narrativa ou não narrativa com opções estilísticas específicas. Ao ser empregado em uma cena, o plano longo pode apresentar, em um único corte temporal, um complexo padrão de eventos que avançam em direção a um objetivo, evidenciando que a duração do plano é tão crucial para a composição visual quanto as qualidades fotográficas e o enquadramento

Silva (2021) ainda nos diz que dissecar a função do plano-sequência em uma obra

implica em observar sequências particulares em que este tipo de plano foi empregado, buscando suas funções e seus sentidos e fugindo, assim, de qualquer ambição mais categorizante (que buscasse determinar os tipos de plano-sequência) ou historicizante (que compusesse um painel de usos através do tempo e dos diferentes projetos estéticos em disputa). (p.242)

Já aplicando a teoria em produções seriadas, Silva (2021) complementa que escolha de planos longos e sem cortes tem como função “compor todo o episódio, de modo a radicalizar o engajamento dramático com uma situação de contenção tempo-espacial, imergindo o espectador, cognitivamente, na experiência concreta dos sujeitos em cena.” (p. 255)

O que nos reforça a ideia de que essas sequências não são utilizadas por acaso, que existe um motivo, um complemento, que acrescenta algo a narrativa.

A casa é o monstro

Para podermos adentrar em nosso recorte, uma breve contextualização do que aconteceu previamente se faz necessário.

Durante a primeira metade da minissérie, do episódio 1 ao 5, nós conhecemos uma parte da história da família durante sua moradia na mansão Hill, conhecemos a atual dinâmica da família (uma família dividida após os acontecimentos na mansão) e acompanhamos a his-

tória da filha mais nova, Nell, até sua morte, no derradeiro episódio 5. Durante os primeiros episódios, a personagem é assombrada pela *Bent-Neck Lady* (Moça do Pescoço Torto) e apenas no quinto episódio descobrimos o que houve com a personagem até sua derradeira morte e a revelação de quem é a Moça do Pescoço torto – a própria Nell. O episódio 5 termina com essa revelação. E aqui cabe salientarmos se tratar de um episódio inteiramente focado na personagem principal, que possui um ritmo ágil e que transita por vários momentos de sua vida, terminando com um momento com uma grande tensão e uma revelação surpreendente.

No episódio que será analisado neste artigo, nós acompanhamos os preparativos do velório da personagem Nell na funerária da família, comandada por uma de suas irmãs - Shirley, durante uma noite chuvosa onde a família toda finalmente se encontra: os 4 filhos, a falecida Nell e o patriarca. Em paralelo a este momento, o episódio também nos leva para uma outra noite chuvosa, agora no passado dessa família enquanto moravam na Residência Hill.

O episódio, então, possui duas linhas temporais: o passado e o presente. Possui uma duração total de 57 minutos, sendo dividido em abertura, cinco planos-sequência consecutivos, e a partir do minuto 50:19 a narrativa volta com este formato já apresentado nos episódios anteriores. Tal divisão está mais bem delineada na Tabela 1.

Tabela 1 – Divisão das cenas do episódio

Nº da Cena	Tempo	Descrição da Cena
1	0:00 – 1:16	Abertura
2	1:17 – 15:38	Plano-sequência 1: Casa funerária (presente)
3	15:39 – 23:04	Plano-sequência 2: Residência Hill (passado)
4	23:05 – 40:24	Plano-sequência 3: Casa funerária (presente)
5	40:25 – 46:37	Plano-sequência 4: Residência Hill (passado)
6	46:38 – 50:18	Plano-sequência 5: Casa funerária (presente)
7	50:19 – 54:57	Queda do caixão – quebra dos planos sequências e retomada da narrativa

Fonte: autoria própria.

Algumas características diferem este episódio dos outros apresentados na obra (tanto anteriores quanto subsequentes):

- 1) Como já citado, o uso do plano-sequência em 5 cenas consecutivas;
- 2) Ausência de trilha sonora em todos os planos-sequência, com o episódio todo se mantendo com os mesmos efeitos sonoros: Chuva e trovões. Isso só muda na Cena 7, junto com o término dos planos;
- 3) Diálogo entre as duas linhas temporais. Em ambas, a família está reunida, em uma noite chuvosa, e de alguma forma perdem a personagem Nell para a casa (no presente, pela sua morte – explicada no episódio anterior, e no passado, por um sumiço sem explicações lógicas).

Porém, aqui, nos interessa mais compreender os planos-sequência no episódio. Pode-se dizer que o uso do plano-sequência serve para potencializar o drama e atribuir um tom realista para o que estamos vendo. Além disso, o uso do plano-sequência também fornece uma certa lentidão do tempo para a ação, o que fortalece a impressão do espectador de que ele está acompanhando aquele momento em tempo real.

No entanto, outra hipótese que levantamos é que o uso de planos-sequência nesse episódio não reforça apenas o realismo dramático envolvendo as situações familiares entre aqueles personagens, mas funciona também para acentuar uma espécie de permanência do horror que acomete interminavelmente tal família, no tempo e no espaço, como se materializasse, no âmbito estilístico, a maldição retratada no enredo. *A Maldição da Residência Hill* serviria, assim, como um exemplar contemporâneo de uma definição apresentada por Peter Hutchings (2004), em seu livro *The Horror Film*, para um determinado tipo de história do gênero: "*the house is the monster*" ("a casa é o monstro").

Em seu livro, Hutchings utiliza como exemplo a fala do diretor Roger Corman, sobre sua adaptação para as telas do conto *A Queda da Casa Usher* de Edgar Allan Poe. Quando perguntado sobre quem seria o monstro da história, disse que era o grande monstro da produção era a própria casa. Exemplo este que cabe muito bem para esta produção, considerando que, quando vemos a minissérie em sua totalidade, percebemos que, de fato, a mansão é a grande vilã e os fantasmas que dela nasceram são meras vítimas de sua maldição.

O uso do plano-sequência aqui, ainda, nos coloca como um personagem observador dentro da cena, quase como que participando da ação. A câmera muitas vezes transita em cena e percorre os personagens, como uma pessoa acompanhando a situação – e nos colocando dentro dela. Por vezes, inclusive, temos alusão da presença da mãe no plano presente (algo que é confirmado nos episódios finais da série).

Esse realismo pode ser fortalecido, também, pela total ausência de trilha sonora nos planos-sequência, nos deixando, novamente, imersos naquele exato momento em que a história para, tanto para o público absorver o que foi apresentado até então, ao mesmo tempo que a família também absorve tudo aquilo, inclusive tirando algumas conclusões logo após nós (o público) termos entendido o que houve (com relação a Moça do Pescoço Torto e a revelação de que a assombração vista pela irmã mais nova era sua própria fantasma).

Ainda sobre a ausência de trilha sonora, podemos observar que os efeitos de chuva permanecem iguais em ambas as temporalidades, nos dando a sensação de continuidade entre as cenas e, até mesmo, deixando as duas noites próximas. Nos dando novamente a sensação de que as duas noites se complementam.

O fato de o episódio se passar durante uma tempestade onde, em ambas as temporalidades, há a ausência de luz é algo que reforça a ideia da presença constante do horror. Eventos que ocorrem durante a noite nos filmes e séries de horror, segundo Delumeau

(2009), quase sempre evocam o medo, o sobrenatural ou o desconhecido. Várias narrativas, sejam elas bíblicas ou folclóricas trazem o anoitecer, e o luar, como algo carregado de medos, de rituais, de significações obscuras.

Com relação as cenas do passado (cenas 3 e 5), podemos enxergar que estas duas noites estão ligadas por algo maior do que simplesmente a noite chuvosa. Vemos a tentativa de criar um paralelo com uma situação vivida pela personagem Nell no passado que converse com o momento presente (cenas 2, 4 e 6).

Nas cenas do passado, a personagem desaparece sem explicações, quase que de forma sobrenatural, durante uma noite chuvosa, e a família parte em sua procura pela imensidão da mansão, passando por momentos tensos envolvendo a mãe, o pai e os fantasmas da mansão. Podemos correlacionar essa situação de perda com a morte da personagem no futuro: nestes dois momentos, ela se perdeu, e nas duas ela voltou – porém, no presente, como um fantasma. E em ambas as situações, ela não conseguia ser ouvida (fala que vemos na cena final (cena 7), quando a personagem no passado diz que ela chamava pela família e não era ouvida, algo similar com o que aconteceu tanto antes de sua morte (quando a personagem tentou falar com os familiares enquanto viva) quanto após, com ela, já fantasma, tentando se comunicar com seus entes e não conseguindo (neste episódio).

Com a cena final (cena 7), que começa logo após um momento de animosidade da família e que é interrompida pela queda do caixão, vemos a quebra daquela sensação de torpor do episódio, algo que serve como um momento de despertar, tanto da família, que sai daquele momento de tensão e se volta para o corpo da protagonista, quanto do público que também é retirado daquele momento. Essa quebra é tão significativa para o episódio, que, logo após o estrondo do caixão no chão, a montagem volta a ser como já estava sendo apresentada no episódio anterior, os planos-sequência saem de cena e a trilha sonora retorna, de forma a nos tirar daquela realidade e nos colocar novamente como apenas espectadores.

Como vimos, o episódio possui várias escolhas técnicas que guiam nosso olhar para o caminho iremos trilhar nos próximos episódios. Aliadas as escolhas estéticas, esses elementos fortalecem as sensações características do gênero: o medo, a angústia, a tensão e suas significações.

Considerações Finais

Neste artigo, propusemo-nos a analisar o uso do plano-sequência no episódio 6 de *A Maldição da Residência Hill* como parte de uma narrativa mais ampla e complexa. Ao longo da análise, identificamos que o emprego dessa técnica serve a múltiplos propósitos, contribuindo para a imersão do espectador, acentuando o realismo dramático e reforçando a atmosfera de horror que permeia a série.

O plano-sequência, como evidenciado, intensifica o que está sendo retratado em cena, possibilitando uma exploração mais aprofundada das sequências e reforçando um certo grau de realismo incomum em outros episódios. A ausência de trilha sonora nos planos-sequência

contribui para essa imersão, permitindo que o espectador absorva os eventos de maneira análoga aos personagens na tela, estabelecendo uma conexão emocional mais sólida com a narrativa.

Adicionalmente, observamos que o episódio em questão, *Duas Tempestades*, apresenta características estéticas que evocam a permanência do horror que assombra essa família. A imponente Mansão Hill, com seus corredores labirínticos e aura misteriosa, desempenha um papel fundamental na trama, quase como um personagem por si só – o monstro da série. A tempestade e a escuridão que ocorrem em ambas as linhas temporais contribuem para a atmosfera mais densa, evocando o medo do desconhecido e do sobrenatural que assola a família desde o primeiro encontro com a mansão.

No contexto mais amplo da minissérie, a Hill House se revela como um elemento essencial na criação de tensão e angústia, sendo um local carregado de mitologia e significados obscuros. Esses elementos estéticos, em conjunto com o uso do plano-sequência, contribuem para a construção de uma narrativa de horror complexa que transcende as fronteiras da série limitada, explorando o potencial do meio televisivo para contar histórias de terror de maneira única.

Em resumo, o uso do plano-sequência desempenha um papel fundamental na construção da narrativa de *A Maldição da Residência Hill*, adicionando camadas de profundidade e complexidade à experiência do espectador. Essas escolhas estilísticas não são meros artifícios visuais, mas elementos essenciais para transmitir o medo, a angústia e a tensão que caracterizam a série, demonstrando o potencial do meio televisivo para explorar a estética e a narrativa do horror de diversas formas.

Referências

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2002.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- HUTCHINGS, Peter. *The Horror Film*. Harlow, England: Pearson, 2004.
- MITTELL, Jason. *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. MATRIZES, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52 .
- ROCHA, Simone Maria. *O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Revista FAMECOS, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 1082-1099, 2015. DOI: 10.15448/1980-3729.2014.3.16617 .
- ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério. (orgs.) *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*. Florianópolis, SC: Insular, 2019.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. *O plano-sequência seriado: A imersão realista na ficção televisiva contemporânea*. Revista Eco-Pós, 24(1), 235-256. 2021. [<https://doi.org/10.29146/ecopos.v24i1.27405>].

Montagem audiovisual transmidiática: uma reflexão sobre a edição da série *The Walking Dead*

Transmedia editing: a reflection on the editing process of the tv serie *The Walking Dead*

Samir Cheida⁵⁰⁰

(Doutorando – PUC-SP)

Resumo: Com o propósito de refletir sobre a produção audiovisual, o presente artigo irá analisar as estratégias narrativas de um objeto transmídia sob o ponto de vista da montagem. Como hipótese, o artigo parte da possibilidade de que combinações de imagens e sons de diferentes plataformas podem construir novos significados. O objeto transmídia será a série *The Walking Dead* (2010), de F. Darabont e R. Kirkman.

Palavras-chave: Montagem, continuidade, transmídia, processos de criação, *The Walking Dead*.

Abstract: With the purpose of reflecting on audiovisual production, this article will analyze the narrative strategies of a transmedia object from the point of view of editing theory. As a hypothesis, the article starts from the possibility that combinations of images and sounds from different platforms can build new meanings. The transmedia object will be the series *The Walking Dead* (2010), by F. Darabont and R. Kirkman.

Keywords: Editing, continuity, transmedia, creation process, *The Walking Dead*.

Introdução

Este artigo se insere no campo dos estudos sobre processos criativos, assim como outros artigos são desenvolvidos no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (PUC-SP), [<https://processosdecriacao.com.br/>] em uma grande diversidade de áreas como artes visuais, artes cênicas, literatura, design, fotografia, jornalismo e cinema. O grupo reúne pesquisadores interessados na reflexão teórica sobre criação, assim como na compreensão das singularidades de determinados artistas ou manifestações artísticas. Acolhe também

artistas/pesquisadores que encontram espaço acadêmico para reflexão sobre suas práticas. É exatamente essa a especificidade da pesquisa que será aqui apresentada: um montador refletindo sobre tal procedimento.

Neste contexto da experimentação contemporânea o artigo tem o propósito de apresentar algumas reflexões sobre a teoria da montagem no atual momento do audiovisual. A proliferação dos serviços de streaming intensificou o fenômeno que o teórico Henry Jenkins denomina como *Transmedia storytelling* (JENKINS, 2009). Histórias do mesmo universo ficcional dispersas em diferentes mídias, mas com uma coordenação para que o espectador tenha a impressão que todas as manifestações são parte de um mesmo todo. Jenkins define como *Transmedia Storytelling* uma forma de narrar que se utiliza de diferentes mídias para aumentar os pontos de contato entre espectadores e o universo da obra (JENKINS, 2009).

O espectador, portanto, tem acesso ao universo de cada uma dessas histórias em diversas telas. E em muitos casos, simultaneamente. É possível assistir uma série de *Star Wars* (Guerra nas Estrelas, 1977) de George Lucas no canal de *stream Disney Plus* e jogar um dos vários *games* de *Star Wars* no celular.

Entretanto, para que as manifestações do universo sejam percebidas como parte de um mesmo todo, quais estratégias de criação são utilizadas para criar essa unidade?

Dentre as atuais histórias propagadas em diferentes mídias, *The Walking Dead* (KIRKMAN, DARABONT, 2010) é um dos exemplos mais instigantes. A série sobre um vírus que contamina a população mundial e torna quem é infectado em zumbis surgiu como história em quadrinhos em 2003 e, em 2010, estreou como série de televisão. A partir da série de televisão, surgiram diversos produtos do mesmo universo, como a websérie *Torn Apart* (NICOTERO, 2011), o *spin-off* (produto derivado de uma série original) *Fear the Walking Dead* (ERICKSON, KIRKMAN, 2015), jogos de videogame e jogos para celulares e tablets, como *The Walking Dead: No Man's Land* (NEXT GAME, 2015).

TWD⁵⁰¹ é uma história de terror em que Rick, um xerife do interior dos Estados Unidos, é baleado num assalto e fica em coma. Quando ele desperta, percebe que um vírus letal se espalhou por todo o mundo, tornando a maior parte da população em zumbis que se alimentam de carne humana. Rick sai em busca de sua família sem saber se sua esposa e seu filho também se tornaram *walkers* - designação para os zumbis dentro da série.

Para que os espectadores das diferentes plataformas entendam que as histórias fazem parte do mesmo universo ficcional, e que o Daryl da série de tv também é o mesmo personagem na narrativa do jogo *No Man's Land*, uma série de elementos imagéticos e sonoros é espalhada pelos diferentes capítulos de TWD, os quais mostram o movimento do universo ficcional ao mesmo tempo que mantêm os recursos identitários da série. As estratégias, para conseguir unir as narrativas das diferentes telas, seguem os princípios da montagem.

501 | Para melhor fluxo do texto, iremos usar em certos momentos a abreviação TWD para designar a série *The Walking Dead*

Montagem em *The Walking Dead* - Modelo clássico

TWD aproxima-se das teorias de montagem que observam um cinema com o objetivo ilusório: a teoria da Versão-Padrão de Bordwell, ou do cinema clássico, segundo Ismail Xavier. Kulechov sustenta que a montagem cria novos sentidos e, portanto, no contexto desse cinema ilusório, também deve-se trazer as teorias do professor russo para pensar TWD. Eisenstein subverte o conceito de Kulechov em uma teoria de cinema que confronta o cinema clássico, e que em lugar de promover a ilusão da representação, escancara o fazer cinematográfico para que o discurso ideológico do filme seja declarado ao espectador. No entanto, o cinema discursivo de Eisenstein será deixado de lado nesse momento, pois não é o objetivo de TWD escancara a ideologia por trás da obra.

Seguindo a análise da teoria do cinema clássico que interessa à pesquisa, Xavier observa que durante a consolidação da Versão-Padrão, diretores e montadores propuseram dois objetivos fundamentais para a consolidação do estilo: impedir que o espectador percebesse que a cada corte há uma interrupção no espaço e no tempo, e criar a ilusão de que dentro da janela cinematográfica um mundo real independente de um narrador possa estar passando diante dos olhos do espectador. As regras de continuidade, a relação de campo - contracampo, os cortes no movimento dos corpos, entre outros, são convenções da montagem cinematográfica para criar a impressão no espectador de que o filme contém uma unidade temporal e espacial. A montagem, portanto, constrói a unidade temporal e espacial, e com isso, o espectador não percebe que há um narrador combinando imagens e sons para contar a história, o que cria uma impressão ilusória de realismo sobre o que se passa na tela.

Há uma ilusão essencial criada pelo jogo da montagem que imprime uma relação psicológica entre o espectador e o filme que é específica da arte cinematográfica. Quando é mostrado o plano de um personagem olhando um objeto, em seguida mostra-se o plano subjetivo do personagem com o objeto na tela, o olhar do espectador prende-se ao olhar do personagem. Dessa maneira, a montagem, além de criar a ilusão da unidade espaço-temporal e do realismo, também transporta o espectador para dentro da tela, para dentro da ação. Nesse sentido, a operação descrita comprova o que Kulechov afirma sobre a justaposição de imagens, que é na relação entre elas que se constrói um novo sentido.

Sobre a eliminação da distância entre espectador e universo narrativo, Ismail Xavier cita Béla Balázs em seu livro "O Discurso Cinematográfico – Opacidade e Transparência":

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 (BALÁZS, 1923, APUD, XAVIER, 1984, p.39).

Hoje, a distância entre o espectador e a obra de arte, citada por Béla Balázs, é ainda menor. Agora, não precisamos sair de casa para ir ao cinema, as imagens e os sons chegam até nós pela televisão, pelo computador e pelo videogame. Podemos carregar as narrativas em celulares e *tablets*. O universo de séries como TWD salta da tela e nos cerca nas diferentes mídias e paratextos a partir dos quais suas narrativas são espalhadas.

Nos jogos de videogame ou *online*, não só assumimos os olhos de Rick Grimes (personagem principal de *The Walking Dead*), mas também suas mãos e suas armas para matar os zumbis e seus inimigos. Dentro do *Twitter* e do *Facebook*, podemos criar perfis de personagens e falar, expressar ideias, como se fôssemos Rick Grimes ou Negan. O espectador pode se tornar personagem e simular uma vivência no interior do universo ficcional de *The Walking Dead*.

Numa série transmídia, os princípios da montagem podem continuar contribuindo para a manutenção da unidade espaço-temporal, e, principalmente, para dar coerência e coesão para as diferentes narrativas do mesmo universo ficcional dispersas nas diferentes mídias. Em *The Walking Dead*, é possível perceber diversos elementos da montagem, como sons, trilha sonora, ritmos de suspense (típicos do gênero terror), o que contribui para dar unidade aos conteúdos e manter a série coerente ao modelo ilusório. Porém, a combinação de imagens e sons agora não é pensada apenas intramídias, mas intermídias. Um novo procedimento de montagem se dá ao justapor as imagens e sons de mídias diferentes. Um exemplo dessa relação pode ser visto em *The Walking Dead* e na websérie *Torn Apart*



Figura 1 - episódio 1, temporada 1 da série *The Walking Dead*. (KIRKMAN, DARABONT, 2010)

Figura 2 - episódio 1, websérie *Torn Apart*. (NICOTERO, 2011)

No primeiro episódio da série televisiva, Rick Grimes utiliza uma bicicleta que achou na rua para chegar até à casa do personagem Morgan, onde irá receber a notícia de que o mundo foi invadido por um vírus zumbi. Rick pega a bicicleta num local onde um zumbi de cabelos loiros, com metade do corpo decepado, tenta morder o protagonista da série. Na websérie, acompanhamos a história da personagem loira antes dela ser contaminada. Porém, além da dramaturgia, a imagem da bicicleta vermelha e da mulher de cabelos loiros faz o espectador se lembrar do primeiro episódio da série televisiva e conectar a imagem da websérie com a da série. Pela justaposição de imagens das diferentes mídias, é perceptível que ambas as histórias fazem parte do mesmo universo e, segundo Kulechov, constroem um novo sentido que não estava na imagem da série televisiva sozinha, nem mesmo na imagem da websérie vista de maneira independente: um novo sentido que fortalece a ilusão proporcionada pela linguagem clássica.

Estratégias de montagem - entrevista com Todd Desrosier

Como parte da pesquisa, foi realizada uma entrevista com o montador Todd Desrosier, da série original *The Walking Dead* e da série derivada *Fear The Walking Dead*. Todd montou um episódio da temporada 5 da série original e alguns episódios de três temporadas da série derivada. A dissertação parte do princípio que o montador tem um papel fundamental na construção da narrativa de um filme ou de uma série. Desrosier, quando perguntado se tinha liberdade durante o processo de criação, nos responde⁵⁰²:

“Com certeza a todo momento. É para isso que somos contratados. ... realmente estávamos nos esforçando para algo muito, muito diferente da “nave-mãe” em termos de visual (filmado em HD, não em filme), tom e história. Nós não queríamos nos repetir.”

Sobre a relação entre as duas séries, ele recebeu a seguinte pergunta:

“Uma das principais hipóteses da pesquisa é que, embora existam elementos de conexão entre as duas séries, também existem elementos de desorientação para que o espectador não sinta que os episódios sejam previsíveis. ”

O montador reforça a tese de que o piloto de FWTD foi editado de maneira a criar desorientação para manter a imprevisibilidade e as surpresas. A montagem transmídia deve se valer desses recursos, pois cada um dos episódios construídos a partir do universo narrativo contém forte conexão com uma rede de episódios que, de alguma forma, já contou muito ao espectador. Se o montador simplesmente repetir os recursos e os procedimentos de montagem, o resultado será presumível e monótono. Uma montagem com ambiguidades e ambivalências – portanto, complexa – é necessária para manter a atenção dos espectadores em todas as unidades da série transmídia.

Processo de criação na montagem de *The Walking Dead*

O universo transmídia de TWD, espalhada em rede por diversos elementos interconectados, também é acompanhada por um processo de criação complexo e dinâmico. *The Walking Dead* é produzido por diversos autores: roteiristas, diretores, produtores, montadores e até mesmo fãs, que atentos a cada passo da série, contribuem com publicações na internet e redes sociais. O universo de TWD continua sendo revisitado. Enquanto a história em quadrinhos foi encerrada em 2019, as séries televisivas continuam no ar, algumas delas com força narrativa para continuar por anos e anos.

Além da possibilidade de conduzir o episódio da série com autonomia em relação ao roteirista, diretor e outros membros da criação, Todd Desrosier aponta como a série derivada procurou ter uma originalidade, características diferentes da série original para que o espectador não tivesse um sentimento de redundância e repetição.

Cecilia Salles nos fala sobre como as interações podem modificar o projeto artístico:

502 | Entrevista realizada com Todd Desrosier por email em 15/03/2019

Morin (2002b, p72) discute a natureza de interações na cultura como ações recíprocas, que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos nelas envolvidos, supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicação, etc, ou seja, dão origem a fenômeno de organização. (SALLES, 2017, p 110 e 111).

As agitações e turbulências lembram os choques e conflitos apontados por Eisenstein como criadores de novos sentidos na montagem e no cinema. Assim como dois fragmentos em choque produzem um novo significado (EISENSTEIN, 2002), o confronto e o conflito entre dois sujeitos podem também criar novas direções. Desrosier, por exemplo em debate com as ideias de Kirkman ao montar os episódios de *Fear the Walking Dead* propõe outros objetivos. Salles percebe que Eisenstein entende o processo de criação em grupo como um embate de ideias dos vários sujeitos: "Eisenstein dá maior complexidade a essa discussão sobre os processos em equipe que, como vimos, são formados por sujeitos em comunidade, que, ao mesmo tempo, deixam marcas de sua subjetividade em suas escolhas (SALLES, 2017, p. 44)

Sobre esse ambiente de encontro e ações coletivas, o entrevistado Todd Desrosier nos fala sobre os autores envolvidos no processo de *The Walking Dead*" e *Fear the Walking Dead* e como na série derivada todos estavam na mesma direção de criar uma independência da série original, direção detonada também pelo *showrunner* (roteirista-chefe) de FTWD, David Erickson⁵⁰³:

"Quanto às orientações para a montagem de TWD, eu fiz um episódio para a 5ª temporada, então usei todos os episódios anteriores e as contribuições de alguns dos outros editores e, claro, o diretor do episódio (que também era o diretor de fotografia do programa) e o *Showrunner* para orientação. *Fear the Walking Dead*, foi mais sobre a criação de uma nova experiência separada da "Nave-mãe" e a descoberta dos ritmos certos e da maneira de contar a história com o *Showrunner* / Escritor e Diretor."

A entrevista de Desrosier nos conta um pouco como foi o processo de montagem das duas séries televisivas, e por ela podemos aferir como um processo em grupo pode detonar novos sentidos e novas estéticas narrativas, assim como descritos por Cecília Salles no seu trabalho "Processos de criação em grupo". As inovações de linguagem audiovisual podem não ter sido realizadas de forma intencional, mas aquilo que vemos ao justapor as imagens da história em quadrinhos com as imagens das séries, dos jogos de videogame e celular deve ser discutida à luz da teoria da montagem.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. et al. *A estética do filme - 5ª ed*, Campinas, Ed. Papirus, 2007.

BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Madison: Campinas, SP; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

503 | Entrevista realizada com Todd Desrosier por email em 15/03/2019

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Ed. Aleph, 2009.

KULECHOV, L. *Kulechov on film*. Berkeley: Univ.of California Press, 1974.

MITTEL, J. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova York: N.Y.U. Press, 2015.

SALLES, C. A. *Processos de criação em grupos – diálogos*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, C. A. *Redes da criação – construção da obra de arte*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006..

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005

O Bom Falsário: um Ser (artista) indígena, um devir-outro⁵⁰⁴

The Good Forger: an indigenous (artist) being, a becoming-other

Samir Gid Rolim de Moura Moreira⁵⁰⁵
(Mestrando – PPGCOM UFPR)

Resumo: Deleuze, conceitualizando as potências do falso e do corpo num cinema do pensamento, refere-se a um sentido criativo capaz de fazer nascer o artista, o bom falsário. Subvertendo o que se acredita como verdade, essa figura, que restaura a crença no mundo e na multiplicidade, nos ajudará a repensar o perspectivismo ameríndio e a função fabuladora dos personagens em filmes realizados por indígenas no Brasil.

Palavras-chave: Cinema de realização indígena, Corpo, Crença, Devir, Gilles Deleuze.

Abstract: Deleuze, conceptualizing the powers of the false and the body in a cinema of thought, refers to a creative sense capable of giving birth to the artist, the good forger. Subverting what is believed to be true, this figure, who restores belief in the world and multiplicity, will help us rethink Amerindian perspectivism and the fabulating function of characters in films made by indigenous people in Brazil.

Keywords: Becoming, Belief, Body, Gilles Deleuze, Indigenous filmmaking.

Introdução

Meu intuito aqui é contribuir para o debate da impureza e da interculturalidade dos filmes de realização indígena no Brasil, mais especificamente, das teorias que envolvem a interpretação estética e antropológica dos filmes-rituais, nesse caso, majoritariamente, do perspectivismo ameríndio, de Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, e da cultura com aspas, de Manuela Carneiro da Cunha. Esse caminho, tomado e orientado primeiramente por Ruben Caixeta de Queiroz através de Lévi-Strauss — o pensamento selvagem, a bricolagem e o corpo⁵⁰⁶ —, tomou forma mesmo com André Brasil que casou cinema e as cosmologias ameríndias⁵⁰⁷ através das noções de antecampo e extracampo — hoje incontornáveis, para citar apenas os autores mais seminais e de fôlego, respectivamente, quanto ao fundo filosófico em um mar de preocupações socio-históricas.

504 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 4 - Tecnologias do transe: a fabulação entre corpos e mentes.

505 | Mestrando e bolsista da CAPES (PPGCOM/UFPR); pós-graduando em Antropologia Cultural (PUCPR); escritor e realizador. E-mail: samir.gid.moreira@gmail.com

506 | *Cineastas indígenas e pensamento selvagem* (2008).

507 | Cronologicamente: *Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo* (2012); *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do "antecampo" em P'õnhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá* (2013); *Desmanchar o Cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas* (com Bernard Belisário, 2016); *Rever, reverter, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica* (2016); *Ver Por Meio do Invisível: O cinema como tradução xamânica* (2016).

Trabalhando numa análise antropofágica (Oswald de Andrade) sincrônica do cinema de realização indígena no Brasil e partindo de uma discussão recente sobre a influência do Surrealismo francês e da Pintura metafísica italiana para as diretrizes de Jean Rouch na elaboração do cinema-verdade, a qual está diretamente ligada à genealogia e ao modo de produção e conceituação desse cinema (MOREIRA, 2023), cheguei a uma encruzilhada: o “Matriarcado de Pindorama” é uma alegoria teórica de *weltanschauung* perfeitamente traduzível para o cinema (MOREIRA, 2023), contudo, esta sugeriria logicamente uma suprarrealidade cosmológica tal e qual o extracampo de André Brasil, configurando uma “postura metafísica” (como o surrealismo), diplomática (como o xamanismo) e (inter)cultural quanto ao contato e à geopolítica (MOREIRA, 2023, p. 6) ou o ante e o extracampo seriam noções fenomenológicas demais⁵⁰⁸ para um cinema “protético” (MARGEL, 2017), “espectral” (Nodari, 2008) e “do impensável no pensamento” (DELEUZE, 2018)?

Voltando ao início, a Lévi-Strauss, a Viveiros, vemos controversamente como a impureza, a interculturalidade, que tanto nos move, é uma versão politicamente eloquente do totemismo (1999); que a forma equívoca do perspectivismo i. e. a tradução dos conceitos e relações é sinônimo de mito, de pensamento mitológico; que o fora é imanente; que xamanismo (diplomacia) é análogo à antropofagia em sua metafísica da predação (guerra), em seu traslado e traição (2018); por fim, que o corpo é o núcleo do ponto de vista (conceito) e, portanto, do perspectivismo. Se, então, no filme-ritual e no cinema-verdade o corpo é o astro, e na antropologia reversa e simétrica de Viveiros o *big bang*⁵⁰⁹, devemos deixar a suprarrealidade e a cosmopolítica dos campos um pouco de lado para pensar o corpo como devir (além da fabulação), pois isso, sim, nos ajudará a mensurar o papel da antropofagia e do perspectivismo na interculturalidade de nossos objetos e interpretações.

Baseio-me nas ideias de Gilles Deleuze (2018) a respeito d'*As potências do falso, d'O pensamento e o cinema e do Cinema e Corpo e cérebro, pensamento*, para refletir sobre o corpo no tempo (crônico e não mais cronológico). Esse, que além de fabular, é objeto de crença capaz de religá-lo ao mundo através do devir de sua (boa) falsidade e seu (bom) falsário, aparece, segundo o autor, no cine-transe de Rouch, no discurso indireto livre de Pasolini e nos *gestus* e cotidiano de Cassavetes.

Lendo os filmes-rituais pelo transe⁵¹⁰

O mote dos filmes e registros rituais, desde os primórdios desse cinema com o VNA, é o medo da morte das figuras que conduzem ou de alguma forma são fundamentais para a sua realização, por consequência, o medo da perda da tradição e a preservação da cultura. Entretanto, a ida ao cinema é ambivalente, pois nele a tradição revive, mas também se reinventa. Os filmes extrapolam a função arquivística e mnemônica pela direção e pelas per-

508 | A realidade fílmica sobrepõe-se à realidade do espectador, criando mundos e sensações por meio de uma sensibilidade e uma significação que transcendem aos limites do quadro e às normas narrativas.

509 | Refiro-me ao incidente das Antilhas, lembrado por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* e fundamental para Viveiros desde *A propriedade do Conceito* (2001). Nele ilustra-se a diferença entre as ideias de humanidade e de pessoa, atribuída, por um lado, pelos espanhóis através da alma e, por outro, pelos indígenas através corpo.

510 | Ainda que as culturas ameríndias amazônicas não sejam de possessão e transe, mas sim de exorporação (VIVEIROS DE CASTRO, 2018), acredito que dou-me a entender com o doravante uso de “transe” e termos similares.

formances na realização do ritual, que obtém um escopo inventivo indissociável. Dois argumentos — além da invenção em Roy Wagner, mas que aqui não vem ao caso — contribuem para essa ideia, a noção de “cultura” e de cine-transe.

A “cultura” é a metarreflexão cultural de uma comunidade na reação a um sistema interétnico, aqui entre indígenas e não indígenas, sem que esta comunidade conceba originalmente a cultura enquanto conceito antropológico de conjunto de práticas e princípios distintivos. Isto é, que cultura seja uma noção distintiva. Assim, ela é sempre dependente das formas de relações sociais entre as duas ou mais perspectivas envolvidas. Isso significa que em alguns casos ela assume um novo argumento político de resistência, mas não podemos deixar de ressaltar como ela também: primeiro conota a propriedade dos conhecimentos tradicionais; segundo implica, obrigatoriamente, a performatividade da “cultura” através desses conhecimentos pela comunidade (CUNHA, 2009). Isso é apenas uma das coisas que os filmes-rituais, antropológicamente, mostram a cada cerimônia, pintura e depoimento filmado (ARAÚJO, 2015; BRASIL, 2012).

O cine-transe consiste na sintonia entre as consciências do cineasta e de seus personagens num filme, a princípio documental, que pode ser atingida por meio de técnicas adequadas, vide o plano-sequência, o som direto e um poético improvisado de participação e entrosamento da câmera na cena. Cineasta e personagens entram em transe juntos, transformam-se e se perdem uns nos outros, analogicamente ao fenômeno de possessão. Como falta *um* autor-narrador no ritual, falta unidade nas personagens e no mundo, falta também demarcação entre objetividade e subjetividade, por fim, suas identidades. Instaura-se um discurso indireto livre: “cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro” (DELEUZE, 2018, p. 222).

Os efeitos disso são filmes cuja transformação, vista no corpo, compõe um enredo e uma linguagem que levam o documental ao limite, à ficção, à relatividade da verdade, do real (HENLEY, 2009). Quem desenvolveu essa pragmática, mais até do que gênero, nos filmes de realização indígena, ainda no Vídeo nas Aldeias, foi Mari Corrêa⁵¹¹ (MOREIRA, 2022).

Ao fim e ao cabo, esses fatos somados às características dos rituais, as quais podemos, pelo menos, mencionar muito superficialmente como performáticas e, ainda, vivências convencionais que (re)inferem valores ou pensamentos num processo e que reproduzem relações⁵¹², que o corpo, estética e antropológicamente, passou a ser observado como a instância visível da fabulação, ou da auto-mise en scène⁵¹³, de invenção de um povo quando diante da câmera (DELEUZE, 2018).

511 | Ver *Conversa a Cinco* (2006), onde a realizadora e oficinaira do VNA, juntamente de Vincent Carelli e Sergio Bloch, discutem com Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel os meandros desse tipo de produção nas aldeias.

512 | Ver *Rituais ontem e hoje* (2003), de Mariza Peirano, p. 16-19, para a abordagem lévi-straussiana dos ritos, bem como *A Performative Approach to Ritual* em *Culture, Thought and Social Action* (1985), Stanley Tambiah, e *O processo ritual* (1974), de Victor Turner, para um desenvolvimento do corpo no ritual.

513 | O termo utilizado por Jean-Louis Comolli, em *Ver e Poder* (2008), que ganhou uso eloquente na antropologia visual e no documentário etnográfico por Claudine France em *La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire* (*Corps filmé, corps filmant*, 2005).

A personagem “torna-se outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles” (DELEUZE, 2018, p. 218). Ou seja, no “cinema-verdade, [uma] história não será contada: será mais bem revelada quanto menos se mostrar, mostrando-se apenas a maneira pela qual as atitudes do corpo se coordenam na cerimônia” (DELEUZE, 2018, p. 286). Trata-se de uma admissão filosófica do corpo como potência num cinema que é pensamento, mais realizável numa acepção imanente (e intensiva) do perspectivismo, ao contrário de uma transcendente, como infere uma qualidade indicial.

O falsário, um motivo para acreditar no corpo

Para afirmar a natureza do devir nos personagens de Rouch, Deleuze reintroduz o conceito de regime cristalino o qual, no cinema, é a conjuntura de indiscernibilidade entre real e imaginário, atual e virtual, que por isso não aspira mais ao verdadeiro, mas à constituição de uma nova verdade relativa, “de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 2018, p. 192), de modo que, na imagem-tempo, implica relações não localizáveis, de tempo crônico e não-cronológico, cujos movimentos perceptíveis são “necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’” (DELEUZE, 2018, p. 190). Esses movimentos pressupõem uma personagem real, é claro, afinal, a potência virá apenas quando a possibilidade da ficção surgir nelas como uma camada a mais do real, tornando-se algo ou alguém como acreditamos em nossas vidas mesmo. E vemos isso nas várias vezes em que as tradições se afirmam como uma nova verdade com cara antiga.

Dobrado sobre Nietzsche tal e qual Oswald, planificando a verdade, o filósofo afirma que “só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência” (2005, p. 173). E o seu agente é o falsário. Não estamos, contudo, tratando de qualquer tipo de falsário e de personagem, mas sim de participantes de rituais que Deleuze chamaria de bons, nobres, generosos e por fim *artistas*, porque criam como potência. Suas metamorfoses em cadeia, pé ante pé, de falso a falso, narram e fazem viver a história em compasso com a própria vida que é feita de mudanças — o que se transforma sobrepondo-se à forma. Eles poderiam paralisar-se diante dela, como postura contrária possível, um “mau” falsário, mas não é isso que acontece.

Quer dizer, além da ação há a paixão, há a discussão metalinguística dos personagens e do cineasta sobre a verdade durante as filmagens que integram o corte final. Em outras palavras, a discussão antropológica de “cultura”, que apresentamos modestamente no início deste texto, pode ser tão logo, no filme, uma questão estético-filosófica de tempo e devir, de tal modo, o que era unificante dá passagem à multiplicidade, o que se pretende tradicional é agora metalinguístico.

Mas a metalinguagem nada mais é do que uma jogada às claras do artista (i. e.) falsário, assim como a narrativa mentirosa é a sua versão subliminar. Em *As hiper-mulheres* (2011), por exemplo, diante do problema da perda dos saberes tradicionais, dos cantos, os

realizadores tomam a liberdade ficcionar a veracidade dos cantos do ritual e, mais do que isso, enganar os espectadores acerca do conteúdo de algumas sequências e também dos próprios cantos do *Jamurikumalu* que pretendem guardar⁵¹⁴.

