INVENTAR FUTUROS

INVENTING FUTURES • XXV ENCONTRO SOCINE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXV ENCONTRO SOCINE

INVENTAR FUTUROS

INVENTING FUTURES • XXV ENCONTRO SOCINE

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Ficha Catalográfica elaborada por Morena Porto CRB 14/1516

E562

Encontro da SOCINE (25., 2022: São Paulo, SP)

Anais de textos completos do XXV Encontro da SOCINE: inventar futuros [recurso eletrônico] / organização editorial Cristian Borges... et al. São Paulo: SOCINE, 2023.

1.131 p.

Tema: Inventar futuros.
Evento realizado no período de 8 e 11 de novembro de 2022 e de forma remota nos dias 14 e 15 de novembro de 2022, pela Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
ISBN: 978-65-86495-04-1

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

CDD 791.43

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL

Cristian Borges
Mariana Baltar Freire
Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Esther Hamburger

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

Alex Ferreira Damasceno (UFPA)
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)
Patricia Moran Fernandes (ECA/USP)
Patricia 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

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

Prof. Dr. Esther Hamburger (coordenadora) – CTR- ECA- USP
Prof. Dr. Eduardo Morettin – CINUSP e CTR- ECA- USP
Prof. Dr. Patricia Moran – CTR- ECA- USP
Prof. Dr. Rubens Rewald – CTR- ECA- USP
Prof Dr. Eduardo Santos Mendes- CTR- ECA- USP
Prof Dr. Almir Almas – CTR- ECA- USP
Prof. Dr. Laura Cánepa – Universidade Anhembi-Morumbi
Prof. Dr. Rogério Ferraz – Universidade Anhembi-Morumbi

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Ivone Vantini
Helena Gurovitz

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Yasmin Navarro

REALIZAÇÃO

Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes
SOCINE
Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais

COLABORAÇÃO

Espaço das Artes
PRCEU
Sociedade Amigos da Cinemateca

APOIO INSTITUCIONAL

Universidade Anhembi-Morumbi
Cinemateca Brasileira

APOIO

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)
CNPq

INVENTAR FUTUROS

O cinema é invenção científica, parte integrante da experiência sensória, econômica e cultural que engendrou o mundo moderno. Traquitanas pré-cinematográficas produziam formas de diversão para a força de trabalho industrial nas metrópoles emergentes. Ao longo do século XX, tecnologias sucessivamente atualizadas e contemporâneas a outras, como o trem, o bonde, o automóvel, o telefone, o rádio, o avião, a televisão, transformaram a vida cotidiana ao introduzir a aceleração no tempo e no espaço.

O cinema é transgressão; equipamentos ópticos e sonoros valorizam espaços da vida pública nas cidades, irreverência para além dos limites fisiológicos do corpo humano. Câmeras leves, amadoras, desde o início da história das imagens em movimento, estimularam a produção doméstica e institucional de registros imagéticos do cotidiano e de rituais de passagem: aniversários, casamentos, enterros, ocasiões de comemoração e luto.

O cinema é também pensamento e poesia; lança indagações que interpelam o mundo. Na vida contemporânea, a tecnologia digital incrementou a disseminação da captação e circulação de imagens e sons. Em seu formato auditório, tela e plateia, o cinema funcionou como espécie de vitrine animada, que popularizou a moda, o turismo, o consumo de estilos de vida.

Inicialmente aberta a espectadores homens, ao admitir também mulheres, o cinema difundiu repertórios anteriormente restritos a ambientes masculinos e adultos promovendo a circulação de repertórios. Na forma de luxuosos palacetes, salas de cinema se aproximavam de templos onde se cultivaram narrativas que exploravam a materialidade do mundo do consumo, idealmente ao alcance de todos.

A televisão domesticou a vida pública e capilarizou vitrines, agora eletrônicas. Narrativas didáticas sobre formas de vida que associam o consumo à legitimação de diversidade racial e de gênero e de padrões alternativos de sexualidade e organização familiar. O conflito tornou-se a base da notícia e do romance. Dispositivos móveis turbinaram as possibilidades de captação e circulação de imagens e sons. A disseminação do fetiche, da publicidade, da celebridade, da desinformação e a hiper-dramatização da vida se acentuaram à medida que novas formas e formatos de difusão de conteúdos audiovisuais ganharam terreno nos mais diversos aplicativos.

O cinema e a televisão continuamente pensaram o seu momento e projetaram futuros possíveis. O que pode o audiovisual diante de um cenário de incertezas e de apropriações nefastas da imaginação moderna, como o que vivemos hoje? No século XXI será possível superar a catástrofe espetacular? O que podem formas audiovisuais experimentais, ensaísticas, processos criativos, performances, autobiografias, na projeção de futuros? O que pode a poesia na reciclagem de materiais dos imensos arquivos digitais que nos armazenam?

Quais são as intermediações que algoritmos introduzem na captação e na circulação de imagens e sons? Em vez de vigiar e limitar com referências a duplos (ou ao mesmo), como produzir algoritmos capazes de ampliar horizontes? Que inspirações as tensões nas fronteiras das artes e ciências podem gerar? O que pode o audiovisual para inventar futuros sustentáveis, criativos, plurais, diversos, marcados pela liberdade e pela justiça social?

SUMÁRIO

16 VIOLETA PARRA: DIÁLOGOS ENTRE SUA FILHA E IGNACIO AGÜERO
Adriana Fresquet

24 ASPECTOS REPRESENTANTES DO REAL EM DUNA DE DAVID LYNCH
Alexandre Dias

31 PLÁSTICAS NEGATIVAS, MONTAR O AVESSO DAS IMAGENS
Alexandre Kenichi Gouin

37 CINEMA E EDUCAÇÃO INCLUSIVA: POR UM CINEMA AFIRMATIVO NAS ESCOLAS
Alexandre Silva Guerreiro

43 CARTOGRAFIA E CINEMA: ABORDAGENS PARA A ANÁLISE FÍLMICA
Alexandre Nakahara

51 TRAJETÓRIAS E EXIBIÇÕES CINEMATOGRÁFICAS EM FEIRA DE SANTANA (1950-60)
Alisson Oliveira Soares de Santana

58 CINEMA LASCADO: UMA ESTRATÉGIA EM ENCONTROS
Álvaro André Zeini Cruz

65 100% MARIA BRUAQUER: *PANTANAL* NA ERA DIGITAL
Ana Lucia Pinto da Silva Nabeiro

75 PEDAGOGIAS DO CINEMA - CORPOREIDADES DE EMPODERAMENTO
Ana Paula Nunes

81 IMAGENS DO BRASIL EM LATÊNCIA E SUSPENSÃO NO FILME *OS JOVENS BAUMANN*
Ana Maria Acker

90 A PELE QUE HABITO: MORADA MONSTRUOSA E OBJETO DE DESEJO
Ana Caroline Fogaça Barbosa

98 ACERVOS FOTOGRÁFICOS FAMILIARES NA CRIAÇÃO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS
Ana Paula Málaga Carreiro

105 *APENAS EL SOL*: UM ENCONTRO DE DOIS DOCUMENTARISTAS NO CHACO PARAGUAIO
Andréa C. Scansani

110 FEMINILIDADES EM DUELO: O MORAL E O IMORAL EM O DRAGÃO DA MALDADE
Andrea Rosas de Almeida

113 REFLEXÕES SOBRE RESISTÊNCIA NO CINEMA INDÍGENA MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ
Angela Gomes

119 A ESTÉTICA MILITANTE EM *ESPERO TUA REVOLTA*
Antônio Burity Serpa

125 JUNGARÉ – UMA AVENTURA IMUNIZANTE: ANIMAÇÃO EXPERIMENTAL NA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
Arthur Fiel

130 FALHAS, FRATURAS E RUÍNAS NAS IMAGENS DO ELEVADO DA PERIMETRAL
Arthur Ribeiro Frazão

136 A DINÂMICA DO CAOS NAS DISTOPIAS DO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO
Arthur Lins

142 DEAMBULAÇÃO E OS ESPAÇOS NA MISE-EN-SCÈNE DO FILME ANTES DO AMANHECER
Baruch Blumberg

149 BORAT E A CONSTRUÇÃO INVOLUNTÁRIA DO MOCKUMENTARY
Brian Hagemann

155 DIVINO TEMPO TRANSFIGURADO
Camila Dutervil

161 OCUPAÇÃO SONORA: ENVEREDANDO COM TERRITÓRIOS OCUPADOS
Camila Machado Garcia de Lima

166 ENSAÍSMO, SUBALTERNIZAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA NO CINEMA PERIFÉRICO
Camilla Shinoda

173 NARRATIVAS ALAGMÁTICAS, ESCRITAS TECNOESTÉTICAS
Carlos Federico Buonfiglio Dowling

178 O LAR *QUEER* EM "NEWS FROM HOME" E "NO HOME MOVIE" DE CHANTAL AKERMAN
Carolina Alves Pacheco

XXV ENCONTRO SOCINE - ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

184 A VOZ FEMININA NEGRA EM *ERA UMA VEZ BRASÍLIA*: UMA PERSPECTIVA
Carolina de Oliveira Silva

190 *CAPITU*: UMA ESTÉTICA PICTÓRICO-SENSORIAL NA ADAPTAÇÃO PARA A TV
Carolina Soares Pires