Esse tipo de cinema atinge assim o desaparecimento do corpo visível, porque é ali um outro criado, inventado — de si, um não indígena, de um espírito. Essas ficções são um problema do corpo, que fornece um espetáculo para o que antes era apenas intriga. Trata-se de um cinema dos corpos que, indireto e livre, articula-se no gestus (a voz, a pausa, o silêncio, inclusive) e no tempo, como se interrompesse o filme para que os corpos possam continuá-lo. Nesse sentido, Deleuze (2018) ainda afirma que a passagem de tempo é necessária para ultrapassar o modelo e a condição pretendida e chegar a uma determinada potência do outro, a uma dimensão iniciática e litúrgica do tempo, bem como do corpo, glorioso e grotesco, passando pelo cotidiano e pela espera — o que anteriormente chamei de “nada” (MOREIRA, 2022). Tempo que o cineasta mostra, mas só o personagem é capaz de viver. Há um tempo dilatado, uma dimensão íntima da realidade que se mistura à dimensão da invenção e da criação.

O corpo não se divide da crença neste mundo crônico e de forças anárquicas — “Não há ponto de vista sobre as coisas – as coisas e os seres é que são pontos de vista, como disse Deleuze” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 91) —. Crer no corpo seria crer na nova ordem que ele estabelece no mundo, de simultaneidade do tempo, do antes e do depois, sendo o devir a única maneira de estar nele (DELEUZE, 2018). Nesse sentido, o encontro do cinema com o ritual — uma memória em ação — é exemplar: “os corpos em performance, ritualizados, vibram na tensão estabelecida entre o novo e o velho, entre as forças que tendem à conservação e as forças que reivindicam inovação [...] são os próprios rituais que engendram abertura de espaço e tempo para o novo, a antiestrutura” (MARTINS, 2014, p. 759).

Com criação, a todo instante os personagens se movem pela crença de tornar a si mesmos múltiplos, virando a outros mundos, entre eles o mundo do próprio cinema, a ficção⁵¹⁵. “O homem está no mundo como em uma situação óptica e sonora pura [...] somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nossa única ligação.” (DELEUZE, 2018, p. 249).

Considerações

Não é o bastante procurar definir os termos da interculturalidade nos filmes realizados por indígenas se não entendermos, antes de tudo, o perspectivismo nesse cinema, de que tipo de cinema e, em último caso, pousarmos ou refutarmos a hipótese perspectivista, de simetria conceitual e antropológica. Se os indígenas nos filmes-rituais são bons falsários i. e. *artistas* num cinema do pensamento, é porque mobilizam uma crença na multiplicidade, num esquema relacional que sabemos ser cosmológico. Contudo, o corpo como maneirismo e etograma em eterno desequilíbrio parece ser uma provocação rizomática eloquente a uma suprarrealidade, a uma oposição extensiva de limites culturais e planos espirituais.

514 | Ver *As hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos* (2014), de Bernard Belisário.

515 | Um caminho para restaurar o mundo após a crise da imagem-ação. Ver capítulo homônimo em *Cinema 1 - Imagem-Movimento*, de Deleuze.

No mesmo sentido, Viveiros (2018, p. 54) afirma que essa unificação de mundos exige “um apartheid radical entre seus respectivos habitantes. Todo grande divisor é mononaturalista” — mais de uma natureza, nesse caso, é mais de uma forma de variação das relações —. Já Deleuze, coloca que, cinematograficamente, “o certo é que crer não significa mais crer em outro mundo [...] apenas, simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo” (DELEUZE, 2018, p. 251). Se nos mantivermos fiéis a isso, como Viveiros, seremos capazes de tensionar o plano exterior (extensivo) e trabalhar não o “é” entre mundos, mas o “e” entre corpos, pontos de vista (DELEUZE, 2018; VIVEIROS DE CASTRO, 2018)

Referências

- ARAÚJO, Juliano José. *Cineastas Indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. 2015. 270 f. Tese (Doutorado) Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2015.
- BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2012.
- BRASIL, André. Ver por Meio do Invisível: O cinema como tradução xamânica. 2016. *Novos estud.* CEBRAP, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 125-146, nov. 2016.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- MARTINS, Alice Fátima. As hiper mulheres kuikuro: pontos sobre cinema, corpo e performance. *Sociedade e Estado*, v. 29, n. 3, p. 747-766 2014.
- MOREIRA, Samir Gid Rolim de Moura. Por outra inter-epistemicidade do cinema indígena brasileiro: uma crônica de influências suprarreais. Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In: 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 46, 2023, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: PUC Minas, 2023.
- MOREIRA, Samir Gid Rolim de Moura. Tudo e “Nada”, Pourquoi Pas? Reflexões sobre o estilo cinematográfico entre a antropologia e o surrealismo no cinema do projeto Vídeo Nas Aldeias. Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, 10, 2021, Curitiba, *Anais...* Curitiba: UNESPAR pp. 246-256, 2022.
- NODARI, Alexandre. Um Antropófago em Hollywood: Oswald espectador de Valentino. *Anuário de Literatura*. v. 12 n.1, p. 17-26, 2008.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Etnologia Brasileira. In: S. Miceli (org.), *O que Ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995) - Volume I: Antropologia* São Paulo: Ed. Sumaré/ANPOCS. pp. 109-223. 1999.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Animação como metalinguagem no cinema nacional recente⁵¹⁶

Animation as metalanguage in contemporary Brazilian cinema

Samuel Baptista Mariani⁵¹⁷
(Mestrando – ECA / USP)

Resumo: O trabalho propõe um estudo da abordagem temática e crítica de mídia de duas obras do cinema de animação brasileiro que marcam um amadurecimento no setor audiovisual ao qual pertencem. A pesquisa buscou evidenciar os recursos narrativos metalinguísticos adotados pelos filmes para justificar tematicamente sua existência na cultura audiovisual que habitam e sua influência no circuito midiático em que se engendram, frequentemente através de recursos caros aos gêneros de humor, como a auto-paródia.

Palavras-chave: Cinema de animação, História em Quadrinhos, Humor, Cultura audiovisual, Metalinguagem.

Abstract: This article proposes a study of the thematic approach and media criticism surrounding two feature-length films of recent Brazilian animated cinema, which represent a maturity in the audiovisual sector to which they belong. The research sought to highlight the metalinguistic narrative resources adopted by the films to thematically justify their existence in the audiovisual culture that they inhabit and their influence on the media circuit in which they are created, often through resources common to comedy genres, such as the use of self-parody.

Keywords: Animation Film, Comics, Humor, Audiovisual culture, Metalanguage.

Os filmes *A Cidade dos Piratas*, de 2018, dirigido por Otto Guerra, e *Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente*, de 2021, dirigido por Cesar Cabral, são produções interdisciplinares que celebram relações plásticas intrínsecas com o desenho dos seus autores originais, pois são filmes baseados nas obras dos quadrinistas brasileiros Laerte Coutinho e Arnaldo Angeli Filho, respectivamente. Assim como Laerte e Angeli deixam de desenhar (ou recriar) suas personagens que não acompanham a transformação de seus autores no mundo histórico, esse mesmo processo acaba por desencadear crises de identidade que vão se repercutir na impossibilidade cômica da existência dos filmes em análise.

516 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 15 – As relações simbióticas entre o cinema e outras mídias.

517 | Mestrando do PPGMPA da ECA-USP e membro do MidiAto: Grupo de Estudos de Linguagem, é colaborador da ABCA, NCA Campinas e na Coala Filmes, onde assina montagem e animação de séries como *Angeli The Killer* e *Gildo*.

Para além de pertencerem ao mesmo ecossistema editorial, ambos os filmes costuraram-se pelas vias dos recursos da auto-paródia, da subversão da espetatorialidade e da metalinguagem e, relacionando-os aos estudos de teoria da comédia no cinema, que denomina esses elementos como caros ao humor cinematográfico, a presente pesquisa se propõe a investigar o trânsito dessas produções animadas pelo gênero da autoconsciência, possibilitando a sua inserção em uma rede de relações geradora de novos sentidos pela chave da crítica e da autoralidade.

O trabalho a seguir é uma apresentação de abordagens teóricas e análises que fazem parte do projeto de pesquisa do nível de Mestrado intitulado “Animação como metalinguagem: A Cidade dos Piratas e Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente sob a crítica da cultura audiovisual do seu tempo”, iniciado em 2023 no Programa de Pós-Graduação em Meio e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Relevância cultural e envolvimento do autor

A pesquisa de mestrado em questão possui aspectos teórico-filosóficos e de análise crítica que serão abordados adiante. Essas duas características tangenciam, respectivamente, estudos referentes à reorganização das noções de espectadorismo e do desenvolvimento social do olhar; e abarcam dimensões contextuais, considerando também os sistemas de produção e recepção em que as obras se inserem. (SOARES, SILVA, 2019)⁵¹⁸

De maneira pragmática, é necessário também considerar um aspecto prático da pesquisa, que envolve a dimensão da experiência dentro da ecologia dos saberes envolvidos⁵¹⁹. No caso, crê-se num estudo sistemático que também considere a participação do autor desta pesquisa no meio em que investiga, considerando a oportunidade do mesmo, por exemplo, de ter atuado por quatro anos na assistência de direção e montagem do longa-metragem proposto como objeto da pesquisa, *Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente*.

Junto a esse acompanhamento empírico das atividades práticas de estúdio de animação, foi possível verificar um crescimento vertiginoso do setor nos últimos anos, especialmente após 2014 com a criação da Spcine⁵²⁰, e uma crescente demanda por diversificação de conteúdos audiovisuais.

O circuito Spcine, cuja proposta é democratizar o acesso da população ao cinema e expandir a barreira geográfica do centro expandido em direção a todas as regiões da capital paulista (CIRCUITO SPCINE, 2024), foi instrumental na divulgação das obras animadas

518 | Em “Lugares da Crítica na Cultura Midiática”, Gislene Silva e Rosana de Lima Soares levantam a teoria de uma atividade crítica eminentemente plural, sugerindo caminhos pelos quais seja possível sistematizar e problematizar a crítica de mídia. Na análise, é fundamental que a crítica indague sobre os modos de produção e difusão das obras analisadas, estando ela (e a crítica da mesma) inserida em diversos circuitos culturais.

519 | A dimensão da experiência aqui não tem a intenção de ferir a integridade de um processo de pesquisa científica que visa a uma neutralidade axiológica, mas busca complementar o estudo dentro da lógica de uma Ecologia dos Saberes (SANTOS, 2009), onde, contribuindo para um regime de pensamento menos abissal e colonialista, facilita-se a participação dos agentes da experiência na construção de conhecimento, incluídos na cultura audiovisual em que habitam.

520 | A empresa de cinema e audiovisual de economia mista de São Paulo, constituída em junho de 2014. Atua principalmente como um escritório de desenvolvimento, financiamento e implementação de programas e políticas para os setores de cinema, TV, games e novas mídias, segundo o Relatório de Administração da Spcine de 2021. (SPCINE, 2021)

e no crescimento da distribuição do cinema de animação. Composta por vinte salas, sendo quinze presentes nos Centros de Educação Unificada (CEUs) e cinco em centros culturais da cidade, a rede exibia vinhetas da empresa mista com animações que faziam referência direta aos longas-metragens de animação exibidos na época, como parte de um programa de financiamento que visava à projeção da animação paulista no mundo. “São Paulo: an animation city” foi o slogan que acompanhou a campanha de estímulo e promoção do potencial de São Paulo como polo criativo e produtivo da animação (TELA VIVA, 2016), engatilhada pelo investimento na divulgação, por parte da empresa, do longa-metragem *O Menino e o Mundo*, que concorreu à estatueta do Oscar estadunidense em 2016, feito inédito para uma produção brasileira do gênero na história do concurso. A campanha assinou contrato de investimento no valor de R\$300 mil reais para a difusão daquele longa-metragem no ano em questão e a vinheta exclusiva, prova da consolidação no setor da animação, foi licenciada para que fosse incluída nos filmes patrocinados pela empresa. (SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO, 2016)

Na esteira dessa trajetória ascendente do setor, irradiada a partir de São Paulo, duas produções brasileiras foram escolhidas pela pesquisa por pertencerem a um processo de amadurecimento das produtoras audiovisuais de animação, contribuindo para o efeito de pertencimento dessa nova identidade do cinema de animação nacional, redescoberto em suas fases de difusão. *A Cidade dos Piratas*, lançado em 2018 e *Bob Cuspe: Nós não gostamos de Gente*, de 2021 se dizem adaptações inspiradas na obra dos cartunistas Laerte e Angeli e levaram vinte e cinco e oito anos para serem concluídas, respectivamente. Os dois filmes encerram trilógicas no percurso profissional dos cineastas envolvidos, retrazendo uma história de desenvolvimento de narrativas de animação muito anterior ao volume do incentivo governamental descrito anteriormente.

Rastros dos caminhos seguidos por esses cineastas podem ser encontrados na literatura organizada por Sávio Leite⁵²¹, realizador e curador mineiro que organizou artigos e entrevistas em “Maldita Animação Brasileira”, de 2015 e “Diversidade na Animação Brasileira”, de 2018, e sua relação com a forma documental pode ser explorada a partir do trabalho desenvolvido sobre documentário animado pela pesquisadora e professora de história da animação Dra. Jennifer Jane Serra.⁵²²

521 | Sávio Leite é realizador e diretor da Mostra Udigrudi Mundial de Animação, que acontece anualmente em Belo Horizonte, Minas Gerais. Ele é considerado um militante pelos formatos marginalizados do cinema, em especial da animação. Vide análise da pesquisadora Patrícia Alves Dias (2015).

Assim como observadores, filósofos e impulsionadores históricos do cinema, críticos que acompanharam os desenvolvimentos do dispositivo cinematográfico e que publicaram seus escritos como, por exemplo, Elie Faure, Edgar Morin e André Bazin, Sávio Leite é, na sua busca por pluralidade de vozes e escrita despreziosa, uma testemunha e ao mesmo tempo um irradiador do cenário do cinema animado.

522 | Documentários animados aqui são entendidos como formas de cinema marginalizadas, especialmente diante dos estudos de teoria do cinema, como identificado na tese de Jennifer Jane Serra “A Vida Animada”: além de identificar a mesma denúncia por parte de escritores como Karen Beckman, Jayne Pilling e Tom Gunning, a autora verifica a falta de visibilidade da animação, por exemplo, nos debates sobre indexicalidade da imagem: “Autores como Kendall Walton e Gregory Currie demonstram ter no horizonte de análise apenas o cinema live action quando fazem oposição entre fotografia e pintura ou desenho.” (SERRA, 2017, p.120)

A obra de Otto Guerra, por exemplo, é considerada pelo próprio autor como a última instância de uma trilogia, que desemboca após o lançamento de outros dois longas-metragens que adaptam o trabalho de quadrinistas: *Rocky & Hudson: os cowboys gays*, de 1994, e *Wood & Stock: Sexo, Orégano e Rock'n'Roll*, de 2006, “um currículo raro na animação brasileira, sendo uma das poucas produtoras que realizavam curtas e longas-metragens de animação adulta no Brasil desde os anos 80” (GUERRA, 2021). Enquanto *Bob Cuspe* vem na esteira de produções dirigidas por Cesar Cabral em parceria com Angeli desde o lançamento de *Dossiê Rê Bordosa* em 2008, atravessando duas temporadas da série *Angeli The Killer* no Canal Brasil.⁵²³

Análise e indissociação temática do circuito midiático

O que esses filmes têm em comum e o que os une na pesquisa é a tematização do enfrentamento entre criadores-autores e criaturas-personagens facilitada pelo formato do documentário animado. Essa abordagem é adotada pela direção fílmica das obras num contexto de dificuldade ou até mesmo impossibilidade de realização desses mesmos filmes. Os bastidores de uma entrevista que falha ou o conflito com a equipe de animação e produção são usados narrativamente para tematizar a distância das personagens desenhadas em relação aos seus autores.



Figura 01: Quadro de *A Cidade dos Piratas* (2018), dir. Otto Guerra.

Na cena, o diretor Otto Guerra se depara com um estúdio abandonado por animadores.

Retirado de arquivo compilado digitalmente de longa-metragem, cortesia da Otto Desenhos Animados.



Figura 02: Quadro de *Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente* (2021), dir. Cesar Cabral.

Na cena, Angeli sugere o interrompimento do documentário através do visor da câmera simulada: “Pra que cinema? Eu tenho coisas a fazer”.

Retirado de arquivo compilado digitalmente de longa-metragem, cortesia da Coala Filmes.

A Cidade dos Piratas, por exemplo, é constantemente invocado à margem de uma produção hegemônica e seus códigos de articulação estão alinhados à condição de produção descrita por Otto Guerra em que “a impossibilidade acaba virando linguagem” (GUERRA, 2021). Leite vai colocar Otto Guerra no pioneirismo da história recente do cinema de animação, porque seus filmes, que quebram o estigma da animação como produto destinado so-

523 | O curta-metragem *Dossiê Rê Bordosa* (2008) e a série televisiva *Angeli The Killer* (2017-2021) são produções de animação stop-motion realizadas pela Coala Filmes, dirigidas por Cesar Cabral. Seu formato paródico remonta ao trabalho de pilhagem dos códigos do jornalismo investigativo, documentário tradicional, com especial ênfase na referência ao trabalho de Rogério Sganzerla em *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968.

mente ao público infantil, foram bem aceitos pelo público e pela crítica⁵²⁴ e “tocaram assuntos sensíveis e pouco usuais no cinema brasileiro, como a inserção de narrativas novelísticas; a brincadeira com os signos cinematográficos; a metalinguagem”. (LEITE, 2015)

Por sua vez, as personagens do “desenho original” de Laerte e Angeli são, à primeira vista, julgadas como imutáveis, pertencentes a outro tempo de realização ou que ficaram num passado distante. Seu arco dramático eventualmente desenvolve-se na direção de uma certa atualidade dessas representações.

Enquanto Bob Cuspe se recusa a ficar no inferno como um personagem do passado, o político ultra conservador de Laerte encontra sua própria imagem no objeto final de sua perseguição: ele mesmo é o minotauro⁵²⁵ que tanto persegue. Nos dois casos, as personagens encarnam nos duplos de seus autores para ganhar uma sobrevida.



Figuras 03, 04 e 05: mosaico com quadros dos filmes analisados, *A Cidade dos Piratas* (2018), dir. Otto Guerra, e *Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente* (2021), dir. Cesar Cabral. Personagens de Laerte e Angeli encontram seus desenlaces. Quadros retirados dos longas-metragens analisados, cortesia do arquivo da Otto Desenhos Animados e da Coala Filmes.

Nesse sentido, é caro para a análise crítica dessas obras notar que os filmes selecionados não conseguem deixar de se intoxicar internamente pelos aspectos críticos externos à abordagem narrativa proposta. Esses aspectos transitam pela reinvenção das noções de autoria tematizadas, para justificar a sua realização. Não só as personagens são questionadas pelas vozes dos próprios autores, como os diretores dos filmes em questão não veem saída narrativa diante da impossibilidade do documentário senão através da auto-representação paródica. E é então que esses signos de auto-representação na animação se diferem do documentário: para a animação, eles precisam ser fabricados.

524 | “A Cidade dos Piratas”, por exemplo, foi premiada com Melhor Roteiro e Melhor Direção no Festival de Cinema de Vitória, Menção Honrosa no Festival de Cinema de Gramado e Melhor Animação no Festival de Havana. (Correio do Povo, 2019; IMS, 2023)

525 | A figura do minotauro está ligada à Laerte no filme e também através de elementos que acompanham os paratextos da obra. Por exemplo, a difusão do trabalho de Laerte na mídia pode ser conectada às suas contas nas redes sociais. É possível encontrá-la pelo codinome “laerteminotaura”.

Esse tipo de reflexividade, se trabalhada no documentário tradicional contribuiria para compor algo na direção do modo participativo ou reflexivo de Bill Nichols (2005), com deslizes para uma vertente ensaística⁵²⁶. Por outro lado, na animação, visto que “a sua autoevidência desperta a atenção para o fato de que todo filme é uma construção” (SERRA, 2017), ela também se vale de outros índices para trabalhar uma leitura documentarizante⁵²⁷.

De maneira geral, isso se dá na reconstrução de supostos acidentes de imagem, que o espectador aprende a classificar como improviso⁵²⁸, e na reconstrução de acidentes de som, como o resgate do ruído do som direto. Esses códigos são usados constantemente para fazer um pastiche do suporte da imagem-câmera.

Essa “autoevidência da animação” desperta não só a atenção do espectador para os códigos de articulação fílmicos, como destaca Jennifer Serra em suas citações a Paul Ward, Paul Wells e Sybil DelGaudio, mas nos próprios realizadores dos filmes, impregnando na sua obra uma malha tunelar de um circuito midiático que possuiria o efeito constante de indissociação permanente entre o cinema de animação e a metalinguagem.

Para adentrar esse aspecto, é importante para a pesquisa entender o campo de recepção em que esses jogos de referência acontecem, ou seja, saber algo sobre seus espectadores e, mais importante ainda, saber quais são os pactos de espectadorialidade em jogo no cinema de animação recente e em qual medida eles dependem dessa metalinguagem fabricada.

526 | Sybil DelGaudio por exemplo vai colocar os documentários animados mais próximos do modo reflexivo de Nichols, uma vez que a animação por si mesma atua na forma de “metacomentário” dentro de um documentário, particularmente no caso de filmes que “documentam o indocumentável”, porque a câmera não estava presente no momento, ou os momentos eram impossíveis de serem registrados. (SERRA, 2017, p.137)

527 | Emprestando o termo de Roger Odin (2012).

528 | Sob essa lógica, poderíamos enveredar para a perspectiva de auto-mise-en-scène, resgatada por Comolli dos escritos de Claudine de France em *Cinema et anthropologie*, de 1982 (COMOLLI, 2008)



Figuras 06, 07 e 08: mosaico com quadros dos filmes analisados, *A Cidade dos Piratas* (2018), dir. Otto Guerra (esq.), e *Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente* (2021), dir. Cesar Cabral (dir.).

A tematização do viewfinder, a reprodução de movimentos de câmera erráticos com ênfase em posições acidentais, o olhar para a câmera e a discriminação dos elementos típicos de set de filmagem são elementos compartilhados pelos dois filmes.

Quadros retirados dos longas-metragens analisados, cortesia do arquivo da Otto Desenhos Animados e da Coala Filmes.

Caminhos pela reflexividade e abordagem crítica

Um aspecto muito importante para a continuidade da análise se desenvolve então a partir dos pactos de leitura e nos estudos de recepção. Muitos conceitos são emprestados da teoria literária e a relação com o leitor ganha muitos nomes a partir de diferentes abordagens em Barthes, Benjamin, Thomas Elsaesser, Ranciere e Jonathan Crary.

Depois de certa análise tendemos a identificar que é a partir da abordagem dos estudos do cinema de humor que se faz possível construir pontes com os estudos de animação que abordam formas metalinguísticas do fazer. A justificação do texto cômico pelo seu “Estado de Ironia Conspiratória” (HORTON, 1991) parece estar muito mais próxima da “recreação racional” descrita por alguns teóricos sobre as experiências com cronofotografia, por exemplo (GAYCKEN, 2014)⁵²⁹.

Ainda buscando esse público, é muito importante para a pesquisa situar essas obras no seu contexto Latino Americano. Jesús Martín-Barbero, por exemplo, vai colocar o sujeito-receptor latino americano no protagonismo do combate a uma lógica condutivista da comunicação. De olho na ascensão das potências dos países ditos “emergentes”, ele vai destacar, por exemplo, as tendências à fragmentação e ao anacronismo como novos paradigmas comunicacionais.

529 | Karen Beckman edita um livro sobre o cinema de animação em 2014, promovendo a revisitação das teorias mais tradicionais do cinema.



Figura 09: quadro de *A Cidade dos Piratas* (2018), dir. Otto Guerra. Cortesia do arquivo da Otto Desenhos Animados.

O pirata híbrido consegue demonstrar que, além de estar atento a uma consciência histórica cinematográfica, na pilhagem o filme desfaz a regra da modernidade que sucede a tradição, fazendo do anacronismo um recurso estilístico. Nesse aspecto, Martin-Barbero cita Canclini: "a América Latina é o continente kitsch. Nossa história cultural é o Kitsch" (MARTIN-BARBERO, 1991)

Circulante em todo esse processo de reflexão, a crítica tem um papel fundamental na circunscrição desta jornada, ao encontrar o lugar do discurso dessas obras na cultura midiática, além de constantemente colocar o objeto em crise (SOARES, SILVA, 2019), algo essencial e ironicamente em consonância com os próprios cartunistas representados.

Em suma, identificar a auto-reflexão dos filmes analisados e sua posição específica dentro do campo da crítica da cultura midiática tem sido instrumental para responder questões fundamentais da pesquisa de mestrado, revelando aos poucos em qual grau essas obras, amadurecidas no cenário em que compõem, dependem dos seus elementos reflexivos para existir.

Referências

CIRCUITO SPCINE. Circuito Spcine. "Sobre o circuito Spcine". Disponível em: <<https://www.circuitospcine.com.br/sobre-o-circuito-spcine/>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver E Poder: A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORREIO DO POVO. Correio do Povo. "'Cidade dos Piratas' vence como melhor animação em Festival de Havana". 2019. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/artes/cidade-dos-piratas-vence-como-melhor-anima%C3%A7%C3%A3o-em-festival-de-havana-1.387355>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

DIAS, P. A. *Animação Maldita... Crianças Malditas*. Em: LEITE, S. (Org.) *Maldita Animação Brasileira*. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2015.

GAYCKEN, O. *A Living, Developing Egg Is Present before You: Animation, Scientific Visualization, Modeling*. Em BECKMAN, K. (Ed.), *Animating Film Theory*. Durham e Londres: Duke University Press, 2014.

GUERRA, O. *Nem Doe* (autopornografia). Goiânia: Mmarte Produções Ltda, 2021.

HORTON, A. S. *Introduction*. Em: HORTON, Andrew S. (Org.). *Comedy/Cinema/Theory*. Califórnia: University of California Press, Ltd, 1991.

IMS. Instituto Moreira Salles. "A Cidade dos Piratas". Disponível em: <<https://ims.com.br/filme/a-cidade-dos-piratas/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

LEITE, S. (org.) *Maldita Animação Brasileira*. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2015.

MARTÍN-BARBERO, J. *América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social*. Em: SOUZA, M. W. (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2005.

ODIN, Roger. "Filme documentário, leitura documentarizante". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 39, n. 37, p. 10, 2012.

SANTOS, B. S. *Para Além do Pensamento Abissal: Das Linhas Globais a Uma Ecologia de Saberes*. Em: *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO. capital.sp.gov.br. "Prefeitura apoia animação brasileira no Oscar". 2016. Disponível em: <<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-apoia-animacao-brasileira-no-oscar>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

SERRA, J. J. *A Vida Animada: (Re)construções do mundo histórico através do documentário animado*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SERRA, J. J. *O Documentário Animado: novas abordagens na representação da realidade*. Em: TAVARES, M. R.; GINO, M. S. (Org.) *Pesquisas em Animação: Cinema & Poéticas Tecnológicas*. Belo Horizonte: Ramalhete, 2019.

SILVA, G.; SOARES, R. L. "Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica". *Ru-mores*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 58-77, 2019.

SPCINE. "Relatório de administração e demonstrações financeiras - 2021". 2021. Disponível em: <https://spcine.com.br/wp-content/uploads/SPCINE_Relatorio_de_Administracao_2021_e_anexos.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2024.

TELA VIVA. telaviva.com.br. "'O Menino e o Mundo' recebe investimento da Spcine para campanha ao Oscar". 2016. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/05/02/2016/o-meni-no-e-o-mundo-recebe-investimento-da-spcine-para-campanha-ao-oscar/>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

Darwin, um transformista entre o sucesso e o preconceito nos anos 1920⁵³⁰

Darwin, a female impersonator between success and prejudice in the 1920s

Sancler Ebert⁵³¹

(Doutorando – PPGCine-UFF / FMU-FIAMFAAM)

Resumo: Para resgatar a história do artista cuir Darwin, o imitador do belo sexo, e tensionar as questões de gênero e sexualidade no Rio de Janeiro dos anos 1920, vamos contrapor nesta comunicação diversos dados sobre o sucesso do transformista nos palcos e telas com o processo de requerimento da naturalização como brasileiro solicitado pelo artista em 1924. Enquanto na cena cultural Darwin era considerado um rei dos transformistas, no processo o imitador é tratado com preconceito e acusações.

Palavras-chave: Darwin, o imitador do belo sexo; transformista; 1920; cineteatros; preconceito.

Abstract: In order to retrieve the story of the artist queer Darwin, known as the impersonator of the fairer sex, and to raise questions of gender and sexuality in Rio de Janeiro in the 1920s, we will compare in this communication various data on the success of the artist on stage and screen with the process of applying for naturalization as a Brazilian requested by him in 1924. While on the cultural scene Darwin was considered a king of female impersonators, in the process the imitator is treated with prejudice and accusations.

Keywords: Darwin, the impersonator of the fairer sex; female impersonator; 1920; movie theaters; prejudice.

Neste artigo, vamos contrapor a trajetória de sucesso do transformista Darwin pelos cineteatros do Rio de Janeiro com a forma preconceituosa que o artista foi retratado no seu requerimento de naturalização como brasileiro em 1924, disponibilizado no Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Para fazer essa pesquisa, investigamos Darwin em cerca de 40 periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil, além de realizar investigação em arquivos físicos, nos quais trabalhamos com partituras de música, mapas e documentos oficiais. Buscamos pelo nome do artista entre 1900 e 1950 nos periódicos Correio da Manhã e Gazeta de Notícias, assim como pelos termos: “imitador do belo sexo”, “transformista” e somente “imitador” em periódicos de todo Brasil entre 1910 e 1930.

530 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Tenda Cuir

531 | Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF) com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa; professor do Centro Universitário FMU/FIAM-FAAM, em São Paulo e secretário executivo da Socine.

Sucesso

O imitador se apresentou em cineteatros brasileiros entre 1914 e 1937, sendo na década de 1920 o seu grande auge. Nos anos 1910, além do Rio de Janeiro, levou seu espetáculo a cidades do nordeste, norte e sul do Brasil. Por meio da análise de publicações da imprensa da época, pode-se inferir que o público do transformista era composto por adultos – sendo eles homens e mulheres – e crianças, sendo esse grupo formado por famílias da elite e da classe média que consumiam as atividades culturais da época. O transformista se apresentou em mais de uma dezena de cineteatros, performando nos palcos antes e depois de filmes. Na maioria das vezes, o transformista tinha o palco apenas para si e nele imitava todo tipo de mulher. Outras vezes, dividia a sessão com comediantes, músicos, bailarinos e atrações circenses (acrobatas, malabaristas, equilibristas, atiradores, ilusionistas).

As apresentações de Darwin eram compostas por três elementos principais: a performance de canções, a exibição de roupas femininas de luxo e a imitação de diferentes tipos de mulheres.

O repertório do artista contava com canções de diferentes nacionalidades. Em suas primeiras apresentações no país, Darwin travestia-se como uma cantora francesa, uma espanhola e outra italiana, demonstrando dominar diferentes idiomas ao cantar. O que nos leva a entender como após alguns anos no Brasil, o artista passa a interpretar sucessos carnavalescos em português, como a canção Maroca. Já na década de 1920, o repertório de Darwin era principalmente formado por fox-trots e tangos.

Além das canções apresentadas, outra grande atração dos espetáculos de Darwin eram as roupas de luxo exibidas pelo artista no palco, que eram anunciadas nas publicidades como “Luxuosíssimas toilettes, últimas novidades da moda! Cenários deslumbrantes! Uma fortuna empregada em cena! Elegância! Arte! Beleza, Graça e *Donaire*” (Gazeta de Notícias, 08/08/1922, p. 8); “Deslumbrante encenação. Vestuários riquíssimos e de apurado gosto – Sucesso em toda linha” (Correio da Manhã, 09/04/1922, p. 16); “(...) esplendor das 70 diferentes “toilettes” de luxo que exhibirá” (Correio da Manhã, 09/12/1932, p. 8); “com as suas luxuosíssimas toilettes, dos mais afamados costureiros de Paris (...)” (Correio da Manhã, 20/12/1932, p. 10).

Em relação as imitações, Darwin era reconhecido como o rei dos imitadores do belo sexo, a ponto de ele ser citado como referência a outros imitadores. Se num primeiro momento há uma comparação dele com Fregoli e Fatima Miris, depois da sua aparição nos cineteatros, é Darwin que passa ser utilizado como critério de comparação ou superação. Investigando os periódicos da época, podemos compreender a razão do destaque do transformista frente aos seus colegas, visto que diversas são as notas e textos que vão descrever a perfeição do trabalho de Darwin, como o artigo *O poder do artifício* do jornalista Costa Rego: “Em primeiro lugar, veste-se a primor. Nas sedas, nos arminhos, nas peles, nas plumas, está pode-se dizer, metade da mulher. Em seguida, recorre Darwin à química dos potes de creme, dos lápis e carvões, dos carmins e pós de arroz, dos postiços e dos grampos. Assimila

ele, assim, a segunda metade” (Correio da Manhã, 21/04/1922, p. 2). Ainda que valorizasse o uso dos figurinos e maquiagens para a criação da ilusão proporcionada pelo imitador, Costa Rego defendia que era a observação do transformista sobre o corpo feminino e sua aptidão física que o fazia inimitável em sua arte: “[...] porque Darwin não seria perfeito se não houvesse estudado a maneira como a mulher costuma apoiar-se sobre o pé direito, deixando ligeiramente suspenso o pé esquerdo; dos dotes pessoais, porque essa observação de nada lhe valeria se a natureza não houvesse dado um físico acessível ao esforço da adaptação” (Ibid, p.2).

Pode-se inferir o sucesso de Darwin a partir de três evidências. Primeira, o tempo de permanência do artista nos cineteatros do Rio de Janeiro, que se apresentou durante todo o ano de 1922 pelos diversos bairros da cidade, ficando até dois meses trabalhando em um único local, o Cineteatro Brasil, da Tijuca. Segunda, pelo uso da imagem do transformista nas capas de partituras que vinham na revista *Selecta*. O artista era usado como chamariz para as partituras, que tinham letra e música de outros artistas, mas que faziam parte do repertório do imitador. Até o momento foram encontradas 14 partituras de canções que faziam parte do repertório de Darwin, dessas 3 fox-trots e 11 tangos. Terceira, pela participação do imitador no filme de comédia *Augusto Annibal quer casar* do diretor Luiz de Barros em 1923 (EBERT, 2022). Isso porque, como explica Luciana Araújo (2015), a obra de Barros vai acionar diversos artistas de outras formas de arte para o filme, como o protagonista Augusto Annibal que lotava teatros com a revista *Aguenta Felipe!*, as garotas do Ba-ta-clan que estavam em turnê no país e Yara Jordão, vencedora de um concurso de beleza. No filme, cujas cópias são consideradas perdidas, Darwin aparece como ele mesmo e é contratado por um grupo de mulheres que quer dar uma lição no protagonista do filme fazendo-o casar-se com o transformista. Se por um lado, o imitador tem provável pouco tempo de tela, por outro, seu nome foi destaque na divulgação do filme, chegando a ser utilizado em uma notícia em tom de fofoca para promover a fita.

Essa relevância na cena cultural carioca, com temporadas de sucessos pelos cineteatros possivelmente foi o motivo que levou Darwin a pedir a naturalização como brasileiro em 1924, quando tinha 33 anos. É esse documento, encontrado no início de 2023, que nos permitiu compreender que nem seu sucesso nos palcos e telas lhe protegeu do preconceito.

Preconceito

A documentação do pedido de naturalização, disponível no Arquivo Nacional, conta com 19 páginas e o processo foi iniciado em 29 de abril de 1924 com a entrada do pedido e finalizado em 21 de julho do mesmo ano com a retirada da documentação por parte de Darwin.

Para solicitar a naturalização no Brasil o artista anexou ao pedido declarações de varas criminais do Rio de Janeiro atestando sua boa conduta e relatos dos proprietários dos cineteatros onde trabalhou como prova de sua idoneidade moral. Sendo assim, o processo conta com vários atestados de que o imitador não consta no rol dos culpados das varas criminais.

No requerimento ao Cine-Theatro Modelo podemos ler: "(...) vem solicitar a bem de seus direitos, que vos dignéis atestar junto a este, se o requerente no exercício de sua profissão teve alguma nota até a presente data que desabonasse a sua conduta sob vossa digna administração" (p. 15). O testemunho de Manoel Bastos em próprio punho atesta que Darwin não era só um bom artista, mas: "como também cavalheiro de ótima conduta" (p. 17). Augusto Freitas Lopes Gomes, da Empresa Rialto Limitada, também atesta que Darwin "demonstrou ser um cavalheiro de bons costumes" (p. 17).

Os testemunhos da Paiva, Caruso e Companhia, elogiam ainda mais o transformista. "Atestamos que o peticionário trabalhou nos nossos cineteatros America e Haddock Lobo tendo sempre exemplar comportamento, nada havendo que desabonasse a sua conduta" (p. 16). Logo abaixo na mesma página, um segundo relato de próprio punho da Frota, Ponce e Caruso, informa Darwin: "sempre se mostrou um cavalheiro educado, nada podendo nós que desabonasse o seu comportamento" (p. 16).

Mesmo com vários testemunhos positivos, a declaração do Chefe de Polícia Marechal Manoel Lopes Carneiro da Fontoura ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, João Luiz Alves, tem maior peso e indica pelo indeferimento do pedido, que é acatado. No documento, Fontoura indica que a 4ª. Delegacia Auxiliar realizou uma investigação sobre o requerente, confirmando sua nacionalidade como espanhol, sua idade, status civil e endereço. O Delegado ainda indica que o artista estava há quatro anos no Rio de Janeiro, que trabalhava como imitador do belo sexo nos cineteatros e que havia viajado por estados no norte e sul do país.

Em seguida, o Chefe da Polícia faz acusações a Darwin, cuja única prova é seu testemunho, dado que nenhum relato de testemunha ou documentação é anexado à sua declaração. O Chefe de Polícia indica que Darwin era conhecido como "pederasta passivo" e usuário de cocaína em grande escala. Tais afirmações, reiteramos mais uma vez, não são provadas nas documentações, se limitando ao relato de Fontoura.

O Chefe de Polícia ainda debocha dos atestados anexados ao processo, ao citá-los como "graciosos". De acordo com Assunção Filho (2014), Fontoura era um dos auxiliares mais próximos do presidente Arthur Bernardes no setor de repressão, dada a utilização da polícia como controle social e era reconhecido por sua truculência.

Entre os seus auxiliares mais próximos no setor de repressão, o presidente Arthur Bernardes escolheu alguns personagens que marcaram a crônica especializada da época: para a chefia da Polícia do Distrito Federal foi indicado o marechal Manoel Lopes Carneiro da Fontoura, conhecido pelo apelido de General Escuridão, não só em referência racista à sua etnia, mas também à sua truculência. Esse oficial deixou o cargo antes do fim do mandato do presidente, sob acusação de corrupção e enriquecimento ilícito (p. 83).

Ainda no processo encontra-se um ofício de um diretor de seção, de nome ainda não identificado, que informa estar de acordo com o indeferimento do pedido de naturalização e declara que Darwin seria um “indivíduo de maus costumes, e que é um adventício, um forasteiro” (p. 4). Além do preconceito em relação a possível orientação sexual de Darwin, a declaração ainda traz um teor xenofóbico.

Sobre a orientação sexual de Darwin, informada pelo Chefe da Polícia, não temos materiais de comprovação, mas indícios, como pequenas notas na imprensa falando de sua proximidade com certos homens, em tom de fofoca. Claro reflexo do preconceito que sofreu em 1924 e que o fez ficar 8 anos afastado do Brasil, Darwin negou em entrevista em 1932 ser homossexual, assumindo um discurso machista: “Evidentemente, ao me transfigurar dessa maneira, nada sofro na minha personalidade de homem. Estou satisfeito com o meu sexo. Creio que é bem melhor ser homem do que mulher. Realizo imitações de figuras diversas de mulheres dentro da atividade artística” (Jornal do Brasil, 07 de dezembro de 1932, p. 14).

Mesmo sendo um artista de sucesso e com relevo na cena cultural carioca, sem indícios de sofrer discriminação por parte do público, Darwin não escapou de sofrer preconceito quando em contato com as instituições. Ainda que aceito no palco, sua possível homossexualidade lhe impediu de se naturalizar naquela época como brasileiro, cortando uma crescente de sucesso do artista nos cineteatros cariocas, pois o indeferimento do pedido e as acusações feitas o fizeram partir do país. E pior ainda, o fez assumir um discurso machista como forma de esconder sua sexualidade.