197 ANTÔNIO PITANGA: A PERSONA REVOLUCIONÁRIA NO CINEMA NOVO
Carolinne Mendes da Silva

203 *YÃMIYHEX* – A PERSPECTIVA AMERÍNDIA DO FAZER FÍLMICO E A RE-EXISTÊNCIA DO OLHAR
Catarina Andrade
Álvaro Brito

209 POSSIBILIDADES SONORAS NO SILENCIOSO *A FILHA DO ADVOGADO*
Cauê Ueda

217 CINE GLOBO DE TRÊS PASSOS: A ARQUITETURA PROJETANDO O FUTURO
Christian Jordino Antonio
Ferreira Alves da Silva

223 OLHARES DOS VELHOS E DOS JOVENS: DIÁLOGOS NA TERRA INDÍGENA XAKRIABÁ
Clarisse Maria Castro de Alvarenga

232 NOVELAS E PUBLICIDADE: APROXIMAÇÕES ENTRE O STREAMING E A TV ABERTA
Claudia Erthal

238 UM PASSEIO PELA OBRA CINEMATOGRÁFICA DO PERNAMBUCANO FERNANDO SPENCER
Cláudio Bezerra

244 ONDA CONSERVADORA E RETROCESSO DOS DIREITOS DA MULHEREM *A NUVEM ROSA*
Cyntia Gomes Calhado

250 ROTEIROS E FICÇÕES DA QUEDA DE DILMA ROUSSEFF
Daniel Leão

256 "TÁ GRAVANDO?": REALISMO CONTRA-HEGEMÔNICO NO PENA MÁXIMA
Daniela M. F. Rosa

262 RESSONÂNCIAS DE PROCEDIMENTOS ESTRUTURAIS NO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
Davi Marques Camargo de Mello

268 IMPACTOS DA PANDEMIA DE COVID-19 NO SETOR AUDIOVISUAL
Débora Rosenente

274 EXPERIMENTAL EXPANDIDO, CINE DE BOLSO, PLATAFORMA RV, INTERATOR AVATAR
Denize Araujo
Claudia Lambach
Flávio Carvalho

280 PANDEMIA, HUMOR E EROTISMO EM *SEGUINDO TODOS OS PROTOCOLOS* (2021)
Eduarda de Oliveira Figueiredo

286 PAULO GUSTAVO: AUTOCELEBRAÇÃO, AUTORIA E O CÓDIGO DE ATUAÇÃO HISTRIÔNICO
Eduardo Bordinhon de Moraes

293 A COSMOLOGIA GUARANI-KAIOWÁ E O CORAÇÃO DA TERRA (GOMES E GOMES, 2020)
Carlos Eduardo Ribeiro

299 SALVÍFICOS MOVIMENTO #1 — ENSAIO MNEMÔNICO
Eduardo Salvino

306 DOCUMENTÁRIOS EM TEMPOS DE PANDEMIA (COVID-19): SABER FAZER COM O REAL
Eliane Vasconcelos Diógenes
Edvaldo Siqueira Albuquerque[3]

312 *A LINGUAGEM DE ORSON WELLES*: NO LIMITE DO HERÓI FECHADO
Emilio Gonzalez Diez Junior

319 SONORIDADES NO DOCUMENTÁRIO EXPERIMENTAL *ESTES*
Ester Maria Silva Rosendo

323 NOSTALGIA EM HOLLYWOOD: DA MONTAGEM ESPACIAL À ANÁLISE HISTÓRICA
Fabiano Pereira de Souza

329 PEPLUM, O CINEMA POPULAR ITALIANO NOS ANOS 1960 E O MUNDO EM MUTAÇÃO
Fabio Luciano Francener Pinheiro

333 CINEMA, ACUSTEMOLOGIA, COSMOAUDIÇÃO: ATRAVESSAMENTOS POSSÍVEIS
Felippe Schultz Mussel

SUMÁRIO

338 OS OUTROS DE ABBAS KIAROSTAMI: SABZIAN, O IMPOSTOR
Fernanda Luá Brandão Rocha

344 OS CINEMAS PELA ESTRADA DE FERRO DA BAHIA AO SÃO FRANCISCO
Filipe Brito Gama

350 PAISAGENS E PERSONAGENS NO QUADRO CINEMATOGRÁFICO: NOVAS SÍNTESES VISUAIS ENTRE-FRONTEIRAS
Fran Rebelatto

357 A APOSTA DE ELAINE BENES
Francisco Gabriel Garcia

363 DARIO ARGENTO: A MISE-EN-SCÈNE DO ABSURDO NA "TRILOGIA DOS ANIMAIS"
Gabriel Costa Correia

369 O DRAMA DAS FORMAS: A MONTAGEM POLIVALENTE DE NATHANIEL DORSKY
Gabriel Linhares Falcão

375 *A ALEGRIA* E O TÉDIO: O CINEMA DE HORROR NO RECENTE CONTEXTO BRASILEIRO
Gabriel Perrone

381 MUITO PRAZER (1979): O ERRO E O TEMPERO DO IMPREVISÍVEL DE DAVID NEVES
Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva

389 NANNI MORETTI NO INSTAGRAM: PONTO DE VISTA DA INTIMIDADE MASCARADA
Gabriela Kvacek Betella

395 ENTRE BARRA E *BACURAU*: O PERCURSO DE UMA ANTROPOLOGIA DO CINEMA.
Gabriela Lucena de O. Coutinho

401 BAIXADACINE: O CINEMA INVENTANDO TERRITÓRIOS
Gabriela Rizo Ferreira

407 A IMAGEM PRECÁRIA E O ESTILO NA MONTAGEM DOCUMENTÁRIA
Gabriela Lopes Saldanha

413 VOZES AFRICANAS DE ARQUIVO: *MINHA AVÓ ERA PALHAÇO* E *MEDIDA PROVISÓRIA*
Geórgia Cynara Coelho de Souza

419 "ROSA AZUL DE NOVALIS": DAS TELAS PARA A PÁGINA DO JORNAL
Gilmar Hermes

425 PAPÉIS DE GÊNERO NA SÉRIE A MALDIÇÃO DA RESIDÊNCIA HILL.
Giovana Vernilo MENDES

432 A INTERMIDIALIDADE PELA NARRATIVA GEOGRÁFICA DE AMARELO MANGA (2003)
Giovanni Rei Ribeiro Ojeda

438 A CONDIÇÃO DESVIANTE E DECOLONIAL DO PROGRAMA IMAGENS EM MOVIMENTO
Gisella Cardoso Franco

445 POLÍTICAS PARA DIVERSIDADE NO AUDIOVISUAL: AVANÇOS E RETROCESSOS
Gledson Mercês dos Santos

451 A SOLIDÃO COMO FORMA NARRATIVA EM O HOMEM DAS MULTIDÕES
Guilherme Augusto Bonini

457 GRAVAÇÃO DE CAMPO EM *RÍO TURBIO* (2020) E *QUEM DE DIREITO* (2022)
Guilherme Farkas

465 A GIRA DE LÁZARO – EXÚ E POMBA GIRA EM MADAME SATÃ
Guryva Cordeiro Portela

471 A IMAGEM DO SEGREDO E O SEGREDO DA IMAGEM
Gustavo Maan

477 CLICHÊS VISUAIS SOBRE A AMAZÔNIA NO CINEMA NARRATIVO ESTRANGEIRO
Gustavo Soranz

483 DIMENSÕES AUTOBIOGRÁFICAS NA OBRA DE OLGA FUTEMMA
Hanna Henck Dias Esperança

489 CINEMA, MODA E PINTURA:DISCURSO E INTERICONICIDADE EM *A BELA DA TARDE*
Helio Ricardo Sauthier

500 O SOM HIPER-REALISTA SOB O PRISMA DA TEORIA PARÓDICA
Ian Costa

XXV ENCONTRO SOCINE - ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

504 REPRESENTAÇÕES DA TORTURA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO À DITADURA CIVIL-MILITAR
Igor Araújo Porto

510 A OPRESSÃO DAS MULHERES REPRESENTADA EM TRÊS FILMES DE ANIMAÇÃO
India Mara Martins

516 CINEMA COLETIVO E DECOLONIAL NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DAS BORDA*S*
Irislane Mendes Pereira

523 CINEMA, MÚSICA, LUZ: O JOGO ATORAL DE CAETANO VELOSO EM *TABU*
Isabel Paz Sales Ximenes Carmo

529 KUBRICK COM RAVEL: A EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL DA VALSA COMO SIGNO DE UMA IMPOSSIBILIDADE
Ivan Capeller

534 EXPERIÊNCIAS ANIMADAS NAS FORMAÇÕES DOS CINEMAS NEGROS NO BRASIL
Jamila Oliveira Terra

540 AFEGANISTÃO E A GUERRA NO CINEMA DE ATIQ RAHIMI
Jansen Hinkel

546 DESIGN NARRATIVO DO CONTO E DO ROTEIRO DE CURTA-METRAGEM: APROXIMAÇÕES
Joanise Levy

552 SEXO E O CINEMA QUEER BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO FILME *CORPO ELÉTRICO*
João Paulo Wandscheer