Referências

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!:* teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.

ASSUNÇÃO FILHO, Francisco Moacir. *1924 - Delenda São Paulo: a cidade e a população vítimas das armas de guerra e das disputas políticas*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

CORREIO da Manhã. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acer-vo-digital/correio-manha/089842>. Acesso em: 17 jun. 2022.

EBERT, Sancler. “Darwin casa-se por engano: um transformista em destaque na comédia Augusto Annibal quer casar (Brasil, Luiz de Barros, 1923)”, *Vivomatografias*. Revista de estudos sobre precine y cinesilente en Latinoamérica, n. 8, diciembre de 2022, pp. 169-198. Disponível em: [Acesso 19/04/2023].

FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Cinemateca MAM Rio, Rio de Janeiro, 2022.

GREEN, James. *Além do Carnaval*. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCRE-ADER/DOCREADER.ASPX?BIB=030015>. Acesso em: 17 jun. 2022.

Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Disponível em <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à*

La producción audiovisual del Estado para la educación. Una reflexión desde la experiencia argentina⁵³²

State audiovisual production for education. A reflection from the Argentine experience

Dra. María Silvia Serra⁵³³

(Doctora. Universidad Nacional de Rosario)

Resumo: Este trabajo explora la tarea del Estado en la producción de audiovisuales con fines educativos en un momento singular de la Argentina: la puesta en marcha de los canales de televisión *Encuentro* y *PakaPaka* (desde 2007 y hasta nuestros días) por parte del gobiernos kirchneristas. Se pregunta por la intervención política, estética y pedagógica que realiza Estado en el campo educativo, a través de estos canales.

Palavras-chave: Televisión pública – Argentina – políticas audiovisuales educativas.

Abstract: This work explores the task of the State in the production of audiovisuals for educational purposes in a unique moment in Argentina: the launch of the television channels *Encuentro* and *PakaPaka* (from 2007 to the present day) by the Kirchnerist governments. It asks about the political, aesthetic and pedagogical intervention that the State carries out in the educational field, through these channels.

Keywords: Public televisión – Argentina – educational audiovisual policies.

El vínculo entre cine y educación tiene múltiples aristas. La primera de ellas divide un conjunto significativo de problemas: es la que deja de un lado la potencia educativa -o de formación de identidades colectivas- que tiene el cine de por sí, y por otro lado el cine o el audiovisual puesto en juego desde una intención educativa, lo que tiene que ver con un escenario, un vínculo, unos objetivos, unos aprendizajes, unas posiciones de sujeto. Es en este segundo grupo donde encontramos a la pedagogía o al pensamiento educativo, y a un sinnúmero de experiencias de producción y/o de visualización de imágenes audiovisuales que llevan adelante en instancias más o menos formales (escolares o no), generalmente a partir de un encuentro (dos o más), donde se ponen en juego saberes y/o conocimientos.

532 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: NOSotras: políticas e pedagogias vizinhas dos cinemas nas escolas.

533 | Profesora en Ciencias de la Educación, Dra. en Ciencias Sociales (FLACSO). Profesora Titular de Pedagogía e investigadora de la Universidad Nacional de Rosario y de IRICE/CONICET, Argentina.

Estos amplios marcos permiten albergar talleres, estrategias escolares, instancias de educación no formal, comunitarias, barriales, etc., que tienen en común que ponen en juego un encuentro: entre voces, entre pares y no tan pares, entre saberes, entre miradas, y que de ellas se desprenden unos “efectos” no mensurables ni predecibles, pero propiciados, ligados a unos fines o intenciones: heredar, conocer, aprender, pensar, tomar la palabra, filiar, inquietar, interpelar, ampliar la mirada.

Dentro de este conjunto tan variado quisiera aislar un no menor subconjunto: el de las estrategias estatales, las políticas públicas que ponen en juego el vínculo entre cine y educación. En ellas, suele amplificarse un elemento que es propio de toda política pública: el estar inscripta en un proyecto político más amplio, con unas intenciones que suelen ir más allá de las del vínculo en los escenarios pedagógicos.

Por este motivo, estas políticas suelen juzgarse de otro modo, midiendo su alcance y su contribución a una articulación política específica, lo que suele resultar, cuanto menos, conflictivo, ya que al mismo tiempo que se activan derechos y se construyen audiencias, se vuelven focos de crítica en cuanto a su articulación con el ideario político en que se inscriben.

Para poner este conflicto en discusión, quisiera explorar la tarea del Estado en la producción de audiovisuales con fines educativos en un momento singular de la Argentina: la puesta en marcha de los canales de televisión *Encuentro* y *PakaPaka* (desde 2007 y hasta nuestros días) por parte del gobiernos kirchneristas.

¿Qué especificidades es posible reconocer en esta política? ¿De qué modo se articula con otras políticas educativas del mismo período, y con qué objetivo? ¿Qué imágenes, qué relatos, que miradas se construyen desde el Estado para la educación? ¿En qué horizontes -políticos, pedagógicos, estéticos- se inscribe? ¿Qué nos dicen sobre el papel del estado en la producción de audiovisual para el territorio educativo?

PakaPaka y Canal Encuentro

Encuentro se crea en mayo de 2005 al interior del Ministerio de Educación (Decreto N° 533/05). Desde su primera transmisión, en marzo de 2007, fue creciendo en la oferta de documentales sobre temas que incluyen filosofía, historia, arte, música, derechos humanos, naturaleza, ciencia e innovación, entre otros. Toda su programación se dirige a una audiencia amplia y plural, y busca que sus producciones también sean utilizadas como material educativo por docentes y estudiantes⁵³⁴. Por su parte, Pakapaka, que nace como franja infantil

534 | Este canal, por sus contenidos innovadores y de calidad, ha sido nominado y premiado en los festivales más prestigiosos del mundo, como Prix Jeunesse, International Emmy Awards, TAL, Cinécita Colombia, Magnolia Awards, Gold Panda Awards y Japan Prize. En el ámbito nacional, ha recibido el reconocimiento de los Premios Tato, Fund TV, FYMTI, ATVC, FICIP, Premios UBA y Martín Fierro.

<https://www.cultura.gob.ar/canal-encuentro-14-anos-de-cultura-audiovisual-10206/>

Acceso: 23-04-23.

de Encuentro, se lanza como señal independiente en el año 2010⁵³⁵. Entre sus objetivos, se señala: “promover el acceso de chicos y chicas a información y materiales de diversas fuentes nacionales e internacionales que contribuyan a su desarrollo de manera acorde a la Convención sobre los Derechos del Niño. Crear una programación de alta calidad dirigida al público infantil que respete los derechos humanos de los niños y niñas, que estimule su creatividad e imaginación, que promueva la diversidad y la inclusión y que despierte el gusto por el conocimiento” (PAULONI et al, 2017). Así, el canal proponía como desafío aportar una nueva forma de mostrar, hablar y convocar a la infancia. Buscaba reflejar la complejidad del mundo y definía a los niños como constructores y pensadores de su realidad. Desarrolla una programación propia que combina con productos audiovisuales que trae de otros contextos, donde se destacan el reconocimientos de la diversidad incluida en el plural de infancias, el encuentro con las herencias culturales y la introducción de las infancias al mundo.

Ambas propuestas, Encuentro y PakaPaka, pueden ser pensadas como *televisión educativa*, distinguiéndolas de lo que se suele nominar *como televisión cultural y televisión escolar* (CABRERO ALMENARA, 1994)⁵³⁶ al proponerse articular y complementar al sistema educativo, lo que se evidencia en las referencias curriculares y su intención explícita de producir materiales para acompañar a docentes de distintos niveles en el desarrollo de temáticas específicas. En el caso de PakaPaka, en una reciente entrevista a su directora Cielo Salviolo⁵³⁷, lo define como una herramienta para acompañar el proceso de enseñanza y aprendizaje y enfatiza que no tiene intención de reemplazar maestrxs ni a la escuela. Otro elemento que los distingue es la voluntad de ser una pantalla pública, de amplio alcance en todo el territorio nacional, donde todxs se vean representadxs: realidades socioeconómicas, características culturales, geografías, lenguas, etc.

En el prólogo de una reciente publicación del campo de la comunicación sobre la televisión pública en la Argentina, se plantea sobre esta política que el “gobierno kirchnerista (...) comprendió que para avanzar en la redistribución de los bienes materiales en la sociedad argentina era preciso también encarar una disputa cultural por la modificación de la matriz simbólica que durante décadas había sido formateada por el Estado neoliberal y el mercado”. (DE CHARRAS et al, 2023, p. 13)

Dentro de ese ejercicio de distribución, del cual la escuela había sido la pieza central a lo largo del siglo XX, era necesario incluir a otros “agentes”: los medios de comunicación, a las pantallas, e incluso las plataformas multimedia. Dorfman y Lerman, refiriéndose explícitamente a canal Encuentro, plantean que:

535 | Ambos dependieron del Ministerio de Educación de la Nación hasta que, en 2015 fue derogado parte del articulado que constituía el espíritu de dicha norma, junto con la Ley Argentina Digital, a través de los decretos de necesidad y urgencia (DNU) 13/15, 276/15 y 267/16.

536 | Este autor entiende por televisión cultural a la que tiene como objetivos prioritarios la divulgación y el entretenimiento, y su perfil educativo es parte del programa (no se requieren materiales didácticos complementarios y mantiene formatos propios de la televisión comercial). Por televisión educativa, la que tiene por fin interés formativo pero por alguna razón no forma parte del sistema escolar formal, siendo sus principales objetivos influir en el conocimiento, los gustos, las actitudes y los valores del espectador. Por último, la televisión escolar, que persigue el propósito de emular o suplantar al sistema escolar formal. (Cabero Almenara, 1994).

537 | <http://asaeca.org/entrevista-8-cielo-salviolo/>. Acceso: 04-11-23.

“... la creación de Canal Encuentro puede ser entendida como una respuesta de inclusión que retoma estos nuevos accesos y circulación de la información dentro de distintas plataformas y da un marco formal que abraza este contexto. Un canal de televisión que abarca a todo el territorio nacional, que habla a las identidades diversas que lo habitan, que incorpora propuestas multimedia que complementan a la pantalla de TV, tanto para sus usos áulicos como también para estar en los espacios que la escuela no llega a cubrir. (DORFMAN; LERMAN, 2023, p. 42-43)

Esta articulación con plataformas digitales de ambos canales, que viene creciendo en la última década, es nominada por Salviolo como un “ecosistema de medios”, desde donde es posible llegar a las infancias de múltiples formas, con una mirada particular: la resignificación de la identidad nacional, que se ve tanto en la marca de los canales (uso de la bandera como logo, himno nacional cantado por voces de niñxs de todo el país, referencias a las distintas regiones en los usos del lenguaje, etc.), como en algunos de sus productos. En ejemplo claro de cómo se articularon estas referencias identitarias con el lenguaje específico del audiovisual, con unos diálogos con el contexto y unas articulaciones con la escuela lo constituye “Zamba”, una tira protagonizada por un niño oriundo de la provincia de Misiones que visita episodios de la historia nacional. Ampliamente reconocida por las infancias como un modo de ligarse a acontecimientos de la historia argentina desde su revalorización, especialmente a las gestas independentistas.

Recientes “ataques” a Zamba desde discursos neoliberales “libertarios”⁵³⁸, así como las restricciones en la grilla horaria sobre esta tira, producidas en el gobierno de Mauricio Macri, ponen en juego operaciones análogas a las planteadas sobre el cine y la estética peronista (Kriger, 2021).

El Estado que educa desde el lenguaje audiovisual

Las discusiones sobre el tamaño y la intervención del Estado no son nuevas en Argentina, como tampoco lo son en el mundo, pero en la última década vienen introduciendo una fuerte polarización en las posiciones políticas. Las políticas educativas no se escapan a esos debates, y allí el papel del Estado no viene siendo cuestionado solo por considerar a la escuela onerosa o ineficiente (en la intención de achicar el gasto público), sino también en sus contenidos. Asimismo, y no ya en el terreno político sino en el específicamente educativo, los sistemas escolares vienen siendo focos de crítica por anacronismo y por su dificultad de incorporar a los desarrollos tecnológicos ligados al acceso al conocimiento.

En este marco, las políticas presentadas constituyen una afirmación del papel del Estado en materia de políticas educativas, que tienen una doble potencia: por un lado recrean el gesto de inclusión e igualdad en la distribución de bienes simbólicos que otrora fue privativo de los sistemas educativos, y por otro, asumen como tarea del Ministerio de educación

538 | <https://www.pagina12.com.ar/591854-yo-soy-espanol-marra-sigue-con-su-insolita-cruzada-contra-za>; https://www.clarin.com/politica/ramiro-marra-dijo-quiere-cerrar-pakapaka-mama-dijo-bajan-tendencia-ideologica_0_U80c830A4u.html; <https://www.lanacion.com.ar/politica/marra-dijo-que-de-ser-gobierno-cerraria-paka-paka-mi-mama-me-dijo-que-bajan-tendencias-ideologicas-nid25092023/>. En relación a críticas anteriores al presente año, véase Gomes, 2016.

al lenguaje audiovisual, como modo de ampliar y renovar tanto las formas como los contenidos a distribuir. En este sentido, pueden ser pensadas como parte de la provisión del derecho a la educación que le corresponde al estado.

Desde hace unas décadas se ha instalado en el discurso pedagógico el desafío de la incorporación de las tecnologías digitales, esperando políticas de provisión de equipamiento tecnológico para las escuelas, los docentes y los alumnos, a la vez que estrategias de capacitación específica. Sin embargo, no se suelen reconocer a las políticas del educación audiovisual. Por el contrario, pareciera que la cuestión de las tecnologías de la educación se circunscribe a contar con “herramientas” que puedan ser incluidas en los escenarios escolares, más que al estudio y exploración de lenguajes, gramáticas y narrativas, como las que esas tecnologías introducen.

Quizá debamos empezar a considerar como un territorio fértil aquél donde se borran las fronteras entre lo escolar y lo audiovisual, entre las políticas de redistribución y las de reconocimiento, entre lo público, lo estatal y lo colectivo. Si se trata de poner en juego el derecho a la educación, asumir responsabilidades frente a lo que se *da a aprender* y lo que se *da a ver* a las generaciones futuras debería implicar enfrentar nuevos desafíos.

Bibliografía:

DE CHARRAS, D; et al (eds.), *El aula más grande. La televisión pública educativa en Argentina en las experiencias de Encuentro, Pakapaka y Deportv*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Canal Encuentro, 2023.

CABRERO ALMENARA, J. “Retomando un medio: La televisión educativa”, 1994. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/40113/Retomando%20un%20medio...Cabrero%20Almenara%2cJulio.pdf?sequence=1&isAllowed=y-> Acceso: 05-11-23

DÍEZ PUERTAS, E. “Cine transnacional y geopolítica hispanoamericana: el caso de España en sus relaciones con la Argentina (1931-1943)”, *Universidad Carlos III*, [Tesis Doctoral], 2016.

DORFMAN, A. y LERMAN, A. “Cruzando las fronteras del territorio educativo tradicional” en DE CHARRAS, D. et al (eds.) *El aula más grande. La televisión pública educativa en Argentina en las experiencias de Encuentro, Pakapaka y Deportv*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Canal Encuentro, 2023.

DUSSEL, I. “La verdad en la imagen propagandística. Reflexiones sobre un corpus enigmático (Westerbotk, 1998)” en *Historia y Memoria de la Educación* 8 (2018): 23-58, Sociedad Española de Historia de la Educación, 2018.

GALAK, E. y ORBUCH, I. “Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar”. *Cine Documental*, (16) 49-75, 2017.

GALAK, E. y ORBUCH, I. *Políticas de la imagen y la imaginación en el peronismo*. CABA: Biblos, 2021.

GALAK, E. y SERRA, M. S. (2019), “La producción estatal de cine para la educación en Argentina: “Cine Escuela Argentino” (1948-1955)”. Ponencia presentada en ISCHE 41, Porto.

GOMES, Gabriela (2016), “Valoraciones y prejuicios sobre La asombrosa excursión de Zamba.” *Clio & Asociados: La historia enseñada*; 23; 10-2016; 37-50. Disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/116305?show=full>. Acceso: 01-11-23

KRIGER, C. "Imágenes políticas, una larga historia". Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2010. Disponible en

http://www.asaeca.org/aactas/kriger_clara.pdf. Consultado el 28-05-19.

KRIGER, C. *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*. CABA: Prometeo, 2021.

Museo del Cine (2016), Informe de gestión del Museo del Cine de Buenos Aires: Museo del Cine en Acción.

PAULONI et al, "Entender los contenidos educativos en la televisión pública. Configuración del nuevo escenario mediático". Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 3, Nro 1, diciembre 2017.

A Imagem de Getúlio Vargas pelo Cine Jornal Brasileiro⁵³⁹

The Image of Getúlio Vargas through Cine Jornal Brasileiro

Sofia Figueira de Siqueira⁵⁴⁰

(Mestranda – Universidade Federal de São Carlos)

Resumo: O cinema de propaganda foi uma ferramenta importante para a construção de um Estado centralizador ao longo do século XX. Considerando sua conexão com o público em geral, este trabalho busca explorar a construção de uma expressão ideológica autoritária na representação de Getúlio Vargas durante as exibições das edições do Cine Jornal Brasileiro no período do Estado Novo.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Cinejornal, Estado Novo, Getúlio Vargas, Autoritarismo.

Abstract: The propaganda cinema was an important tool for the construction of a centralizing state throughout the 20th century. Considering its connection with the general public, this work seeks to explore the construction of an authoritarian ideological expression in the representation of Getúlio Vargas during the showings of the editions of the Brazilian Newsreel during the Estado Novo period.

Keywords: Brazilian Cinema, Newsreel, Estado Novo, Getúlio Vargas, Authoritarianism.

A utilização dos Cinejornais durante o século XX foi explorada por diferentes Estados, totalitários e democráticos. Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1937-1945), havia uma busca pelo Estado em desenvolver uma nova identidade nacional, que representasse a cultura brasileira e recuperasse a força nacional que já havia dentro do país. O regime estado-novista se propunha romper com os erros cometidos por seus antecessores, a República Velha ficara no passado e agora surgia este *Novo Estado Brasileiro*, que ao conectar a tríade política, militarismo e intelectualidade, dispunha de todos os mecanismos para consolidar esta visão de novo Brasil (VELOSO, 1997). Durante a década de 1930, a produção de filmes educativos e cinejornais foi considerável, mas também foi parte essencial da construção deste novo projeto político pois havia uma organização muito bem estabelecida da utilização dos meios de comunicação que se dispunham a não somente informar a sociedade brasileira, mas para a estratégia política de Getúlio Vargas, as duas coisas – o cinema educacional e os cinejornais, ascenderiam a um patamar distinto e essa elevação contribuiria para unir e entrelaçar as forças vitais da nação (SIMIS, 2015).

539 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 16 - Análises do corpo e da performance como arquivo no audiovisual.

540 | Mestranda no Programa de Pós-graduação em Imagem e Som, na Universidade Federal de São Carlos, seguindo a linha de História e Políticas do Audiovisual.

A figura de Getúlio Vargas é fundamental durante todo o processo de consolidação do Estado Novo, mas também na conservação de sua política. Durante as exibições do Cine Jornal Brasileiro⁵⁴¹, a imagem de GV se sobressai aos demais políticos, dando enfoque em seu carisma e na sua relação com o público. A construção destes rituais de poder durante as exibições dos eventos, aberturas, feriados nacionais e o próprio aniversário de GV nas edições do cinejornal (VELLOSO, 1997), apresentam a figura mística de Getúlio como o representante da nação e do Estado. Havia uma mobilização dentro do Departamento de Imprensa e Propaganda por Lourival Fontes – diretor do órgão, que associou todos os meios de comunicação; imprensa, rádio e cinema para a construção do mito Vargas, o que o tornou imbatível nas urnas justamente pela mobilização desta comunicação em massa, que em troca muitas vezes de pouco dinheiro atendia aos pedidos de Fontes (OLIVEIRA, 2001).

O CJB traz de forma explícita a adoração do público pela figura do presidente Vargas, em diversas edições em que há as viagens presidenciais, por exemplo, ve-se que não apenas há o alento da população de que o governo estava de fato em todos os lugares – algo inovador se levarmos em consideração o período anterior, mas a sua figura representava o controle do Estado por todo o país.

Para o Estado Novo a população brasileira precisava de gestores, que entendiam a condição anômala da nossa sociedade e este novo governo viria para resgatar os brasileiros desta condição e dar voz e lugar para suas aflições e problemas. Vargas foi intitulado “pai dos pobres” não atoa, pois, a sua imagem foi totalmente construída em cima das suas políticas de bem-estar social, a favor da classe trabalhadora e da cultura popular nacional.

O presidente representava o Estado Novo ao personificar sua figura como pai da nação, mas também como político, intelectual e figura assistida pelas Forças Armadas e a censura. Durante as edições do CJB, foi possível observar que em 23 números do cinejornal⁵⁴², sua figura aparecia em 12 edições, havendo uma recorrência em quase metade das edições assistidas e muito frequentemente sua imagem estava associada a presença das Forças Armadas, se não no mesmo segmento de notícia, no seguinte.

A representação desta busca é dada pelas imagens da presença das Forças Armadas em todo o território, frequentemente combinadas com a presença de Vargas. Enquanto aquelas exibiam a manutenção, segurança e tranquilidade da posse territorial, Vargas faria da sua presença física, atenciosa e decidida, um signo para os habitantes das regiões mais distantes do país de que finalmente o corpo da nação era um só. (SOUZA, 2001, p. 211)

Getúlio Vargas então não representava apenas a unidade da nação, mas o próprio Estado e todas as suas contradições. O autoritarismo da ditadura do Estado Novo circulava através do CJB e de todos os outros meios de comunicação, a figura de Vargas representava em si próprio todas as dicotomias que estavam envolta de seu governo.

541 | O Cine Jornal Brasileiro foi produzido pela Divisão de Cinema e Teatro, do Departamento de Imprensa e Propaganda. Suas exibições ocorriam nas salas de cinema e em sua maioria trazia temáticas que estavam relacionadas com o Estado, como abertura de estradas, feriados nacionais, eventos etc.

542 | Este trabalho faz parte de um projeto de pesquisa de mestrado ainda em andamento, sendo assim, os dados acerca das edições do CJB ainda estão sendo coletados e analisados.

Referências

- OLIVEIRA, L. L. O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, H (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, p. 37-58, 2001.
- SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2015.
- SOUZA, J.I.M. *O Estado contra os meios de comunicação, 1889-1945*. São Paulo: Annablume, 2003.
- SOUZA, J.I.M. "Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência". *História: questões & debates*, Curitiba, v.38, n.1, 2003.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo." *Revista de Sociologia e Política*, n. 09, p. 57-74, 1997.

Por um Cinema de Criaturas⁵⁴³

Towards a Cuir Cinema⁵⁴⁴

Ramayana Lira de Sousa⁵⁴⁵

(Doutora – UniSul)

Alessandra Soares Brandão⁵⁴⁶

(Doutora – UFSC)

Resumo: Um manifesto documenta menos uma interpretação do mundo e mais uma vontade de mudá-lo. O manifesto é um modo de expressão adequado para aqueles que foram historicamente marginalizados. Um manifesto cinematográfico tem menos a ver com uma descrição do estado das coisas e mais com a projeção de um mundo (por vir) do cinema (por vir). Um manifesto por um cinema de criaturas reclama por um cinema de descrição do mundo. Como se fosse possível tal cinema.

Palavras-chave: Manifesto, Cuir, Cinema Cuir.

Abstract: A manifesto documents less an interpretation of the world and more a desire to change it. The manifesto is a suitable mode of expression for those who have been historically marginalized. A cinematic manifesto has less to do with a description of the state of affairs and more with a projection of a world of cinema (to come). A manifesto for a cuir cinema calls for a cinema of de-creation of the world. As if such cinema were possible.

Keywords: Manifesto, Cuir, Cuir Cinema.

Tomemos como ponto de partida o que Felicity Coleman (2010, p. 375) diz sobre manifestos: “As histórias narrativas e a pesquisa histórica sobre todos os meios abordam os manifestos como registros históricos da época de sua produção; são catalisadores epistêmicos que marcam eventos específicos e compõem registros temporais de estados de espírito políticos e sociais”⁵⁴⁷. Então, vem a questão: um manifesto, agora? Sobre cinema, agora? Sobre criaturas, agora? Desdobremos a questão: agora? Agora! O marcador temporal que se impõe ao manifesto. Sendo assim, um manifesto já nasce velho. Manifestos de cinema nascem antes do cinema. Manifestos surgem, pois, antes e depois de seu tempo, cedo demais e quando já é tarde. O agora do manifesto registra, exatamente, a passagem do tempo como a fotografia registra a passagem do tempo.

543 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Tenda Cuir.

544 | Este texto é um prefácio ao manifesto *Por um cinema de criaturas*, apresentado no XXVI Encontro SOCINE.

545 | Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da UniSul. Pesquisadora do Instituto Ânima.

546 | Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e e do do Programa de Pós-Graduação em Inglês e do Curso de Cinema da UFSC.

547 | No original: Narrative histories and historical research for all mediums engage manifestos as historical registers of the time of their production; they are epistemic catalysts that mark specific events and compose temporal registers of political and social moods.

Continuemos com a questão: agora, sobre cinema? Como sabemos, assim como o manifesto, o cinema já nasceu velho. O cinema nasceu antes dos manifestos. O cinema surgiu, pois, antes e depois de seu tempo, cedo demais e quando já é tarde. O cinema registra, exatamente, a passagem do manifesto como a fotografia registra a passagem do tempo. NOW!, diria Santiago Álvarez.

E mais uma vez: agora, criatura? Criatura é o nosso modo de dizer *queer*, cuir. A criatura não nasceu antes do cinema ou do manifesto. A criatura ainda não se mostra para nós. O que vemos são sempre seus rastros, o visco que deixa quando passa. O que o cinema, o manifesto e a fotografia registram é, exatamente, a passagem da criatura.

Retornemos ao trecho de Coleman: manifestos são "*catalisadores* epistêmicos" (ênfase nossa). Aceleram as reações sem se modificar, na química. Em automóveis, convertem gases tóxicos em não-tóxicos. *Aceleram* e *convertem* epistemes. Manifestos são da ordem do fazer. Um manifesto documenta menos uma interpretação do mundo e mais uma vontade de mudá-lo. Só quando seu agora passa é que se torna da ordem do conhecer. A partir daí podemos afirmar que manifestos não são instrumentos epistêmicos *per se*, mas catalisadores para sabermos das epistemes do seu agora.

Luca Somigli (2003) argumenta que pelo menos desde o século XVI, o manifesto documenta a experiência de ruptura com uma sociedade ou uma cultura que até então se considerava coesa. Mais uma ação: ruptura. No seu agora o manifesto evidencia a complexa fragmentação do mundo e do pensamento. Algo que é preciso sempre fazer manifesto, evidente. A expressão manifesto, em última análise, vem do latim *manifestus* (também *manifestus*), significando "pego em flagrante, evidente, fácil de ver, facilmente compreendido". O primeiro termo, *mani-* (ou *manu-*), deriva de *manus* "mão"; o termo *-festus*, entretanto, é muito raro e ocorre apenas em outro adjetivo latino, *infestus* "hostil, antagônico, perturbado". Fácil de ver, como quem é pego com a "mão na botija". O manifesto é flagrante. Ainda em chamas, mas já brasa. Quem pode colocar a mão no fogo do tempo e revirar as brasas se não o manifesto, o facilmente compreendido que estava sempre lá, mas que ainda não foi dito? Por isso, o manifesto, quando compreendido no seu após, manifesta sempre muito mais do que no agora. No seu tempo, ele é simples, óbvio.

E, não esqueçamos, o manifesto é uma expressão que, historicamente, colocou em crise a autoridade de quem fala. Manifestar-se, colocar-se em evidência, tornar-se visível temporariamente. Cabe perguntar quem é o sujeito que o manifesto produz. Mas não nos cabe agora responder, porque estamos infestadas por ele. E, como nos lembra Jerry Tartaglia (2013), *queers* adoram manifestos, adoram escrevê-los e lê-los.

Manifestos no cinema, segundo Scott McKenzie, (2014, p. 1) "são um elo que faltava no nosso conhecimento da história da produção, exibição e distribuição cinematográficas. Muitas vezes considerados um subconjunto da estética ou mera propaganda política, os manifestos cinematográficos são melhor entendidos como um motor criativo e político,

uma força muitas vezes não reconhecida que impulsiona a teoria, a crítica e a história do cinema⁵⁴⁸. Mais uma vez, ação: impulsionar. Recapitulando: aceleram, convertem, rompem, impulsionam. Manifestos não são ideias, eles fazem coisas com as ideias.

E, sim, o manifesto é um modo de expressão que se adequa àqueles que foram historicamente marginalizados, a essas criaturas que se aproximam desde as bordas. De fora (das instituições, dos circuitos de produção e circulação, da produção de cânones, da distribuição da grana), as criaturas olham o cinema com desconfiança. E com enorme amor. Manifestam-se ruidosamente, espetáculo visto como excesso que não cabe na dieta rigorosa da análise fílmica. Manifestam-se silenciosamente, ruído que não significa, ilegível, infante. As criaturas neles se manifestam. Infestam o campo do cinema com ideias que fazem coisas. Somos nós criaturas? Não, nem de perto.

"*Por um cinema de criaturas*" é ao mesmo tempo desejar que venha esse cinema e botá-lo no mundo, como ovo. *Por um cinema*, como fazem os ornitorrincos. Escrevemos um manifesto por um cinema de criaturas exatamente porque é impossível, improvável e indesejado, extemporâneo, inútil e fracassado. Como se lê as folhas de chá no fundo da xícara, lemos o visco das criaturas deixado em filmes, processos, textos, escarros, hematomas. As criaturas são psoríase na pele do filme, são um problema do sistema imunológico do cinema que não consegue proteger-se de si mesmo, do que cria, descreia, criatura.

Referências

COLMAN, Felicity. Notes on the Feminist Manifesto: the strategic use of hope. *Journal For Cultural Research*, [S.L.], v. 14, n. 4, p. 375-392, out. 2010.

FREEMAN, Elizabeth. *Time binds: queer temporalities, queer histories*. Durham; Londres: Duke University Press, 2010.

McKENZIE, SCOTT. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Los Angeles: University of California Press, 2014.

SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

TARTAGLIA, Jerry. A Statement of Outrage Against American Assimilationists Who Practice Appeasement of Hetero Terror in the Wake of A.I.D.S. Genocide in the United States. *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, v. 19, n. 4, 2013.

548 | No original: Film manifestos are a missing link in our knowledge of the history of cinema production, exhibition, and distribution. Often considered a subset of aesthetics or mere political propaganda, film manifestos are better understood as a creative and political engine, an often unacknowledged force pushing forward film theory, criticism, and history.

Sensorialidades e direção de arte no cinema brasileiro contemporâneo: o caso *Madame Satã*⁵⁴⁹

Sensorialities and art direction in Brazilian contemporary cinema: the *Madame Satã* case

Tainá Xavier⁵⁵⁰

(Doutora – ESPM Rio)

Resumo: O presente artigo examina o filme *Madame Satã* (2002), dirigido por Karim Aïnouz com objetivo de examinar a articulação entre o tipo de registro e as materialidades do profilmico. Nos interessa, na caracterização e espaços cênicos de performances, examinar o efeito que chamamos de intensificação de sensorialidades na imagem. Para tanto recorre-se a abordagens teóricas que apontam outras dimensões da espectralidade cinematográfica, para além da narrativa.

Palavras-chave: *Madame Satã*, Cinema brasileiro contemporâneo, Direção de arte, Figurino, Maquiagem

Abstract: This article examines the film *Madame Satã* (2002), directed by Karim Aïnouz, with the aim of examining the articulation between the type of recording and the materialities of the film. We are interested, in the characterization and scenic spaces of performances, in examining the effect we call the intensification of sensoriality in the image. In order to do this, we turn to theoretical approaches that point to other dimensions of the cinematographic spectatorship, beyond narrative.

Keywords: *Madame Satã*, Brazilian contemporary cinema, Production design, Set design, Make-up.

Madame Satã narra a trajetória João Francisco dos Santos, malandro da Lapa (RJ) que, entre amores, brigas, e detenções pela polícia constitui uma família e se elabora como artista até consolidar a persona de *Madame Satã*. Interpretada com brilhantismo pelo ator, então pouco conhecido, Lázaro Ramos, a personagem sobrevive no dia-a-dia da boemia transitando entre as contradições da opressão de classe e raça (negro pobre, filho de escravos) e gênero (homossexual) e as formas de criação de vínculos afetivos e realização de suas aspirações artísticas e criativas. Capoeirista, malandro, gay e artista, João Francisco

549 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: DIREÇÃO DE ARTE, PRESENTE E SENSIBILIDADES DO ST ESTÉTICA E TEORIA DA DIREÇÃO DE ARTE AUDIOVISUAL.

550 | Doutora pelo PPGCine UFF, mestre pelo PPGAV da UFRJ e bacharel em Comunicação Social/Cinema pela UFF. Professora na ESPM Rio. Atua na direção e produção de arte audiovisual desde 1997. É mãe da Pilar.

se expressa através de um corpo dissidente e periférico, que não se curva às opressões. Tal ligação do corpo com a essência dessa personagem aparece como chave de análise para muitas abordagens deste filme, cuja importância é inegável para o cinema brasileiro contemporâneo. Um dos pesquisadores que reconhece essa primazia é Denilson Lopes, que afirma que “É preciso que se diga e repita: *Madame Satã* foi um filme certo num momento certo.” (LOPES, 2015, p. 128).

Ricardo Duarte Filho reconhece que o que marca o pioneirismo de *Madame Satã* é o fato de seu diretor “lançar mão de escolhas estéticas que entrem em consonância com o caráter desviante de seu protagonista.” (DUARTE FILHO, 2018, p. 251). O autor aponta a ressonância do filme com certa produção brasileira contemporânea da segunda década do século XXI, marcada pelo “retorno do artifício” e ressalta a relação da “ideia de artifício como construção estética de novas formas de vidas *queers*.” (DUARTE FILHO, 2018, p. 250).

O destaque às cenas de palco é comum nas abordagens de Lopes e Duarte Filho. Enquanto o primeiro enfatiza o *camp* como possibilidade de liberdade e apontamento de possibilidades de outros modos de vida (LOPES, 2015, p. 131), o segundo afirma que: “Essas apresentações buscariam então implodir a própria natureza predominantemente realista do filme através do artifício, do ornamento e da alegria comunal suscitada por esses momentos.” (DUARTE FILHO, 2018, p. 252). Este exame dialoga com Mariana Baltar (2023), que aponta no cinema brasileiro contemporâneo a ocorrência de um regime expressivo das atrações capaz de tensionar e suspender o regime narrativo. Ao considerar um tipo diferente de irrupções de afetos em dados momentos da encenação, tais análises indicam haver outros pressupostos em jogo na experiência espectral, para além de um acompanhamento do desenrolar da narrativa, da mesma forma que reconhecem a ocorrência de uma centralidade do corpo relacionada a questões de gênero e racialização em tais estratégias.

A proximidade com os corpos, muitas vezes obtida através de aproximações e movimentos da câmera de Walter Carvalho, que dança com as personagens⁵⁵¹, produz o efeito a que Lopes identifica como sermos “jogados” na presença de Madame Satã, “numa espécie de sedução sem escapatória” (LOPES, 2015, p. 129). O autor reconhece que esta presença se dá por outras materialidades, além do corpo:

Nesse momento, é importante notar a importância da cor, da pele que se mistura à roupa e à bijuteria como uma superfície de beleza muito próxima do espectador. Momentos reconhecidamente inspirados nas fotografias da exposição Antropologia da Face Gloriosa, de Arthur Omar. (Op. Cit, p. 130)

O figurino de Rita Murtinho e a maquiagem de Sonia Penna constituem o corpo de João Francisco dos Santos e demarcam sua trajetória até a construção da persona de Madame Satã, sendo componentes da superfície de beleza apontada por Lopes.

551 | Ver (AÏNOUZ, 2014)

Ao investigar, a partir de estudos do arquiteto Christian Norberg-Schulz, os impactos da espacialidade cinematográfica nas relações estabelecidas com a espetatorialidade, C.S. Tashiro propõe círculos afetivos concêntricos partindo do corpo, que vão do figurino ao espaço cósmico (TASHIRO, 1998). A proximidade do figurino com o corpo, instância primordial da experiência espetatorial, confere a suas materialidades alta capacidade geradora de afeto, dado o antropocentrismo da imagem cinematográfica⁵⁵². Não à toa, João Francisco não resiste ao desejo de vestir um traje de palco de sua patroa artista, ato que o faz perder seu trabalho. Tal fascínio revela a materialidade da roupa como elemento capaz de acionar/conformar sua persona performer.

Outro exemplo da importância do figurino no filme é o adereço de cabeça e torço da primeira performance de João como Jamacy, que ajuda a construir uma imagem única para a primeira persona que João performa. A relevância desta persona - indiscernível de sua caracterização - se expressa pelo fato de a imagem ilustrar cartazes do filme, como se vê em dois exemplos abaixo.



Imagem 1: Montagem com cartazes do filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz)

Também os espaços cênicos oferecem elementos de intensificação de sensorialidades, em especial aqueles ligados às performances, seja da personagem Vitória do Anjos (Renata Sorrah), empregadora e musa inspiradora de João Francisco, seja dos seus próprios shows. Tais materialidades são ricas em cores, relevos e texturas, seja no brilho das fitas de cetim ou nas miçangas da cortina, as escolhas são destinadas a oferecer à câmera subsídios para a intensificação sensorial da imagem. O terceiro cartaz da imagem acima, por exemplo, utiliza-se da imagem do rosto da personagem vista através de uma cortina de contas. É interessante notar a interferência na foto que evidencia o brilho da pedraria, em concordância com a proposta de intensificação de sensorialidades das materialidades do profilmico.

Por outro lado, é visível o contraste entre estes espaços de arte, fascinação e glamour e outros, do dia-a-dia “ordinário” dos personagens, como a cadeia, os bares ou mesmo a casa em que João Francisco vive com Tabu (Flávio Bauraqui), Laurita (Marcélia Cartaxo) e 552 | Para mais aplicações da teoria de Tashiro à direção de arte e figurino de filmes brasileiros, ver Jacob, E. M., & Xavier, T. (2019). “No encaixote de seus passos: O trabalho atoral e a Direção de Arte”. *Revista Eco-Pós*, 22(1), 197–228. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v22i1.23981>

sua filha. Marcados por superfícies opacas e cores mais neutras como os cinzas, beges, marrons e esverdeados característicos de ambientes desgastados pelo tempo, esses espaços não deixam de estar sujeitos a transformações mediante ações performáticas de João, como na Imagem 2, ou devido à sua simples presença, como se vê na cena em que João volta para casa após uma temporada na cadeia, na Imagem 3.



Imagem 2: Adereço da personagem contrasta com ambiente.
Frame de *Madame Satã* (Karim Aïnouz)



Imagem 3: Espaço da casa ganha cores para o retorno de João Francisco. Frame de *Madame Satã* (Karim Aïnouz)

A análise de Geisa Rodrigues (2014) observa no filme uma diferença na forma de retratar a malandragem e a boemia “com ares de alegoria carnavalesca”⁵⁵³ (p. 181). A autora menciona a direção de arte de Marcos Pedroso e o figurino de Rita Murtinho que “se encarregam da reconstituição de época, mas evitam também os estereótipos” (Ibid.). Rodrigues (como Lopes) articula em seu texto elementos da tessitura da obra que não se resumem ao trabalho atoral e ao registro pela câmera:

Aos poucos uma cortina de vidrilhos vai se definindo, até que a câmera faça um close do rosto de Satã, – quase um plano-detalle – entre a cortina, acompanhado pelo som do toque de uma harpa e de uma voz feminina que começa a cantar em francês. Intercalada com cenas curtas que vão revelando se tratar de um espetáculo numa pequena casa de shows, esta imagem prenuncia a relação que o diretor escolhe estabelecer com o personagem. A câmera se concentra nos olhos e na boca de Satã, dentes imperfeitos à mostra, suor evidente mesclando-se ao brilho dos vidrilhos. (RODRIGUES, 2014, p. 180)

A descrição de Rodrigues parece conseguir traduzir a importância que as materialidades do profilmico adquirem no conjunto de elementos constituintes da obra audiovisual. Não se trata aqui de diminuir a importância da genial interpretação de Lázaro Ramos, apenas de frisar a participação das materialidades da caracterização e dos espaços na potência arrebatadora da imagem do filme.