559 DOCUMENTING DESIRE: O ANTECAMPO COMO PROMESSA ÉTICA NA PORNOGRAFIA
Julia Dias Alimonda

565 NÃO TEM NINGUÉM COM MEDO AQUI
Júlia Mariano de Lima Araújo

573 O DISCURSO FEMINISTA E O GLAMOUR DA BRUXA DE CHARMED: NOVA GERAÇÃO
Juliana Soares Mendes

580 ANÁLISE DO FILME *"LAURENCE ANYWAYS"* NA PERSPECTIVA DO TRANSCINECLIPE
Leandro Gantois Luna

586 A GALERIA DE *JINGLE JANGL*E: O ARQUIVO-FANTASMA EM *OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE*
Leonardo Pinheiro

593 PONTOS DE ESCUTA, MONTAGEM SONORA E AUTODOCUMENTÁRIOS DE SOUND SYSTEMS
Leonardo Vidigal

600 REMONTAR AULAS: CENAS ENTRE CRIANÇAS, IMAGINAÇÃO E CINEMA
Liana Lobo

609 O PIONEIRISMO DE APOLÔNIA PINTO NA EXIBIÇÃO CINEMATOGRÁFICA
Lívia Maria Gonçalves Cabrera
Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis

616 A SÉTIMA ARTE: A EXTREMA DIREITA INVADE O AUDIOVISUAL
Lucas Carlini Lespier

623 QUE VENHAM OS PALHAÇOS: CANÇÃO POPULAR E INSTABILIDADE SOCIAL EM CORINGA
Lucas Ravazzano

628 O ENSINO DE ARTE POR MEIO DO CINEMA DE ANIMAÇÃO
Luciano Dantas Bugarin

636 A RURALIDADE NOS CINEMAS DE RUA DO OESTE DE SANTA CATARINA
Luís Eduardo Candeia
Renata Rogowski Pozzo

644 O NARRADOR EM CRISTIANO BURLAN
Luís Fellipe dos Santos

650 ALEGRES, APESAR DE TUDO: ESTÉTICAS *QUEE*R NO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO
Luiz Fernando Wlian

656 MÚSICA E ESTILO NO CINEMA DE HONG SANG-SOO
Luíza Alvim

664 POSSIBILIDADES DE MEMÓRIAS: REALIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NO BRASIL
Manoela Veloso Passos

670 "TODAS ESAS PELÍCULAS DUERMEN EN NOSOTROS": JOGOS DE SONHO EM RAÚL RUIZ
Marcel Gonnet Wainmayer
Vanessa Teixeira de Oliveira

SUMÁRIO

676 REALISMO DE CONFRONTO: FICÇÃO COM NÃO-ATORES E INTERLÚDIOS NA FICÇÃO COM ATORES
Marcela Amaral

682 HERANÇA DO ENSAIO-LITERÁRIO NO FILME-ENSAIO: UMA ANÁLISE DE *CARTA DA SIBÉRIA*
Marcele Sales Alves Gomes

688 AWAVENA: CINEMA, MIRAÇÕES E COSMOVISÃO EM REALIDADE VIRTUAL
Dra. Tatiana Giovannone Travisani
Ma.Marcella Ferrari Boscolo

694 ESTILO EM REALIDADE VIRTUAL CINEMÁTICA: DO *TABLEAU* À DECUPAGEM
Marcelo Rodrigo Mingoti Muller

703 ANIMAÇÃO COMO LINGUAGEM: ELEMENTOS TEMPORAIS E FORMAIS
Marcelus Gaio S. de Senna

709 O CINEMA DE 'PÓS-CONTINUIDADE(S)' E A MONTAGEM FÍLMICA
Márcia Bessa
(Márcia C. S. Sousa)

715 PA_TERNO — DAS ESCRITAS SONORAS DE SI EM UM *PODCAST STORYTELLING*
Márcio Henrique Melo de Andrade

721 THE KRAZYHOUSE: AS FOTOGRAFIAS EM MOVIMENTO DE RINEKE DIJKSTRA
Maria Angélica Del Nery

728 CONSTRUÇÃO VISUAL DE PERSONAGENS EM *GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO* E *HELENO*
Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes

737 NARRATIVAS DE MUNDO: GEOGRAFIAS FÍLMICAS E IMAGINÁRIO
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
Francyjonison Custódio do Nascimento

742 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA: SINGULARIDADES TRADUTÓRIAS E INTERPRETATIVAS
Maria Cristina Mendes

749 O RECRIAR DE MUNDOS EM MARINHEIRO DAS MONTANHAS, DE KARIM AÏNOUZ
Mariana Costa
Daniela Nigri

755 ESTEREÓTIPOS NA PROSTITUIÇÃO: REFLEXÕES SOBRE UM DOCUMENTÁRIO
Maria Neli Costa Neves

761 1973: UM ANO CHAVE PARA AS IMAGENS EM MOVIMENTO NA ARTE BRASILEIRA
Mario Caillaux

767 O AUDIOVISUAL NA ESCOLA DA FAVELA DIANTE DE UM CENÁRIO DE INCERTEZAS
Marta Cardoso Guedes

773 O TRATO DE FILMAGEM
Matheus Andrade

778 HOMENS DO AMANHÃ: O SUPER-HOMEM, O CORPO E A ASSOMBROLOGIA.
Matheus de Arruda Morais

786 *AMOR DE MÃE* E O PROTAGONISMO DA MULHER NEGRA NA CONTEMPORANEIDADE
Matheus Effgen SANTOS
Gabriela Santos ALVES

793 QUILOMBISMO E TERRITORIALIDADES: "QUILOMBO RIO DOS MACACOS" (2017)
Matheus Vianna Matos

800 DA VIDEODANÇA À SALA DE CINEMA — UM IMPULSO AO SILÊNCIO
Michel Schettert

807 POÉTICAS DA MONTAGEM ENTRE 360°, REALIDADE VIRTUAL E *LIVE PERFORMANCES*
Caio Victor Brito
Milena Szafir

818 ENUNCIAÇÕES DE CRIANÇAS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO PARA FABULAR FUTUROS
Leticia Santinon
Milene Migliano

824 IMAGENS DA REDEMOCRATIZAÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE FILMES DO ANO 1984
Mili Bursztyn de Oliveira Santos

830 COLETIVOS E CINEMA DE GRUPO: A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO EM REDE NO RS
Miriam de Souza Rossini

XXV ENCONTRO SOCINE - ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

836 **MORMAÇO: ENTRE O REALISMO FANTÁSTICO E O SENSORIAL**
Monica Rodrigues Klemz

841 **A OPERÁRIA SOB TRAMAS: A RESPEITO DE UMA PERSONAGEM EM *REDEMOINHO***
Monique Alves Oliveira

848 **ENTRE O CINEMA E AS ARTES VISUAIS — O "DESTINO" DE DALÍ E DISNEY E SEUS USOS NA EDUCAÇÃO**
Naiara Leonardo Araújo

855 **UM MAPA DIGITAL DOS ESPAÇOS DE EXIBIÇÃO DE JUIZ DE FORA**
Natália Teles

862 **REFLEXÕES SOBRE FILMES CRÍTICOS REALIZADOS POR CINEASTAS ISRAELENSES.**
Natália Gondim
Marília Xavier de Lima

868 **POR UMA POLÍTICA DA ALIANÇA ENTRE MULHERES: CASA (2019)**
Natália Marchiori da Silva

873 **EXIBIÇÕES EM PETRÓPOLIS (RJ) EM 1929 E 1934**
Natália Stadler Luiz

880 **A PARTICIPAÇÃO DE MULHERES NA EXPANSÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO**
Natasha Roberta dos Santos Rodrigues

886 **A FOTOGENIA E A REFRAÇÃO: DO ALÉM-FICÇÃO AO ARQUIVO**
Nicholas Andueza

893 **O COREOCINEMA DE MAYA DEREN E DE BEAU TRAVAIL**
Nicole Donato Pinto Machado

902 **O AFROFUTURISMO NO VIDEOCLIPE LIBERDADE (2021), DE MC XUXÚ**
Noah Mancini

906 **SOBRE AS PROPOSTAS PARA O CINEMA NEGRO BRASILEIRO**
Noel dos Santos Carvalho

912 **O FOCO DE INTERESSE EM *O SOM AO REDOR* (2012), DE KLEBER MENDONÇA FILHO**
Pedro Oliveira Galvão de Arruda

917 **TITANIC: PENSAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO**
Pedro Gabriel de Souza e Costa

922 **THE SHOW: CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXIBIÇÃO DA VIOLÊNCIA RACISTA**
Pedro de Alencar

930 **TÍTULO: *NOITE QUE NÃO FINDA***
Pedro Aspahan

935 **A ANIMAÇÃO PARA TELAS HEMISFÉRICAS SOB A PERSPECTIVA DO *LIVE CINEMA***
Pedro Luis Viana

941 ***TRAJETÓRIAS UTÓPICAS* NO CINEMA DE CARLOS DIEGUES DOS ANOS OITENTA.**
Rafael Garcia Madalen Eiras

948 **AUTOENCENAÇÕES DA JUVENTUDE E O ESPAÇO SOCIAL: MLB-MG E CARANGUEJO-PE**
Rafael Mello

956 **TRILHAS, VOZES E CONTRUÇÃO SONORA EM VIDAS SECAS (1963)**
Raphaela Benetello

962 **ACENOS AO ALÉM DO CINEMA: THE DESERTED E DAYS, DE TSAI MING-LIANG**
Renato Trevizano dos Santos