Defendemos que em *Madame Satã* há uma centralidade na abordagem visual dessas materialidades, em closes, primeiros planos e movimentos de aproximação da câmera, que intensifica a presença das mesmas e produz um apelo tátil na imagem. Se restabelece, então, uma força reprimida em outros regimes pela função de apoio ao drama e às ações dos personagens. A sensorialidade que tal registro produz é capaz de trazer as materialidades do espaço para o primeiro plano, adicionado uma dimensão sensorialmente potente, a que Laura Marks (2000) aponta como visualidade háptica. C.S. Tashiro também enfatiza uma certa capacidade da qual os objetos são dotados quando enquadrados em proximidade:

A ênfase produzida pela ampliação confere aos objetos do filme uma presença vívida que quase substitui o tátil e o olfativo. [...] À medida que desfrutamos desses momentos sensuais, esses objetos recebem uma ênfase excessiva, desequilibrando as histórias e invertendo os valores narrativos tradicionais, nivelando atores e objetos com a mesma relevância. (TASHIRO, 1998, p. 20 – 21)

Um relato⁵⁵⁴ do realizador Vinícius Reis nos faz concluir que tal ênfase fazia parte do projeto de Aïnouz, desde sua preparação. Em um debate em torno das relações da direção de arte e do figurino com o filme *Praça Saens Pena* (2008), em dado momento, Reis lem-

553 | Tal influência da estética do carnaval na direção de arte de filmes brasileiros não é exclusividade de *Madame Satã*. Muitos filmes anteriores, como *Macunaima* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969 - direção de arte de Anísio Medeiros); *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976 - direção de arte de Luiz Carlos Ripper); *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995 - direção de arte de Emília Duncan e Tadeu Burgos), entre outros, nutrem-se de tal referência. O que defendemos aqui é que há uma forma de registro diferente dessa estética em *Madame Satã*, capaz de produzir outros efeitos na experiência espectral.

554 | Tal relato se deu no debate que se seguiu à sessão de *Praça Saens Pena* (2008) realizada como parte do IPDW (International Production Design Week) na Cinemateca do MAM RJ em outubro de 2023. Por se tratar de uma exibição cinematográfica programada como parte de um evento voltado para a área do *Production Design*, que no âmbito do mercado brasileiro encontra equivalência nas atribuições da direção de arte, o debate mediado pela crítica e pesquisadora Andrea Ormond, privilegiou os espaços cênicos e caracterização de personagens. A mesa contou com a participação do realizador Vinícius Reis, da atriz Maria Padilha, da figurinista Rô Nascimento e da autora deste artigo e da diretora de arte do filme, Tainá Xavier (autora deste artigo).

brou de ter dividido o espaço da produtora carioca Raccord com Karim Aïnouz, na época em que este buscava captar apoios para *Madame Satã*. Na ocasião, Karim utilizava-se de uma mala cheia de tecidos, fios de contas e outros materiais de diversas texturas, transparências e brilhos, os quais descortinava conforme apresentava as ideias que tinha para a realização do projeto. Tal maneira, no mínimo inusitada de apresentar uma obra audiovisual, parece indicar, já na fase de gestação da ideia, a importância de tais materialidades para a imagem que Karim gostaria de compor, tornada possível graças ao trabalho conjunto do diretor com Marcos Pedroso, Rita Murinho, Sonia Penna e Walter Carvalho. Reconhecendo a direção cinematográfica como uma instância articuladora de processos que são coletivos, é importante não deixar de considerar que gestos criadores de diferentes equipes se imbricam em imagens que diluem os limites das funções.

O arrebatamento de *Madame Satã* nem sempre se dá por uma imagem totalmente reconhecível. Ocorre uma dinâmica de alternância na experiência de fruição da obra, que oscila entre imagens mais narrativas e outras, de intensificação sensorial. A imagem, pensada desde sua dimensão temporal, é dotada de pulsação entre quadros mais abstratos/sensoriais e mais figurativos/narrativos. Ao examinar o espaço cinematográfico na perspectiva espectral, Antoine Gaudin (2019) cunhou o termo imagem-espaço, onde:

[..] a tela deve ser considerada como uma estrutura físico-dinâmica primária, na qual se inscreve uma interação contínua entre vazio e totalidade, uma variação contínua de um volume abstrato de vazio – referindo-se apenas ao que aparece dentro do quadro; não há espaço fora da tela nesse nível. Essa interação ininterrupta produz alguns efeitos no corpo do espectador, mas quase nunca é levada em consideração nos discursos sobre cinema. (GAUDIN, 2019)

Observando o fluxo das imagens performáticas no filme podemos perceber uma intensificação da porção de volume abstrato à medida em que João Francisco vai consolidando sua persona performer. A sequência pós créditos, que apresenta, enfim, a personagem-título do filme, é ausente de intenções narrativas e, diferentemente das anteriores, não alterna as imagens da performance do palco com a plateia.



Imagem 4: Montagem com planos da sequência final. Frames de *Madame Satã* (Karim Aïnouz)

Madame Satã brilha no palco de iluminação alaranjada, pontuado por confetes e serpentinas. A textura da imagem é diferente, mais granulada, remetendo a imagens de arquivo. Também é desfocada e fragmentada, a ponto de quase não se reconhecer as feições do

rosto de seu intérprete, registrado por uma câmera em constante movimento de aproximação e afastamento, montada em planos curtos que intensificam a oscilação entre closes e planos de conjunto. Os propósitos narrativos de conclusão da trama ficam a cargo de cartelas pretas com texto escrito em purpurina alaranjada. No êxtase do nascimento de Madame Satã nos palcos, o que nos é entregue são cores, brilhos, texturas e movimento.

Referências

- AÏNOUZ, Karim. "Walter Carvalho por Karin Aïnouz". In: COUTINHO, Angelica et al (Orgs.). *A luz (imagem) de Walter Carvalho*. 4. ed. São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, 2014.
- BALTAR, "Mariana. Corpo e afeto: Atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo". *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, [S. l.], v. v. 10 n. 2, p. 4-28, 2023.
- DUARTE FILHO, Ricardo. "Madame Satã e o artifício como construção estética de novas formas de vida". *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. v.12 n.18, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/1382>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- GAUDIN, Antoine. "The Viewer's Embodiment into Cinematic Space. Notes on a "Space-Image" Cinema". In: ROSÁRIO, Filipa; ÁLVAREZ, Iván (Eds.). *New Approaches to Cinematic Space*. New York; London: Routledge, 2019. p. 193-204.
- LOPES, Denilson. "Madame Satã". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Eds.). *O new queer cinema: Cinema, sexualidade e política*. [s.l.] : Caixa Cultural, 2015.
- MARKS, Laura U. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- RODRIGUES, Geisa. "Madame Satã: a potência de um corpo em cena". *Estudos da Língua(-gem)*, [S. l.], v. v. 12, n. 1, p. 175-193, 2014.
- TASHIRO, C. S. *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*. Texas, EUA: University of Texas Press, 1998.

Festivais em Rede: a experiência do Fórum dos Festivais⁵⁵⁵

Network Festivals: the experience of Fórum dos Festivais

Tetê Mattos⁵⁵⁶
(Doutora – UFF)

Resumo: Em março de 2000, foi criado em Recife o Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais – Fórum dos Festivais -, associação de classe representativa do setor, com o objetivo de articular e fortalecer a rede dos festivais audiovisuais brasileiros. Nesta comunicação traçaremos um breve percurso da atuação política e coletiva do Fórum dos Festivais buscando analisar momentos de interlocução com as políticas federais de cultura nos primeiros anos de sua existência.

Palavras-chave: Festivais de cinema; Fórum dos Festivais; Política audiovisual.

Abstract: In March 2000, the Forum dos Festivals was created in Brazil, representing the film festival sector, with the aim of articulating and strengthening the network of Brazilian audiovisual festivals. In this communication we will outline a brief trajectory of the political and collective action of the Fórum dos Festivais, seeking to analyze moments of dialogue with federal cultural policies in the first years of its existence.

Keywords: Film festivals; Fórum dos Festivais; Audiovisual policy.

Em março de 2000, foi criado no 4o. Festival de Cinema de Recife (hoje Cine-PE) o Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais - Fórum dos Festivais -, associação de classe representativa do setor, com o objetivo de articular e fortalecer a rede dos festivais audiovisuais brasileiros.

Nesta comunicação buscaremos evidenciar algumas ações do Fórum dos Festivais', nos seus primeiros anos de atuação relacionando com as políticas de cultura. A nossa abordagem, com um olhar mais descritivo e panorâmico, está completamente implicada com a associação, na medida em que participamos de forma política e afetiva de sua história. As fontes utilizadas para esta pesquisa inicial, fazem parte de documentos de acervo pessoal, tais como documentos internos do Fórum [atas de reuniões, planos de meta, informes, e-mails aos associados], fotografias de acervo pessoal e materiais de divulgação da associação.

555 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual.

556 | 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.

Para que possamos compreender a forte representatividade do Fórum dos Festivais desde a sua criação, é necessário que façamos um recuo no tempo. Antes de 2000 já havia uma articulação entre os festivais de cinema pelo desejo de criar uma associação de festivais. Estes encontros aconteciam em eventos de grande porte, que viabilizavam a ida de alguns organizadores de festivais para participação de atividades paralelas. Com o lançamento do *Guia Brasileiro de festivais de cinema e vídeo*, em 1999, organizado pela Associação Cultural Kinoforum foi possível o reconhecimento e identificação de 38 festivais nos mais diferentes portes e perfis no Brasil.

Esta primeira experiência de mapeamento irá contribuir de forma significativa para a identidade plural e democrática do Fórum dos Festivais, pois possibilitou a visibilidade de eventos de pequeno porte que surgiam neste momento. No *Guia* estes pequenos e novos eventos ocupavam espaço igual aos eventos mais conhecidos de grande porte e mais longevos. Importante destacar que estamos falando de um momento em que os canais de circulação e informação eram bem mais restritos em comparação aos que conhecemos hoje, tais como as redes sociais. Foi a partir deste primeiro levantamento publicado no *Guia* que diversos festivais receberam a convocação para a participação da reunião de criação do Fórum dos Festivais.

O Fórum dos Festivais foi criado nos dias 26 e 27 de março de 2000, no Recife Monte Hotel, durante o 4o. Festival de Cinema de Recife (hoje Cine-PE), com o objetivo de fortalecer e articular a rede dos festivais audiovisuais brasileiros. A ideia de rede remete à união e à ação coletiva. Num sentido figurado, podemos pensar a rede como fios entrelaçados, criando laços numa teia de interconexões. Os laços estabelecidos são de ordem político, mas também da ordem dos afetos.

Dos 48 eventos convidados para o lançamento do Fórum dos Festivais, participaram 23 festivais, com 31 representantes. Assinaram a ata como membros fundadores os festivais: Festival do Cinema de Recife (Alfredo Bertini), Búzios Visa Cine Festival (Vilma Lustosa), Cine Ceará (Wolney Oliveira), Festival Brasileiro de Cinema Universitário (Eduardo Novelli), Festival de Brasília (Fernando Adolfo), Festival de Curitiba (Cloris Ferreira), Festival de Gramado (Esdras Rubim), Festival do Rio (Adriana Rattes), Festival Guarnicê de São Luis (Euclides Moreira), Florianópolis Audiovisual (Antonio Celso dos Santos), Mostra Curta Cinema (Ailton Franco Jr.), Mostra Internacional do Filme Etnográfico (Patrícia Monte-Mór), Mostra de Tiradentes (Raquel Hallak), Mostra Internacional de São Paulo (Leon Cakoff), Festival Internacional de Curtas (Zita Carvalhosa), Vitória Cine Vídeo (Beatriz Lindenberg), Festival de Natal⁵⁵⁷, É Tudo Verdade (Zita Carvalhosa⁵⁵⁸). Também assinam a Ata na condição de eventos convidados: Festival Pan Africano (Fátima Fróes), Mostra Curta Adoidado (Tetê Mattos), Mostra Curta Bahia (Ceci Alves dos Santos) e Mostra Londrina (Caio Cesaro). Nota-se uma presença maior de eventos de médio e grande porte, pois o convite feito aos

557 | No documento que tivemos acesso não consta o nome de representante.

558 | Provavelmente a produtora Zita Carvalhosa deve ter assinado por Amir Labaki, diretor do É Tudo Verdade, pela ausência deste na reunião.

realizadores oferecia hospedagem e alimentação. O transporte ficou a cargo de cada evento, provavelmente o que dificultou a participação de festivais de menor porte localizados em regiões mais distantes de Pernambuco.

Na reunião foi criado e aprovado o Estatuto com quatro capítulos que iriam reger a atuação do Fórum dos Festivais. O primeiro capítulo tratava da constituição e competência da associação. Na seção I indicava os eventos que constituíam o Fórum dos Festivais; na seção II os cinco itens indicavam as atribuições do Fórum, tais como fortalecer os eventos audiovisuais no país, funcionar como instância de intercâmbio entre os eventos, organizar o calendário dos festivais, entre outras. O segundo capítulo indica a composição de sua diretoria e suas atribuições. No terceiro capítulo trata das atividades do Fórum, com destaque o regimento de suas assembleias e reuniões. E por fim, um capítulo que trata das disposições gerais.

A reunião de Recife elegeu a primeira diretoria tendo Esdras Rubim, do Festival de Gramado, como coordenador geral; Zita Carvalhosa, do Festival de Curtas-metragens de São Paulo, como coordenadora adjunta; e Antonio Leal⁵⁵⁹, como secretário geral.

Um dos destaques da reunião foi a criação de um Código de Ética⁵⁶⁰, que visa garantir a qualidade dos eventos associados. Para que os festivais pudessem participar do Fórum era necessário ter realizado pelo menos três edições, e seguir à risca o Código de Ética. Este era composto por 10 itens que tratavam da qualidade de exibição, integridade das obras (época da película), qualidade de informação (clareza dos regulamentos, transparência nas seleções, informações dos catálogos), item referente às parcerias entre os eventos, equidade nos convidados, repúdio à censura, e principalmente uma afirmação de que os eventos exibem obras artísticas e devem priorizar a presença dos artistas⁵⁶¹ envolvidos nas obras⁵⁶².

Ainda foi criado um Plano de Trabalho indicando as ações que seriam implementadas pelo Fórum em 2000. Os Planos de Metas anual orientaram as ações da associação por longos anos, e são importantes documentos para esta pesquisa.

O contexto de surgimento do Fórum dos Festivais é pautado pela gestão neoliberal do Ministro da Cultura Francisco Weffort, do governo Fernando Henrique Cardoso, que buscava organizar as atividades culturais com a mínima interferência do Estado e apostava no mercado como regulador da cultura. A principal marca da gestão Weffort foi o financiamento da cultura via incentivo fiscal.

Além da retomada da produção de filmes, paralisada desde os anos de 1990 pelo fechamento da Embrafilme no Governo Collor, este momento vai impactar na proliferação de festivais em todo país. Além disso, o cenário era o de repolitização, nas palavras de Gustavo

559 | Antonio Leal, hoje diretor do CineFoot, na ocasião era consultor executivo de 12 festivais, segundo o documento "Informe de Recife".

560 | Inspirado em código semelhante pela La Coordination européenne des Festivals de Cinéma, criado em 1995

561 | Este item foi criado devido à preocupação do Fórum em relação aos eventos que priorizavam o convite à artistas-celebridades que nada tinham a ver com os filmes exibidos nos eventos, ao mesmo tempo em que os profissionais de cinema eram deixado de lado.

562 | O Código de Ética pode ser acessado em <https://forumdosfestivais.com.br/codigo-de-etica/>.

Dahl. (Dahl, Autran, 2012). Às vésperas do III CBC (Congresso Brasileiro de Cinema), realizado entre 28 de junho e 01 de julho de 2000, a classe cinematográfica se organizou no sentido de apresentar para o governo e para a sociedade um projeto coletivo de cinema brasileiro.

Diante deste contexto, os organizadores dos eventos audiovisuais compreendem que é necessário ter um canal de interlocução coletiva não só com o Governo, mas também junto ao meio cinematográfico. Assim, o primeiro Plano de Trabalho do Fórum dos Festivais evidencia o interesse da associação em obter o reconhecimento do Fórum pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura como instância interlocutora e solicita a indicação de um representante para integrar a Comissão Nacional de Cinema.

Três meses após a sua criação, o Fórum dos Festivais já estava presente como membro-fundador do CBC. Analisando as discussões e resoluções do III Congresso *Brasileiro do Cinema*, nota-se a menção ao Fórum dos Festivais nos itens 65 e 66 referentes ao capítulo "Quanto à política de formação de público" que visava:

65. Reconhecer o fórum nacional de organizadores de eventos audiovisuais brasileiros, conhecido como Fórum dos Festivais, como a instância institucional de interlocução com o segmento dos festivais brasileiros de cinema;

66. Consolidar, por meio do Fórum dos Festivais, uma política de atuação nos eventos audiovisuais, no fortalecimento do cinema nacional no Brasil e no exterior, pautada na definição do perfil dos festivais, no cumprimento de um código de ética e na constituição de uma calendário oficial. (3º. CBC, 2000, p.170)

Neste momento de repolitização o reconhecimento do Fórum dos Festivais como instância de interlocução será de fundamental importância para as futuras ações da associação no que tange as políticas do audiovisual que viriam a ser implementadas nos primeiros governos do presidente Lula.

Com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva para presidência da república, a cultura passa a ter um novo direcionamento na gestão de Gilberto Gil como Ministro da Cultura. A dimensão antropológica da noção de cultura, a concepção de um Estado ativo, democrático e promotor do desenvolvimento cultural (DIAS, 2021) e especialmente "a compreensão de política cultural enquanto política pública de cultura" (DIAS, 2021, p. 114) serão as características do novo contexto de atuação do Fórum dos Festivais.

As ações e articulações do Fórum dos Festivais se desdobravam em atuações internas (trocas de experiências, criação de um calendário), atuações externas (conversas com outras associações, campanhas de divulgação), e atuações políticas (representações em comitês, congressos, fóruns e junto às políticas públicas). Neste novo cenário, umas das primeiras reivindicações do Fórum dos Festivais na esfera governamental foi a exitosa conquista de aprovação dos 100% de isenção fiscal para os investimentos em festivais no âmbito da lei n.8.313/ 91 (lei Rouanet). O benefício de 100% aos patrocinadores era concedido somente

à algumas áreas específicas das artes. Esta primeira ação política foi de significativa importância pois neste momento o uso da lei era um mecanismo importante para financiamento de boa parte dos festivais.

Em 2003, o Fórum organizou uma primeira reunião da associação fora de um festival audiovisual⁵⁶³. O encontro independente foi realizado em Brasília (DF), em abril de 2003, e contou com um número expressivo de associados (Figura 1).



Figura 1: Encontro do Fórum dos Festivais, no Cine Brasília, DF, em abril 2003⁵⁶⁴.
Fonte: Acervo pessoal Tetê Mattos / Filme Kodak GC400-8 – 35mm, Câmera Olympus

A reunião foi realizada com o objetivo de traçar estratégias de atuação do Fórum com destaque na pauta a criação de um Programa de Apoio aos Festivais⁵⁶⁵ e a necessidade de traçar um diagnóstico do setor. Este último ponto estava em consonância com as ações do Ministério da Cultura que tinha como objetivo mensurar e planejar as políticas culturais. Neste sentido, ações “na produção de conhecimento estatístico sobre o setor cultural” (DIAS, 2021, p. 190) eram de grande interesse para a gestão do Ministério liderado por Gilberto Gil.

Em 2006, através do financiamento pela Secretaria do Audiovisual/MinC, o Fórum dos Festivais realiza um mapeamento profundo sobre o setor, com o objetivo de criar uma base de dados para subsidiar as ações da Sav. Os resultados desta pesquisa inédita, publicados no

563 | Em geral as reuniões dos associados do Fórum aconteciam como atividade paralelas dentro de festivais audiovisuais que recebiam um número limitado de convidados. Durante muitos anos, a Mostra de Cinema de Tiradentes, sediou as reuniões do Fórum.

564 | [1] William Alves – Festival de Taguatinga, DF; [2] Ailton Franco Jr. – Curta Cinema, RJ; [3] Patrícia Monte-Mor, Festival do Filme Etnográfico, RJ; [4] Zita Carvalhosa – Festival Internacional de Curta-metragem de São Paulo, SP; [5] Tetê Mattos – Araribóia Cine – Festival de Niterói, RJ; [6] Fernanda Hallak – Mostra de Cinema de Tiradentes, MG; [7] Fifi Cunha – Goiânia Mostra Curtas, GO; [8] Cloris Ferreira – Festival de Curitiba, PR; [9] Euclides Moreira – Festival Guaricê, MA; [10] Marcelo Nascimento – Festival de Varginha, MG; [11] Alfredo Berini, Festival de Recife, PE; [12] Antonio Celso dos Santos – Florianópolis Audiovisual Mercosul, SC; [13] Angela José – Cine Sul, RJ; [14] Beatriz Lindenberg – Vitoria Cine e Vídeo, ES; [15] Maria Abdalla – Goiânia Mostra Curtas, GO; [16] Mario Parente – Florianópolis Audiovisual Mercosul, SC; [17] Renata Almeida – Mostra de São Paulo, SP; [18] Leon Cakoff – Mostra de São Paulo, SP; [19] Antonio Leal, Consultor e secretário do Fórum, RJ.

565 | Durante o Governo Lula a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura apoiou de forma individual dezenas de eventos através do Fundo Nacional de Cultural. O Programa de Apoio aos Festivais só foi implementado a partir do Governo de Michel Temer.

livro *Festivais Audiovisuais Diagnóstico Setorial 2007 – Indicadores 2006*⁵⁶⁶, contribuíram de forma significativa não só para a visibilidade dos festivais audiovisuais, como para a criação de indicadores que revelaram a potência cultural, social e econômica do setor.

O êxito das ações do Fórum dos Festivais nestes primeiros anos, deve-se à uma prática democrática e coletiva, respeitando os ideais comuns como forma de atuação em rede. A longevidade da associação, que completa 24 anos, revela-se na capacidade de dialogar com os diversos interesses e tensões de um segmento caracterizado pela heterogeneidade, e no potencial como um rico e potente objeto a ser investigado.

Referências

Discussões e Resoluções do 3º. Congresso Brasileiro de Cinema

AUTRAN, A. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. *Rebeca*. ano1, n.1, jan./jun.2012.

DIAS, C.G. *A cultura que se planeja*: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

Discussões e Resoluções do 3º. Congresso Brasileiro de Cinema. Porto Alegre: Fundacine, 2000.

Guia Brasileiro Festivais de Cinema e Vídeo – 1999. São Paulo: Canal Brasil; Associação Cultural Kinoforum, 1999.

IORDANOVA, D. "The Film Festival Circuit". In: IORDANOVA, D (org.) *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013.

LEAL, A. "Festivais brasileiros de cinema: sua importância cultural, social e econômica". In: MORAES, G. (org.). *O cinema de amanhã*. Brasília: CBC/CBDC, 2008.

LOIST, S. "The film festival circuit: networks, hierarchies and circulation". *Film Festivals*: DE VALCK, M.; KREDELL, B. e LOIST, S. (Orgs). *Film Festivals: History, theory, method, practice*. London and New York: Routledge, 2016.

566 | Em 2008 os resultados da pesquisa foram apresentados por mim na comunicação "Festivais audiovisuais no Brasil – apontamentos para um debate" no XII Encontro da Socine, realizado em Brasília (DF).

Possibilidades de Cinema de Autor nos tempos de smartphone filmmaking⁵⁶⁷

Possibilities of the Auteur Theory in the smartphone filmmaking era

Thiago Henrique Cardoso⁵⁶⁸

(Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo – PPG-CINEAV/UNESPAR)

Resumo: O presente estudo compreende um levantamento sobre realizadores associados ao uso de modelos iPhone como câmera de filmagem no cinema e audiovisual contemporâneo, visando os trabalhos de artistas como Lady Gaga, Zack Snyder e Sean Baker. Concentra-se na revisão bibliográfica de Alexandre Astruc e o seu conceito de “Cámara-stylo”, Cláudia Maria Queiroz Lambach e o conceito de “cinema de bolso” e demais conteúdos encontrados em veículos de imprensa acerca das obras discutidas.

Palavras-chave: Cinema Digital, iPhone, Tecnologia, Teoria de Autor.

Abstract: The following paper presents a study about filmmakers who turned to use the iPhone cameras as filming devices in contemporary cinema, focusing on artists such as Lady Gaga, Zack Snyder and Sean Baker. The research follows on the bibliographical review of Alexandre Astruc and his concept of “Cámara-stylo”, Cláudia Maria Queiroz Lambach and the concept of “pocket cinema” and other content found in press vehicles about the works discussed.

Keywords: Smartphone Filmmaking, Digital Cinema, iPhone, Technology.

Introdução

Comumente associados pelos gêneros narrativos que projetaram nas telas, ao longo das décadas ou, mais precisamente desde quando os irmãos Lumière e Thomas Edison inventaram seus pioneiros aparatos, cineastas são muitas vezes associados às câmeras e objetivas que utilizaram em suas filmagens, ainda que isto seja atribuído a um viés mais técnico e demais apontamentos que não pretendem ser estudados neste momento.

Visando o passado, é impossível não pensar na (relativa) leveza e portabilidade das câmeras 16mm, nas tantas fitas de momentos ímpares captadas por realizadores do Direct Cinema, do Cinéma Verité e do Cinema Novo, por exemplo, a ponto de reestruturar a ideia do que era o documentário até então, sugerindo uma personalidade crescente sem suprimir

567 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: PA 14 – Criadores e suas criaturas: reflexões sobre os filmes de autor

568 | Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR) e membro do GP CineCriare (PPG-CINEAV/CNPq). Bacharel em Cinema e Vídeo (UNESPAR). Diretor dos filmes *Outros Abrigos* e *Carrinho de Cão*.

toda a produção de filmes que ainda seguiam o encomendado formalismo institucional. Nos anos seguintes, câmeras de formatos menores, do Super 8 ao VHS, colocavam aspirantes a cineastas na superação do amadorismo em seu ímpeto para praticar as modalidades da ficção e do documentário ao passo em que também contribuíram no estímulo de uma pluralidade da expressão particular. Como previra Alexandre Astruc (2017) quando da sua defesa da “Caméra-Style”:

Deve-se compreender que o cinema até hoje foi apenas um espetáculo. [...] Contudo, com o desenvolvimento dos 16 mm e da televisão, não está distante o dia em que cada pessoa terá em suas casas aparelhos de projeção e alugará, na livraria da esquina, filmes escritos sobre não importa que tema, não importa qual forma, sejam críticas literárias, romances, ensaios da matemática, história, variedades, etc. Por isso não é mais possível falar de um cinema. Haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento. (ASTRUC, 2017, p. 4).

De seu manifesto, que entende a câmera como uma caneta que concede a quem lhe detém a escrita da criação libertadora e, também, que sua asserção acerca da expressão de “qualquer setor do pensamento” a partir do cinema e da literatura seja acessível na “livraria da esquina” nos leva a estender tal reflexão quanto à miríade de conteúdos inseridos nas plataformas digitais, uma vez que nunca fora tão acessível e fácil produzir um material em vídeo e compartilhar tal fragmento notado por nossos olhos e, disso, exibido para outros.

De tentativas experimentais às primeiras qualificações em festivais de filmes com narrativas rodadas com smartphones, uma vertente do cinema digital avançava em passos módicos a cada lançamento de aparelhos prometendo, além de seus recursos primordiais, melhorias significativas no hardware e demais componentes das câmeras tendo em vista o comportamento de um público e sua predileção por imagens melhores. Sobre tal panorama, aponta-se:

Desde 2005 até chegarmos aos dias de hoje, as mudanças e os avanços aconteceram no terreno da tecnologia celular. Assim como é esperado em trabalhos artísticos, que têm a tecnologia como mediador da obra, observou-se um desenvolvimento importante dos telefones celulares e, conseqüentemente, dos filmes de bolso, que se adaptaram a essas mudanças. [...] Por exemplo, a câmera está efetivamente mais rápida, integrando numerosas inovações e serviços. [...] Dá-se assim uma verdadeira evolução a favor da criação artística, com muitas aplicações voltadas unicamente para as imagens. (LAMBACH, 2020, p. 2).

A consagração do filme *Procurando Sugar Man* (2012) em dezenas de festivais até culminar nos prêmios de Melhor Documentário no BAFTA e no Oscar foi determinante para o “cinema de bolso”, termo que Cláudia Maria de Queiroz Lambach (2018) grafa em suas pesquisas sobre o referido tema “como um fenômeno artístico, estético, mas também socio-lógico e econômico, proveniente de uma sociedade tecnologicamente equipada, mais particularmente, dotada da tecnologia do celular” (LAMBACH, 2018, p. 15).

Mais do que uma história investigativa a respeito de um músico da década de 1970, talvez o maior chamariz da produção, além de sua significativa distribuição via Sony Pictures, reside no fato de que fora rodado com um iPhone 4S após a captação ter sido feita inicialmente em película e câmera Super 8. Não só utilizando o dispositivo capaz de fazer vídeos em alta definição, Bendjelloul recorreu a um aplicativo chamado “8mm Vintage Camera” a fim de parear com a estética das imagens analógicas e, ainda de acordo com uma reportagem do canal de televisão CNN, o diretor teria usado o app especificamente para filmar planos de ambientação e telas de computador exibindo imagens de arquivo.

À época do lançamento do iPhone 7, o diretor Michel Gondry realizou um curta-metragem intitulado *Détour* (idem, 2017), personificando um triciclo que persegue as estradas francesas buscando por sua dona em viagem. Em sua demonstração de um exercício de comédia veiculado pela própria Apple como campanha de lançamento, o filme demonstra as cores quentes que o sensor da câmera consegue registrar.

Em se tratando de cineastas e artistas de carreira consolidada que aderiram ao “cinema de bolso” com produções rodadas inteiramente em iPhone, nota-se também as investidas de Zack Snyder e até Lady Gaga. A fim de promover sua canção “Stupid Love” (2020), o processo de realização não diferiu daquele comumente empregado numa produção cinematográfica. De acordo com Herman (2020) em artigo para a *Variety*, o diretor Daniel Askill utilizou o modelo iPhone 11 Pro e planejou a filmagem e sua consecutiva configuração de aparelhos, lentes e maquinaria a fim de captar várias ações simultâneas em cena:

Askill anexou três celulares em uma *steadycam* (um filmando a 24 quadros em tempo real, o segundo a 48 quadros para uma versão em câmera lenta e um terceiro serviu como um par estendido de olhos), outro par em drones sobrevoando no alto e alguns foram operados manualmente por ele e pelo diretor de fotografia para ação portátil. (HERMAN, 2020).

Tal é o caso de Zack Snyder quando recorreu ao iPhone para rodar seu curta-metragem *Snow Steam Iron* (2017), posterior e exclusivamente veiculado na rede social Vero. Cineasta conhecido por seus filmes de super-heróis com uma recorrente predileção à violência gráfica com planos em slow-motion e de paletas de cores insaturadas, Snyder queria comprovar sua tese pessoal de que qualquer pessoa pode fazer um filme com um celular é algo real. No entanto, como articula a jornalista Angela Wattercutter (2020) para o portal *Wired*:

Isso não quer dizer que Snyder usou apenas um celular. Ele também implantou uma [objetiva] Zeiss ExoLens e acoplou alguns equipamentos de câmera para smartphone, um Kessler Pocket Dolly para planos em movimentos e o aplicativo FiLMiC Pro para controlar as configurações da câmera [...] e um drone DJI para tomadas aéreas. Essas ferramentas garantiram que ele pudesse fazer algo que se parecia muito com um filme de Zack Snyder. E faz – até os tons escuros e a violência em câmera lenta. (WATERCUTTER, 2017).

Em meio a este conto de crime de época rodado digitalmente, lá estão os planos de “câmera lenta” ao demonstrar a protagonista desferindo um golpe em um adversário, com um plano de dentes quebrados caindo no asfalto na mesma velocidade. *Snow Steam Iron* é

uma prova de que o “cinema de bolso” pode replicar muito dos elementos que determinam o estilo de um cineasta, artifícios os quais já desempenhava com os métodos habituais de filmagem e que tornaram, por assim dizer, as suas marcas registradas.

Sean Baker e a projeção do cinema anamórfico de bolso

Das menções de longas-metragens ficcionais surgindo por volta de 2014, foi o *Tangerine* (2015) de Sean Baker que ganhou repercussão ao projetar uma obra de 88 minutos com imagens obtidas por iPhone 5S somado ao fato de o roteiro ter como protagonistas duas travestis pelas ruas de Los Angeles.

Itinerante do circuito de festivais e indicado a 43 prêmios em cerimônias, ganhando em 24 destas (incluindo Melhor Filme de Ficção no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, em 2015), *Tangerine* encontrava na crítica um apoio a favor da difusão da obra de Baker. Entre menções acerca do custo reduzido de produção ao optar por um aparelho de celular como câmera de filmagem, até mesmo os veículos especializados brasileiros não deixaram passar a factualidade do filme.

Enquanto o texto de Renato Hermsdorff (2015), do portal AdoroCinema, já traz em sua primeira linha “Filmado inteiramente com uma câmera de celular (na verdade, três aparelhos iPhones 5s)”, a análise de Luiz Zanin Oricchio (2015) para o Estadão enaltece o fenômeno tecnológico a ponto de relacioná-lo com os pensamentos da “Caméra-stylo” de Astruc e a célebre frase de Glauber Rocha de “uma câmera na mão”, todavia admitindo pontos precários da filmagem. Ainda assim, ambos os textos deixam passar um detalhe técnico mencionado ao fim dos créditos e que concedeu à *Tangerine* o que talvez tenha elevado o seu visual cinematográfico: uma lente anamórfica criada pela Moondog Labs acoplada ao corpo do aparelho, expandido a dimensão horizontal da tela. Também sobre a estética de *Tangerine*, Alves (2017) tece:

Baker diz que foi a cor das imagens captadas com o iPhone que lhe deu a ideia de saturar as cores da versão final de *Tangerine* o que tornou o laranja a sua cor dominante e deu o título ao filme. Diz também que filmar com smartphones permitiu a diminuição da equipa e do volume de material no set, o que resultou em alterações nos modos de produção. (ALVES, 2017, p. 340).

Alçado aí um pioneiro do “cinema de bolso”, a obra seguinte do cineasta espelhará no êxito de seu filme de 2015 enquanto a crítica, em sua aclamação do estilo visto, moldaria o que se espera ver no cinema de Sean Baker mediante tais impressões prévias de suas obras, agora tendo *Projeto Flórida* (2017) sob análise.

Para o portal Screen, de acordo com Tom Grater (2017), a decisão de Baker se fez tanto pessoal como artística. Justificando que não queria ser reconhecido como “o cara do iPhone” e por ser um “cinéfilo” amante da película, ele encontrou na narrativa a oportunidade de rodá-la em 35mm e no aspecto 2:35:1, sendo apenas a sequência final capturada em um iPhone de modelo 6S Plus. A respeito dessa sequência, Ashley Lee (The Hollywood

Reporter, 2017) detalha a decisão criativa do cineasta quanto aos “propósitos logísticos óbvios” se dá pelo fato de a referida sequência se passar no parque Magic Kingdom e a ação precisou ser registrada secretamente (evitando a tramitação burocrática do Walt Disney World Resort para realizar filmagens profissionais), o que levou a formação de uma equipe mínima contando com o cineasta, seu diretor de fotografia, uma treinadora de elenco, duas crianças atrizes e suas famílias por dois dias.

A partir da leitura de Andrew Sarris, Buscombe (2005) acentua que “a tarefa do crítico é procurar sinais de ‘personalidade’ no cinema e, encontrando-os, garimpar o filme para fazer com que venham à tona” bem como, parafraseando o ensaio de Sarris, “um diretor deve exibir certas características recorrentes de estilo que servem como assinatura” (BUSCOMBE, 2005, p. 287) – e isso é notável nas obras de Sean Baker.

Na possível e inevitável circunstância de receber associações por ter feito filmes com iPhone mediante os lançamentos de quaisquer próximos títulos que venha a realizar, *Tangerine* e *Projeto Flórida* demonstraram que as predileções de um diretor são praticamente imutáveis. O que Oricchio (2018) vai chamar de “realismo áspero” de “contraste sem qualquer atenuante”, a filmografia de Baker é um universo estabelecido de tramas e personagens marginais encabeçadas por atores ocasionalmente desconhecidos e que buscam celebrar o que podem almejar da vida nas grandes cidades com sua intensidade das cores. As câmeras mudam, contudo, seus elementos em cena permanecem similares e é inegável que o cineasta abriu uma nova janela de realização em seu estímulo por histórias que igual não seriam filmadas pelos meios convencionais.

Referências

ALVES, Marta Pinho. “O futuro do cinema é cor de laranja”: há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito em smartphones? 2017. Lisboa: AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Disponível em: <<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/21953/1/O%20futuro%20do%20cinema%20%c3%a9%20cor%20de%20laranja%20-%20pp.%20332-341.pdf>>. Acesso em 25 jan. 2024.

AN iPhone Oscar movie. CNN, 19 de fev. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/wFqtd1Umbvo>>. Acesso em 25 jan. 2024.

ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a Caméra-Stylo*, O. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em 25 jan. 2024.

BUSCOMBE, Edward. *Ideias de Autoria*. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. V. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

GRATER, Tom. *Sean Baker on ‘The Florida Project’: ‘I didn’t want to become the iPhone guy’*. Screen, 22 maio 2017. Disponível em: <<https://www.screendaily.com/news/sean-baker-on-the-florida-project-i-didnt-want-to-become-the-iphoneyguy/>

<[5118291.article](https://www.screendaily.com/news/sean-baker-on-the-florida-project-i-didnt-want-to-become-the-iphoneyguy/5118291.article)>. Acesso em 25 jan. 2024.

HERMSDORFF, Renato. *Tangerine – Tangerina “bafônica”*. AdoroCinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-234143/criticasadorocinema/>>.

Acesso em 25 jan. 2024.

HERMAN, James Patrick. *Inside Lady Gaga's Fantastical 'Stupid Love' Music Video*. Variety, 3 mar. 2020. Disponível em: <<https://variety.com/2020/music/news/ladygaga-stupid-love-video-apple-iphone-behind-the-scenes-1203522089/>>. Acesso em 25 jan. 2024.

LAMBACH, Cláudia Maria de Queiroz. *Le cinéma de poche: les enjeux et les usages (2005/2015)*. Thèse (Doctorat en École Doctorale 267 - Arts et Médias) - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Paris, p. 569, 2018.

LAMBACH, Cláudia Maria de Queiroz. *Vilém Flusser e o Cinema de Bolso*. Disponível em: <https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/vol1/vol_4/Cla%CC%81udia%20Maria%20de%20Queiroz%20Lambach.pdf>. Acesso em 25 jan. 2024.

LEE, Ashley. *'The Florida Project': Director Sean Baker Explains How and Why He Shot That Ending*. The Hollywood Reporter, 11 out. 2017. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/florida-project-ending-director-sean-bakerexplains-meaning-how-he-did-it-1047215>>. Acesso em 25 jan. 2024.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Filme "Tangerine" agrada a todos porque é espontâneo*. O Estado de S. Paulo, 6 fev. 2016. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,filme-tangerine-agrada-a-todos-porque-e-espontaneo,10000015236>>. Acesso em 25 jan. 2024.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Filme 'Projeto Flórida mostra o contraste entre o mundo da fantasia e a dura realidade*. O Estado de S. Paulo, 1 mar. 2018. Disponível em:

<<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,filme-projeto-florida-mostra-ocontraste-entre-o-mundo-da-fantasia-e-a-dura-realidade,70002208255>>. Acesso em 25 jan. 2024.

PROCURANDO Sugar Man. Direção: Malik Bendjelloul. Suécia, Reino Unido, Finlândia: Red Box Films, 2012. Digital (86min).

PROJETO Flórida. Direção: Sean Baker. Elenco: Brooklynn Prince, Willem Dafoe, Bria Vanaite. EUA: A24 Films, 2017. Digital (111min).

SNOW Steam Iron. Direção: Zack Snyder. Elenco: Samantha Win. EUA, 2017. Digital (4min).