968 **ENTRE A MITOLOGIA INDÍGENA E O FORA DE CAMPO EM *HAMACA PARAGUAYA***
Ricardo Lessa Filho

974 **SER FILHA PELO CINEMA: O QUE SE NOMEARÁ FEMINISMO EM *DAUGHTER RITE***
Roberta Veiga

980 **MASUMURA X REICHENBACH — SANGUE E MORTE**
Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes

987 **SENSORIALIDADE, VAZIO E FANTÁSTICO NO HORROR NÓRDICO CONTEMPORÂNEO**
Rodrigo Carreiro
Laura Loguercio Cánepa

993 **O CINEMA FANTÁSTICO NO RIO GRANDE DO SUL (1960-2020)**
Rodrigo Figueiredo Nunes

SUMÁRIO

999 A CINEMATOGRAFIA COMO REFUTAÇÃO DO INIMAGINÁVEL
Rogério Luiz Silva de Oliveira

1005 A DRAMATURGIA EM DEMOCRACIA E AMOR
Rubens Rewald

1012 DESMONTANDO IMAGENS, RECRIANDO IMAGINÁRIOS
Samantha Ribeiro de Oliveira

1018 DE NORTE A SUL: O CIRCUITO DE DARWIN PELOS CINETEATROS DO BRASIL
Sancler Ebert

1024 CINEMA, SEMIÓTICA E EDUCAÇÃO
Sonia Maria Santos Pereira da Rocha

1030 FESTA DO CATÁLOGO: MÍDIAS FÍSICAS, TECNOSTALGIA E DESCARTABILIDADE
Sabrina dos Santos Monteiro
Talitha Gomes Ferraz

1036 PREMIAÇÃO EM FESTIVAIS AUDIOVISUAIS NO BRASIL: PRÁTICAS E SENTIDOS
Tetê Mattos

1042 SÃO PAULO: SINFONIAS, CACOFONIAS, IMAGINÁRIOS, TONALIDADES E RITMOS
Thaís Itaboraí Vasconcelos -

1051 GLAUBER ROCHA, JONAS MEKAS E O CINEMA *UNDERGROUND*: POSIÇÕES CRÍTICAS EM CONTRASTE
Theo Costa Duarte

1057 NARRATIVA COTIDIANA NO CINEMA DE KIAROSTAMI E NO MANGÁ DE TANIGUCHI
Thiago Henrique Gonçalves Alves

1064 CINEMADROGA
Tiago Bravo Pinheiro de Freitas Quintes

1071 MUITAS GLÓRIAS E ALGUMAS ALELUIAS
Tunico Amancio

1077 EL TANGO COMO CONECTOR AFECTIVO CON EL PASADO EN EL CINE DE TERROR ARGENTINO
Valeria Arévalos

1083 AS SÉRIES DE TV: A COMPLEXIDADE DE UMA NOVA NARRATIVA
Lisandro Nogueira
Victor Hugo de Carvalho Caldas

1089 BACURAU FRAGMENTADO: EFEITOS DE TRANSIÇÃO COMO PONTUADORES DA NARRATIVA
Vinicius Augusto Carvalho

1096 DA *VISUAL MUSIC* À MÚSICA VISUAL: MOVIMENTOS DO SOM E DA IMAGEM NO AUDIOVISUAL ABSTRATO
Vitor Droppa Wadowski Fonseca

1102 SENSORIALIDADE E HAPTICIDADE NAS IMAGENS DE *LE CORPS SUBLIMÉ* (2007)
Vitória Garcia Galhardo

1108 FISSURAS DOCENTES EM CINEMA DE GRUPO
Viviane de Carvalho Cid

1114 [IN]TRANSITION, A PRÁTICA DO VÍDEO-ENSAIO COMO CRÍTICA ACADÊMICA
Wanderley de Mattos Teixeira Neto

1120 "MELTING MOVIE PLACES": UM REMIX DE SALAS DE CINEMA DO INSTAGRAM À RV
Wilson Oliveira Filho

1126 ESTAMOS EM GUERRA — OS CORPOS NEGROS DE *ANA SEM TÍTULO*
Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos

XXV ENCONTRO SOCINE - ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

Violeta Parra: diálogos entre sua filha e Ignacio Agüero

Violeta Parra: dialogues between her daughter and Ignacio Agüero

Adriana Fresquet[1]

Resumo: No Museu Violeta Parra, assistimos parte da obra desta artista chilena pelas lentes do documentarista Ignacio Agüero. A partir do registro de um diálogo entre ele e Isabel Arce, a filha mais velha de Violeta, aprendemos algo da sua poesia, música, pintura entre outras criações. Verdadeira embaixadora do seu país, levou suas imagens e sons para uma Europa que já estreava mini-saias ao som das música dos Beatles, criando questões com um gesto feminino e revolucionário impregnado de poesia.

Palavras chave: Violeta Parra - Ignacio Agüero - Isabel Arce - *Violeta, Bordadora Chilena*, *Violeta, Pintora Chilena.*

Abstract: At the Violeta Parra Museum, we see part of the work of this Chilean artist through the lens of documentary filmmaker Ignacio Agüero. From the record of a dialogue between him and Carmen Luisa Arce, Violeta's oldest daughter, we learn something about her poetry, music, painting, and other creations. A true ambassador for her country, she took her images and sounds to a Europe that was already debuting miniskirts to the sound of the Beatles' music, creating issues with a feminine and revolutionary gesture impregnated with poetry.

Keywords: Violeta Parra - Ignacio Agüero - Isabel Arce - *Violeta, Chilean Embroiderer, Violeta, Chilean Painter.*

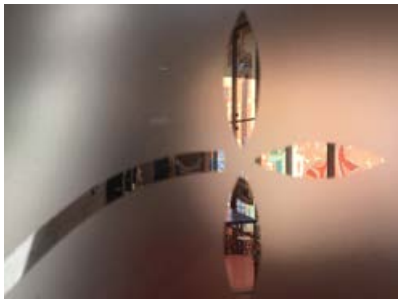
1 - Professora Associada da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Grupo CINEAD, desenvolvendo ações com foco nas políticas e pedagogias do audiovisual e das mídias digitais na Educação Básica.

Fig. 1- Montagem de um *frame* de *Violeta Parra, bordadora chilena* com uma fotografia da Profa. Inês Teixeira

Gracias a la vida que me ha dado tanto[2].

Violeta Parra

Fig. 2- Porta do Museu Violeta Parra



No Museu Violeta Parra é possível assistir alguns registros da obra desta artista chilena a partir de um diálogo entre Isabel Arce, sua filha mais velha e o documentarista Ignacio Agüero. Eles observam e tecem comentários enquanto vão mostrando imagens de pinturas, óleos, letras e músicas, máscaras, quadros em relevo em papel machê, esculturas em arame, bordados, e "*arpilleras*", composições feitas como em tapeçaria, a mão, com fio e agulha sobre panos e tecidos, que destacam pela sua originalidade desta multiartista. Toda sua obra sintetiza inventividade, poesia e inconformismo.

Violeta Parra nasce em 1917, em San Carlos, no Sul de Chile e nos deixa em 1967, no mesmo ano da criação da música *Gracias a la vida*, que se tornou um hino e atravessou fronteiras, servindo de inspiração para o gênero musical de protesto "NOVA CANÇÃO CHILENA", assim como uma grande influência nos movimentos revolucionários no Chile, nas décadas de 60 e 70.

2 - E *gracias* a Inês Teixeira, idealizadora da Rede Kino: Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual, por endereçar nosso olhar para a vida e obra de Violeta Parra, sempre.

Para ela existe um tesouro oculto nas condições de pobreza e necessidade que constitui a riqueza inventiva da tradição popular cantada, recitada, dançada e tecida do povo chileno. Verdadeira embaixadora do seu país, leva suas imagens e sons para um Europa que já estreava mini-saias ao som das música dos Beatles, criando questões com um gesto feminino e revolucionário impregnado de poesia. como expressão de uma arte decolonizadora determinada talvez a emancipar a tradição popular chilena e andina do lastro da colonialidade/modernidade para alguns, ou simplesmente como uma das precursoras da Arte Contemporânea Latino-Americana.

Seu trabalho consistiu numa longa pesquisa vasculhando as produções da música popular chilena, de muitas pessoas que sequer sabiam ler e escrever, muito menos música, e mesmo assim, compunham e cantavam. Sua busca incansável significou a possibilidade de preservar e difundir essa riqueza popular chilena, que segundo seu filho Ángel significam: Chile, cultura, pueblo, dignidad, orgullo, tierra, amor y justicia (PARRA, 2006, p. 109). Mas será Isabel Parra, sua filha mais velha quem estará presente em grande parte das pinturas e *arpilleras* de sua mãe. Deve-se a ela, em grande medida, a constituição do acervo da obra visual de sua mãe, pois depois da morte da artista, suas pinturas, esculturas e *arpilleras* ficaram dispersas em Santiago, outras espalhadas por Paris, Genebra, Cuba. Muitas fazem parte do acervo de colecionadores ou se tornaram bens de famílias que as adquiriram. Isabel reuniu e repatriou boa parte desse acervo. Violeta, como artista e autodidata, viajou pela União Soviética, Polônia, Londres, Paris, Genebra Finlândia, Argentina, Uruguai...entre outros países. Em Paris onde ficou 2 anos e aonde retornou, apresentando em 1964, obras diversas no Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre. Considera-se esta a primeira exposição individual de um/a artista hispano-americano/a nesse museu.