STUPID Love. Direção: Daniel Askill. Elenco: Lady Gaga. EUA, 2020. (3min37s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5L6xyaeiV58>>. Acesso em 25 jan. 2024.

TANGERINE. Direção: Sean Baker. Elenco: Kitana Kiki Rodriguez, Mya Taylor, James Ransone. EUA: Magnolia Pictures, 2015. Digital (88min).

WATERCUTTER, Angela. *What's Zack Snyder Been Doing Since He Left Justice League? Making an iPhone Film*. Wired, 19 set. 2017. Disponível em: <<https://www.wired.com/story/zack-snyder-new-iphone-movie/>>. Acesso em 25 jan. 2024.

Cinema é celebração: a cena de exibição independente do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000⁵⁶⁹

Cinema is celebration: the independent exhibition scene of Rio de Janeiro at the turn of the 2000s

Thiago Nogueira Carvalho⁵⁷⁰
(Mestre – PPGMC/UFRJ)

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar as principais características da cena efervescente de exibição independente de cinema e audiovisual do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000, observadas no âmbito de pesquisa de metrado, realizada a partir de entrevistas com integrantes de cinco de seus principais eventos constituintes: Festival Brasileiro de Cinema Universitário, O Incinerasta, Cachaça Cinema Clube, Mostra do Filme Livre, e Cineclubes Mate Com Angu.

Palavras-chave: Cinema independente, movimento cineclubista, Rio de Janeiro, anos 2000, conexão geracional.

Abstract: The aim of this paper is to present the main characteristics of the effervescent scene of independent cinema and audiovisual exhibition in Rio de Janeiro at the turn of the 2000s, observed within the scope of a master's research, conducted through interviews with members of five of its main events: Festival Brasileiro de Cinema Universitário, O Incinerasta, Cachaça Cinema Clube, Mostra do Filme Livre, and Cineclubes Mate Com Angu.

Keywords: Independent cinema, film club movement, Rio de Janeiro, 2000s, generational connection.

Na virada do milênio, o Rio de Janeiro foi, possivelmente, o palco da principal cena de exibição independente do país, com dezenas de espaços alternativos de exibição, cineclubes, mostras e festivais, exibindo regularmente centenas de filmes e vídeos para milhares de pessoas. A relevância dessa cena decorreu não apenas da ampla disseminação de pontos de exibição de filmes, mas também de sua efervescente atmosfera cultural, congregando pessoas de distintas origens e trajetórias. Em contraste com a tradição cinéfila clássica, esses eventos transcenderam a mera exibição de filmes, incorporando festas, shows, performan-

569 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Os festivais e a memória das cidades, no ST Festivais e mostras de cinema e audiovisual.

570 | Mestre em Mídias Criativas pela ECO/UFRJ (2022), especialista pelo IE/UFRJ (2009), graduado em Cinema pela UFF (2004), e Especialista em Regulação da Agência Nacional do Cinema desde 2006.

ces, exposições, premiações e intervenções diversas, em locais pouco convencionais, como calçadas, becos, estacionamentos, porões, galpões, casarões, bares, igrejas, salas de aula, auditórios, casas de show, teatros, praças, etc.

Em 23 de fevereiro de 2005, a revista *Veja Rio* dedicou sua capa a uma matéria especial intitulada “Cinema Novíssimo: a jovem geração que, à margem do circuitão, lança centenas de filmes e lota salas de exibição, festivais e cursos” (TINOCO; DURST, 2005). A reportagem enfatizou a amplitude do fenômeno:

Uma jovem multidão no Rio está realizando filmes, curtas na enorme maioria, incentivada por acontecimentos como a retomada do cinema brasileiro e a propagação da tecnologia digital, mais barata e acessível. E vem exibindo essa produção, às centenas, em eventos como a Mostra do Filme Livre, A Organização, o Cachaça Cinema Clube, o Atacadão de Filmes, o festival Curta Cinema e outros mais. Todos com impressionante, e festiva, frequência de público (TINOCO; DURST, 2005, p. 11).

Este texto, fruto de pesquisa bibliográfica, documental, e entrevistas semiestruturadas com integrantes da cena⁵⁷¹, tem como propósito apresentar, sucintamente, o contexto nacional do período, os elementos constitutivos e algumas das principais características dessa cena. Além disso, busca-se destacar a relevância desse movimento para a construção da identidade geracional dos novos ingressantes no campo cinematográfico.

O contexto nacional de cinema independente no Pós-Retomada

Em meio a transformações sociais e tecnológicas no ambiente cultural do país a partir dos anos 2000, surge uma geração⁵⁷² de renovação no cenário cinematográfico brasileiro da época. Legitimado a partir de 2010, especialmente por meio de festivais internacionais e pela crítica especializada, este fenômeno foi descrito com enfoques distintos em estudos e publicações: “cinema de garagem” (IKEDA; LIMA, 2011), “novíssimo cinema brasileiro” (VALENTE; KOGAN, 2009 apud OLIVEIRA, 2016) e “cinema pós-industrial” (MIGLIORIN, 2011).

Segundo Oliveira, essa configuração, denominada “novíssimo cinema independente”⁵⁷³ (OLIVEIRA, 2016), possui semelhanças com outros contextos culturais de produção simbólica na história ocidental, se caracterizando como um cinema independente contemporâneo. Dentro do contexto cinematográfico brasileiro, esse movimento se insere na histórica oposição entre o cinema industrial e os movimentos independentes. Assim como o Cinema Novo

571 | Os registros das entrevistas realizadas para a presente pesquisa estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLSBDg2hdP-Qm5LsJujT8ruTduy2BJalxhF>.

572 | Nesse trabalho utiliza-se o conceito de geração a partir do estudo de Motta e Weller, adotando sua dimensão sociológica e política com foco nas relações de poder e nos conflitos geracionais, embasada nas ideias de posição e conexão geracionais de Mannheim (MANNHEIM, 1964 [1928] apud MOTTA; WELLER, 2010).

573 | A expressão *novíssimo cinema brasileiro* surgiu em 2008, conforme a autora, sendo adotada por críticos e pesquisadores para descrever produções de baixo orçamento de jovens cineastas em festivais independentes. Em 2009, Eduardo Valente e Lis Kogan organizaram sessões mensais no Cine Glória, no Rio, intituladas *Novíssimo Cinema Brasileiro*, visando destacar filmes com “propostas artísticas de grande vigor e inquietude” (VALENTE; KOGAN, 2009), que careciam de espaço nos circuitos tradicionais.

contestou o projeto desenvolvimentista dos estúdios e o Cinema Marginal representou uma resistência à institucionalidade da Embrafilme, essa geração surge como uma resposta ao cinema da Retomada e às leis de incentivo fiscal.

Parte do que vem se chamando de “novíssimo” cinema brasileiro se explica, então, a partir das transformações históricas do próprio campo: a proliferação de novos realizadores, trazida por um cenário de estabilidade (e também pelas transformações nos paradigmas tecnológicos, não se pode negar), num campo em que as estruturas de poder (bem como as próprias representações sobre o que é “cinema” e sobre o que é “fazer cinema”) já estavam muito consolidadas, parece incitar um desequilíbrio nas estruturas de poder. Ao não encontrar espaço, parte dessa nova geração opta por negar o engajamento “pelas bordas”, buscando estabelecer seus próprios circuitos e colocar em prática um discurso de contestação (discurso esse que também já tinha uma trajetória no campo) (OLIVEIRA, 2016, p. 53).

Segundo a autora, a forma de organização social do movimento envolve coletivos de produção, filmes de baixo orçamento, financiamento muitas vezes próprio, relações de trabalho menos formalizadas, vínculos multifuncionais e uma lógica associativa baseada no compartilhamento de ideais comuns e afeto (OLIVEIRA, 2016, p. 67), refletindo práticas históricas da cinefilia e da militância cultural.

Ikeda, por sua vez, examina o contexto nacional de renovação nas primeiras décadas do século XXI, denominando-o de “cinema de garagem” (IKEDA, 2011, 2018, 2021). Este enfoque, que engloba também a produção de curtas-metragens no período, enfatiza as ambições artísticas, de expressão pessoal e experimentação dos novos realizadores, impulsionados pelas possibilidades abertas com a disseminação da tecnologia digital de baixo custo. Segundo Ikeda:

A ampla difusão da tecnologia digital permitiu uma maior acessibilidade dos equipamentos de gravação e pós-produção de imagem e som. Com o barateamento dos custos e a conseqüente redução às barreiras de entrada na produção, tornou-se possível realizar filmes para um conjunto de agentes, de outras origens sociais e geográficas. A portabilidade dos equipamentos implicou uma abertura de possibilidades para outros arranjos produtivos, outros modos de fazer, outros modelos de organização das equipes e dos processos de realização (IKEDA, 2021, p. 52).

Para o autor, a construção da rede de articulação, identidade geracional e estratégias de atuação do movimento teve início com a proliferação de cineclubes, mostras e festivais, na virada dos anos 1990 para 2000.

O cineclubismo acabou assumindo uma função não apenas de exibição dessas obras, mas de um ponto de encontro que contribuiu espontaneamente para a consolidação de uma cena audiovisual. Muitos desses eventos tinham como principal papel não diretamente a formação de público para o consumo audiovisual, mas o estreitamento de laços de identidade de artistas que desejavam se engajar mais profundamente no contexto da realização audiovisual.

[...] A partir dos cineclubes, identificou-se a possibilidade de expandir o raio de ação dessas pequenas sementes, para eventos mais estruturados, que pudessem fornecer maior visibilidade a essas produções. (IKEDA, 2018, p. 463).

A cena de exibição independente do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000

A partir da descrição do contexto nacional do período, buscou-se um exame da cena do Rio de Janeiro na época. Apesar das especificidades de cada evento estudado, com base nos principais elementos e achados comuns da pesquisa, o objetivo foi a sistematização de aspectos transversais presentes nos grupos locais.

Com base nas entrevistas realizadas com integrantes do movimento, observa-se que suas origens e motivações para ingresso no campo revelam influências de ambientes de agitação cultural e política, além da repercussão midiática positiva dos filmes brasileiros da Retomada. Espaços de ensino e formação emergem como elementos essenciais na articulação dos grupos. O ambiente das escolas, cursos e universidades foi ponto de encontro e local de associações e parcerias que deram origem a diversas das principais iniciativas e manifestações dessa geração na cidade e seus arredores.



Figura 1 - Sessão do Cachaça Cinema Clube – Cinema Odeon, Cinelândia, Rio de Janeiro, anos 2000.

Fonte: acervo pessoal Karen Black. Foto: Mauro Khury

Dentro das condicionantes da época, a chegada das tecnologias digitais desempenhou um papel central na viabilidade da atuação no campo, e proporcionou um movimento, ainda que limitado, de expansão territorial da cena para regiões periféricas. No entanto, em período ainda anterior à disseminação da internet, tornava-se necessário a realização de eventos presenciais para difusão dos filmes.

Analisando a estrutura de sentimentos da geração, observa-se a presença de uma motivação idealista e de engajamento afetivo, refletindo um desejo de criar espaços de exibição que expressassem valores, estéticas e linguagens não contemplados pelo cenário estabele-

cido. Um ímpeto de participação pública no debate criativo da época, caracterizado por um gesto de provocação, deboche e liberdade, inspirado pelo resgate de manifestações contestadoras e malditas da história do cinema brasileiro.

Nesse sentido, o componente proeminente da cena é seu caráter celebratório. Esse espírito inclusivo, festivo e agregador caracterizava o movimento. Essa dimensão celebratória incorporava sociabilidades típicas da cidade, como a boemia, a cultura de rua, e o intercâmbio com outras linguagens artísticas, como a música, a dança, as artes cênicas, performáticas e visuais, resultando em experimentações híbridas e múltiplas. A vinculação com a história, as tradições, e o território do Rio de Janeiro se refletia nos filmes realizados, na localização dos encontros e nos símbolos cultuados.



Figura 2 - Logotipo do cineclube Mate Com Ançu - Duque de Caxias.
Fonte: acervo pessoal Thiago Venturotti. Arte: Thiago Venturotti.

A informalidade na realização de eventos e na atuação dos grupos, especialmente no período inicial do movimento, é outro dado evidente nos depoimentos. A horizontalidade e fluidez organizacional, com ausência de estruturas rígidas e hierarquias fechadas, e com atuações polivalentes dos agentes são características comuns aos coletivos da cena.

À medida que o movimento cresce, observa-se, por outro lado, uma trajetória de institucionalização, com vinculações a políticas públicas, fontes formais de financiamento e entidades representativas. Mesmo em seus estágios iniciais, instituições no Rio de Janeiro desempenharam um papel crucial na constituição da cena, como por exemplo, acervos de arquivos fílmicos, espaços de formação, organizações de terceiro setor, assim como espaços de exibição e equipamentos culturais preexistentes. Portanto, apesar da natureza alternativa, libertária e anárquica, o movimento geracional encontrava-se em grande parte sedimentado na institucionalidade de organizações e políticas públicas já estabelecidas no território.



Figura 3 - Sessão de abertura da Mostra do Filme Livre - CCBB, Rio de Janeiro, anos 2000.
Fonte: acervo pessoal Guilherme Whitaker. Imagem: Guilherme Whitaker

Este texto apresenta, de forma sucinta, as características mais evidentes da cena de exibição independente do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000. Em sua forma de atuação, o movimento pode ser relacionado a outros arranjos autonomistas e a práticas de autogestão existentes em movimentos culturais e políticos ao longo da história. No entanto, sob a ótica do processo de produção industrial especializado, também pode ser compreendido pejorativamente como uma atividade de natureza amadora, identificada negativamente com a precariedade e a baixa qualidade, possível sintoma de um processo de precarização e saturação do mercado de trabalho. Na cena estudada, a atuação colaborativa trazia um componente difuso, mas potente, de paixão, sonho e desejo de expressão, constituinte do engajamento afetivo e militante da geração.

Cabe ressaltar que este trabalho apresenta limitações, que demandam futuras investigações, como a ausência de análise de segmentações e divergências internas. A dimensão endógena das entrevistas, apesar da propriedade do lugar de fala, também pode gerar viés positivo. O escopo do estudo não incluiu a investigação da cena local em comparação com outras regiões do país, nem suas relações com o cenário cultural e social da cidade no período. E por fim, o período estudado compreende a fase inicial do movimento, sem explorar sua consolidação, crise e dispersão após 2010. Hipóteses mencionadas nos depoimentos apontam a expansão da internet, a difusão da cinefilia digital, a crise institucional do país e a descontinuidade de políticas públicas como possíveis causas da desarticulação do movimento. Apesar disso, persiste a reflexão acerca dos elementos que viabilizaram as manifestações culturais, e que continuam a atuar ainda hoje no tecido social urbano. O resgate da cena alternativa estudada, que por quase 20 anos, mobilizou multidões em torno de centenas de filmes, em diversas regiões da cidade, nos mostra que o prazer da experiência coletiva movida pelo desejo compartilhado representa força criativa que sustenta, insiste e resiste. A festa, a reverência, a cerimônia, como dispositivos ancestrais do êxtase, dissolvem o individual no sublime da mobilização coletiva dos corpos, e sempre podem ser (re)descobertos como componentes gregários de articulação.

Referências

BEZERRA, Heraldo. *O Cerol Fininho da Baixada: histórias do cineclubes Mate Com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

CARVALHO, T. *Cinema é celebração: a cena de exibição de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000*. Rio de Janeiro: Autografia, 2023.

IKEDA, M.; LIMA, D. *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana, 2011.

IKEDA, M. "O 'cinema de garagem', provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século". *Aniki*, Coimbra, v. 5, n. 2, jul. 2018.

_____. *Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2021.

MIGLIORIN, C. "Por um cinema pós-industrial: notas para um debate". Cinética, fev. 2011.

MOTTA, A. B.; WELLER, W. "Apresentação: a atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica". Sociedade e Estado, Brasília, v. 25, n. 2, fev. 2011.

OLIVEIRA, M. C. V. "*Novíssimo*" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VALENTE, E; KOGAN, L. "O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro?". In: Blog novíssimo cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 20 jul. 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html. Acesso em: 15 jan. 2024.

TINOCO, P.; DURST, R. "Cinema é a maior diversão: uma nova geração de cineastas produz filmes às centenas e lota festivais". Veja Rio, Rio de Janeiro, n. 1893, 23 fev. 2005.

Caminhadas sonoras em Transeunte, de Eryk Rocha

Soundwalks in Transeunte, by Eryk Rocha

Thiago de Castro Sobral
(PPGCINE-UFF)

Resumo: Apoiado nos conceitos de *ecologia acústica* (SCHAFER, 2011), *cinema de fluxo* (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010) e *escuta háptica* (VIEIRA JR., 2015), este projeto de pesquisa pretende se debruçar sobre a elaboração sonora do longa-metragem Transeunte (2010), de Eryk Rocha.

Abstract: Through approaches between acoustic ecology (SCHAFER, 2011), “flow aesthetic” cinema (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010) and haptic listening (VIEIRA JR., 2015), this research project intends to focus on the sound elaboration of the feature film Transeunte (2010), by Eryk Rocha.

Palavras-chaves: cinema de fluxo, sound design, ecologia acústica, escuta háptica, estudos de som no cinema

Keywords: flow aesthetic cinema, sound design, acoustic ecology, haptic listening, sound studies in cinema

Partindo de aproximações entre *ecologia acústica*, *cinema de fluxo* e *escuta háptica*, este projeto de pesquisa pretende se debruçar sobre a elaboração sonora do longa-metragem Transeunte (2010), de Eryk Rocha. A parceria entre direção, montagem e desenho de som desde a elaboração do roteiro, repercute na obra de forma bastante expressiva, dotando a banda sonora de notável autonomia em relação à imagem, gerando, assim, diversas camadas de sentido e sensações. Edson Secco é quem assina a concepção sonora, tendo participado de ponta a ponta do processo de feitura do filme. Secco, em entrevista para o catálogo *Sonoridades Cinema* (2015), comenta sobre sua atuação no projeto: “No meu trabalho o desenho de som é [...] a direção da banda sonora no aspecto mais amplo, sendo conceitual, técnico e estético, e idealmente desenvolvido desde o roteiro. Cinema é imagem e som.” (SERFATY e FARKAS, 2015, p. 137).

Chama a atenção aqui o fato de Secco ter sido responsável pela pesquisa e captação de som direto também no filme. Suas escolhas junto à direção devem ser compreendidas como parte criativa do desenho de som do filme. O uso constante de microfones de lapela - mesmo com um personagem quase mudo, de falas e diálogos escassos - foi fundamental para a coleta de ruídos tão delicados quanto expressivos. Neste ponto, Erly Vieira Jr. (2015) acrescenta:

Além disso, há também diversos sons sobrevalorizados na mixagem, de modo a ampliar sua percepção como textura: por exemplo, a gatura das duas mãos que em sua aspereza se roçam, ansiosas, o esganiçar da chuva que cai à noite, lá fora, ou o vento que balança a cortina e parece mais palpável, embora invisível, do que o objeto tilintante pendurado à janela, tão próximo do ponto de vista da câmera, ainda que no extracampo. (VIEIRA JR., 2015. p, 67)

O recurso sonoro do radinho de pilha - estrutural para a construção da narrativa - também amplia incrivelmente nossa relação com o personagem⁵⁷⁴. Ele nos faz participar do seu ponto de escuta através dos fones de ouvido, enquanto caminha pela cidade, adentrando assim um pouco mais do seu universo. Expedito, protagonista do filme, pouco se relaciona diretamente com outras pessoas. Seus únicos vínculos familiares são sua mãe já falecida e uma sobrinha que o visita raramente. Ele vaga invisível pelas ruas transpassado por um emaranhado de ruídos. Já os comentários radiofônicos transitam no espaço-tempo com muita liberdade. Sobre este ponto, Secco destaca:

Eu fazia uma primeira seleção, mandava para o Eryk e ele selecionava aquilo que era mais interessante para ele. [...] a partir de algumas dessas gravações de rádio, o Eryk subtraía sequências inteiras do roteiro. Então, ao invés de uma cena normal com atores etc., a gente colocava um trecho de um desses programas de rádio pra contar o que a gente queria contar. (SACIC, 2014)

Essa forma de libertar os elementos sonoros de sua fonte originária, ou seja, a **acusmatização** dos sons que atravessam o horizonte sônico do personagem, casada com uma montagem fragmentada e **flânerie**, como caracteriza Erly Viera Jr. (2015), possibilita também o uso criativo do espaço fora de campo, tornando a cidade tão protagonista quanto Expedito na narrativa. De fato, é justamente sobre essa relação que o filme se debruça. A errância e os tempos lentos daqueles que não vivem mais a lógica da produtividade nas metrópoles.

Essa questão da opressão sonora da cidade é quebrada quando o personagem encontra seu oásis nas esquinas boêmias do centro. Como num culto à música de seresta, é ali que Expedito se sente pertencente e acolhido. Este percurso nos remete aqui à ideia dos **Homens Lentos** trabalhada por Milton Santos (1997) que contrapõe "áreas luminosas" à "áreas opacas" nas grandes metrópoles, onde estariam os pobres e marginalizados a incorporar os tempos lentos:

Creio, porém, que na cidade, na grande cidade atual, tudo se dá ao contrário. A força é dos "lentos" e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio na esteira de um Valéry sonhador. Quem na cidade tem mobilidade - pode percorrê-la e esquadrinhá-la - acaba por ver pouco da Cidade e do Mundo. [...] Os homens "lentos", por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações. (SANTOS, 1997. p 84)

574 | Seria o que Chion (2011) chamaria de som *on the air*: "Chamaremos sons no ar (*on the air*) aos sons presentes numa cena, mas que são alegadamente transmitidos eletricamente, por rádio, telefone, amplificação, etc., portanto, que escapam às leis mecânicas ditas 'naturais' de propagação do som. (CHION, 2011, p. 64)

Ecologia acústica, cinema de fluxo e escuta háptica

A ecologia acústica pode ser entendida como uma ramificação da música eletroacústica. Até então o foco da “música de fita”⁵⁷⁵ era identificar e isolar os “objetos sonoros” (Schaeffer) do seu entorno para melhor compreendê-los em seus aspectos objetivos e manipulá-los em estúdio. No entanto, a ecologia acústica entende que um som não deve ser visto isolado de seu contexto acústico e social. Quando um ruído soa no espaço ele carrega consigo diversas informações tanto objetivas quanto subjetivas sobre o local, a comunidade e os indivíduos que coabitam aquele espaço, e essas informações não devem ser ignoradas. Introduzido por R. Murray Schafer na Simon Fraser University (SFU), no Canadá, o pensamento ecológico acerca do som busca, portanto, aumentar o nível de consciência do indivíduo sobre os sons que o rodeiam e sobre si mesmo. Schafer, em seu celebrado livro *A afinação do Mundo*, destaca o significado ecológico de seu pensamento:

“Ecologia é o estudo da relação entre os organismos vivos e seu ambiente. A ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade, isso não pode ser realizado em laboratório. Só poderá ser desenvolvido se forem considerados, no próprio local, os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem.” (SCHAFER, 2011, p. 287).

Neste sentido, a composição de paisagens sonoras se destaca como uma das principais práticas dos adeptos do pensamento ecológico. De fato, o assunto interessou particularmente aos músicos que almejavam novas sonoridades para expressar o mundo moderno. Se o início do século XX representou a insurgência do ruído como elemento musical, já na década de 1960 esses compositores buscavam uma nova maneira de se relacionar com o mundo através da música concreta ou eletroacústica. A composição de paisagens sonoras, dessa forma, está interessada em representar de forma imaginativa lugares reais ou fantasiados. Através de uma pesquisa atenta estes compositores procuram destacar as particularidades de um local, dar vazão para suas sonoridades e cores acústicas específicas. Estes sons também podem se costurar com sons humanos, “musicais” (no sentido tradicional da palavra) e sintetizados. A este respeito, Hildegard Westerkamp se manifesta:

Eu não estou mais interessada em fazer música da maneira convencional; Eu estou interessada em abordar interesses culturais e sociais no idioma musical. É por isso que eu utilizo os sons ambiente e a fala como meus instrumentos. Eu quero encontrar as “vozes” de um lugar ou situação, vozes que podem falar mais fortemente sobre o lugar/situação e sobre nossa experiência nele e com ele. Eu me considero uma ecologista do som. (WESTERKAMP apud DUHAUTPAS; SOLOMOS, p. 13).

Este pensamento acerca da composição de paisagens sonoras e a forma de se relacionar com os sons do mundo reverberou em um conjunto de filmes surgidos a partir da década de 1990. Filmes muito diversos entre si, porém com pontos de encontro em suas propostas formais. Construções que se deslocavam do pensamento tradicional da *mise en scène*, quebrando o sentido discursivo da cena cinematográfica para imergir num fluxo contínuo, esticado e fragmentado de miragens e sensações. Estes filmes, segundo Oliveira Jr. (2010), foram categorizados por Stéphane Bouquet como um “cinema de fluxo”. Realizadores como

575 | Referência às tecnologias pioneiras de gravações sonoras em fita magnética

Hou Hsiao-hsien, Clair Denis, Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul e Philippe Grandjeux não estariam conectados por um estilo de se fazer cinema, mas por “um comportamento do olhar que desafia a noção de mise en scène” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010. p.99). Aprofundando o debate sobre essa marca do olhar - e da escuta também - Oliveira Júnior acrescenta:

Os cineastas do fluxo [...], diferentemente, não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em “intensificar zonas do real”, resguardar do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. [...] O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010. p.99)

No caso do cinema brasileiro e latino-americano, este pensamento se expressou em filmes como *A Mulher sem Cabeça* (2008), de Lucrecia Martel, *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, *Os Monstros* (2011), de Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), de Julia Murat, e *Los Muertos* (2004), de Lisandro Alonso. Em comum, tem esses filmes um gosto pela quebra de hierarquia entre as pistas de som, onde tradicionalmente a voz e a música ganham papel de maior relevância no discurso narrativo. Ao se evitar o uso excessivo de música não-diegética e misturar as vozes aos outros elementos sonoros num mesmo patamar de importância ou mesmo torná-la inaudível dentro da textura sonora, estas obras abrem nossos ouvidos para o entorno e para as nuances de cada objeto sonoro mudando nossa forma de se relacionar com o filme. Neste sentido, Vieira Jr. destaca o conceito de *escuta háptica*, ou seja, caráter tátil e sensorial que a banda sonora assume:

“Arriscaria dizer, também, que nesse estado perceptivo extraordinário, a apreensão da multiplicidade de fiapos narrativos simultâneos dentro do quadro fílmico também seria potencializada pela complexidade do desenho sonoro desses filmes [...] um regime de sobrevalorização sensorial, evidenciando certa dimensão tátil naquilo que escutamos.” (VIEIRA JR., 2015. p, 65)

É interessante destacar que em muitos desses filmes está presente a ideia do perambular pelo espaço. Seres errantes que traçam caminhadas silenciosas por geografias urbanas ou naturais sem muito norte ou objetivo. Enquanto caminham, são transpassados incessantemente pelas sonoridades da paisagem. A voz dá lugar ao gesto, à troca de olhares, à escuta atenta, aos ruídos e às interferências. A mudez dos personagens nos colocam num lugar de suspensão capaz de exprimir o não dito e o não visto em quadro. Como numa inversão de figura e fundo, os sons ambientes saltam à frente criando novas relações de tempo e espaço. Construções nem sempre naturalistas, muitas vezes fragmentadas, borram os limites dos sons diegéticos e não-diegéticos criando relações subjetivas entre o sujeito e o meio.

Assim, acredito que Transeunte seja um ponto de partida muito rico para pensarmos o papel do *sound designer* no cinema brasileiro contemporâneo, suas possibilidades expressivas e criativas dentro da construção fílmica e suas relações com outras linguagens como a musical e a da ecologia acústica.

Referências

CHION, Michel. A Audiovisão: some imagem o cinema. Tradução Pedro Elói Duarte. 1.ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DUHAUTPAS, Frédérick; SOLOMOS, Makis. Hildegard Westerkamp and the ecology of Sound as experience: notes on beneath the forest floor. Disponível em <http://www.wartweb.univparis8.fr/spip.php?action=accéder_document&arg=1389&cle=6945a0693a5eb5d187259207c3186801e828672c&file=pdf%2Fduhautpas-solomos.pdf> Acessado em: nov. 2014. enunciação no cinema e no ciberespaço. SP: Paulus. P. 107 - 123.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. O cinema de fluxo e a mise en scène. São Paulo : L. C. G. Oliveira Jr., 2010.

SACIC, Rodrigo.. Entrevista com sound designer Edson Secco in Artesãos do Som. 2014. Disponível em <<http://www.artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sound-designer-edson-secco-2/>> Acesso em: ago. 2022.

SANTOS, Milton. Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional. Editora Hucitec, São Paulo, 1997.

SCHAFER, R. Murray. A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa Trench Fonterrada. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SERFATY, Jo & FARKAS, Guilherme (org.). Entrevistas: Edson Secco in Sonoridade Cinema, 1ª Edição. 2015.

VIEIRA JR., Ery. Texturas sonoras de um mundo em imersão in Sonoridade Cinema, 1ª Edição. 2015.

O CEGO ESTRANGEIRO E A EXPERIÊNCIA DO SUJEITO IMERSO NA NÃO-IMAGEM⁵⁷⁶

“O CEGO ESTRANGEIRO” AND THE
EXPERIENCE OF THE SUBJECT
IMMERSED IN THE NON-IMAGE

Tom Lisboa⁵⁷⁷

(Doutorando – Universidade Tuiuti do Paraná)

Resumo: O presente artigo analisa como as potencialidades visuais do som aliadas à ausência da imagem em *O Cego Estrangeiro* (2000), de Marcius Barbieri, podem proporcionar uma experiência imersiva em seus espectadores. Em um primeiro momento, serão apresentadas suas “afinidades imersivas”, tal qual descrito por Janet Murray. Por fim, será feita uma reflexão sobre suas características cinematográficas com ênfase no uso da câmera subjetiva e no design de som.

Palavras-chave: Cinema imersivo; Câmera subjetiva; Literatura; Design de som.

Abstract: This article analyzes how the visual potential of sound combined with the absence of image in *O Cego Estrangeiro* (2000) by Marcius Barbieri, can provide an immersive experience for its viewers. Firstly, its “immersive affinities” will be presented as described by Janet Murray. Finally, a reflection will be made on its cinematographic characteristics, with an emphasis on the use of the subjective camera and sound design.

Keywords: Immersive cinema; Subjective camera; Literature; Sound design.

Em 2000, o cineasta brasileiro Marcius Barbieri lançou um curta-metragem provocativo chamado *O Cego Estrangeiro*. No contexto do cinema mais comercial, saturado de imagens, montagens inesperadas, efeitos especiais e expressões de atores em *close up*, ter uma experiência que nos priva da visão por alguns instantes, nos oferece o privilégio de imaginar cenas inteiras e despertar outros sentidos que normalmente adormecem assim que uma imagem em movimento atinge a tela grande. Apenas com as informações contidas nas legendas, o filme é capaz de se materializar em nossas mentes e em versões muito particulares que o repertório de cada um edita, colore e personifica.

Ao substituir imagens por palavras, o *O Cego Estrangeiro* faz uma interessante aproximação do cinema com a literatura, mas que também empresta da radionovela e do teatro cego importantes referências. O presente artigo analisa como as potencialidades visuais do

576 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI26: Para além do visível no cinema.

577 | Tom Lisboa é bolsista CAPES e doutorando do PPGCOM da Universidade Tuiuti do Paraná. tom.lisboa@hotmail.com

som aliadas à ausência da imagem podem proporcionar uma experiência imersiva em seus ouvintes-espectadores. Em um primeiro momento, serão apresentadas as “afinidades imersivas”, tal qual descrito por Janet Murray (2003), que este filme estabelece com o teatro cego, a leitura imersiva e a radionovela/o podcast. Por fim, será feita uma reflexão sobre suas características cinematográficas com ênfase no uso da câmera subjetiva e no design de som.

Afinidades Imersivas

Depois que as luzes da sala de cinema se apagam e nos conectamos com a experiência fílmica, deixamos algo de nossas vidas em suspenso para nos entregarmos às histórias, aos personagens e às situações que extrapolam nossa rotina diária e nos transportam para outros lugares, incluindo outras galáxias. A este fenômeno que promove estímulos comparados aos de estarmos em um ambiente aquático, que não pertencemos até por questões fisiológicas, Janet Murray (2003) definiu como imersão, uma “sensação de estarmos em uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar” (p.102). Não se trata, portanto, de uma imersão física, mas cognitiva, onde o sujeito assume este deslocamento e, ali submergido “se repositona conceitualmente nas coordenadas temporais e espaciais da realidade ficcional” (MASSAROLO e MESQUITA, 2014, p.57).

Um aspecto interessante do processo imersivo promovido por este curta-metragem são as “relações de afinidade” com outras formas de expressão artística. Como veremos a seguir, seja através de um filme, um programa de rádio, um streaming, um livro ou um espetáculo ao vivo, estas experiências ficcionais envolvem o espectador e o transporta para novos mundos possíveis. Murray (2003) ressalta que “uma narrativa excitante, em qualquer meio, pode ser experimentada como uma realidade virtual porque nossos cérebros estão programados para sintonizar nas histórias com uma intensidade que pode obliterar o mundo à nossa volta” (p.101).

Radionovela/podcast

Apesar do intervalo temporal que separa estas duas mídias, na verdade pouco menos que um século, elas serão analisadas conjuntamente por suas similaridades estéticas. Autores vêm ressaltando estas aproximações tanto na “apropriação do modelo narrativo das radionovelas em séries de ficção audiofônicas veiculadas em plataformas de streaming” (SANCHEZ, 2020) quanto no investimento em trilha sonora, sonoplastia, elenco e montagem.

Em seu artigo “Rádio e Imaginação: no tempo da radionovela”, Lia Calabre (2003), destaca que “escrever para o rádio é fazer um teatro cego, no qual os ruídos, a música e os recursos de voz são muito mais importantes do que em outros meios”. Dentre as características citadas, a voz, de modo geral, é o centro gravitacional por onde orbitam os outros elementos, tais como a trilha sonora ou sons específicos de ambientação. É principalmente através da oralidade que a relação com os personagens é estabelecida e o correto uso dos recursos de entonação, inflexão, ritmo e articulação possibilita intuir gestos corporais e expressões faciais que não são fornecidos explicitamente.

Não fosse o idioma inventado por Marcius Barbieri (uma mistura de línguas como o inglês, o francês, o italiano e o português) que força os espectadores a encontrarem nas legendas a condução da história, o triângulo amoroso descrito em *O Cego Estrangeiro* estaria muito próximo de um radiodrama, que tem nas histórias românticas um de seus principais temas. Os efeitos sonoros são muito eficientes e a narração, mesmo ininteligível, entrega através da entonação, o sorriso no rosto daquele que fala.

Teatro Cego

Este tipo de teatro envolve elenco e plateia em um ambiente imersivo onde a visão perde seu protagonismo. De acordo com Victor Souza (2019), o Teatro Cego teve origem em Buenos Aires e nele os “espectadores são levados a uma sala completamente escura, na qual atores e contrarregras se valem de elementos olfativos, táteis, gustativos e, principalmente, sonoros para encenar uma narrativa. É ainda um requisito que no elenco haja pessoas com deficiência visual”.

Apesar de no teatro ser possível explorar fisicamente o olfato, o tato e o paladar, o texto do curta-metragem produz texturas através do ruído metálico das moedas jogadas na caneca, alude ao odor dos perfumes dos protagonistas masculinos e reaviva a memória dos sabores encontrados em uma padaria. Na sala de cinema, com um sistema de som adequado, sentiríamos, como no teatro cego, a voz dando corporeidade a um personagem que é circundado por ruídos diversos do ambiente urbano. Sentiríamos sua “presença” porque um ponto único de som seria suficiente para reproduzir sua imobilidade, já que provavelmente ele está sentado em uma calçada, tocando sua flauta e com uma caneca ao seu lado. No entanto, assim como no caso da radionovela/podcast, as legendas do idioma “estrangeiro” são características que funcionam mais cinematograficamente do que no teatro.

Leitura Imersiva

Muitas das sinopses disponíveis na internet ressaltam a original combinação de cinema com literatura em *O Cego Estrangeiro* e não resta dúvida que a experiência de assistir em uma sala escura de cinema caracteriza um tipo de leitura imersiva. Rodeado por sons, sentado em uma cadeira, sem interrupções, distante de suas atividades cotidianas e no ritmo nada acelerado das legendas, que duram quase 6 minutos, o espectador se entrega a uma leitura prazerosa da história que é traduzida em palavras na tela. Por outro lado, trata-se de uma imersão que emula qualidades contemplativas. De acordo com Lucia Santaella (2019), a contemplação caracteriza-se por este mergulho calmo e concentrado no conteúdo textual que se desenrola na continuidade do tempo, no repouso silencioso do corpo e que permite que o leitor desempenhe a função reflexiva do conteúdo absorvido.

De todas as afinidades com a “falta de visão” aqui relacionadas, a leitura imersiva parece ser a que mais se aproxima do que experienciamos em *O Cego Estrangeiro*. No entanto, como veremos a seguir, trata-se de um filme, especialmente por conta de um recurso essencialmente cinematográfico que percorre a obra de ponta a ponta: a câmera subjetiva.

Que sujeito é esse que sou?

O principal desafio que este curta-metragem nos apresenta é localizarmos onde está posicionada a câmera subjetiva. No início, assim que terminamos de ouvir a flauta, o personagem diz: *"Meu nome é Joaquim. Sou cego. Há 46 anos não vejo nada além do que vocês estão vendo agora. Exceto as legendas, é claro"*. As questões que se colocam são as seguintes (ambas surreais): Mesmo sabendo que a "não-visão natural" do cego não pode incluir legendas, estamos cegos através de seu ponto de vista? Neste caso, assumiríamos essa licença poética do diretor e o encarnaríamos. Ou foi criada uma cegueira especial para o espectador, onde é possível não ver imagens e ler legendas? Neste caso, entenderíamos a metalinguagem proposta e poderíamos estar ao lado ou à frente do cego ou ainda em nossas cadeiras, porque a tela escura, em combinação com as luzes apagadas da sala de cinema, expande a territorialidade da história. Até hoje isto permanece sendo um mistério não solucionado do curta.

Rodrigo Oliveira (2016) menciona que a câmera subjetiva introduz cada pessoa da plateia na experiência perceptiva da personagem porque faz "coincidir no mesmo eixo que os atravessa, os olhares do personagem e do espectador em um olhar remissivo, endereçado, coincidente, um olhar em primeira pessoa" (Ibid., p.8). Em alguns casos, esta subjetividade é representada por marcas na imagem. Arlindo Machado (2007) identifica que a primeira vez que esse recurso de linguagem aparece, data de 1900, em *As Seen Through a Telescope*, de George Albert Smith, onde um rapaz utiliza um telescópio para observar o momento íntimo de um casal e este artefato é evidenciado com uma borda preta que circunscreve a cena. A hipótese que podemos não habitar o ponto de vista do cego ganha força porque não necessariamente nossos olhares, o do espectador e o do personagem, estão alinhados em um mesmo eixo. Como as imagens que visualizamos são provenientes das palavras e não do ponto de vista do personagem, até porque ele é cego, cada indivíduo da plateia vai imaginar seu filme com suas próprias referências. É como se a cegueira nos libertasse da autoridade da câmera subjetiva tradicional que dita o encadeamento narrativo imposto pela visão. Assim, de olhos bem abertos, aceitamos essa cegueira como uma extensão de nossos sentidos.

Visões Sonoras

Como foi visto anteriormente, o que se vê através da câmera subjetiva tem grande relevância na construção de nossa identidade fílmica. No entanto, o visual é apenas um desses elementos porque a "percepção corporificada que o espectador tem do filme vai além de um mero mimetismo e espalha-se por todas as formas do filme se fazer visto e ouvido" (CASTANHEIRA, 2021, p.222). Oliveira chega mesmo a diferenciar o que seria ponto de escuta e ponto de vista na narrativa audiovisual, onde a primeira "diz respeito ao lugar de onde a cena é mostrada, de onde a câmera foi posicionada, e de onde o espectador, conseqüentemente, vê e ouve" (2016, p.19) e a segunda "leva em conta estas mesmas coordenadas, com o acrés-

cimo de que elas pertencem a um personagem" (Ibid.). Assim sendo, "para que o espectador depreenda que o que ele vê ou ouve corresponde ao mesmo tempo em que o personagem percebe, é necessária uma designação contextual, simultânea ou sucessiva" (Ibid.).