Fig. 3- Abertura do filme *Violeta Parra, pintora chilena*

Em *Violeta, Pintora Chilena,* Isabel Parra e Ignacio Agüero fazem uma partilha de sensibilidades em um registro audiovisual de parte da obra de Violeta, que para o autor não se configura como filme e nos créditos apresenta simplesmente capítulos indicando sua duração. Agüero faz uma sequência de registros para falar das diferentes expressões da sua obra, fundamentalmente da visual. Nos 21 registros /capítulos de diferentes durações, sem ordenação previamente definida, podemos fazer uma abordagem a modo de constelação. Agradeço publicamente sua generosidade por compartilhar este material que pode ser assistido no Museu Violeta Parra, em uma pequena sala de assimétrica arquitetura junto ao documentário *Violeta, Bordadora Chilena*, gravado em Genebra por Jean-Claude Diserens

em 1965, em que Marie-Magdeleine Brumagne (jornalista, crítica de arte e escritora belga) entrevista Violeta sobre questões da sua arte, filosofia e processos de criação. Ignacio toma alguns fragmentos dentro da sua obra, do qual destaco o diálogo a seguir:

Fig. 4- *Frame* de *Violeta Parra, bordadora chilena.*

M - Violeta, gostaria de saber como, há 6 anos, você descobriu repentinamente a *arpillería*? O que havia acontecido na tua vida?

VP - Senti a necessidade de aprender a bordar porque estive doente e devia ficar em cama por oito meses. Então, eu disse para mim mesma: "não posso ficar em cama sem fazer nada". E um dia eu vi lã e um pedaço de tecido ao meu lado, na cama onde repousava, e me pus a bordar qualquer coisa. Mas não pude fazer nada da primeira vez.

M - Por quê?

VP - Não saiu nada porque eu não sabia o que queria fazer. Mas, na segunda vez que tomei o mesmo pedaço de tecido, desfiz o bordado e quis copiar uma flor. Mas, não consegui. Quando terminei o meu bordado era uma garrafa, e não uma flor. Depois quis pôr uma rolha na garrafa, mas a rolha saiu como uma cabeça de pessoa. Então, eu disse "é uma cabeça, não uma rolha". E assim coloquei olhos, nariz, boca. E a flor não era garrafa e a garrafa não era uma garrafa, mas uma dama. Esta dama olhava de um certo jeito. Então, eu disse a mim mesma: "Essa é a dama que vai a Igreja rezar todos os dias". Então, essa arpillera se chama A beata.

M - Então, você sabia bordar?

VP - Não. Eu não sei nada. O ponto que utilizo é o mais simples do mundo. E eu não sei desenhar.

M - Ou seja, você inventou tudo.

VP - Sim, mas todo mundo pode inventar, não é uma especialidade minha.

Este fragmento evoca o *O mistério de Picasso*, realizado alguns anos antes por Henri-Geroges Clouzot, quando registra o processo criativo de Pablo Picasso em 20 obras, na tentativa de eternizar o processo de criação do artista. Também como artista visual, Violeta trabalhou com pinturas em óleo, bordados de *arpilleiras* e papel machê segundo a máxima minimalista "menos é mais" (AMENÁBAR, 2012). Sem ter passado por qualquer escola de arte, desenho ou arquitetura, ela fez da pobreza material, uma fonte de sua riqueza criativa, logrando uma forte expressividade das artes visuais chilena e latino-americana. A produção

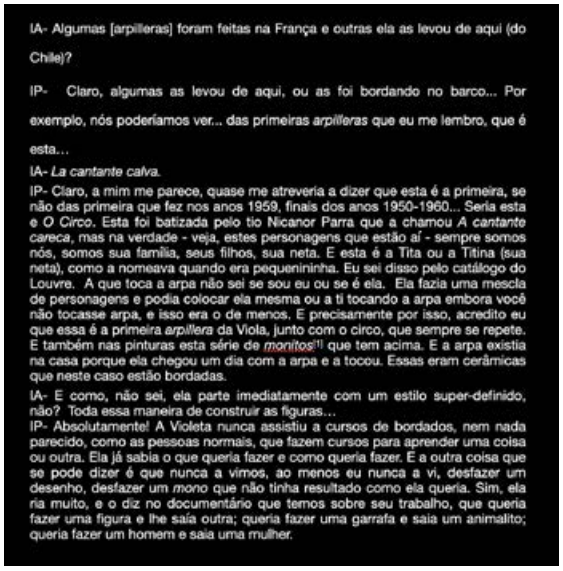
de *arpilleras* teve início em 1958, quando Violeta Parra adoeceu de hepatite e precisou repousar durante oito meses na sua casa do bairro La Reina, na Rua Segovia 7366, também chamada a casa de paus. Desesperada por fazer algo durante o período da doença, ela começa a bordar pegando o que tinha disponível - um cobertor e algumas lãs - de maneira a inundar a sua cama com uma produção frenética de bordados. Em alguma medida, Violeta volta ao princípio, às origens, ao se autorizar a explorar a experiência criativa com liberdade tal como fazem as crianças (AMENÁBAR, 2012).

Sem julgar aqui a (in)felicidade das perguntas da jornalista Marie-Magdelein, ela desvenda princípios de uma pedagogia da criação preciosa, para qualquer educador ou artista. O modo singular de lidar com a doença, com a pobreza e com a criação são inspiradores de qualquer campo de saber e do viver. E em particular, sua relação flexível com o processo de criação, que se transforma a cada momento sem qualquer possibilidade de controle por parte da artista.

Algo desse gesto fluído e livre de qualquer formato é possível apreciar nos registros de *Violeta Parra, pintora chilena.* Ignacio dialoga com Isabel sem predeterminações: longas pausas, gargalhadas, cumplicidades contracenam com as imagens da obra de Violeta.

Fig. 5- *Frame* de *Violeta Parra, pintora chilena: A cantante careca.*

Slide de apresentação na SOCINE sobre a obra.



Suas questões lembram as perguntas das crianças, pela inocência vital do seu não saber e pela intensa curiosidad por conocer. Poderíamos dizer que trata-ta se de um diálogo infante, que mantem viva a pergunta para além das respostas... Isabel se entrega ao jogo de memória sem fazer exigências de precisão de datas, mas tentando identificar onde a arte se encontra com a vida, onde o motivo visual se furta de obedecer ao real e pode fazer de qualquer pessoa um músico, por exemplo.

Ignacio ainda indaga a Isabel sobre suas memórias em relação ao processo de criação de *arpilleras*. Ela lembra da velocidade e exuberância dos seus processos e da falta de acabamento, por exemplo, do lado de trás, as obras precisavam de cuidado que ele e seu irmão ajudavam a terminar, desfazendo os nos, ou ás vezes até bolotas de fios que ficavam do outro lado do trabalho. Lembra com admiração de seu amor pelos animais e pelas soluções que encontrava para fazer as partes difíceis como as patas ou as mãos das pessoas... Isso testemunha de quanto as pessoas que apreciam a obra de Violeta afirmam que identificam os personagens... e ela acha fabuloso que as pessoas se apropriem desse modo de seu trabalho. Ignacio valida a veracidade das nomeações que o povo dá a cada personagem.

Frame Violeta Parra, pintora chilena: Fresia y Caupolicán.

Em Fresia y Caupolicán, usa uma arpillera en París para evocar a lenda mapuche em que a indígena Fresia desqualifica a Caupolicán por ter sido feito prisioneiro e ela desqualifica a criança também por isso. Isabel lembra que Violeta sempre lamentou não ter nascido

indígena, um dos seus temas favoritos era a valentia do povo araucano, da cultura mapuche, nomes mapuches, denuncias dos maltratos, ela cantava, bordava e pintava para denunciar o conquistador.

O processo criativo descrito por Isabel nos remete à definição de arte de Mário Pedrosa, crítico de arte brasileiro, como "um exercício experimental da liberdade" (MORAES, 1998, p. 42). Uma liberdade que exige memória, mas não daquelas memórias canonizadas e legitimadas institucionalmente. Mas da memória do povo chileno.

Seu não saber a levou a inventar e para isso foi estudar, a conhecer direto nas fontes, a aprender com o povo que criou as melodias, as letras, na maioria das vezes analfabeto, com quem compunha e cantava sem saber ler nem escrever música nem o espanhol...

Sem dúvida, há uma pedagogia que radica na obra de Violeta, sua irreverência, ousadia e coragem traduzida pela procura da riqueza das manifestações artísticas tradicionais, de pessoas simples, que faziam arte sem tê-la aprendido formalmente entre camponeses, habitantes dos povoados próximos a Valparaíso, como disparadores para seus processos de criação. Destaca-se, também, seu gesto seguro e despojado para se deslocar pelo mundo e mostrar com orgulho sua obra, plena de cores, sons e materialidades do cotidiano da vida de chilenos e chilenas trabalhadores, que pintavam e cantavam à vida pelas suas alegrias e dores. Mas há também uma outra pedagogia que identificamos no próprio registro audiovisual do diálogo entre Ignacio e Isabel, que precisa se colocar em foco. Uma conversação que revela confiança e intimidade, por um lado; e conhecimento e um olhar atento preenchido de susurros e cuidados, por outro. As vozes, em particular a do Ignacio, nos convidam a uma atenção aberta, ao dizer de Kastrup. Chama a atenção, no início das frases, que ele disse "oye" (e não veja, olha, mira), concentrando a atenção pelo ouvido, gesto de sensibilidade recorrente que harmoniza com sua fala suave e tranquila. Seu modo de gravar nos convida de um modo singular a ler um espaço (DE LOS RIOS, DONOSO; 2018), mas sobre tudo a imaginá-lo. A cada obra que é exibida e comentada, somos guiados a pensar o que vemos e não a ver o que pensamos, como alertara Bergson.

Para finalizar, só lembrar que este é um recorte de um outro recorte desenhado pelo registro audiovisual de Ignacio Agüero de sua conversa com Isabel Arce sobre a obra de Violeta Parra. Esta mulher multiartista lança luzes sobre os processos de decolonização cultural e epistemológica do povo chileno e dos demais povos do continente americano. Nesse sentido, o estudo de Estivil (2018) nos apresenta uma artista emancipada que desenvolveu uma poética decolonial particular capaz de transgredir as normas eurocêntricas ao guiar-se pela resistência política diante dos transplantes capitalistas, patriarcalistas e colonialistas promovidos em fluxos constantes de transposições/imposições de padrões artísticos e culturais da Europa e EUA para América Latina (FRESQUET, CARDOSO JUNIOR; 2021). Voltar o olhar para os nossos artistas latino-americanos significa poder imaginar outros modos de criação e de convivio a partir do que seria a história sem a invasão colonizadora. Ela produzia suas

próprias tecnologias e métodos (HUI, 2020). Aprender com essas vidas nos anima a um contínuo processo de descolonização do inconsciente (ROLNIK, 2018), mecanismo necessário para quebrar a sincronização do futuro pautada pelo tecnocapitalismo e a monotecnologia.

REFERÊNCIAS

AMENABAR, Isabel Cruz de. Violeta Parra, artista visual. In: AAVV. *Violeta Parra. Obra visual*. Santiago: Ocho Libros, 2012. p. 26-33.

ESTIVIL, Patricia Virginia Cuevas. Violeta Parra: Uma vida dedicada ao resgate e à recopilação da cultura popular chilena. *Revista de Literatura, História e Memória Pesquisa em Letras no contexto Latino-Americano e Literatura, Ensino e Cultura*. UNIOESTE Campus de Cascavel, v. 12, nº 19, p. 231-24, 2016. DOI https://doi.org/10.48075/rlhm.v12i19.15024

FRESQUET, Adriana e CARDOSO JUNIOR, Wilson. Violeta Parra e suas arpilleras decoloniais. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 6, n. 18, p. 449-469, 6 set. 2021.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: UBU, 2020.

MORAES, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema de arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DE LOS RIOS, Valeria e DONOSO, Catalina. *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*. Santiago: Cuarto propio, 2018.

PARRA, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia, 2006.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetina*. SP: N-1 edições, 2018.

Aspectos representantes do real em Duna de David Lynch[3]

Representative aspects of the real in Dune by David Lynch

Alexandre Dias[4]

Resumo: O artigo tem o objetivo de analisar a relação do filme *Duna*, dirigido por David Lynch, com o real. A adaptação do romance de Frank Herbert traz aspectos representantes da nossa realidade por meio da própria mídia a qual está inserida, pelo período histórico a qual se localiza e devido ao gênero que faz parte. A pesquisa tem a finalidade de, não só compreender o contexto do longa-metragem, que contribuiu diretamente para o seu resultado final, como para a ligação da obra com os dias atuais.

Palavras-chave: Cinema, Duna, David Lynch, Adaptação, Frank Herbert.

Abstract: The article aims to analyze the relation of the movie Dune, directed by David Lynch, with reality. The adaptation of the novel by Frank Herbert has aspects that represent our reality through the media in which it is inserted, by the historical period in which it is located and due to the genre that is part. The research aims not only to understand the context of the feature film, which contributed directly to its final result, but also to link the movie with present day.

Keywords: *Cinema, Dune, David Lynch, Adaptation, Frank Herbert.*

INTRODUÇÃO

duna, adaptação do romance de Frank Herbert dirigida por David Lynch, lançada 1984, pode ser definida como a maior representante do real da obra original. O motivo é justamente por ser o primeiro exemplo de migração da mídia escrita para a visual nesta que viria a se tornar uma grande franquia. A tradução da narrativa em palavras para a imagem estabeleceu um instante contínuo na história da saga de ficção científica, com a representação viva do ser humano.

Um espectador não é necessariamente um leitor, e vice-versa. Independentemente dos aspectos fiéis do longa ao trabalho do autor norte-americano, o filme carrega características diretamente ligadas ao real. Obviamente, Herbert também utilizou referências do que consumia, sendo relevante para a concepção do projeto conduzido por Lynch. Essa junção fez *Duna* ser perene no mundo do *sci-fi* como um todo pelo seu hibridismo.

Tal diferença midiática e também atributos pós-modernistas permitiram um outro entendimento de alguns pontos já conhecidos do romance, como o gênero; o livro foi publicado inicialmente em 1965, ou seja, quase 20 anos antes do lançamento do filme, então a ficção científica já havia passado por diversas mudanças.

3 - Artigo feito para a disciplina História e Mídias Audiovisuais Contemporâneas do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, ministrada pela professora doutora Sheila Schvarzman.

4 - Mestrando no PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi.

A adaptação de Lynch tem uma memória um tanto irregular para os críticos, fãs e até mesmo o diretor. De acordo com Kenneth C. Kaleta, a recepção do longa-metragem ficou dividida entre avaliações boas e ruins, mas pendendo para opiniões mais negativas (P.69, 1993); segundo o portal IMDB, o orçamento do projeto foi estimado em US$ 40 milhões e a bilheteria mundial não chegou sequer a US$ 31 milhões[5]; quanto ao cineasta, ele já chegou a dizer que tem orgulho de tudo o que fez na carreira, menos *Duna*[6].

No entanto, a produção audiovisual segue nas rodas de discussão. A afirmação em questão de Lynch, por exemplo, foi feita em 2020. Outra prova está no diretor da mais recente adaptação da obra, Denis Villeneuve, que em agosto de 2021 relatou ter ficado "meio satisfeito" com o trabalho de Lynch, ainda que se demonstrasse um grande fã do mesmo[7].

Os sucessos da carreira do cineasta e do romance contribuíram para carregar a primeira adaptação do mesmo pelas linhas do tempo. Porém, há uma característica midiática, inerente a esses dois trajetos, que também é essencial nesse processo de duração: a da própria imagem cinematográfica. De acordo com crítico francês André Bazin, "o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica" (P.84, 1991).

Dentro desse raciocínio, podemos pensar no que seria olhar a capa do livro de *Duna* e compará-la a uma cena do longa de Lynch. A primeira arte é um ponto que tende a se fixar na nossa memória, enquanto a segunda se torna uma lembrança fluida de nós mesmos nas telonas. Portanto, ver a jornada de Paul Atreides sendo representado pelo ator Kyle MacLachlan é mais palpável do que ver uma imagem desenhada do personagem por um artista, com as palavras de Herbert ao fundo.

Com isso, há de se observar que, com a sétima arte, "a fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico" (BAZIN, P.20, 1991). Logo, o ser humano passou a se enxergar de outra maneira, não tendo mais a intenção de fazer o seu autorregistro por meio da pintura ou da fotografia.

Em termos puramente técnicos, pode-se concluir que *Duna* não foi realizado para ser fixado na história do cinema como uma adaptação melhor do que a obra original, como a imagem em movimento apenas seria uma acompanhante do tempo. Seria, dessa forma, natural que uma produção derivada da obra de Herbert passasse a existir, afinal, é apenas reflexo dela. Como o teórico brasileiro Ismail Xavier desenvolveu por meio de Bazin, o cinema produz "um 'molde de duração', um decalque do movimento" (P.13, 1991).

O fato do longa de Lynch não ser exatamente um ponto fixo no tempo, mas sim um contínuo, não se refere unicamente aos cineastas e produtores. Se o cinema tem uma relação direta com o mundo no sentido de ser uma impressão dele, como Xavier coloca, o públi-

5 - Duna (1984). IMDB. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0087182/. Acesso em: nov/2021.

6 - David Lynch diz ter orgulho de toda a carreira, exceto do filme 'Duna'. UOL, jun/2020. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/06/24/david-lynch-diz-ter-orgulho-de-toda-a-carreira-exceto-do-filme-duna.htm. Acesso em: nov/2021.

7 - Duna: Denis Villeneuve ficou 'meio satisfeito' com filme original de David Lynch; entenda. Rolling Stone, ago/2021. Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/cinema/duna-denis-villeneuve-ficou-meio-satisfeito-com-filme-original-de-david-lynch-entenda/. Acesso em: nov/2021.

co é essencial para a existência do filme. E no caso de *Duna*, estamos falando de um projeto que traz aspectos híbridos do real e suas pessoas por também carregar atributos relativos ao pós-modernismo.