O som em *O Cego Estrangeiro* é desenhado de modo a nos dar informações espaciais, comportamentais e situacionais que nossa imposta falta de visão não nos permite perceber. Um dos elementos mais bem elaborados é o idioma construído a partir de diferentes nacionalidades. A maneira como ele é articulado, com uma pronúncia próxima da língua portuguesa, cria este estranhamento entre o familiar e o desconhecido. A voz do ator que interpreta o cego tem entonação agradável, acolhedora e facilita a empatia pelo protagonista com quem compartilhamos a cegueira. É possível distinguir ainda seu senso de humor e intuir que a história é contada por alguém com um sorriso no rosto. Sua idade (46) e nome (Joaquim), são informações verbalizadas e, a profissão (músico) é deduzida pelo som da flauta que ele toca.

Outra coisa que o som denota é a imobilidade do cego, o que facilita toda a construção espacial ao seu redor. Ela é revelada tanto pelo som central emitido por sua locução, quanto pelos passos que se aproximam dele de um lado da tela e vão se distanciando até chegar no outro. Estar parado também auxilia a montagem de um mapa mental da cena que tem, em um lado da rua, o cego posicionado ao lado da padaria, seguida pela farmácia. Já do outro, em frente à padaria está a livraria onde trabalha Helena. Por fim, ruídos urbanos diversos que variam de intensidade dão "profundidade de campo" à paisagem que contém, na escuridão, uma diversidade ilimitada de pessoas, animais e veículos ausentes.

Conclusão

Quero no término deste artigo tomar a liberdade de usar a primeira pessoa para um depoimento. Sempre que projeto este curta em sala de aula, eu pergunto ao final: Como é a Helena de vocês? Nas legendas, as indicações são apenas estas: "*Tudo por causa de Helena. Helena... Que moça linda! Dizem ser a mais bela mulher que já passou por aqui.*" As trocas são sempre muito interessantes e as várias divergências sobre cor de cabelo, semelhanças com outras atrizes e uso de acessórios comprovam que nossa imaginação procura preencher as lacunas que porventura uma obra nos coloca. No caso de *O Cego Estrangeiro*, Barbieri promove um antropomorfismo da câmera diferente do que simula os olhos de um personagem com falsas piscadelas ou molduras. Ao nos permitir vivenciar o ponto de vista de um cego, somos guiados por outros sentidos, tal como as pessoas que vivem nesta condição. Dessa relação empática, os sons viram imagens, constroem espaços e estabelecem relações entre os personagens. A sensação de uma cegueira momentânea como opção estética de um filme é capaz de promover, especialmente no escuro de uma sala de cinema, um espaço imersivo de onde ressurgimos mais sensibilizados.

Referências

CALABRE, Lia. *Rádio e imaginação: no tempo da radionovela*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte: 02-06 set. 2003. Disponível em: Acesso em 08 fev. 2023.

CASTANHEIRA, José Cláudio S. *Os olhos e ouvidos do filme: relações entre corpos, sons e imagens*. *Imagofagia*, [S. l.], n. 16, p. 216-243, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/252>. Acesso em: 01 mar. 2023.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2007. p.125.

MASSAROLO, João; MESQUITA, *Dário*. *Imersão em realidades ficcionais*. In: Revista Contracampo, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 46-64.

MURRAY, Janet. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.

OLIVEIRA, Rodrigo Campos de. *Olhar em primeira pessoa: uso contemporâneo da câmera subjetiva no cinema de ficção*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.27.2017.tde-06022017-100218. Acesso em: 2023 fev. 2023.

SANCHEZ, Leonardo. *Séries de ficção em áudio revivem era das radionovelas agora no streaming*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 jul. 2020. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/series-de-ficcao-em-audio-revivem-era-dasradionovelas.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SANTAELLA, Lucia. *O livro como prótese cognitiva*. MATRIZES (USP. IMPRESSO), v. 13, p. 21-35, 2019.

SOUZA, Victor Hugo Camargo. *Sobre uma tentativa de fazer teatro não visual*. Campinas: Unicamp. Bacharel em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes – Unicamp, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/697/575>>. Acesso em: 12 fev.2023.

Filme

BARBIERI, Marcius. *O Cego Estrangeiro*. YouTube, 02 abr. 2009. Disponível em: <https://youtu.be/YdHOISCLrFE>. Acesso em: 10 fev. 2023.

O tratamento da carne sofredora no cinema de terror argentino⁵⁷⁸

The treatment of the suffering flesh
in Argentine horror films

Valeria Arévalos⁵⁷⁹

(Doctoranda en Historia y teoría de las artes – UBA)

Resumo: El presente trabajo expone las características de una corriente novedosa en el audiovisual argentino, el Terror verde. En este subgénero se realiza una equiparación entre los sujetos humanos y no humanos en el rol de víctimas y, a partir de la estética del gore, se busca una reflexión antiespecista y la superación de la actitud pasiva del espectador. Os dois longas-metragens abordados aqui são: *Naturaleza muerta* (Gabriel Grieco, 2013) e *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007).

Palavras-chave: Cinema argentino, terror verde, antiespecismo.

Abstract: This paper exposes the characteristics of a new trend in the Argentine audiovisual, the Green Terror. This subgenre equates human and non-human subjects in the role of victims and, from the aesthetics of gore, seeks an anti-speciesist reflection and the overcoming of the passive attitude of the spectator. The two feature films addressed here are: *Naturaleza muerta* (Gabriel Grieco, 2013) and *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007).

Keywords: Argentine cinema, green horror, antispeciesism.

Desde comienzos de siglo, el cine de terror en Argentina atraviesa un período de fortalecimiento y exploración de nuevos universos temáticos. Hasta entonces, gran parte de la producción del género fue inestable, con temáticas que implicaban apropiaciones de estéticas foráneas (con base en la literatura gótica), hibridaciones genéricas (combinando el terror con el policial, la comedia o la ciencia ficción) y hasta períodos enteros en donde ni siquiera se estrenó una película de terror. Esta situación fue mutando y, afortunadamente, desde fines de los años noventa el cine de terror comenzó a reestructurarse y a recuperar un lugar en la cinematografía nacional.

En las últimas décadas, surgieron obras audiovisuales cuyo tópico central refiere a cuestiones ambientalistas y antiespecistas, dando forma a un nuevo subgénero que denominó terror verde. Allí, se expone la problemática de la equiparación entre personas humanas y no humanas que, en la actualidad, ocupa un lugar importante en las transformaciones so-

578 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE.

579 | Doctoranda en Historia y teoría de las artes (UBA), Licenciada en Artes (UBA) y Profesora en Educación media y superior en artes (UBA). Integra los grupos de investigación CiyNE y CineLat&Pop.

ciales a nivel nacional, ya que, si bien Argentina es un país con una fuerte impronta ganadera, en estos años creció notablemente la población vegana y vegetariana (alcanzando durante el 2020 el 12% de la población). Al mismo tiempo, el terror verde escenifica temáticas ambientalistas como la lucha en contra de la megaminería y la construcción de los cuerpos monstruosos debido a la utilización de agrotóxicos en los cultivos. Recurriendo a historias reales de distintas regiones del interior del país, estas películas muestran la cara deformada de un problema que la sociedad elige no ver.

Considero que este subgénero resalta la cuestión de la sensibilidad (o la falta de ella) ante el sufrimiento ajeno presente en el mundo, a la vez que crea un espectáculo a partir de la observación del cuerpo doliente. Siguiendo a Sontag, podemos pensar que la contemplación del sufrimiento ajeno expone la inexistencia de un “nosotros”, en tanto no es posible equiparar la expectación afectiva de un colectivo de personas asumiendo que la respuesta automática será el rechazo o el horror, cuando por el contrario en algunos provoca un goce (2003). En relación con esto, Michela Marzano ha analizado la espectacularidad del sufrimiento ajeno partiendo del cine snuff y de los videos de ejecuciones que son consumidos a nivel mundial (2010). Si es posible pensar que el goce refiere a nuestro estado de seguridad y de diferencia/distancia con ese ser torturado, ¿qué sucede cuando una imagen me devuelve la posibilidad de ocupar ese lugar? El terror verde subvierte los roles de víctima y victimario, ubicando a la persona humana ya no en una posición de poder y control, sino de vulnerabilidad y peligro. ¿Qué sucedería si ese diferencial de poder (BUTLER, 2010) inherente al hombre se cayera y la norma comenzara a determinar que la vida de un animal, también se puede llorar o, aún, que hay vidas humanas que no son lloradas? ¿Es posible, en base al tratamiento de la imagen, generar una respuesta política que supere la contemplación pasiva (RANCIERE, 2008; DIDÍ-HUBERMAN, 2004), que nos identifique con otro, hasta el momento, negado (DERRIDA, 2008) o, acaso, lo intolerable de la imagen se irá adaptando a la sensibilidad del espectador hasta causar goce (KRISTEVA, 1982)?

El Terror verde expone esta problemática de la equiparación (en el rol de víctimas) entre personas humanas y no humanas a partir del tratamiento del cuerpo y, en muchos casos, de la utilización de archivos documentales, confirmando la figura del matadero ya no como un símbolo de progreso y bienestar, sino como un espacio de tortura y espectacularización del dolor.

Gabriel Grieco es el exponente más fiel a esta corriente cinematográfica. *Naturaleza muerta* (2013) narra una búsqueda a partir de la desaparición de una mujer, hija de un magnate ganadero. En el transcurrir de la trama, un dúo de periodistas inicia una investigación y se adentra en la lucha entre la industria ganadera y la agrícola y, principalmente, entre carnívoros (o sarcófagos utilizando el término de la filósofa argentina Mónica Cragolini) y veganos. El largometraje de Grieco se nutre de imágenes de archivo para la escena de mayor clímax sangriento. En esta, un asesino encapuchado expone a sus víctimas ante un televisor en donde les obliga a observar secuencias del documental *Earthlings* (Terrícolas, Shaun Monson, 2005) que funciona como un muestrario de los distintos métodos con los que se mata a los animales para su posterior consumo. De este modo, imágenes de degüellos, gol-

pes y disparos a ganado vacuno y porcino anteceden las ejecuciones de las víctimas humanas, con los mismos mecanismos, equiparándolos en el rol de víctima y exponiendo, por un lado, la fragilidad de los cuerpos y, por otro, el sadismo implícito en esos actos, planteando una tensión entre lo intolerable en la imagen y lo intolerable de la imagen (RANCIERE, 2008, p. 86). Ambas películas sacan a la luz lo oculto, arrebatan fragmentos de realidad para la imaginabilidad del otro (DIDÍ-HUBERMAN, 2005, p. 23), exponen una situación verdadera con el fin de que, pese a todo, se pueda imaginar el horror (67). En este sentido, el animal funciona como un umbral de exploración crítica (GIORGI, 2014, p. 22) permitiéndonos repensar los presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano. A partir de la revisión del tratamiento hacia las personas no humanas, Giorgi relee a Agamben y establece un paralelismo con el concepto de *homo sacer* que el autor acuña para referirse a las vidas eliminables, a aquellas que se pueden matar sin que ello implique un homicidio. En relación con esto, la persona humana sería aquella que no sólo tiene control sobre su cuerpo (*bios*) sino también sobre el de aquellos a quienes se les ha negado el *logos* (*zoe*), el animal. Por lo tanto, el animal actúa como signo político, conjugando los distintos modos de hacer visible los cuerpos y la relación entre los mismos. (15)

Existe un antecedente a la película de Grieco en el film de Mariano Peralta, *Snuff 102* (2007). En este largometraje, que vincula el consumo del cine snuff con el capitalismo, la perversión y el antropocentrismo, se escenifican tres instancias diferentes y coexistentes. Por un lado, el encuentro de una periodista con un crítico de cine, la entrevista busca desandar la lógica del snuff y descubrir si se trata de un mito o de una leyenda urbana. Las escenas que corresponden a este encuentro son filmadas en blanco y negro, remitiendo a la sensación de *analepsis*, puramente dialogadas y allí se exponen las grandes tesis del film (la cuestión de la perversión sobre los cuerpos, el rol de la mujer en la sociedad, el lugar de las zonas erógenas en la cosificación de las personas). Por otro lado, las escenas de archivo que exhiben el tratamiento de animales y personas sufrientes. Por último, la creación del falso snuff con escenas cargadas de extrema violencia representada. El tratamiento estético de este tercer momento es crudo, acelerado, con forzamiento cromático en tonos cálidos y con un fuerte acento en los efectos de shock. El director utiliza las imágenes documentales de tortura, asesinato y experimentación sobre personas humanas y no humanas, mezcladas con la trama ficcional. De este modo, se verá en primer plano el rostro de un mono a quien le están atravesando la nariz con una cánula en un laboratorio mientras este grita de insoportable dolor, un cerdo que es arrastrado por cuatro hombres hasta un apartado en donde uno le corta la yugular y lo observa hasta que el animal se desangra sufriendo, un hombre que es decapitado ante la cámara (que, casualmente, tiene el mismo punto de vista que en el asesinato del cerdo) y hasta a una mujer, cuyo pecho en primer plano es clavado a una mesa mientras grita de dolor, entre otras tantas imágenes impactantes. Todo esto fue advertido al comenzar: "ADVERTENCIA. Todas las escenas de torturas documentadas en este film son reales. Se recomienda precaución a espectadores impresionables"

Asimismo, siguiendo la misma lógica de placas, el director cuestiona postulados de la crítica del cine como aquel referido a la ética cinematográfica desde la pluma de Ángel Quintana. La placa toma la cita del investigador y le agrega signos de pregunta “¿la verdadera ética del cine consiste en el respeto al fuera de campo, en no querer verlo todo y no forzar la imagen de aquello que no quiere, o no debería, dejarse ver?” Snuff 102 intenta no dejar nada librado al fuera de campo, no hay lugar para la imaginación. Las torturas efectuadas sobre las tres víctimas mujeres son mostradas a través de planos detalle con una marcada intención de veracidad-voracidad. Las tomas se detienen en el dolor provocado, cada elemento de tortura viene explicado, al igual que en *Naturaleza muerta*, por su aplicación en animales. Las víctimas humanas y las no humanas culminan en una suma de fragmentos, dispuestos para el goce.

La cámara ocupa un lugar central en la trama no sólo desde el disparador mismo del film sino también desde objetos ópticos encargados de captar las escenas que luego se comercializarán ilegalmente. Por ello, cada asesinato implica un alto grado de escenificación y dramatismo y, por eso también, la película tuvo una turbulenta recepción en el XXII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Ahora bien, ¿cómo pensar la cuestión de la espectacularización del dolor ajeno?: “(...) lo espectacular es una parte sustantiva de las narraciones religiosas mediante las cuales se ha entendido el sufrimiento a lo largo de casi toda la historia de Occidente.” (SONTAG, 2003, p. 93). Podemos pensar en variados ejemplos de espectacularización de sufrimientos en eventos públicos, como ejecuciones de hombres y mujeres (desde la crucifixión hasta la guillotina, pasando por las películas snuff y la inyección letal) y los “deportes” y demás actividades que involucran el sufrimiento y muerte de un animal ante nuestros ojos. Si partimos de la base de que toda persona es un ser sintiente, el sufrimiento y la tortura deberían ser consideradas como tales por quien especta la acción, aunque Sontag nos recordará que “No debería suponerse un nosotros cuando el tema es la mirada al dolor de los demás” (15). ¿Qué factores sensibles se ponen en juego para que, mientras una persona se siente interpelada por mirada suplicante del cerdo en el afiche de Voicot, otra siga su camino y alguna piense en comida?

Pensar hoy en día en una ejecución en plaza pública horrorizaría al sentido común, sin embargo, los filmes snuff de decapitaciones en distintos lugares del mundo son subidos a internet y consumidos por millones en cuestión de segundos. Butler resalta la función afectiva necesaria en la fotografía y sostiene que el marco estructura y puede dirigir determinadas interpretaciones a la vez que formula y renueva el trasfondo político sin necesidad de un texto explicativo (a diferencia de Sontag). “(...) cuándo y dónde la pérdida de una vida merece llorarse y, correlativamente, cuándo y dónde la pérdida de una vida no merece ser llorada y es irrepresentable.” (110) Butler explicita la cuestión de lo humano como un diferencial de poder que demanda ser observado, ya que de esa pretensión de superioridad se desprende, por ejemplo, la diferencia entre las vidas objeto de duelo y aquellas sin huellas de dolor.

Lo interesante es pensar en el despliegue del efecto movilizador en estas producciones. Por un lado, el espectador especista se ve enfrentado a una imagen que acepta como inevitable, pero que preferiría no ver (la matanza y la brutalidad para con un animal con fines de consumo) mientras que, por el otro, se encuentra ante una imagen que sí desea ver en un filme slasher (el asesinato sangriento y brutal de un ser humano). Sin embargo, sería esperable que en la vida cotidiana el placer escópico no se obtenga a partir de ninguna de las dos situaciones ¿Qué convierte en insoportable las imágenes de los mataderos siendo que todos reconocemos su existencia y su *modus operandi*? O, según Ranciére, “¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen?” (2008: 85). Entendiendo que no es la certeza de la muerte, con la que convivimos no sólo desde el conocimiento sino desde la praxis diaria (por ejemplo, en la elaboración de comida), ¿Qué es lo que genera repulsión?, ¿el momento mismo de la muerte? ¿O será el apareamiento entre su dolor y el nuestro? (2003, p. 131).

Retomo una pregunta de Sontag para pensar el objetivo de este género cinematográfico y de la utilización del archivo para graficar el dolor “¿Qué implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo?” (2003, p. 51) Estos filmes buscan superar la contemplación pasiva del espectador para provocar reflexión y cambios en el plano de lo real o, en otras palabras, para provocar un efecto político (RANCIERE, 2008, p. 87).

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. (RANCIERE, 2008, p. 97)

En las escenas de archivo, la sustracción del momento mismo de la muerte se ve reflejada en un recorte visual. Pero ¿es acaso inimaginable ese momento, ese dolor? Retomando a Didí-Huberman podemos considerar que no lo es, ya que, el sistema de matanza fue diseñado y planificado, por ende, imaginado (p. 48). Asimismo, el conocimiento acerca de los métodos de faena existe en el imaginario popular. Por lo que estas imágenes, no impactan por su inimaginabilidad sino por su exceso de realidad, por capturar el momento mismo de la muerte y ubicarlo en primer plano, ese espacio-tiempo destinado a lo no-visible.

Es aquí donde el terror verde se transforma en un meta-relato, conteniendo en medio de la trama ficcional fragmentos de realidad que sustentan el horror de la imagen. El impacto ocasionado por las escenas posteriores, en donde las víctimas humanas mueren, se ve modificado por la impronta antiespecista otorgada por la imagen de archivo. Todas las víctimas son iguales. Por ende, todos los victimarios también. Incluyendo el espectador.

En las escenas donde se expone la muerte de un animal, suele venir asociado un elemento que funciona de marco: el televisor. “Una imagen acude allí donde parece fallar la palabra.” (DIDÍ-HUBERMAN, 2005, p. 49) El televisor es el encargado de transmitir el recorte de realidad que estaba destinado a no ser visto. De este modo, los directores del Terror verde parecen indicar que, si la circulación de estas imágenes reales fuera mayor, el reconocimiento del animal como sujeto sintiente sería inevitable.

En suma, el terror verde es un género que apunta a una reacción a nivel político, a una reflexión que derive en acción. Es un género que viene pisando fuerte en la cinematografía de género local exponiendo de manera cruda y directa la cara deformada que parte de la sociedad elige no ver.

Referências

BUTLER, Judith. *Marcos de Guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2010.

DERRIDA, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2003.

Cinema na Palma da Mão: o Potencial Cinematográfico dos Smartphones⁵⁸⁰

Cinema Films in the Palm of Your Hand: The Cinematic Potential of Smartphones

Vanessa Guimarães Lauria Callado ⁵⁸¹

Resumo: O foco desta pesquisa é a utilização da câmera de *smartphones* para a realização de filmes, relacionando transformação tecnológica a mudanças de significado prático e cultural da produção cinematográfica. Investiga-se a extensão, as mudanças e as validações da utilização de smartphones para a produção cinematográfica, além de se analisar outras possibilidades e potenciais do aparelho por meio de uma abordagem crítica.

Palavras-Chave: Smartphones, Cinematografia móvel, Transformação tecnológica, Dispositivo.

Abstract: The focus of this research is the use of smartphone cameras for filmmaking, correlating technological transformation with practical and cultural shifts in cinematic production meaning. The study investigates the extent, changes, and validations of smartphone utilization in filmmaking, in addition to analyzing other possibilities and potentials of the device through a critical approach.

Keywords: Smartphones, Mobile Cinematography, Technological Transformation, Device.

Introdução

Com a popularização dos *smartphones* e a evolução das câmeras presentes neles, cada vez mais pessoas têm utilizado seus celulares para produzir conteúdo audiovisual, incluindo conteúdos mais elaborados como filmes e afins. A hipótese desta pesquisa é a de que o uso de celulares na realização cinematográfica tem se tornado uma opção para a produção de filmes independentes, visto que esses aparelhos disponibilizam recursos e ferramentas de edição que, antes eram complexos e dispendiosos e ficavam restritos a ambientes profissionais.

580 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 22 - Audiovisual e democratização no Brasil

581 | Doutoranda do PPGCOM da UERJ. Mestre em Criação e Produção de Conteúdos digitais/ Audiovisual da ECO-UFRJ. Professora/Coordenadora pós-graduação da CAL. lauria.vanessa@gmail.com

Este trabalho tem como objetivo analisar as possibilidades e potenciais do aparelho smartphone por meio de uma abordagem crítica, buscando compreender se essa nova realidade pode de fato proporcionar acesso mais democrático a realização audiovisual, especialmente para a produção cinematográfica, e investigar a validação da utilização das câmeras de smartphones para a produção de filmes de cinema.

Para isso, busca-se desenvolver uma análise crítica sobre o uso da câmera do smartphone no fazer cinematográfico a partir de uma perspectiva fenomenológica, realizando uma análise dos filmes de Steven Soderberg, *Unsane* (2018) e Sean Baker, *Tangerine* (2015), livremente inspirada no método de análise fílmica proposta por Jacques Aumont e Michel Marie (2004). Assim, entende-se que não existe método universal de análise de filmes e por isso cada análise deve ser feita por critérios pautados pelo analista a partir da obra em questão.

O Dispositivo *Smartphone*: Onipresença e Transformação do Espaço/Tempo

Primeiramente devemos levar em conta que o mundo atual é extensamente invadido pelo *smartphone* e necessitamos investigar como os seres humanos interagem com ele a fim de entender melhor o funcionamento do dispositivo. Uma das características mais marcantes da nossa era é a crescente onipresença de telas nas mais diversas experiências humanas. Enquanto as telas de televisão e computador invadiram espaços domésticos e de trabalho ao longo das últimas décadas, a chegada dos smartphones trouxe um novo nível de acesso às telas. Elas agora não necessitam mais de um espaço apropriado para serem acessadas, estão disponíveis a qualquer hora, em qualquer lugar. De fato, o sucesso do dispositivo smartphone não é baseado apenas na utilidade das aplicações que ele viabiliza, se baseia também na capacidade do mesmo de estar presente na vida cotidiana dos seus usuários. O celular “assume o papel do dispositivo capaz de transformar um não lugar em um lugar, na medida em que conecta o usuário e permite que ele participe de acontecimentos, independentemente de onde estiver localizado” (CHAGAS, 2019, pg.26).

Deleuze (1996) argumentava que os dispositivos não apenas controlam e moldam os indivíduos, mas também podem ser usados como ferramentas para resistência e transformação social. Assim, o dispositivo pode ser entendido como um conjunto de forças que atuam de maneira complexa e que podem ser usadas tanto para o controle quanto para a libertação.

Com uma visão menos otimista, Foucault levantou uma questão que é destacada por Agamben (2009) ao afirmar que os dispositivos têm sempre função estratégica e são usados como táticas de guerra. São utilizados com vistas a submeter alguém a algum poder por meio de táticas de poder. Funcionam dentro de uma relação de poder e dentro de uma relação de saber, se forjam no cruzamento dessas relações.

Na constituição da relação indivíduo e sociedade, na atualidade e para o futuro, parece que há uma relação intrínseca com as tecnologias cotidianas que coloca em evidência a mudança da constituição da subjetividade na contemporaneidade e a mudança das relações de saber e poder. “Temos assim duas grandes classes, os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos. E entre os dois, como terceiros, estão os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos” (AGAMBEN, 2009, pg.41)

Embora o avanço dessa tecnologia possa, sem dúvida, facilitar uma infinidade de ações, é sua capacidade de intervir em todas as dimensões da vida que lhe confere uma importante capacidade de moldar gestos e comportamentos daqueles que se permitem aderir (BURSZTYN, 2016). A evolução da comunicação sem fio é a mais rápida já registrada na história em termos de tecnologias de informação e comunicação (CASTELLS, 2007). Neste contexto, os smartphones estão realizando uma profunda transformação do mundo e da experiência do mundo e produzem novas categorias de experiência, ou acabam por transformar a experiência de acordo com suas próprias categorias (BURSZTYN, 2016).

O smartphone é um dispositivo de convergência de mídias e sua grande vantagem está na mobilidade. Onde quer que o usuário vá, seu smartphone pode ir com ele. Além disso os investimentos em aprimoramentos da tecnologia não param. Se por um lado algumas iniciativas discutem os desafios que ainda precisam ser superados para permitir uma implantação mais ampla de tecnologias emergentes, incluindo a necessidade de mais investimentos em infraestrutura e a necessidade de novas regulamentações e políticas públicas que possam incentivar a adoção dessas tecnologias, por outro cria-se no imaginário coletivo uma necessidade de estar se atualizando o tempo todo. Sensações como a obsolescência perceptiva e a obsolescência programada, são forjadas pela indústria como tática para impulsionar as vendas e aumentar os lucros e atingem os consumidores que costumam sempre se sentir defasados.

A Experiência do Cinema

Segundo Jaques Aumont (2012), o dispositivo cinema é composto por vários elementos interconectados que criam a experiência de assistir a um filme. Esses elementos incluem não apenas o filme em si, mas também a sala de cinema, a tela, o projetor, o som e a relação do espectador com todos esses elementos. O cinema compõe uma complexa rede de produção de sentido. Seu desenvolvimento e suas transformações se dão junto com as transformações da modernidade.

O dispositivo cinema é um conceito muito usado, que aparece em meados dos anos de 1970, com teóricos franceses como Jean-Louis Baudry e Cristian Metz, numa proposta de pensar a existência de uma ideologia vinculada aos aparelhos de base e definir como fica a condição do espectador de cinema. Para Baudry (1974), o dispositivo cinema é um sistema de representação que cria a ilusão de que o espectador está vendo algo que é real e objetivo. Ele argumenta que a relação do espectador com a tela do cinema é semelhante

à relação com um espelho, onde o espectador se identifica com a imagem refletida na tela. Para o autor, o dispositivo cinema funciona como uma forma de controle social que molda a visão do espectador e o leva a aceitar as normas e valores que estão implícitos na imagem apresentada na tela.

Ismail Xavier (1984), afirma que Baudry lança um “ataque radical que compromete o próprio aparato técnico do cinema” (XAVIER, 1984, pg.14) e vai mais além colocando o próprio cinema em questão. Por outro lado, Christian Metz (2014) enfatiza a natureza linguística do cinema e argumenta que o dispositivo cinema é composto por uma série de convenções simbólicas que permitem que o filme seja compreendido pelo espectador. Também argumenta que o dispositivo cinema é parte de um sistema cultural mais amplo e que o significado do filme está enraizado nas convenções sociais e históricas em que foi produzido.

A primeira problematização do dispositivo cinema se dá já na década de 1920. Desde então muitas obras cinematográficas fogem ao esquema da forma cinema e reinventam o dispositivo, seja procurando um espaço fora da tela, seja produzindo novas relações com o espectador, seja abandonando a sala escura e ocupando outros espaços etc. De fato, o cinema sempre dependeu do suporte técnico para existir. Sua técnica de produção é parte condicionante de sua existência. Pode-se dizer assim, que mudanças no suporte acarretam mudanças estéticas e éticas.

O Encontro Intermídia

Nesse encontro do smartfone com o cinema, surgem diferentes possibilidades de interações gerando desdobramentos diversos. O papel da câmera e das imagens geradas pelo smartphone podem variar bastante de uma obra para outra. Existem filmes que são construídos a partir de arquivos audiovisuais gerados por imagens já feitas com as câmeras de um smartphone. Em outros, a tela do celular pode representar o próprio ambiente narrativo, mostrando a vida através da tela, recurso conhecido como “screenlife”. Uma outra possibilidade é a realização do cinema vertical, proposta em que se altera a proporção do quadro o que acarreta uma adaptação da linguagem para esta diferente perspectiva. Para esta pesquisa interessa o uso da câmera do smartphone como dispositivo técnico gerador de imagens para a realização de obras cinematográficas.

Em 2011, o curta-metragem *Night Fishing* dirigido, produzido, escrito pelo diretor sul-coreano Park Chan-Wok, ganhou o prêmio Urso de Ouro na categoria Curta-metragem no Festival Internacional de Cinema de Berlim. Foi o primeiro curta metragem do mundo, gravado com um iPhone (4), exibido numa tela de cinema. Desde então muitos filmes captados com celular passaram por telas de cinema.

O longa-metragem *Tangerine* do diretor estadunidense Sean Backer causou uma comoção ao ser exibido no *Sundance Film Festival*, em 2015, quando, ao final da última cena, surgiu o letreiro revelando ao público ter sido o filme gravado exclusivamente com as câmeras do smartphone da Apple, Iphone 5S. Quinta obra cinematográfica de Sean Baker, *Tan-*

gerine foi o primeiro filme do diretor a ser gravado com as câmeras de aparelhos celulares. Com orçamento de apenas aproximadamente 100 mil dólares, o filme se apresenta como uma comédia dramática que aborda a realidade de prostitutas transgênero em uma área pouco revelada de Los Angeles. O elenco principal é composto por duas transexuais que nunca haviam atuado profissionalmente e que ajudaram na confecção do roteiro. A lojinha de donuts, principal locação do filme, costumava ser de fato um ponto informal de encontro e prostituição de mulheres trans de Los Angeles. Por sua temática, o filme não conseguia investimentos.

Segundo Sean Baker a decisão de filmar *Tangerine* veio bem antes da decisão de gravar com Iphone. “Filmar com Iphone foi uma ideia que surgiu porque estávamos trabalhando no orçamento e vendo como íamos fazer isso com o orçamento limitado que tínhamos (BAKER, 2016, on-line). O diretor também afirmou que já tinha o projeto há muito tempo e já estava sem filmar havia quase cinco anos. Percebeu que era crucial que fizesse o filme naquele momento ou cairia num limbo do qual seria difícil de sair.

Os filmes curta-metragem do diretor francês Michel Gondry, *Detour* (2017), *A Dozen eggs* (2021), e um novo filme também curta-metragem, do diretor sul coreano Park Chan-Wook, *Life is but Dream*⁵⁸² (2022), também foram gravados por meio da câmera do smartphone da Apple. Diferentemente de Sean Baker, Gondry e Chan-Wook tiveram seus filmes financiados pela empresa. De olho num mercado emergente, onde os cineastas independentes precisam se reinventar para contar suas histórias no contexto do século XXI, a Apple passou a investir na veiculação da imagem do seu smartphone como câmera para se fazer cinema. Em suas versões atuais, as câmeras dos smartphones vêm com variados controles, comandos e lentes, que buscam gerar recursos próximos aos de uma câmera de cinema.

O longa metragem *Unsane* levou o cineasta Steven Soderbergh de volta as telas do cinema. Soderbergh havia desistido de fazer cinema devido a seus questionamentos com relação ao esquema das grandes indústrias, mas no festival de Berlim em 2018, apresentou o filme *Unsane*, gravado de maneira independente, com a câmera de um Iphone 7 plus e kits de lentes da marca Moment⁵⁸³. Sobre a realização do filme com o *smartphone*, o cineasta afirma achar “que esse é o futuro. Qualquer um que vá ver este filme que não tenha ideia da história por trás da produção não terá ideia de que foi filmado no telefone. Isso não faz parte do conceito” (SODERBERGH, 2018, on-line). Na mesma entrevista, o cineasta declara que faria novos filmes com o celular, o que de fato fez. O filme seguinte do cineasta, *High Flying Bird* (2019), disponível na rede de *streaming*, Netflix, foi inteiramente gravado com um iPhone 8 e alguns acessórios.

Desafios e Oportunidades

Percebe-se que para a realização de um filme não basta ter um aparelho celular com uma boa câmera, é necessário ter o conhecimento da parte técnica junto a uma gama de conhecimentos específicos sobre a linguagem audiovisual.

582 | <https://www.youtube.com/watch?v=HnzKqxtnWDY>

583 | Empresa especializada em venda de equipamentos para câmera de celular. Disponível em: <https://www.shopmoment.com/about>

Além da sensibilidade artística e da afinidade com a linguagem também é necessário conhecer as condições que o equipamento oferece, como a resolução da câmera e a qualidade do áudio, saber utilizar as ferramentas e aplicativos disponíveis para melhorar o desempenho da câmera. Além disso, é preciso ter um roteiro, saber planejar a produção, dispor de elenco, locações e figurinos, e ter apuro com a iluminação e enquadramento das cenas. Apesar dos desafios, o cinema com celular, por reduzir consideravelmente o orçamento de uma obra, tem se mostrado uma alternativa viável e criativa para cineastas realizarem filmes.

Com a ampla variedade de produtos audiovisuais criados com a câmera de um smartphone, filmes para o cinema já são uma realidade incorporada aos modos de produção, tanto como uma escolha estética quanto como uma alternativa econômica. A máxima de Glauber Rocha, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, se aplica a este momento, especialmente quando se considera a possibilidade de experimentar novas estéticas e maneiras de produção que se ajustam à falta de recursos e podem transformar um problema em uma oportunidade de criação.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAKER, Sean. Filmcourage.com. 2016. Disponível: <http://filmcourage.com/?s=Sean+Baker> Acesso: 19/01/2024
- BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. IN: XAVIER, I. Org. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- BURSZTYN, Gabriel. *A experiência fotográfica da cidade na era dos smartphones: ser e agir em um espaço-tempo híbrido*. Tese (Doutorado). Université de Paris 8 - Vincennes, Saint-Denis. Paris, 2016.
- CASTELLS, Manuel. *Communication, power and counter-power in the network society*. International journal of communication, v. 1, n. 1, p. 29, 2007.
- CHAGAS, Adriano. *A imagem portátil: celulares e audiovisual*. Curitiba: Appris, 2019.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Vega - Passagens, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *Cinema e arte contemporânea*. Revista eletrônica Z Cultural [s/d]. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-arte-contemporanea-de-arlindo-machado/> Acesso em: 23/02/2023
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SODERBERGH, Steven. Indiewire.com. 2018. Disponível: <https://www.indiewire.com/features/general/steven-soderbergh-interview-sundance-iphone-unsane-1201921769/> Acesso: 19/01/2024

As estrelas da Ficção Científica reveladas pelo Método das Constelações⁵⁸⁴

The stars of Science Fiction revealed by the Constellation Method

Victor Finkler Lachowski⁵⁸⁵

(Mestrando em Comunicação – PPGCOM-UFPR)

Resumo: Esta pesquisa investiga as contradições do capitalismo no cinema de ficção científica. Realiza isso através de três eixos de análise: 1) *INDÚSTRIA CULTURAL*: “*They Live*” (1988); 2) *LUTA DE CLASSES*: “*Bacurau*” (2019); e 3) *DOMINAÇÃO TECNOLÓGICA*: “*Videodrome*” (1983). Utiliza a Teoria Crítica Frankfurtiana como abordagem teórica. Investiga por meio do *Método das Constelações*. E possui as *Imagens-dialéticas* como ferramenta de análise. Por fim, os resultados das análises são expostos.

Palavras-chave: Ficção Científica; Teoria Crítica; Cinema; Escola de Frankfurt; Método das Constelações.

Abstract: This research investigates the contradictions of capitalism in science fiction cinema. The text divides the objects into three axes of analysis: 1) *CULTURAL INDUSTRY*: “*They Live*” (1988); 2) *CLASS STRUGGLE*: “*Bacurau*” (2019); and 3) *TECHNOLOGICAL DOMINATION*: “*Videodrome*” (1983). Uses the Frankfurtian Critical Theory. The methodology used in this article is the Constellation Method. To analyze the works, the tool used is the Image-dialectic. Finally, the analyzes are exposed.

Keywords: Science Fiction; Critical Theory; Film; Frankfurt School; Constellation Method.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender as contradições do modelo de produção capitalista representadas em filmes de ficção científica que tenham os meios de comunicação presentes em suas narrativas. Para isso, são analisadas três obras:

1ª: “*They Live*” (1988), objeto condutor do primeiro eixo temático de investigação do *sci-fi*: a ideia de *Indústria Cultural* dentro da ficção científica;

584 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: “Como pensar o cinema de gênero: métodos, atravessamentos e historicizações”.
585 | Mestrando em Comunicação (PPGCOM-UFPR); Bacharel em Publicidade & Propaganda (UFPR). Membro do grupo de pesquisa NEFICS (UFPR/PPGCOM-UFPR/CNPq). Sócio da SOCINE.

2ª: “Bacurau” (2019), nos guiará pelo segundo eixo temático de análise desta pesquisa, no qual o conceito de *Luta de Classes* será o foco de investigação;

3ª: “*Videodrome*” (1983), será o filme que nos conduzirá pelo terceiro e último eixo temático de análise das obras: o de *Dominação Tecnológica*.

FICÇÃO CIENTÍFICA E TEORIA CRÍTICA

Darko Suvin (1979) considera o sci-fi como um gênero de estranhamento cognitivo, sendo analógico e dialético, analógico por conservar semelhanças e comparações com a realidade, e dialético por criticar, negar e superar a realidade com possibilidades utópicas e/ou distópicas. Ainda segundo Suvin, O sci-fi se consolida (não surge) como gênero cinematográfico nos anos 40 e 50, junto com a noção de capitalismo tardio, sendo definido popularmente como a tendência que engloba filmes onde a ficção e o estranhamento são estabelecidos por descobertas e inovações científicas/tecnológicas.

Elsa Margarida Rodrigues (2013) traz a tona o argumento de que uma fantasia, ainda mais a científica, se constrói em cima do real, distorcendo o que existe, e essa distorção que o *sci-fi* realiza é uma resposta à adaptação acelerada e a rapidez do desenvolvimento científico-tecnológico.

Como aponta Christos Kefalis (2009), apesar de na história do cinema de ficção científica existirem diversos exemplos de obras que exaltam o reacionarismo capitalista e o Imperialismo, existem diversos filmes do gênero que utilizam simbolismos do imaginário para fazer críticas sociais. O autor ainda reforça que a FC possui uma função realista de revelar e apontar contradições, com a capacidade de despertar consciência por meio de suas denúncias e enunciações.

Conforme explica Celso Luiz Mattos (2018), quando a cientificidade e tecnologia são exploradas nas narrativas fílmicas, o método crítico nos permite compreender quais ideologias estão associadas a elas, para que desta forma possamos refletir e questionar tais hegemonias. Na ficção científica, isso implica em entender o papel e função que a ciência e a tecnologia exercem, sendo essencial analisar a influência do contexto social, cultural, político e econômico no qual a ciência está imersa, e o impacto desses elementos para o desenvolvimento técnico-científico na sociedade vista em tela (*Ibid*, 2018).

A Teoria Crítica proporciona uma abordagem coerente para a análise do cinema de FC, uma vez que entende que “o cientista e sua ciência estão atrelados ao aparelho social, suas realizações constituem um momento da autopreservação e da representação contínua do existente, independente daquilo que imaginam a respeito disso” (HORKHEIMER, 1980b, p. 122-123).

Por meio da abordagem crítica a ciência representada em tela será mais um setor da sociedade que irá voltar para a sua superestrutura (modelo de produção das condições de vida), pois como afirma Marcuse, “a totalidade da sociedade é e era determinada pelas relações econômicas, de modo que a economia não-controlada controla todas as relações humanas, também todos os não-econômicos estão contido no econômico” (1997, p. 146).

Walter Benjamin (1984), explica que a leitura materialista-histórica de produções culturais revela que o problema, e a solução, para se investigar a arte está no encontro da representação, na maneira com a qual algo é representado.