ESPECTADOR E PÓS-MODERNISMO

Um dos grandes trunfos de Herbert na ficção científica foi ter alcançado com a história de Paul em Arrakis uma relação com pontos reais da humanidade. A própria religião é um deles, o que, não só foi recuperado na adaptação de Lynch, como até impulsionado. A última cena da trama mostra o personagem interpretado por MacLachlan provocando uma grande chuva no planeta desértico, fato que não existe no romance. Decisões como essa estão relacionadas, em parte, com o cinema querer trazer para perto de si o espectador.

Em um uma análise voltada para a modernidade, Ben Singer mostrou por meio de Walter Benjamin que "o cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptivo — mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje" (P.137-138, 2001). Nesse raciocínio, podemos entender como a comparação da cidade com locais afastados dos grandes centros é o coração de *Duna*; Lynch dedica boa parte da narrativa a mostrar o clã da Casa Atreides no seu planeta natal, Caladan, um lugar rico em água e nobreza, o oposto de Arrakis.

Dentro desse contexto, o diretor aborda outras discussões propostas por Herbert, como a política e a economia. Na primeira, o longa já é iniciado com uma explicação didática de como o império galáctico funciona, além de revelar prontamente que um de seus feudos — os Atreides — sofrerá um golpe encabeçado pelo imperador Shaddam IV (José Ferrer). E essa ação nos leva ao segundo ponto com a exploração da especiaria, substância abundante em Arrakis que permite as viagens espaciais e atrai os olhos do tirano para ter o planeta desértico como palco da articulação, realizada com a Casa Harkonnen.

Portanto, inseridos no universo fantástico de ficção científica adaptado por Lynch, é evidente que há uma tradução de temas urbanos e dos seus contrapontos — e consequentemente, dos cidadãos presentes nos mesmos, que também são espectadores. Como Georg Simmel, citado por Singer, reflete sobre as características impressas pela vida dentro e fora da metrópole, "a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica" (P.116, 2001).

Herbert nunca escondeu que a sua principal obra literária era repleta de metáforas da realidade humana. Retomando o aspecto messiânico, o autor afirmou que tentou "criar uma mitologia que daria às pessoas uma visão diferente de como entregamos nossas vidas a líderes"[8]. Logo, seria inevitável que Lynch e a produtora Dino De Laurentiis Company não tomassem liberdades quanto aos efeitos do real que gostariam de refletir na adaptação de 1984.

8 - *Rare Dune interview with Frank Herbert*. TPT, set/1987. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pZGJ3pGEuas. Acesso em: dez/2020.

Por essa razão, o longa-metragem acabou carregando algumas características pós-modernistas características do período. Afinal, de acordo com Renato Luiz Pucci Jr., "na virada para os anos 1980, tardiamente portanto, ocorreram as primeiras designações persistentes de pós-modernismo no cinema. Para efeitos de comparação, *Blade Runner: O Caçador de Androides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) é a prova cabal que permite o paralelo pós-modernista com *Duna*:

> A par dos veículos aéreos que substituem os automóveis, há superpopulação, ruínas, armazéns vazios, lixo empilhado. A metrópole está repleta de múltiplas etnias, predominando chineses. O imenso luminoso em que uma japonesa anuncia a Coca-Cola sugere o nível hiperbólico das correntes migratórias e da presença do capital internacional. O 'caos de signos, de mensagens e significações concorrentes sugere, no nível da rua, uma condição de fragmentação e incerteza que acentua muitas das facetas da estética pós-moderna' (P.367, 2006).

A adaptação do romance de Herbert de 1984 também se passa em uma sociedade distópica, ainda que fragmentada em vários feudos. Já as questões socioeconômicas, que Pucci Jr. traz para *Blade Runner* a partir do teórico David Harvey, encontram semelhanças com *Duna* sob outros primas, mas ainda assim são representações parecidas. No universo de Arrakis há veículos aéreos, mas, diferentemente do outro longa, não são carros, e sim grandes espaçonaves e automóveis similares a helicópteros.

Além disso, não há anúncios de Coca-Cola no filme de Lynch, porém a própria função da especiaria, em permitir a viagem entre planetas, demonstra o "nível hiperbólico das correntes migratórias". Primeiramente, por Herbert já ter estabelecido a substância como uma metáfora para o petróleo[9]. Em segundo lugar, por essas migrações também envolverem "múltiplas etnias", o que pode é observado na escolha de um elenco internacional com vários sotaques, dando futuro da trama um "som global no diálogo" (KALETA, P.72, 1993).

Até mesmo os vermes de Arrakis, os Shai-Hulud, carregam a ideia da fragmentação e pluralidade do pós-modernismo. As criaturas podem ser ameaçadoras e destruidoras, ao mesmo tempo que servem o povo nativo do planeta, os Fremen. Segundo Kaleta, os monstros "e a especiaria são um, como o bem e o mal são partes de Arrakis" (P.78, 1993)[10].

Esse viés pós-modernista demonstra claramente que, não apenas a trama de *Duna* estava imersa nos segmentos culturais dos anos 1980, mas o projeto como um todo dentro da indústria cinematográfica. Assim, as influências de outras produções e movimentos bem-sucedidos eram evidentes, revelando o seu caráter intertextual. Não há vergonha na franquia sobre essa característica, ainda que "a impureza em relação a outras artes e mídias seja com frequência tratada como pecado capital" (PUCCI JR., P.374, 2006). Por isso, o longa de 1984 traz não só reflexos do pós-modernismo, como da ficção científica como um todo.

9 - No limite da fantasia com a ficção científica. Carta Capital, jun/2012. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/cultura/no-limite-da-fantasia-com-a-ficcao-cientifica/. Acesso em jun/2021.

10 - *The worms and the spice are one, as good and evil are parts of Arrakis.*

Em uma crítica de *Duna* feita ao USA Today, publicada em março de 1985, K.R. Hey também comentou sobre o papel moral dos Shai-Hulud: "As criaturas deste filme se movem em direção a uma redução, como filmes de terror, faroestes, filmes de detetive e todos os outros gêneros que apontam para o bem derrotando o mal" (*apud* KALETA, P.76, 1993)[11]. A afirmação sobre os vermes da areia rememora, ainda que involuntariamente, o percurso da ficção científica até a década de 1980.

De acordo com David Cook, o *sci-fi* surgiu como um gênero distinto apenas nos anos 1950. Dada a caminhada de mais de 50 anos do cinema, é possível notar que esse nascimento é um advento de diferentes estilos (P.498, 1996). No trabalho de Herbert já poderíamos perceber essa multiplicidade e, sem esforço, na produção de Lynch poderíamos pensar na batalha do clímax, trazendo características da ação no cinema épico.

Ou ainda nos próprios vermes da areia, visto que os "filmes de monstro apresentam o problema especificamente moderno [isto é, pós-guerra] de como o mal humano e a tecnologia se combinam para ameaçar a existência da raça, e, portanto, eles parecem ocupar a cerca genérica entre a ficção científica e terror" (P.500, 1996)[12]. Em *Duna*, eles estão no meio de um embate maniqueísta, onde o recurso tecnológico é a especiaria. Dessa forma, são criaturas que deveriam causar o caos e a destruição, mas são substituídas pelos próprios humanos.

É uma visão complexa de um objeto que deveria ser mais raso — no caso, um monstro destruidor. No entanto, o período do pós-guerra foi essencial para moldar as narrativas cinematográficas, afinal, havia também mudado a mentalidade das pessoas. Logo, "a ficção científica antes da Segunda Guerra Mundial concentrava-se em conflitos individuais em vez de globais"[13], enquanto depois a "ênfase em uma catástrofe global e viagens espaciais começou a tomar forma" (P.498, 1996)[14].

Nesse sentido, *Duna* é a epítome do filme que deseja realçar esses pontos básicos de uma distopia. A especiaria é tentadora, como a tecnologia em tese é, pois pode ser prática — auxiliar nas viagens espaciais — e abstrata — aumentar a conexão entre os Fremen e a terra. Contudo, Arrakis lembra o espectador do preço a se pagar por ela a quase todo momento; tanto no início, ao mostrar o contraste de Caladan, como com a violência dos Shai-Hulud, dos Harkonnen e do imperador.

11 - *The creatures of this film move toward a shoedown like horror films, westerns, detective films, and all the other genres that point toward the good defeating the evil.*

12 - *...monster films pose the specifically modern (that is, postwar) problem of how human evil and technology combine to threaten the existence of the race, and therefore they seem to straddle the generic fence between science fiction and horror.*

13 - *Science fiction before World War II concentrated on individual conflicts rather than global ones.*

14 - *... Its emphasis on global catastrophe and space travel, began to take shape.*

O caráter global da ficção científica também se ramificou para o viés político por meio de outro conflito histórico, a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética (*ibid.*). A dinâmica de paranoia entre as nações, com um confronto estratégico e uma ameaça contínua de uma guerra nuclear que poderia destruir o mundo, se equipara à rivalidade entre Atreides e Harkonnen, que só explode após um golpe sorrateiro de Shaddam IV.

E junto dessa complexidade temática, vieram também realizadores renomados para o universo do *sci-fi*. Nem por isso as produções passaram a ser destinadas a um público seleto; pelo contrário, a ficção científica embarcou cada vez mais no *mainstream* a partir da década de 1960 (P.505, 1996), com *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) como o divisor de águas (P.507, 1996).