Quando isso significa um conceito artístico originado e desdobrado ao longo do modelo de produção capitalista (que é o caso da ficção científica), deve-se considerar a barbárie derivada do esclarecimento, como apontam Adorno e Horkheimer (2002), e como no capitalismo, as relações econômicas barram “um número cada vez maior de pessoas a felicidade que seria possível com base na abundância geral de recursos econômicos” (HORKHEIMER, 1990, p. 58).

Para compreender essas relações do capitalismo com o desenvolvimento científico e seus debates no cinema de ficção científica, é requisitada a dialética marxiana que, como aponta Adorno (2022), enquanto forma de pensamento crítico, exige imanência de sua crítica, ou seja, deve ocorrer onde a crítica se realiza. No caso de uma produção artística dentro do capitalismo, ou que representa a sociedade capitalista, a crítica à sociedade deve ser realizada pela maneira como ela, a sociedade capitalista, a partir dela mesma, reivindica ser.

Uma crítica dialética baseada nas contradições do capitalismo pela configuração que Horkheimer (1980a) estabelece como sendo entre o idealismo liberal e as observações empíricas na práxis reacionária.

MÉTODO DAS CONSTELAÇÕES

Desenvolvido por Walter Benjamin e posteriormente adaptado por Theodor Adorno, o método visa a compreensão, distinção e categorização de uma obra ou conjunto de obras artísticas na busca pelas *Ideias, Elementos, aspectos-extremos, Estrutura, Origem e Alegorias* compartilhados entre essas obras (BENJAMIN, 1984). Com a adaptação pela lógica Adorniana, utiliza-se conceitos e terminologia marxista para nomenclar essas Ideias (BUCK-MORSS, 1977).

Nesta pesquisa, seguiu-se os passos de Sérgio Paulo Rouanet (1984) para o método ser uma “investigação estrutural”, através de algumas etapas, mas que de maneira geral consiste em compreender a relação dialética entre *Ideias* e *Fenômenos*, como os fenômenos se agrupam ao redor dos *aspectos extremos* das ideias. As ideias possuem uma *Estrutura* intemporal, que existe virtualmente, mas vai recebendo seu conteúdo através do desdobramento da história empírica, pela ação dos homens. O investigador no final da análise da estrutura encontrará a *Origem* dessa, o local de nascença daquela ideia. Através da descrição dos fenômenos, com uma análise de sua estrutura, é encontrada a origem da ideia.

A imagem-dialética é, segundo Benjamin (2009), um ocorrido de uma determinada época simultaneamente que é um ocorrido desde sempre, ou seja, revela-se em um período específico, contextualizado, mas também transcorre aquele local pela humanidade. A imagem-dialética deve, na perspectiva benjaminiana, ser vinculada à práxis política, assim como seu caráter historiográfico, por partir de disrupções que criam chances revolucionárias para as classes exploradas (*Ibid*, 2009, p. 28-29).

Brasil (2017) desafia o investigador a utilizar a imagem-dialética no cinema de ficção científica, pois sua estratégia fílmica consiste em ser um lugar de confronto entre memória e ficção, com as tensões entre os diferentes elementos da história sendo ficcionalizados e extrapolados, nos trazendo novas formas de lembrar processos de enunciação esquecidos porém lembrados pelas potencialidades da FC.

As imagens-dialéticas foram utilizadas nesta pesquisa através de obras críticas (ADORNO, 2002), que apresentem as contradições entre o idealismo liberal e a práxis capitalista nas divisões de classe, distribuição de bens e relações de produção pelo viés da teoria crítica (HORKHEIMER, 1980a) pela justaposição de imagens na montagem (BENJAMIN, 1987), em sua estrutura (BENJAMIN, 1984; ADORNO, 2022) e/ou no próprio plano enquanto apresentação de aspectos-extremos conflituosos (BENJAMIN, 1984; BUCK-MORSS, 1977). A crítica imanente da dialética materialista-histórica proposta permite que a análise fílmica seja feita com a aplicação do vocabulário marxista, cujos conceitos e fenômenos empíricos observáveis dentro da própria realidade sociohistórica capitalista definem o que é visível e interpretado em cena.

RESULTADOS REFLETIDOS

A investigação realizada através da montagem, estrutura e planos das obras revelou uma vasta dimensão alegórica através de personagens, objetos, locais e situações observadas, nas quais as ideias dos fenômenos investigados foram divididas em uma tríplice relação, como um triângulo piramidal, no qual cada ponta é uma ideia e seus aspectos-extremos, estando cada ideia conectada com as outras duas.

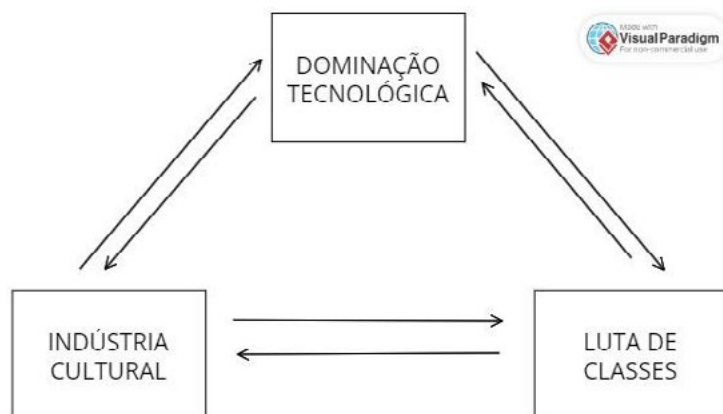
Luta de Classes: uma vez que é a divisão de classes é a contradição base para o materialismo histórico-dialético. Luta essa que surge das relações de produção e de troca de uma determinada época e local. Essa separação, que resulta na posse de boa parte da propriedade e recursos disponíveis nas mãos da classe dominante, gera a superestrutura integrada pelas demais instituições e setores da sociedade (HORKHEIMER, 1980a).

Indústria Cultural: o termo elaborado por Theodor Adorno e Max Horkheimer (2002) ao estudarem o fenômeno de produção de bens culturais dentro da sociedade do capital. Com a compreensão dos meios de comunicação como meios de produção nos quais a produção de cultura, informação e entretenimento correspondem a repetição das relações de produção e divisão social do trabalho, como nos demais setores do modo de produção capi-

talista, os pesquisadores críticos puderam perceber os conteúdos veiculados por esses como formas de disseminação e perpetuação da ideologia burguesa, que controla e sustenta o setor comunicacional/cultura, sobretudo via financiamento publicitário (Ibid, 2002).

Dominação Tecnológica: compreende as tecnologias desenvolvidas cientificamente como elementos que podem ser observadas a partir de quais relações de poder, interesses de classe, local nos meios e relações de produção, formas de exploração de dominantes sobre os dominados existem por detrás delas, bem como o atrelamento do cientista e da ciência com o aparelho social (HORKHEIMER, 1980b).

Tabela 1: relação piramidal entre as *Ideias* da Constelação *Sci-fi*.



Fonte - elaborado pelo autor.

A ideia em uma das bases da pirâmide é a *Luta de Classes*, estando sua polarização extrema na relação de classe dominante e classe dominada, explorador e explorado, burguês e proletário.

A ideia no topo da pirâmide é a *Dominação Tecnológica*, que corresponde a noção de quem controla a tecnologia, como os meios de comunicação, *gadgets* e demais tipos de aparelhos, e como esses serão usados pelas classes conflitantes nas narrativas fílmicas.

A ideia na última ponta da pirâmide é a de *Indústria Cultural*, na qual as extremidades alienação e consciência de classe serão definidoras para investigarmos o papel dos meios de comunicação enquanto instrumentos de conservação da ordem social e as possibilidades de uso desses como formas de rebelião e emancipação do explorados.

Estrutura: Com as ideias definidas, foi observado que a estrutura dos filmes corresponde a lógica de *Conspiração*, na qual a configuração dialética de extremidades apresenta a *Invasão* e *Resistência* como as classificações apropriadas por estarem ancoradas na mesma lógica de dominador/dominado na qual se baseiam as ideias.

Dessa maneira, as imagens-dialéticas trabalharam para evidenciar as contradições do capitalismo e como essas contradições geram os conflitos de tomada de poder, no qual o antagonismo das classes representadas nos filmes toma forma como crítica ao modelo de produção capitalista.

Origem: remete a razão de devir da ficção científica, historicamente explicada pela *Revolução Industrial Burguesa*, quando a consolidação da burguesia, de seus valores, e do capitalismo ocorrem por novos modelos e relações de produção, que produzem novas divisões da sociedade e novas formas de organização social (SUVIN, 1979; RODRIGUES, 2013). A FC é assim “uma expressão subconsciente da ideologia imperial, quer se trate dos impérios coloniais do século XIX, quer da hegemonia cultural norte-americana do século XX” (RODRIGUES, 2013, p. 48), e o desenvolvimento do capitalismo dialoga com os contextos de produção dos objetos, como a ascensão do neoliberalismo do governo Reagan no EUA (They Live - 1988 / Videodrome - 1983), e a ascensão do neoconservadorismo que culminou no governo de Jair Messias Bolsonaro no Brasil (Bacurau - 2019).

Em decorrência disso, os fenômenos empíricos derivados do modo de produção capitalista (sua divisão de classes, divisão social do trabalho, alienação, reificação, fetichismo de mercadoria, ideologia burguesa e contradições entre idealismo e práxis) estão presentes nas narrativas fílmicas.

A *Teoria Crítica e o Método das Constelações* nos dão a possibilidade de observar esse conjunto de obras através de suas diferenças e transformações, de maneira que podemos compreender o atrelamento do cientista e da ciência desenvolvida por esse com o aparelho social ao seu redor, bem como a dialética para se combater o positivismo científico, e o que Marcuse (1997, p. 157) defende como a necessária “constante crítica da cientificidade considerando cada nova situação social” e o combate ao fetichismo funesto da ciência como abstração do trabalho humano, das relações de produção, dos interesses de classe e dos discursos ideológicos hegemônicos que preenchem os métodos e intenções científicas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2002, p. 5-44.
- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2002, p. 45-61.
- ADORNO, Theodor. *Introdução à Dialética*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: LIMA, L. C. *Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 21-35, 1987.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BRASIL, M. R. de A. *História, cinema e ensaio: análise dos filmes “Branco Sai, Preto Fica”, “Batguano” e “Maranhão 669”*. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, [S. l.], p. 37-51, 2017.
- BUCK-MORSS, S. *The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute*. 1ª ed. New York, NY: The Free Press, 1977.
- HORKHEIMER, M. Filosofia e Teoria Crítica. In ADORNO, T.; BENJAMIN, W.; HABERMAS,

J.; HORKHEIMER, M.. *Os Pensadores: textos escolhidos*. S. ed. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980a. p. 155-161.

HORKHEIMER, M. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In ADORNO, T.; BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M. *Os Pensadores: textos escolhidos*. S. ed. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980b. p. 117-154.

HORKHEIMER, M. *Teoria Crítica: uma documentação - Tomo 1*. Trad. Hilde Cohn. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

KEFALIS, C. "When Science Fiction Meets Marxism". *Dissident Voice*. Fev, 2009.

MARCUSE, H. Filosofia e Teoria Crítica. In: *Cultura e Sociedade - vol 1*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 137-160, 1997.

MATTOS, C. L. *Luz, Câmera, Ciência: Uma Análise Crítica da Representação da Ciência em Filmes de Ficção Científica*. 64 p., Mestrado em EDUCAÇÃO. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, São Carlos Biblioteca Depositária: Repositório UFSCar, 2018.

ROBERTS, A. *Science Fiction*. 1ª ed. New York-NY: Routledge, 2000.

RODRIGUES, E. M. *Ecos do mundo zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues*. 1ª ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 11-47, 1984.

SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Explorando o uso de ruínas na representação do trauma e da história.⁵⁸⁶

Exploring the use of ruins in the representation of trauma and history.

Victor Guimarães Loturco⁵⁸⁷
(Mestrando – Unicamp)

Resumo: Este trabalho explora o uso de ruínas no filme “Orestes” como cenários numa representação do trauma duradouro causado pela violência policial durante a ditadura militar brasileira e nos tempos atuais. O filme cria um espaço teatral para entrevistas com vítimas, usando as ruínas da ditadura como uma metáfora para a natureza fragmentada da memória e do trauma. A justaposição do passado e do presente cria uma reflexão crítica sobre o impacto duradouro da violência estatal na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Orestes; Ditadura; História; Cenário; Ruínas.

Abstract: This work explores the use of ruins in the film “Orestes” in a representation of the enduring trauma caused by police violence during the Brazilian military dictatorship and in contemporary times. The film creates a theatrical space for interviews with victims, using the ruins of the dictatorship as a metaphor for the fragmented nature of memory and trauma. The juxtaposition of the past and the present creates a critical reflection on the lasting impact of state violence on Brazilian society.

Keywords: Orestes; Dictatorship; History; Stage set; Ruins.

Iniciamos este trabalho com uma contextualização para quem não pôde assistir ao filme, seguida de uma breve discussão acerca do psicodrama e suas personagens, para então chegar ao uso das ruínas como cenário. Faremos esse percurso para que entendamos o que fundamenta o uso do antigo prédio do DOI-CODI na dinâmica psicodramática que está no cerne do filme.

Orestes (Rodrigo Siqueira, 2015) é um filme que constrói uma intrincada alegoria que trata da sociedade brasileira, comentando episódios da história deste país e conectando-os na malha da forma fílmica. As questões de memória e história são centrais ao filme. Nesse sentido, a transmissão - em seu sentido benjaminiano, da passagem de tradições e valores sociais entre gerações - sofre interferência da morte e desaparecimento, operadas pelo

586 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estética e teoria da direção de arte audiovisual
587 | Mestrando em Multimeios na Unicamp. Graduado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2019).

Estado através de suas forças de segurança. Assim, se a transmissão conectaria gerações temporalmente distintas, no filme evidencia-se um pensamento sobre ela como um dever de memória em relação à injustiça e trauma decorrentes dessa violência.

As personagens do filme *Orestes* são, à primeira vista, representantes das categorias sociais que geralmente se veem envolvidas nas narrativas que nascem da violência policial. O que determina o papel de cada parte na narrativa é a forma com a qual ela é contada. Portanto, quem violou quem, por que, onde, quando, quem testemunhou, etc. Isso tem suscitado estudos diversos a respeito da construção dessas narrativas, e sua possível manipulação. Os traumas decorrentes da violência policial e a narrativização dela são articulados através do psicodrama operado no filme e são postos em choque com visões históricas e sociais distintas dentro do grupo.

A importância dessas narrativas é discutida e centralizada nas personagens que dão seus testemunhos e que questionam as narrativas oficiais, principalmente dentro da dinâmica psicodramática. Ñasaindy é o nome da personagem mais central, aqui. Também estão presentes “um policial, uma defensora da pena de morte, um ex-presos político, pais que perderam seus filhos e uma enfermeira”, além de figuras do meio jurídico e de transeuntes que assistem a um julgamento simulado.

Essas personagens são vítimas indiretas dessa violência que descrevi. Elas transitam por vários espaços no filme, estando elas separadas em um primeiro momento de “coleta” de testemunhos, aparentemente em residências familiares; e unidas em um segundo, da psicoterapia em grupo conduzida pela psicodramatista Marisa Greeb, dentro do antigo prédio do DOI-CODI em São Paulo.

Essa dinâmica do psicodrama ocorre, basicamente, da seguinte forma: Usa-se o teatro como ferramenta para diagnosticar e tratar questões de natureza psíquica. Três fases são estruturadas para a terapia, que pode ocorrer com um paciente individual ou um grupo, sem número máximo de integrantes (MORENO, 2014). A primeira fase, a dos Contextos, é o momento em que a terapeuta analisa as personalidades dos pacientes, considerando também características socioculturais. Na segunda fase, a dos Instrumentos, a terapeuta caracteriza: o cenário, a protagonista, a diretora, o ego-auxiliar e o público. Na terceira fase, a das Etapas, há o aquecimento, preparação do cenário, tema a ser dramatizado, o teatro na prática e, por fim, o compartilhamento, em que se liga a vivência da performance teatral à vivência real e social do paciente.

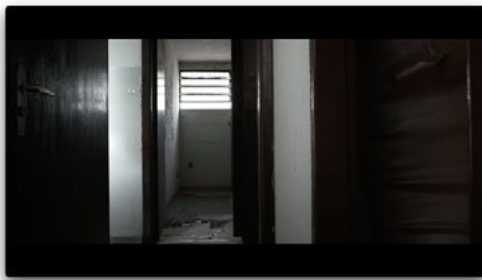
Podemos ver como o filme *Orestes* demonstra um olhar que segue essa estruturação e acompanha a dinâmica construída pela terapeuta e grupo. A fase do contexto se dá nas entrevistas iniciais. A fase dos Instrumentos não se dá explicitamente no filme, mas vemos sua construção implícita ao longo das várias cenas dentro do prédio do DOI-CODI. Já a fase das Etapas, ocorre num teatro abandonado, em que as dinâmicas entre os membros do psi-

codrama se intensificam e culminam numa representação teatral centrada num trauma da protagonista: um encontro simulado com o perpetrador que delatou sua mãe, provocando sua morte.

O que nos interessa, principalmente, agora, é entender a escolha dos cenários para a primeira, segunda e terceira fases. Na primeira fase, da contextualização dos participantes, a escolha nos parece bastante intuitiva. O que se mostra como a residência de cada um é usada para conter as entrevistas, de forma que escutamos e vemos os testemunhos em ambientes que ajudam a contar quem são essas pessoas. A casa de Nasaindy, principalmente, se abre como um arquivo contendo os documentos que corroboram sua narrativa trágica a respeito de seu passado. Já na segunda e terceira fases do psicodrama, temos escolhas similares: são ruínas. Aqui, as defenderemos como retratações fragmentárias da permanência de certas características individuais e coletivas das personagens do psicodrama.

Utilizaremos montagens com fotogramas do filme para movimentar a argumentação, em seguida. Os fotogramas serão enumerados conforme sua aparição neste texto, junto da minutagem em que se encontram no filme.

Montagem 01



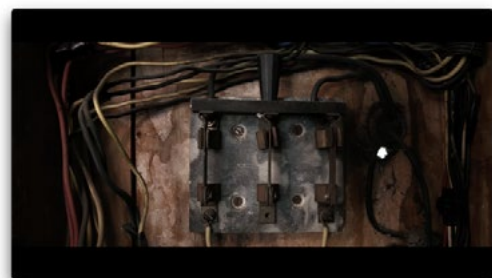
(01) – 27m42s



(02) – 27m45s



(03) – 28m06s



(04) – 28m09s



(05) – 28m13s



(06) – 28m16s

Nas sequências de planos descritivos do prédio em que José Roberto Michelazzo - um ex-presos político da ditadura militar - perambula, as paredes, armários, portas, pias, chão, tudo está desgastado. Uma quina da escada está corroída a ponto de revelar o vermelho do tijolo. A madeira está quebrada. Tudo está sujo e a tinta da parede descasca. A caminhada de Michelazzo pelo prédio abandonado é importante, pois ele relata de forma mais expressiva que técnica os horrores que aquele lugar traz de volta à sua memória. É uma espécie de legado macabro, que o impele à sua transmissão continuamente, como é frequente em vítimas. Portanto, analisemos esse cenário que parece central para o testemunho dessa personagem, assim como alguns outros do filme.

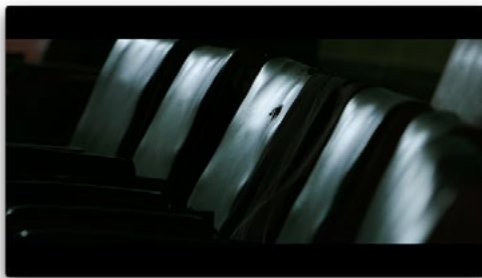
As ruínas podem ser uma forma de monumentalização da história, um símbolo religioso, ou mesmo uma grande construção. O que importa, aqui, é a aquisição de significado que as ruínas sofrem ao passarem a ser chamadas dessa forma. Afinal, "no corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos" (HUYSSSEN, 2014, p. 91). Se olharmos para esse espaço através do conceito de Pierre Nora (2008), do "lugar de memória" esses lugares são simbólicos e representativos, além de ancorar a memória coletiva de um grupo de pessoas. O antigo prédio do DOI-CODI é um lugar de memória, nesse sentido, e está "embebido" no passado em que serviu de abrigo aos abusos cometidos durante a ditadura militar.

Quando Michelazzo passa por esse espaço, num contexto de revisitação à sua própria história, ele passa a evocar sua memória daquilo que viveu, voluntária ou involuntariamente. Pode-se inferir que esse espaço se tornou uma ruína, por conta de sua capacidade de reter o potencial histórico e de memória para aqueles que o visitam. Porém, é importante ressaltar que aquele que visita a ruína não acessa o passado, por si, mas sim o potencial que o incentiva a lembrar, a imaginar.

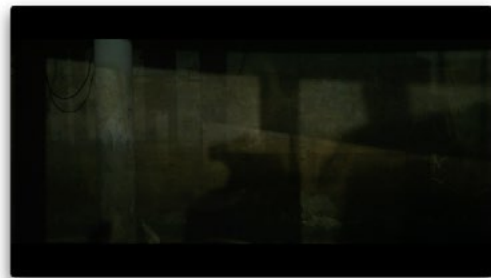
Se retomarmos o início do livro de Paul Ricoeur, "A história, a memória e o esquecimento" (2007), podemos tentar especificar mais que tipo(s) de memória(s) são ativadas dentro da "tipologia de pares opacionais". Nesse sentido, entendemos que Michelazzo transita entre os dois pólos do Hábito e da Memória. A câmera acompanha esse trânsito entre os dois pólos, se agitando ao tentar acompanhar aquele hábito frenético - o "lembrar-se como" transformado em ação, no caminhar. O desajeitamento da câmera evidencia a defasagem nas vivências entre quem filma e quem é filmado e é ator do hábito. Ela se aproxima e estabiliza quando o movimento passa a ser interno, como quem busca se lembrar de elementos para construir sua narrativa, acessando a Memória.

A caracterização das ruínas através da forma fílmica se reflete também na repetição das sequências de planos descritivos. Vemos similaridades em questão de métrica, enquadramento, iluminação e desenho de som em relação às sequências do prédio do DOI-CODI e às do teatro abandonado. São como uma forma de pensar através da forma fílmica, que reflete sobre os resíduos do passado através dos danos, manchas e descascados das estruturas que sobrevivem. As ruínas utilizadas como cenário, em *Orestes*, concretizam as permanências do passado ditatorial e permitem às personagens e aos espectadores o acesso a essa concretude, seja através da presença física ou das sequências de planos descritivos desses ambientes.

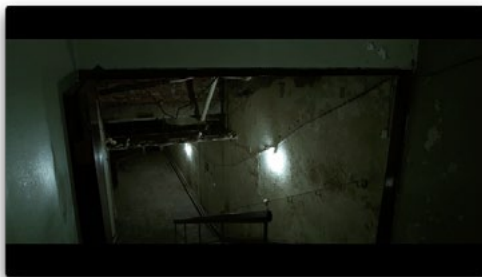
Montagem 02



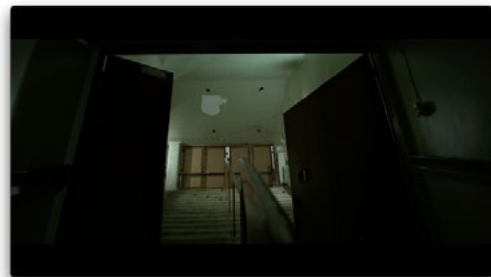
(07) – 37m58s



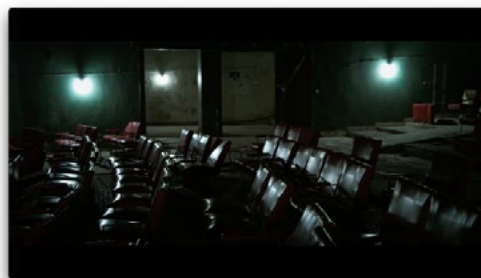
(08) – 38m14s



(09) – 46m32s



(10) – 46m35s



(11) – 48m28s

Na “Montagem 02”, o buraco na poltrona da cadeira do teatro no fotograma 07 evidenciado pela iluminação contrastada e pelo enquadramento em $\frac{3}{4}$, nos remete a um buraco de bala, em meio ao contexto violento das discussões do psicodrama. As sombras com figura humana na parede manchada do fotograma 08 nos remetem às ausências que o desaparecimento provocou e continua a provocar a partir dos contextos da violência policial na ditadura e no presente. Nos fotogramas 09 e 10 vemos uma descida/subida que nos parece ser

a escada que leva ao teatro, no subterrâneo. Dada a presença de Michelazzo, e do desgaste do cenário, precário, não há como não pensar nos relatos dos “porões da ditadura” e na sua relação com os relatos dos familiares de desaparecidos que ouvimos no psicodrama e nas entrevistas ao longo do filme. Mas as similaridades maiores estão no ritmo dos cortes e no tratamento sonoro, em que sons ambientes são usados para dar a sensação de união entre os planos. Apesar de nada em específico sobressair dessas ambiências, são sons que impellem a um realismo, que liga todos os planos dessas sequências em um mesmo ambiente. Suscita-se assim, no filme, que nos imaginemos visitando as ruínas construídas imageticamente nessas sequências, através de fragmentos desses prédios.

Esse fenômeno da busca e tratamento dos fragmentos do passado nos indica uma ligação essencial entre as ruínas e a busca pelo passado inacessível, ou seja, entre as ruínas e uma forma de nostalgia. Esse sentimento está correlacionado à irreversibilidade do tempo, assim como um prédio ou objeto arruinado não tem volta à sua integridade inicial. As andanças evocativas de Michelazzo poderiam ser vistas como uma forma de nostalgia, mas não como uma saudade. Entendemos a nostalgia aqui como uma forma de tentar acessar o inacessível do passado, tomando uma posição reflexiva. Nesse sentido, é possível que Michelazzo sinta não apenas uma tristeza melancólica pelo que perdeu, mas também uma reflexão crítica sobre a própria natureza do passado e sua relação com o presente, que recai em suas ações frente às câmeras.

O plano de um quadro de força – fotograma 04 da “Montagem 01” – nos lembra do choque que compunha o interrogatório padrão na ditadura militar. Porém, o vemos completamente enferrujado. Ou seja, mesmo os horrores da tortura podem ser esquecidos, ou cobertos por outras camadas, se nos mantivermos na metáfora da ferrugem. Isso nos leva de volta à nostalgia da qual falamos anteriormente. Não é uma nostalgia pelo que aquele símbolo significa diretamente – o choque – mas sim pelo que esse símbolo nos permite imaginar do como a vida foi antes da catástrofe, do golpe. Algo como um “e se...” histórico, uma incitação ao exercício especulativo para aqueles que viveram e para os que assistem ao filme.

O sentimento que inferimos tomar conta dele é aquela que Svetlana Boym chama de “nostalgia reflexiva”. O que significa que:

“[...] preza fragmentos estilhaçados da memória e temporaliza o espaço [...]. Revela que a saudade e o pensamento crítico não se opõem, pois as lembranças afetivas não livram o indivíduo da compaixão, do julgamento e da reflexão crítica”. (BOYM, 2001, p. 49– 50, tradução nossa).

Quando vemos o espaço da tortura arruinado, no filme, ele ainda carrega algo da história que contamos. Porém, agora ele se dá fragmentado por vários ângulos de câmera. A ruína está vazia. Não se tem muita noção do tempo que essas sequências representam, nem algo que ligue todas as imagens, a não ser o imaginário dos horrores que teriam sido sofridos ali.

O que adentramos a partir do filme é uma complexa operação que mobiliza a subjetividade de Michelazzo e das personagens relacionadas às vítimas de violência policial no presente, e tonaliza essa operação com a representação dos cenários e por sequências de planos que nos informam para além das palavras. A mise-en-scène se encontra atravessada por essa forma de nostalgia reflexiva, que traz o pensamento crítico às discussões e imagens do filme. Há ligações entre todas as personagens do filme e elas estão naquelas continuidades e permanências que descrevemos anteriormente. A violência policial tem aspectos do passado e esses aspectos são como os fragmentos de imagens que vemos nas sequências descritivas dos cenários. São metáforas visuais para essas continuidades.

Essas sequências que analisamos são uma forma desse pensamento mnemônico constituído através do audiovisual. Esse pensamento parece refletir a condição de Michelazzo em contato com as ruínas do DOI-CODI e com as outras vítimas de violência de Estado, que buscam construir suas próprias narrativas por cima de fragmentos contra as narrativas oficiais que apagaram seus parentes desaparecidos ou mortos.

Vemos no filme, que foram colocadas próximas vítimas de ambos os tempos, passado e presente, para ser possível pensar sobre aquilo que as une. Esse contato temporal se dá através da forma fílmica. Se Michelazzo foi torturado e viu seus pares sofrerem com o desaparecimento, sente no presente os efeitos dessa experiência. A partir de outros relatos sabemos que, no presente, a tortura continua sendo parte do procedimento interrogatório. Portanto, vemos que as estruturas continuam permitindo que ambos a tortura e o desaparecimento continuem ocorrendo. São restos do passado que não ficaram para trás.

No nosso entendimento, a colocação de uma personagem que é vítima da violência de Estado – diretamente – em contato com elementos que “reacendam” sua memória, como as ruínas, é um caminho para se atingir essa reflexão, através do corte, do sequenciamento de imagens, dos trabalhos de câmera e som. somos colocados, enquanto espectadores, frente a esse pensamento, nos restando movimentar nossas próprias reflexões. As ligações não estão dadas, mas através da forma fílmica, em *Orestes* reside o potencial de ver aquilo que resta da ditadura no presente. As ruínas são parte integrante desse potencial.

Referências

- BOYM, S. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, práticas da memória*. Tradução: Vera Ribeiro. [s.l.] Contraponto, 2014.
- MORENO, Jacob Levy. *Fundamentos do Psicodrama*. São Paulo: Summus, 2014.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Tradução: Laura Masello. Uruguai: Trilce, 2008.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História e o Esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

Entre Planos: a trajetória da pontuação imagética no cinema brasileiro de ficção⁵⁸⁸

Between scenes: the course of transition effect in Brazilian fiction cinema

Vinicius Augusto Carvalho⁵⁸⁹
(PPGCINE - UFF | ESPM-Rio)

Resumo: A partir dos efeitos visíveis de transição entre planos, propõe-se uma perspectiva de análise histórica da cinematografia brasileira de longas-metragens de ficção com foco nas pontuações imagéticas. O levantamento de *fades*, fusões e *wipes* em 235 filmes lançados entre 1930 e 2019 revela tendências e materialidades estruturais e estéticas que dialogam com os conceitos de clássico, moderno e pós-moderno presentes em debates sobre a evolução da gramática e da linguagem narrativa no cinema nacional.

Palavras-chave: Efeito de transição, montagem, fade, fusão, wipe.

Abstract: Based on the transition effects between shots, a perspective of historical analysis of Brazilian cinematography of fiction feature films is proposed, focusing on image punctuation. The survey of fades, dissolves, and wipes in 235 films released between 1930 and 2019 reveals structural, material, and aesthetic trends that dialogue with the concepts of classic, modern and postmodern cinema present in debates about the evolution of grammar and narrative language in national film.

Keywords: Film editing, transition effect, fade, dissolve, wipe.

Desde os primeiros filmes brasileiros, cineastas experimentam a construção de narrativas a partir do agenciamento de diferentes imagens, bem como a utilização de efeitos de transição entre os planos como recursos para preservar a continuidade, indicar um salto no tempo, mudança de ambiente ou fim de uma cena. Arijon (1976) sublinha que a pontuação, obtida por meio da inserção de elementos “virtuais”, é capaz de sensibilizar o espectador, sem que para isso o diretor e sua equipe precisem captar novas imagens. Esta investigação lança um olhar sobre parte da história da cinematografia brasileira de longas-metragens de ficção, com foco em *fades*, fusões e *wipes*. Bordwell (2008) define estes recursos de narração como “ganchos”, sinaliza que eles são responsáveis pela coesão entre os segmentos

588 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: CI 47 - Elementos estéticos da narrativa cinematográfica.

589 | Doutor em Cinema e Audiovisual (PPGCINE-UFF). Mestre em Economia Criativa (ESPM-Rio). Especialista em TV digital, radiodifusão e novas mídias de comunicação eletrônica (UFF). Professor da ESPM-Rio e montador audiovisual.

e destaca que, como um dispositivo de contar histórias, afetam tanto o design narrativo quanto o padrão estilístico. Balázs (1952) completa que, ao inserir uma pontuação imagética, narrador, autor e/ou cineasta estão falando com o espectador.

A ideia desta comunicação não é nem poderia ser um relato da história das transições visíveis na cinematografia brasileira. Alguns exemplos não conseguem sugerir todas as maneiras como as pontuações imagéticas foram construídas ao longo de mais de cem anos. Esta varredura busca fornecer vestígios de tendências, sinais de evolução e peculiaridades a partir da identificação de uma lacuna bibliográfica e documental. Não se trata, tampouco, de uma seleção dos melhores *fades*, *wipes* ou das mais impressionantes fusões efetuadas ao longo do percurso mapeado. O que o texto pretende é identificar características em torno da aplicação de efeitos visíveis de transição no cinema brasileiro de ficção.

Para o estudo foram selecionados 235 filmes, uma amostra diacrônica que abrange gêneros, diretores e montadores diversos entre 1930 e 2019 (média de 26 filmes por década). O registro das transições visíveis revela tendências e materialidades que aproximam seus atributos estruturais e estéticos de uma evolução das linguagens cinematográficas clássica e moderna. A análise de *fades*, *wipes* e fusões foi efetuada numa perspectiva de comparação com estilos convencionados e adotou o termo “pós-moderno” na diferenciação do estilo de montagem como categoria “meta-histórica” (ECO, 1998).

A montagem de longas-metragens de ficção no Brasil sofreu forte influência do cinema estadunidense. Butcher (2019) questiona, mas também destaca e evidencia a longevidade do domínio hollywoodiano. Os dados relacionados a utilização de transições visíveis na linguagem cinematográfica brasileira retratam tal influência. Nos 235 filmes analisados, foram encontradas 1460 fusões, 1283 *fades*, 119 *wipes*, que correspondem a 51%, 45% e 4%, das pontuações imagéticas nos filmes da amostra, respectivamente. Números semelhantes aos registrados por Carey (1974) e Cutting, Brunick e DeLong (2011) em longas-metragens estadunidenses de ficção.

Uma das ferramentas utilizadas com o intuito de materializar o percurso histórico do uso de transições visíveis no cinema nacional foi a Média Aritmética Simples (MAS), uma das mais populares para se efetuar medições de séries numéricas no tempo. Esta espécie de cálculo consiste em uma medida estatística capaz de fornecer uma posição para um conjunto de elementos que compõem um inventário numérico. A MAS é calculada somando-se todos os valores e dividindo o somatório pela quantidade de valores. A Figura 1 ilustra a média de uso de *fades*, fusões e *wipes* em longas-metragens brasileiros de ficção lançados entre 1930 e 2019.

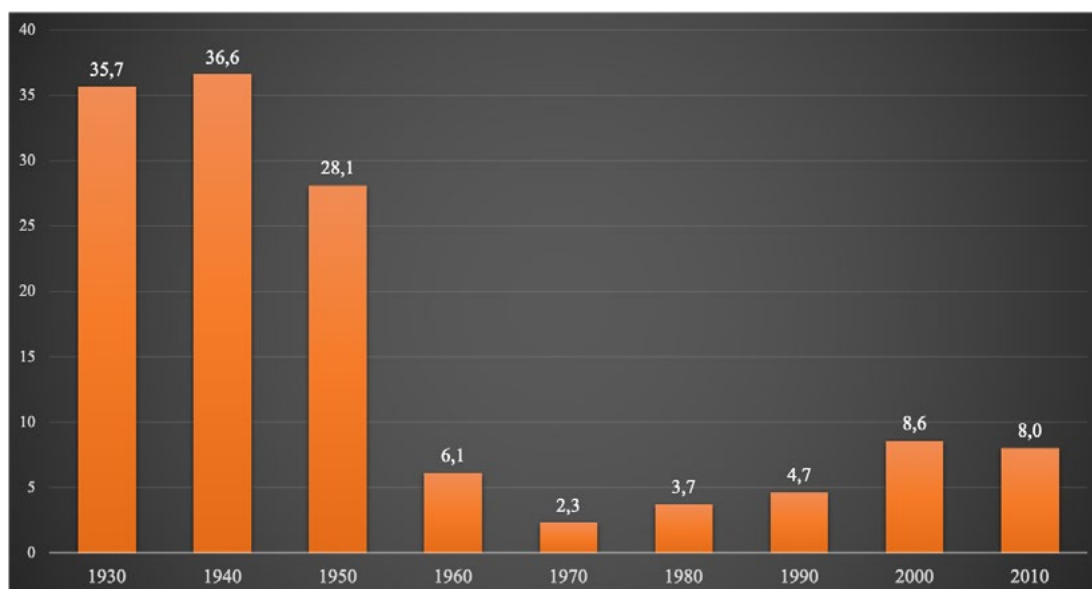


Figura 1 - Média de transições visíveis (*fades*, fusões e *wipes*) em filmes brasileiros de ficção.

Levando-se em conta que a amostra é composta de exemplares distintos, na maioria das vezes lançados em anos diferentes, a organização e agrupamento dos títulos em décadas foi uma forma adotada para respaldar a MAS. A escolha pela segmentação em décadas auxilia a obtenção de valores numéricos significativos, e visa facilitar a compreensão das análises efetuadas em cada um dos períodos. A ilustração particionada por décadas (cada barra vertical) evidencia uma utilização mais corriqueira de pontuações (*fades*, fusões e *wipes*) nas produções dos primeiros 30 anos que a pesquisa reúne, bem como um discreto retorno da utilização de transições visíveis na virada para o século XXI. Ao longo do tempo, existem flutuações significativas e abruptas (1950-1960) ligadas ao uso dos elementos visíveis nas junções entre planos, cenas e sequências no cinema nacional.

A Figura 2 mostra que, na década de 1930, as fusões e *fades* eram populares nos filmes brasileiros de ficção, enquanto o *wipe* aparecia com alguma frequência e ocupava a terceira posição entre os efeitos visíveis de transição mais utilizados na cinematografia nacional. Nos anos 1940, o *fade* assume uma dianteira e se torna a transição visível mais utilizada nos filmes com média superior ao dobro da média de fusões nesta década e o *wipe* começa a perder a pouca presença que tinha. Na década seguinte (1950), a fusão inverte o cenário e atinge uma média quatro vezes superior à média de *fades*, com o *wipe* cada vez mais impopular.

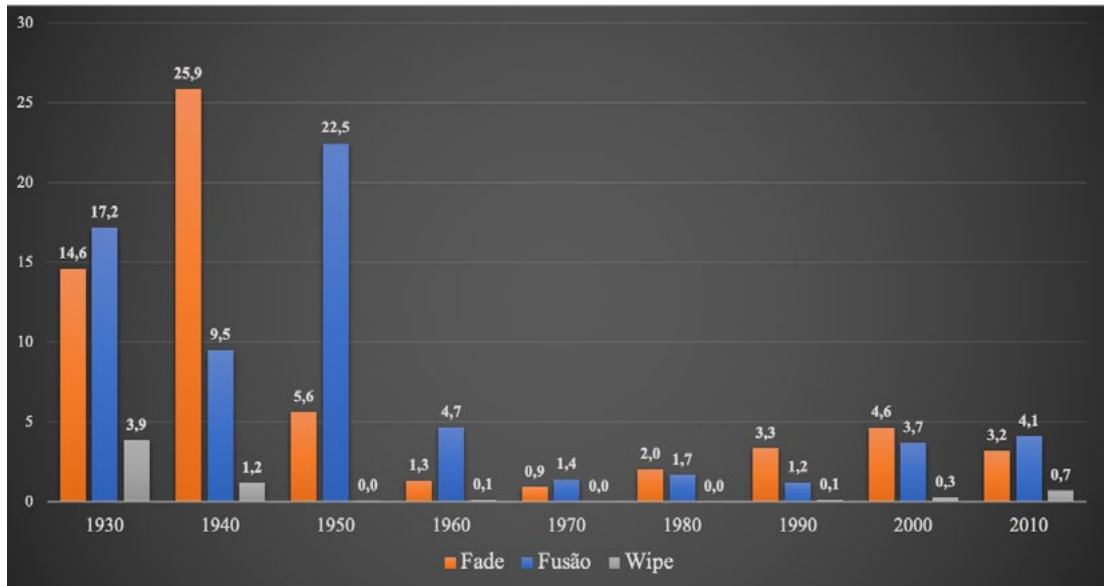


Figura 2 - Média de *fades*, fusões e *wipes* em longas-metragens brasileiros de ficção.

Todas as transições visíveis perdem espaço nos anos 1960, mas não chegam a desaparecer. As evidências para esta queda apontam o Cinema Novo – alinhado à busca por redefinir a narrativa e a linguagem da produção nacional – como provável responsável pela mudança de rota na montagem destes elementos em longas-metragens de ficção. As informações de tempo e espaço que eram codificadas em transições visíveis se movem, em grande parte, para as tomadas imediatamente anteriores ou posteriores à junção – planos que fazem parte do filme em andamento – e as pontuações passam a ser efetuadas com cortes.

Na década de 1970, a tendência de construir junções com uso mínimo de elementos visíveis é ainda mais intensa. A média de fusões cai para 1,4 e de *fades* para menos de um por filme – a menor média deste recurso em toda a amostragem. O discurso crítico à desigualdade social, para muitos cineastas, não condiz com o uso de efeitos visíveis de transição, muito menos com *wipes* ou outras transições “chamativas” e consideradas muitas vezes, jocosas.

Na década de 1980, tem início um discreto retorno da utilização de pontuações imagéticas no cinema nacional. Nos anos 1990, mesmo com a crise político-econômica que aniquilou o setor audiovisual brasileiro na primeira metade da década com baixíssima produção fílmica, as transições visíveis se mantêm no cenário com números semelhantes à década anterior. Em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), o *wipe* está presente em três momentos, o suficiente para figurar novamente no gráfico de evolução histórica. Com a virada de século, a integração de novas tecnologias aos processos de edição se consolida e passa a “facilitar” a inserção de elementos desta natureza nas produções cinematográficas. Coincidência ou não, os anos 2000 exibem uma quantidade maior de transições visíveis nas obras fílmicas que fazem com que a curva ascendente se consolide.

As transições visíveis foram, muitas vezes, rotuladas como instrumentos capazes de suavizar cortes e sinalizar os saltos espaço-temporais nas primeiras décadas do cinema sonoro. São, de fato, menos abruptas que cortes, mas foram preteridas a partir de 1960. Com o cinema da “pós retomada” as transições visíveis ressurgem nos filmes e este retorno se dá

com uma carga maior de narratividade. Os cineastas não precisam mais “dizer” ao público que uma transição espaço-temporal, por exemplo, está ocorrendo. Do uso de cartelas na década de 1920 aos objetos visuais com informações lexicais (um bolo de festa com os dizeres “Feliz Aniversário”), evolui-se para elementos visíveis simbólicos (uma árvore com enfeites – Natal), em seguida, para a própria estrutura visual (pontuações visíveis). O código muda e torna-se mais eficiente, no sentido de realizar a transição em menos tempo.

O mapeamento confirmou que o *fade* costuma marcar o início e o fim de um evento na tela e, cognitivamente, estabelece uma pausa e dá ao público espaço para tomar fôlego, absorver a emoção e se preparar para o que vai acontecer (CHANDLER, 2009). O efeito, que consiste em surgir ou desaparecer gradualmente com a imagem, teve seu auge na chamada “Era de Ouro” do cinema brasileiro. O recurso utilizado 42 vezes em *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) e 65 em *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) quase desaparece nas décadas de 1960 e 1970, mas retorna à ilha de edição na virada do século.

Por sua vez, a fusão, responsável por conectar visualmente os planos, sobrepondo por um breve período uma tomada com outra, criando momentaneamente uma terceira imagem, usada muitas vezes para indicar um estado mental e considerada a transição mais suave (VERSTRATEN, 2009), é outra pontuação visível detectada desde os primeiros filmes. As 53 fusões em *Vendaval maravilhoso* (José Leitão de Barros, 1949), as 55 de *Sinhá moça* (Tom Payne, 1953) ou as 22 em *Cidade de Deus* (Kátia Lund e Fernando Meirelles, 2002) ilustram a frequência dessa transição, que, assim como o *fade*, também perdeu espaço durante o Cinema Novo, mas recupera décadas depois.

O *wipe*, que efetua a transição entre planos por meio de uma margem que percorre a tela e pode estar sob a forma de uma linha horizontal, vertical ou ainda de figuras e que, para Mitry (2000), é um indicador de mudança para um novo espaço, foi muito utilizado em comédias e musicais como *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Vianna, 1936) e *Samba da vida* (Luiz de Barros, 1937). Contudo, esta pontuação passou décadas no ostracismo e volta ao cenário cinematográfico no século XXI. Em *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues, 2016) há quatro *wipes*; em *Mundo cão* (Marcos Jorge, 2016), 15; e em *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019), seis.

O levantamento e a investigação promovem reflexões sobre as pontuações imagéticas que, ao performar atributos rítmicos, simbólicos, gráficos, sintáticos e simbólicos, reforçam o texto fílmico e apresentam uma evolução das características elípticas e suavizadoras típicas do cinema clássico. Algumas concepções neste sentido podem induzir o leitor a pensar que a montagem clássica, de alguma maneira, superou o “primeiro cinema”, ou que a edição moderna teria substituído a clássica, mas teria sido posteriormente suplantada pela pós-moderna⁵⁹⁰ porque seria esteticamente “inferior”. A questão é complexa e polêmica, e vai além da esfera cinematográfica. Ao olhar trabalhos historiográficos sobre montagem no cinema

590 | Nesta proposta de conceituação não há qualquer tentativa de unificação da pluralidade do conceito de pós-modernismo. Após a análise das transições nos longas-metragens brasileiros de ficção e a sua comparação com estilos convencionados como “clássico” e “moderno” avistou-se que a inexistência de uma definição rigorosa não impediria o uso desta expressão para diferenciar estilos de montagem de transições (ECO, 1985, 55-58).

pode se ter a sensação de que os estilos foram se sucedendo uns aos outros e erguendo rígidas fronteiras cronológicas entre eles quando, na verdade, não há uma sequência linear ou barreira temporal; ao contrário, os estilos coexistem (BORDWELL, 2013).

Esta investigação pode ser lida através da lente de um consumidor de filmes entusiasmado com a montagem de transições visíveis considerada aqui como pós-moderna, na falta de um termo mais preciso. A análise está sujeita a reparos e aperfeiçoamentos, é uma proposta inicial de conceituação que não perde de vista a definição de uma variante do conceito clássico e moderno de edição. A ideia é avaliar uma diferenciação coerente e útil entre os estilos de utilização de *fade*s, fusões e *wipes* nas junções entre segmentos.

O levantamento coloca em evidência o uso de efeitos visíveis de transição como ferramentas de linguagem, especialmente nas últimas décadas, e aponta diferentes movimentos no âmbito da montagem de pontuações ao longo dos anos. Nota-se, por exemplo, que muitos profissionais de edição estiveram envolvidos tanto em produções que privilegiavam uma gramática clássica quanto em filmes com um viés moderno e, posteriormente, pós-moderno. Isso resultaria, em termos avaliativos, em um estilo transversal de montagem que acompanha a evolução da gramática e técnica cinematográficas. Porém, não se pode dividir a edição, ou os montadores, em três grupos ou movimentos, afinal os eixos se interpenetram e se influenciam mutuamente sobretudo a partir da década de 1960.

O objetivo desta comunicação é contribuir para discussões e para a apreciação crítica das técnicas de utilização de efeitos visíveis de transição em produções nacionais. Em algum momento, o profissional de edição/montagem deverá tomar decisões sobre as junções entre planos, cenas e sequências. Talvez algumas destas junções consigam transmitir mais informações ao observador, mantendo a fluidez do enredo, se forem editadas com o auxílio de um gancho visual, uma transição visível, um *fade*, uma fusão ou um *wipe*. A exposição, o debate e a reflexão sobre a edição das transições visíveis podem ampliar o arcabouço de possibilidades e permitir que uma plateia, que já dispõe de um código para ler e interpretar estilos e gestos de montagem, seja mais uma vez provocada. As possibilidades de “criação ativa” são inúmeras e as transições visíveis são parte da arte de compor uma narrativa audiovisual. Que sejam, também, parte da construção de conhecimento sobre a produção cinematográfica.

Referências bibliográficas

ARIJON, D. *Film punctuation*. In: Grammar of the film language. Los Angeles: Silman-James, 1976. E-book.

BALÁZS, B. *Theory of the film: Character and growth of a new art*. Londres: Dennis Dobson LTD, 1952.

BORDWELL, D. “The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema.” David Bordwell’s website on cinema, 2008. Disponível em: <https://www.davidbordwell.net/essays/hook.php>.

BORDWELL, D. Sobre a história do estilo cinematográfico. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

BUTCHER, P. Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia. 2019. Tese (doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: http://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2019/12/Tese_Pedro-Butch-

[er_ARQUIVO-FINAL.pdf](#).

CAREY, J. Temporal and spatial transitions in American fiction films. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1, 45-50. 1974. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/129586823.pdf>.

CHANDLER, G. *Film editing: Great cuts every filmmaker and movie lover must know*. Studio City, EUA: Michael Wiese Productions, 2009. E-book.

CUTTING, J. E.; BRUNICK, K. L.; DELONG, J. E. The changing poetics of the dissolve in Hollywood film. *ESA*, Cornell University, Nova Iorque, EUA. 2011. Vol. 29(2) 149-169. Disponível em: <http://cutting.psych.cornell.edu/pubs/dissolvesESA.pdf>.

ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MITRY, J. *The aesthetics and psychology of the cinema*. EUA: Indiana University Press, 2000.

VERSTRATEN, P. *Film Narratology*. Canadá: University of Toronto Press, 2009.

De *Symbiosis* e *Cine Planta a Botannica Tirannica*: Natureza e cinema ⁵⁹¹

From Symbiosis and Cine Planta to Botannica Tirannica: Nature and cinema

Wilson Oliveira Filho⁵⁹²

(Doutor – UNESA e PPGCINE/UFF)

Resumo: Do cinema ao vivo de “Symbiosis”, de Roberta Carvalho e “Cine Planta”, de Paola Barreto, Marlus Araújo e Guto Nóbrega aos vídeos “Flora Rebellis”, parte da exposição “Botannica Tirannica”, de Gisele Beiguelman podemos ao mesmo tempo pensá-los como experimentos ecológico-midiáticos e literalmente compreendê-los na relação entre cinema e uma natureza expandida. Analisar tais obras é o objetivo do trabalho, atentando para a relação entre cinema e natureza, entre meio e ambiente no contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema experimental, Cinema expandido, Live cinema, Inteligência artificial.

Abstract: From the live cinema of “Symbiosis”, by Roberta Carvalho and Paola Barreto’s “Cine Planta” to the videos “Flora Rebellis”, part of the exhibition “Botannica Tirannica”, by Gisele Beiguelman we can at the same time think them as media ecology experiments and literally understand them in the relationship between cinema and an expanded nature. Analyzing such works is the objective of the work, with attention to the relationship between cinema and nature, between environment and the contemporary.

Keywords: Experimental cinema, Expanded cinema, Live cinema, Artificial Intelligence.

“Não sou literato. Sou poeta do cinema.

E o cinema nada mais é do que cachoeira.

Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna”.

Humberto Mauro

Introdução

O cinema possui ao mesmo tempo uma direta e delicada relação com o meio ambiente. Dinâmico, eterno e belo, o cinema quando experimenta se faz poesia. Poesia de si próprio. Durante mais de um século, o cinema foi também uma atividade fotoquímica dura que lidava com produtos industriais abrasivos e perigosos. Da querela envolvendo o nitrato

⁵⁹¹ | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão 6 do ST Cinema experimental: histórias, teorias e poéticas.

⁵⁹² | Doutor em memória Social (PPGMS/UNIRIO). Professor credenciado PPGCINE/UFF e da UNESA, onde desenvolve projeto sobre cinema e natureza no programa Pesquisa Produtividade. Artista multimídia no DU02x4.

de prata aos desafios do cinema digital que, com chips de silício e gastos energéticos para manter serviços de exibição em funcionamento, também se relacionam com o meio, tentamos nesse artigo pensar a necessidade de uma compreensão ecológica das mídias (BRAGA, LEVINSON, STRATE, 2020), ou em nossa leitura, uma ecologia midiática do cinema. Uma leitura poética também se faz mister. Além dessa questão dos suportes, o cinema filma e refilma a natureza com olhar próprio, consolida nossa noção de paisagem e, como um meio dentro do meio, apresenta, reflete, critica, mas sempre tangencia temas relacionados as coisas da natureza. *Natura res*. Ou, simplesmente como observou Humberto Mauro, cinema como cachoeira. Por total coincidência o texto para o congresso começa a ser escrito enquanto as cataratas do Iguaçu têm sua maior vazão da história e a Socine nos traz para cá. Que encontro feliz!

A associação entre cinema experimental e meio ambiente se faz também e mais e mais necessária nos estudos da arte cinematográfica e dos estudos de mídia. Entre alguns experimentos sustentáveis para o cinema no campo de exibição como o Cinemão, de Cid Cesar Augusto, os principais estudos sobre cinema e ambiente parecem vir da cena dos cinemas expandidos – no plural como estamos frisando a partir de nosso atual projeto de pesquisa no PPGCINE/UFF –, em especial nos trabalhos de live cinema ou nas obras a partir do fenômeno da Inteligência artificial (IA), que estendem o cinema para dimensões ainda inexploradas. Experimental, por excelência, o *live cinema* (MAKELA, 2007) lida com a dimensão material, estrutural e com um claro entendimento do cinema como uma mídia, apresentado em tempo real um espaço de co-criação com o público.

Os Vj's e demais performers (videoartistas, cineastas, artistas visuais, designers) desse *liveness* contemporâneo prolongam o cinema experimental para novos terrenos. Finalmente com a Inteligência artificial, algumas obras problematizam não só a natureza das imagens (o trabalho "*Unsupervised*", de Refik Anadol, por exemplo), mas as imagens da natureza. Desas esse breve ensaio pretende dar conta, através da leitura de três exemplos que seguem.

Symbiosis entre meio e natureza

Na obra de Roberta Carvalho "*Symbiosis*" (2007 -), a copa das árvores se transforma em superfície para projeções mapeadas. O mapping, esta técnica de performance audiovisual em tempo real na qual softwares leem as superfícies como tela e projetores digitais, geralmente de alta luminosidade, permitem o cinema ir além da sala de exibição, estendendo o cinema para espaços outros. Para a natureza nesse caso. Cinema experimental heterotópico. O trabalho de Roberta Carvalho faz as árvores se tornarem tela para desenhos e projeção de rostos de povos originários, relacionando o rosto, também uma paisagem, a uma encantaria tecnológica (HERKENHOFF, 2021). Essa estética do encanto se soma à estética do espanto (forma pela qual Tom Gunning se refere aos primeiros filmes). As projeções digitais de Roberta Carvalho possuem uma natureza proto-cinematográfica, pois nelas se evidenciam uma preocupação com o detalhe do movimento ainda sem a primazia do ideal clássico-narrativo. Não é só o vento nas árvores griffithiano, mas o lampejo da própria árvore, seu respirar e sua

pulsação que nos encantam, unindo natureza ao rosto humano. Unindo também sua mente a do espectador, Roberta cria uma magia própria e eterna do primeiro cinema nos dias de hoje. Esse cinema na copa das árvores é um grande desafio a percepção e faz da imagem em movimento uma ode à natureza. Em certo sentido estamos diante de uma “imagem fílmica que está imersa no plano da imaginação criadora” (CARVALHO; ECKERT 2000, p. 43). Esse enfrentamento parece pautar não só os trabalhos dos Vj’s, mas em especial esse trabalho que articula tecnologia e natureza.

Tom Gunning foi responsável como sabemos por retomar a noção de cinema de atrações, naquilo que se refere “retrospectivamente, a uma tradição popular e, prospectivamente, a uma subversão de vanguarda.” (GUNNING, 1995, p. 55). Com essa concepção nos ajudou a pensar essas condições para o surgimento do cinema longe de seu caráter narrativo de algumas décadas depois. Hoje tal conceito nos ajuda também a compreender como uma tradição popular como o próprio cinema se articula com as projeções em superfícies naturais, pois ao refletir sobre as máquinas de visão que eram exibidas nas feiras e em toda a situação das “fotografias animadas” herdeiras das fantasmagorias e dos panoramas, podemos compreender bem como as imagens geradas por Roberta Carvalho passeiam pelo planeta cinema, estendendo a ideia de que “o registro das origens do cinema recorda um tempo em que o cinema possuía mais um futuro do que um passado” (GUNNING, 1996, p. 23).

Cinema é cachoeira, cinema é planta

A obra de Paola Barreto, Marlus Araújo e Guto Nóbrega, “Cine Planta” (2012), se relaciona a uma espécie de “xamanismo tecnológico” que ganha força em parte da cena das *live images*. Trata-se de um experimento que “associa um dragoeiro a uma interface de edição de imagens em tempo real, criando um organismo híbrido” (V MOSTRA Live cinema, 2012). Captação e exibição em rede que se retroalimentam desse sistema vivo do vegetal. A integração da planta aos circuitos eletrônicos e digitais, recoloca, para os artistas, “a questão dos limites entre vivos e não vivos” (*Id., Ibid*). Como um xamã o trio se faz presente. Paola em especial passeia por entre a obra e se torna mais que uma Vj.

Criando um híbrido muito curioso entre imagem e natureza, “Cine Planta” nos coloca enquanto espectador em uma interação deslocada da natureza para o Centro Cultural ou galeria. A intervenção orgânica da planta e o deslocamento do espectador enunciam mais um hibridismo. Homem + máquina + natureza = Cinema. Mas um cinema performático das ações naturais. A fotossíntese visual acaba por sintetizar esse experimento que ganha por nosso olhar sempre novas nuances.

Se a água evoca movimento no sentido heraclitiano ou na máxima de Humberto Mauro (cinema é cachoeira), na obra de Paola, Marlus e Guto é a vegetação é que capitaneia os movimentos ao captá-los. A obra surge dentro do projeto Hiperorgânicos do NANO (Núcleo de Artes e novos organismos), de Guto Nóbrega e Malu Fragoso e pensa poeticamente como as fronteiras entre vegetal e animal são tênues. O cinema tornando-se planta, a planta

se aproximando de imagem tornando-se humana. Novos paradigmas para a imagem associada a uma recombinação poética da relação com a natureza caracterizam a proposta desse cinema ao vivo e vivo das plantas e dos seres vegetais lá presentes.

Abrindo-se a arte contemporânea, a estética dessa obra pode nos ajudar a problematizar o papel da vegetação no cinema. Para além do seu uso em filmes apocalípticos, devemos crer que é de um cinema que experimenta e que não encontra pronto que reflexões mais sérias sobre folhas, árvores e frutos podem surgir. Para além de ideias como renovação e esperança como aparecem em filmes do cinemão, o Cine planta de Paola anuncia assombros e sensações particulares em meio ao problema universal do que fazemos com a natureza.

Experimentar com a Natureza e IA

Mais de 10 anos depois de "Cine Planta", a exposição⁵⁹³ "*Botannica Tirannica*" (2022), de Gisele Beiguelman nos fornece, através de inteligência artificial, uma outra possibilidade de reflexão sobre a estética das plantas através de uma experimentação com imagens. Não um cinema, mas uma videoinstalação – dentro de uma obra multimídia por excelência, composta por 18 impressões, cinco vídeos e um ensaio audiovisual – nos chama atenção. A ideia sobre os limites da relação entre imagem e o mundo vegetal é levada ao extremo no vídeo experimental "*Flora rebellis*".

A obra nos oferece também uma ótima crítica ao preconceito embutido no próprio nome de certas espécies do mundo vegetal. Por vezes imaginárias, por vezes reais, as plantas são geradas com a rede neural StyleGAN2 de imagens generativas. Estes signos passeiam pelo vídeo. "Por "generativo", nesse contexto, pode-se entender que essas redes criam, a partir de inteligência artificial, novos dados com base em dados prévios." (NUNES, 2022), Aqui a crítica de Giselle ganha importância vital para entendermos a potência política da própria natureza quando experimentada em vídeo.

"A popularização da inteligência artificial abre novas fronteiras criativas no campo das imagens" (BEIGELMAN, 2021, p.139). Gisele cria em sua obra, escancara as fronteiras das imagens imaginadas de plantas ao mesmo tempo que nos convida a refletir sobre seus nomes e como a nomenclatura científica e também os nomes populares são carregados de preconceitos e sombras discursivas. Nesse Jardim digital híbrido, "*Flora rebellis*" não é só sobre o preconceito em nomes como 'trança-de-cigana', 'maria-sem-vergonha' ou 'judeu-errante'; é também uma análise sofisticada de formas de eugenia contemporâneas e uma vital relação entre imagem e natureza.

Através dessas imagens criadas com IA, Beiguelman problematiza com os cinco vídeos de "*Flora rebellis*" o cinema digitalmente expandido (SHAW, 2005) ampliando mais ainda as relações entre audiovisual e natureza, expandindo as imagens da inteligência artificial

593 | A exposição ocorreu no Museu Judaico de São Paulo e no SESC/SP. Nesse momento me ofereci como possível curador para levar a mostra ao Rio de Janeiro.

através de fusões e anamorfozes como metáforas da visão para lembrarmos Stan Brakhage, aquele que nos convida a imaginar “um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita” (BRAKHAGE, 1983, p.341).

Conclusão

Abrir um longo caminho ao pensamento complexo, para ampliar a noção de sistema e de organização da relação entre o sistema terra e o antropoceno (ELI, 2019) parece ser o interesse desses trabalhos pautados pela transdisciplinaridade e pela amálgama do cinema experimental às artes contemporâneas. Parece também ser uma possibilidade para compreender como obras tão diferentes dialogam e amplificam ideias do cinema expandido. Se Youngblood (1970) pensava um cinema cósmico como elemento decisivo para a expansão do cinema, hoje em dia esse ‘cosmocinema’ não é mais somente o espaço dos filmes de Jordan Belson, mas as superfícies e naturezas que nos cercam mais abaixo e se articulam com outras cosmovisões. Nossa visão de mundo precisa ser uma visão sistêmica e dar voz e vez a natureza de fato e não somente tema. De fato com Youngblood entendemos essas obras pensando esses artistas como ecologistas.

Refletir sobre a experiência do Antropoceno e ao mesmo tempo abrir os nossos sentidos aos desafios da natureza em curso são questões que associamos às obras que brevemente apresentamos por aqui. Um acréscimo notado por pesquisadores da natureza expandida e de como essa se relaciona aos cinemas experimentais merece destaque. Como “no início da década de 1990, a virada ecológica foi contemporânea de outra mutação, desta vez na mídia: a virada digital” (NOCE; MURARI, 2022, p.9), trabalhos como os de Carvalho, Barreto e Beiguelman encantam por tratarem o meio ambiente através do meio digital sem determinismos e com uma experimentação radical e consciente.

Referências

- BARRETO, Paola. *Do cine vivo ao cine fantasma*. Anais do 22º Encontro Nacional da AN-PAP. Belém, 2013.
- BEIGUELMAN, Gisele. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu, 2021.
- BRAGA, Adriana; LEVINSON, Paul; STRATE. Lance. *Introdução à ecologia das mídias*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2019.
- BRKHAGE, Stan. *Metáforas da visão*. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- CARVALHO, Ana Luiza da Rocha; ECKERT, Cornélia. Filmes “de” memórias: Do ato criativo ao gesto criador. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 10(1), 2000.
- GUNNING, Tom. Cinema e história. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GUNNING, Tom. *Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo*. Revista Imagens. São Paulo: Editora da Unicamp, n. 5, ago.-dez, 1995.
- HERKENHOFF, Paulo. *A arte da Amazônia no século XXI*. In: HERKENHOFF, P; FINGUER-

UT, S. (orgs). Amazonia XXI. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021.

ELI, José. *O antropoceno e a ciência do sistema gaia*. São Paulo: Editora 34, 2019.

MAKELA, Mia. *Minima, live cinema*. Barcelona: Espacio publicaciones, 2007.

MURARI, Lucas; Noce, Elio Della (eds.). *Expanded Nature: Écologies du cinéma expérimental*. Paris: Light Cone, 2022.

NUNES, Mateus. *Por uma botânica rebelde*. Revista Zum. Disponível em <https://revistazum.com.br/exposicoes/botanica-rebelde/> acesso em 31 dez de 2022.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. *McLuhan e o cinema*. Rio de Janeiro: Verve, 2017

V MOSTRA Live Cinema. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2012. Disponível em <http://www.livecinema.com.br/>. Acesso em: 22 dez. 2013.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: E.P. Dulkton & Co, 1970.

SHAW, Jeffrey. O cinema digitalmente expandido. In: LEÃO, L. (org.) *O chip e o caleidoscópio*. São Paulo: Senac, 2005.

O insólito como tradição na produção audiovisual para crianças⁵⁹⁴

The uncanny as a tradition in audiovisual production for children

Zuleika de Paula Bueno⁵⁹⁵

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a articulação existente entre o insólito ficcional e a produção audiovisual para crianças. Para isto, três produções seriadas televisivas, realizadas em três momentos históricos distintos, são tomadas como objetos de análise: *Sítio do Pica Pau Amarelo* (em sua versão produzida entre as décadas de 1970 e 1980), *Castelo Rá-Tim-Bum* e *Detetives do Prédio Azul*.

Palavras-chave: Insólito; Seriado Audiovisual; Tradição; Crianças.

Abstract: The objective of this paper is to discuss the existing connection between uncanny fictional elements and audiovisual production for children. To achieve this, three serialized television productions, created in different historical periods, will be analyzed: *Sítio do Pica Pau Amarelo* (in its version produced between the 1970s and 1980s), *Castelo Rá-Tim-Bum*, and *Detetives do Prédio Azul*.

Keywords: Uncanny; Audiovisual series; Tradition; Children.

Este artigo aborda três séries audiovisuais direcionadas para a audiência infantil, destacando a presença do insólito como elemento narrativo: *Sítio do Pica Pau Amarelo*, *Castelo Rá-Tim-Bum* e *Detetives do Prédio Azul*. A primeira, uma série televisiva produzida entre as décadas de 1970 e 1980 (considerando apenas uma de suas diversas versões), baseia-se numa prestigiada série de livros infantis escritos entre 1920 e 1940. A segunda, originalmente concebida para a TV pública como programa educativo, foi realizada e exibida em meados da década de 1990. A terceira, uma longa série ficcional direcionada ao público infantil, é produzida e exibida pela televisão paga, em um canal totalmente dedicado à programação infantil. Diversas em suas propostas, orçamentos e estilos, uma característica permeia todas elas: a presença de elementos mágicos, inusitados, estranhos ou sobrenaturais inseridos em uma ambiência próxima àquela familiar ao espectador infantil.

De modo geral, é bastante comum a presença de personagens e enredos maravilhosos na produção literária e audiovisual feita para as crianças. Animais falantes, portais mágicos que transportam pessoas e objetos para outros mundos, seres dotados de poderes que ultrapassam as capacidades humanas: nas narrativas maravilhosas, aquilo tudo impossível de existir ou acontecer na vida cotidiana é absolutamente natural e ordinário no universo fic-

594 | Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do insólito e do horror no audiovisual

595 | Zuleika de Paula Bueno é doutora em Mídias, mestra e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. É docente da Universidade Estadual de Maringá.

cional (Roas, 2014; Todorov, 1980). Sendo assim, um sabugo de milho que ganha vida e age como um intelectual, duas pequenas fadas que habitam o lustre de um castelo encantado e uma bruxa atrapalhada que causa confusões com poções mágicas mal formuladas não causam muita surpresa como personagens característicos das séries televisivas direcionadas ao público infantil. O que chama a atenção, talvez, seja a existência desses elementos em cenários absolutamente cotidianos ao espectador. Assim, um sítio do interior é habitado tanto por uma boneca falante e uma bruxa cabeluda com corpo de jacaré quanto por uma avó dedicada a seus netos aventureiros e criativos, mas desprovidos de qualquer qualidade sobrenatural. Um castelo encrustado no meio de uma grande cidade tem como residentes uma feiticeira bondosa, um feiticeiro inventor e um garoto de 300 anos de idade que recebem a visita frequente de três crianças comuns da vizinhança. Um edifício antigo é a moradia de uma antiga linhagem de bruxas bem como das famílias de algumas crianças muito curiosas que gostam de brincar de detetives. Da coabitação entre o maravilhoso e o cotidiano na narrativa, emerge o insólito ficcional.

“Na literatura infanto-juvenil, o insólito está relacionado aos fenômenos ficcionais que transitam entre a realidade que consideramos possível e aquela que nos leva a romper as fronteiras da imaginação”, explicam as pesquisadoras Rozilda Ferreira da Silva e Sônia Maria Gomes Sampaio (2021, p. 274). O mesmo ocorre nas produções audiovisuais. Os elementos insólitos nas narrativas literárias, televisivas ou cinematográficas permitem às crianças-personagens transitar entre mundos, desnaturalizando o real e naturalizando o insólito, integrando o ordinário e o extraordinário na percepção que constroem sobre suas experiências. Entendemos que, nesse movimento, as crianças-personagens convidam as crianças leitoras e espectadoras a não se espantarem diante do incomum e a estabelecerem com essas narrativas o pacto ficcional proposto nas obras.

É importante ressaltar que a discussão que desenvolvemos neste artigo e as referências utilizadas para pensar a categoria infantil ou infanto-juvenil dizem respeito à produção cultural e audiovisual feita *para* as crianças e não às produções feitas *por* elas. A preposição “*para*”, nesse contexto, se refere a um produto feito a partir de um modelo de infância concebido *por* adultos e direcionado a um público específico, neste caso, as crianças. Ao se considerar esse modelo, a questão da formação emerge como uma característica proeminente, seja na formação de público, de leitores, de espectadores, de consumidores ou de cidadãos. A formação, dessa maneira, é compreendida como parte integrante de um processo de educação.

Educativo é um adjetivo sempre presente na descrição de *Castelo Rá Tim Bum*. A série, produzida pela TV Cultura de São Paulo entre os anos de 1994 e 1997, foi criada pelo dramaturgo Flávio de Souza e pelo diretor Cao Hamburger. Nela, o protagonista Nino, é um jovem aprendiz de feiticeiro que vive num Castelo erguido no centro de uma grande metrópole em companhia de outros seres mágicos, como sua tia Morgana, seu tio Víctor, monstros e animais encantados, além de seres mecânicos, dotados de vida e outros tantos personagens inusitados. O Castelo é visitado frequentemente por 3 crianças comuns que se tornam as melhores amigas de Nino: Biba, Pedro e Zequinha. Elas convivem com algum espanto,

mas em perfeita harmonia, com os seres e os eventos inusitados do Castelo e junto com seus moradores combatem os ímpetos gananciosos do Dr. Abobrinha, o vilão que pretende comprar e botar abaixo o edifício encantado. Composto por 90 episódios de aproximadamente 30 minutos cada, o programa expandiu-se para além da televisão, gerando produtos e eventos derivados, incluindo filme, peças, livros e exposições. Sua qualidade como produto educativo foi amplamente reconhecida por meio de indicações e prêmios durante os anos em que esteve em exibição.

Conforme as diversas pesquisas já realizadas sobre a série, ela pode ser vista como um exemplo de produção capaz de combinar o formato educativo com os padrões narrativos da televisão comercial (CAPELAS, 2019; CARNEIRO, 1999; CASTRO; CÂMARA, 2017). O Castelo teria alcançado esse feito ao propor uma narrativa “de contos de fada”, integrada a uma perspectiva pedagógica que se desenrola em episódios ou quadros, conduzindo o espectador a um “universo paralelo, colorido, interativo, lúdico” (CASTRO; CÂMARA, 2017). Tais pesquisas instigam-nos a considerar que *Castelo Rá-Tim-Bum* evidencia, na articulação entre o educativo e o lúdico, uma das características mais marcantes do insólito ficcional: a exigência da consciência por parte do leitor/espectador do jogo estabelecido entre o possível e o impossível na ficção, ou seja, a percepção das regras que organizam o mundo real e o mundo ficcional e o jogo que a narrativa estabelece entre essas regras. Deste modo, a série não seria educativa apenas por abordar conhecimentos específicos sobre matemática, física ou biologia em seus quadros e esquetes, mas principalmente por abordar esses conhecimentos sobre o real por meio de personagens irrealis, sobrenaturais e extraordinários, propondo ao espectador implícito do programa, ou seja, a criança, a consciência do jogo narrativo do insólito e convidando-a a participar deste jogo.

A consciência do jogo narrativo é elemento central também na segunda produção que abordamos nesse artigo: *Detetives do Prédio Azul*. Série produzida pela Conspiração Filmes e exibida pelo canal Globo desde 15 de junho de 2012, ela já completou 18 temporadas no ar e tem previsão de completar outras duas até o final de 2025. Criada e roteirizada por Flávia Lins e Silva, ela narra o cotidiano de um conjunto de famílias moradoras de prédio residencial onde eventos inusitados impactam suas vidas diárias, desde transtornos aparentemente banais, como a falta de água ou luz, até situações bizarras ou extraordinárias, como a transformação de moradores em animais, possivelmente causada por elementos sobrenaturais. Cada um desses eventos é investigado por três crianças autointituladas “detetives do prédio azul”⁵⁹⁶, que assumem a tarefa de elucidar os mistérios aparentemente inexplicáveis do local. Dona Leocádia, dona e síndica do prédio, se revela aos poucos, temporada após temporada, como a principal geradora de todos os transtornos que acometem o edifício. Isso porque ela e todas as personagens filiadas a ela, como a jovem Berenice e a velha vó Berta são feiticeiras descendentes de uma antiga linhagem de magos.

596 | O trio de protagonistas já passou por algumas substituições e reconfigurações ao longo dos anos, mas manteve a composição original de uma garota e dois garotos.

Assim como *Castelo, Detetives do Prédio Azul* gerou produtos derivados, como filmes e conteúdos digitais diversos e também se consagrou como uma série premiada por críticos e associações na categoria de melhor programa infantil. E de modo semelhante ao programa antecessor, em *Detetives*, são os elementos insólitos que garantem a participação e o protagonismo das crianças na narrativa e no direcionamento de sua fruição. Na trama, as crianças são as únicas personagens que percebem que o prédio abriga uma dimensão que vai além do cotidiano trivial. A todo momento, os eventos do enredo exigem dos detetives e dos espectadores um questionamento sobre o que é consequência de um fato banal ou não, estabelecendo um constante confronto das crianças personagens e espectadoras entre os acontecimentos da narrativa e os acontecimentos do mundo. Para os detetives (de dentro e de fora da narrativa, uma vez que a criança espectadora é convidada a assumir a perspectiva de investigadora), a realidade é composta por diversos níveis de acontecimentos que exigem compreensão e explicação. E nem tudo pode ser explicado sem que se considere a existência do insólito como parte componente do real ficcional.

Como se vê, por meio da categoria do insólito ficcional conseguimos traçar e identificar elementos de permanência entre as duas séries, realizadas e direcionadas a gerações diferentes de crianças. E essa categoria permite retroceder mais algumas gerações, pois se *Detetives* dialoga com o *Castelo*, ambos recuperam uma matriz narrativa, cultural e histórica que se desenvolve como parte da cultura midiática que encontra em *Sítio do Pica-Pau Amarelo* uma espécie de tradição. A noção de tradição aqui fundamenta-se numa perspectiva ancorada nos estudos culturais, sobretudo aqueles desenvolvidos por autores latino-americanos (ORTIZ, 1988; CANCLINI, 1997; MARTÍN-BARBERO, 1997). Isso significa dizer que não definimos tradição aqui como uma forma estática ou como algo que remete a uma origem, mas sobretudo como uma categoria que permite pensar as diversas continuidades de suportes, formas e narrativas, destacando as continuidades entre o oral, o literário e o audiovisual e também entre os diversos escritores, leitores, realizadores e espectadores reais e imaginados que vão transformando e sendo transformados, que vão se apropriando ativamente dos textos e dos produtos. A tradição, portanto, é algo que se prolonga no tempo e também nas formas. Além disso, existe na tradição, do modo como a entendemos, uma intertextualidade e uma metaficção que se combina bem com o insólito ficcional.

Autor polêmico em sua época e agora, Monteiro Lobato escreveu uma obra que se tornou referência na literatura para crianças no Brasil (Lajolo; Ceccantini, 2009). Dessa maneira, a obra de Lobato se estabeleceu como uma matriz do que depois veio a se fazer na produção cultural para crianças. Ao longo dos anos, as histórias do Sítio do Pica Pau Amarelo foram escritas e reescritas em diversas mídias e recriadas pelos desenhistas, roteiristas, figurinistas, diretores que reinventaram alguns dos personagens centrais da obra de Lobato, como a boneca Emília e as crianças Pedrinho e Narizinho.

O *Sítio*, esse local criado numa série de livros de Monteiro Lobato, foi adaptado inicialmente pela TV Tupi ainda nos anos de 1950, posteriormente pela TV Cultura, pela TV Bandeirantes, na década de 1960, pela TV Globo em diversas versões (anos 70, 80, 90 e 2000), transformado em série animada exibida entre 2012-2016 pela Globo e pelo Cartoon

Network e disponibilizado em algumas de suas versões atualmente nos canais de streaming. Assim, são diversas as gerações dos “telenetos de Lobato”, expressão empregada pela professora e pesquisadora Rosângela Marçolla (2005) ao se referir ao público que entrou em contato com os enredos e personagens criadas por Lobato principalmente por meio da mídia televisiva.

Apropriando-se de diversas matrizes culturais e com consciência aguda da materialidade do texto (Lajolo; Ceccantini, 2009), Lobato elaborou em sua obra literária escrita para crianças uma “dialética sinuosa entre realidade e ficção”, na qual o insólito se desenha como uma espécie de tradição. O insólito ficcional no *Sítio* se constrói no diálogo com o folclore, com a cultura popular e as referências literárias infantis que Lobato trouxe dos contos de fadas europeus. As diversas adaptações ampliaram esse repertório com os elementos trazidos pela cultura midiática e as referências contemporâneas associadas à produção cultural para crianças.

Apontamentos finais

Um sítio, um castelo, um prédio azul. Espaços de cotidianidade e de aventura. Espaços de crianças protagonistas, que falam, questionam, participam, desvendam e (muitas vezes) se opõem ao mundo adulto – mundo este esse mundo que se coloca como domínio do real. Mas que real é esse? O jogo estabelecido entre o usual e o inusitado, entre o conhecido e o desconhecido, organiza a forma estética-narrativa das três produções discutidas. O insólito ficcional, portanto, é o componente que permite traçar uma análise que conecta as séries entre elas e com outras produções televisivas, cinematográficas e literárias. Mais ainda, ele é um elemento que permite pensar o diálogo das séries com os espectadores aos quais se dirige preferencialmente, ou seja, o público infantil. Permite ainda investigar essas relações como constituidoras de uma espécie de tradição na produção cultural para crianças.

A produção audiovisual infantil tem sido objeto de bons estudos, boas análises e boas teses acadêmicas (CAPELAS, 2019; CORDEIRO, 2015; CUNHA, 2008; FIEL, 2019; HERSE-GEL, 2019; MELO, 2011), contudo ainda é um objeto um tanto desconhecido, ele próprio um pouco insólito, que ainda guarda diversos mistérios a serem investigados por olhares atentos e curiosos (de adultos e crianças).

Referências

- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CAPELAS, B. *Raios e trovões: a história do fenômeno Castelo Rá-Tim-Bum*. São Paulo: Summus, 2019.
- CARNEIRO, V. L. Q. *Castelo Rá-Tim-Bum: o educativo como entretenimento*. Annablume, 1999.
- CASTRO, Carolina Mazzaron de; CÂMARA, Naiá Sodi. Castelo Rá-Tim-Bum: das práticas educativas às formas de vida. *Texto Livre: linguagem e tecnologia*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p.240-253, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/>

CUNHA, M. Z.. Entre livros e telas – a narrativa para crianças e jovens: saberes sensíveis e olhares críticos. *Via Atlântica*, v. 1, n. 14, p. 45-62, 2008.

Fiel, A. F. A tela encantada: Infância e conteúdo infantil na TV do Brasil Dissertação (mestrado), Universidade Federal Fluminense]. 2019.

HERGESEL, João Paulo. A telepoética em “Carrossel” (SBT): narrativa e estilo na ficção seriada infantojuvenil. *Revista de Estudos Universitários - REU*, Sorocaba, SP, v. 45, n. 1, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

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

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