A queda do mercado pela técnica permeou-se até a década de lançamento de *Duna*, pois "durante os anos 1980, essa ênfase em efeitos especiais de alta tecnologia e som continuou em filmes de ficção científica que, bem-sucedidos ou não, muitas vezes tinham uma camada mais séria"[15] (P.508, 1996). A adaptação de Lynch talvez seja um dos grandes expoentes dessa colocação de Cook.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frank Herbert produziu uma obra definitiva para a ficção científica, extremamente ancorada no mundo real. "Era só uma combinação de coisas que eu estava interessado"[16] (*apud* NAHA, 1984), disse o autor sobre o romance. Dessa maneira, seria inevitável que uma adaptação cinematográfica da obra transpusesse essas discussões calcadas na nossa realidade para as telas. E mais do que isso, as ampliasse, pela própria estrutura da mídia que é o cinema.

Não há como especularmos quais seriam as diferenças do efeito de representação do real que o longa-metragem de 1984 teria caso fosse um sucesso financeiro retumbante, com continuações produzidas rapidamente. Todo o cenário de bastidores do projeto é até hoje praticamente indissociável de qualquer avaliação dele.

O retorno da franquia aos cinemas, dirigido por Villeneuve, é prova direta e indireta dessa posição da produção de Lynch. No primeiro caso, pelo longa ainda cercar as rodas de discussão; no segundo, por decisões que geram comparações inevitáveis com a única outra adaptação cinematográfica do romance de Herbert, como a divisão da história em dois longas.

15 - *During the eighties, this emphasis on hightech special effects and sound continued in science fiction films which, successful or not, often had a more serious edge.*

16 - *It was just a combination of things I was interested in...*

Além disso, o diretor disse que o lançamento exclusivo da segunda parte nos cinemas, diferentemente do que aconteceu na primeira ao ser lançada simultaneamente na plataforma de *streaming* HBO Max, é "inegociável"[17]. Segundo o cineasta, a experiência de assistir filmes nas salas de cinema está "no coração da linguagem cinematográfica". Apesar disso, ele também elogia os serviços digitais.

Lynch segue praticamente pelo mesmo caminho opinativo. Ele não renega as experiências em telas menores, porém confessa: "A verdade é que, quando as cortinas se abrem e as luzes se apagam, temos que estar preparados para entrar nesse mundo" (P.171, 2015). Sem dúvida, opiniões parecidas não são efetivamente uma prova de *Duna* ser um aspecto representante do real. Mas quando observamos Villeneuve também admitir que sonhava em adaptar o romance de Herbert para as telonas desde a adolescência[18], é perfeitamente relacionável ao escopo que a obra recebeu em 1984.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

COOK, David. A History of Narrative Film. 3 ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 1996.

HARVEY, David. A condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 2008.

HUGHES, David. The greatest sci-fi movies never made. Chicago: A Capella Books, 2001.

KALETA, Kenneth C..Twayne's Filmmakers Series: David Lynch. Nova York: Twayne Publishers, 1993.

LYNCH, David. Em Águas Profundas: Criatividade e Meditação. 2d. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2015.

NAHA, Ed. The Making of Dune. Londres: Target Book, 1984.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema Pós-Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas-SP: Papirus Editora, 2006.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

17 - Duna: Parte 2 | Lançamento exclusivo nos cinemas é inegociável, diz Villeneuve. Omelete, out/2021. Disponível em: https://www.omelete.com.br/duna/duna-parte-dois-cinema-inegociavel. Acesso em: dez/2021.

18 - Duna: Denis Villeneuve sonhava em adaptar obra para cinema desde adolescência. Rolling Stone, dez/2021. Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/cinema/duna-denis-villeneuve-sonhava-em-adaptar-obra-para-cinema-desde-adolescencia/. Acesso em: dez/2021.

Plásticas negativas, montar o avesso das imagens[19]

Negative plastics, assembling the reverse of images

Alexandre Kenichi Gouin[20]
(Doutorando – UFRJ)

Resumo: Partindo da análise do uso de negativos de imagens na prática de reelaboração fílmica dos cineastas italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, buscaremos evidenciar as forças desse tipo de imagem e os efeitos almejados pelos cineastas através do uso de técnicas de composições oferecidas pela câmera analítica – aparelho construído pelos cineastas. Assim mostraremos como, potencializando as características plásticas das imagens, aflore uma dimensão háptica – a sensação de tocar as imagens.

Palavras-chave: Imagem de arquivo, Negativo, Figura, Sensação.

Abstract: Starting from the analysis of the use of negative images in the practice of filmic re-elaboration of Italian filmmakers Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, we will seek to highlight the strengths of this type of image and the effects sought by the filmmakers through the use of compositional techniques offered by the analytical camera – an apparatus built by the filmmakers. Thus, we will show how, by enhancing the plastic characteristics of the images, a haptic dimension emerges – the sensation of touching the images.

Keywords: Archival image, Negative, Figure, Sensation.

A partir da análise de alguns filmes da obra dos cineastas italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi destacaremos o emprego dos negativos de imagens enquanto procedimento estético. Buscaremos assim evidenciar as forças desse tipo de imagem e os efeitos almejados pelos cineastas através do uso de técnicas de composições oferecidas pela câmera analítica – aparelho construído pelos cineastas para poder operar dentro dos fotogramas, graças a técnicas como o reenquadramento e a alteração de velocidades.

O uso na montagem de negativos de imagem é um procedimento plástico que tem fascinado desde os primeiros cineastas de vanguarda. Isso se deve certamente em grande parte ao efeito duplo que a aparição de um negativo de imagem provoca no espectador, efeito descrito pelo pesquisador Patrick de Haas nos seguintes termos: "a ênfase no negativo produz esta situação que pode parecer paradoxal, valoriza a natureza indicial da fotografia (sua conexão física com a realidade) e ao mesmo tempo anula o efeito de real obtida pela imagem positiva" (DE HAAS, 2011, p. 436). O choque produzido pela aparição de um negativo de imagem e a dimensão simbólica carregada são dimensões inerentes aos negativos de imagens, destacadas por Nicole Brenez em *De la figure en général et du corps en particulier*

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

20 - Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Cultura pela mesma universidade. alexandre.k.gouin@gmail.com

(1998), em que afirma: “a inversão dos valores óticos nos faz cair num universo em que o simples decalque técnico não se sobrepõe exatamente ao positivo, mas deixa aparecer outra versão do mundo, uma versão aurática, muitas vezes fúnebre e sempre mágica” (BRENEZ, 1998, p. 77).

Um dos aspectos do uso dos negativos de imagens que gostaríamos de enfatizar é sua dimensão plástica, isto é o forte contraste produzido por estes últimos. Embora os negativos de imagens apresentem somente, em relação aos positivos de imagens, uma inversão no sistema bipolar (preto/branco) e não sejam a priori mais acentuados em termo de contraste, é possível destacar em alguns dos negativos, devido à inversão dos valores visuais, o surgimento de um fundo mais escuro, em relação às figuras, que tende a se unificar, a se homogeneizar, acentuando assim o contraste e destacando as silhuetas recortadas. Apesar do contraste criado entre fundo e forma não ser sempre total, devido a aparição de outras formas além das figuras humanas, observa-se assim uma tendência à homogeneização do fundo que deprecia consequentemente a profundidade da imagem e produz assim uma superfície que abrange forma e fundo num mesmo e único plano. Esse resultado permite o afloramento de uma dimensão sensorial das imagens através do háptico.

Há um outro filme de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi que pode nos ajudar a nos aproximar da prática dos artistas quando do uso dos negativos. Trata-se de um filme bastante singular dentro da filmografia, realizado sob encomenda, a pedido do fotógrafo William Klein: um curta-metragem intitulado Contacts. Mario Giacomelli (1993, 14’). Klein, idealizador da série Contacts chamou os artistas para montar o episódio da série dedicado ao fotógrafo italiano Mario Giacomelli (1925-2000). A série Contacts busca apresentar o trabalho de fotógrafos contemporâneos por meio de curtas-metragens de uma duração de cerca de quinze minutos, sendo todos compostos por uma estrutura similar: na banda-imagem, imagens produzidas pelo fotógrafo homenageado; e na banda-sonora, comentários do próprio fotógrafo apresentando as suas imagens e desvendando assim seu método de trabalho. Desse procedimento, a série tira seu próprio nome, uma vez que a ideia inicial era que os fotógrafos apresentassem uma folha de contato . Assim, na introdução do primeiro episódio da série, dedicado ao próprio William Klein, este declara: “Vê-se raramente as folhas de contato de um fotógrafo. Elas são lidas da esquerda pra direita, como um texto: é o diário de um fotógrafo”. Ao longo da sua fala, seis tiras de seis fotografias são apresentadas como um todo. Ao longo do episódio, William Klein nós “lê” as imagens, da esquerda para direita, debruçando-se sobre cada série, de forma mais ou menos demorada, e mais especificamente sobre algumas fotografias, destacadas por reenquadramento.

Por sua vez, o episódio realizado por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi oferece um certo deslocamento dentro do conjunto da série Contacts, quebrando, de algum modo, o procedimento estabelecido por Klein. Com efeito, o filme começa com a seguinte pergunta, direcionada pelo próprio Mario Giacomelli a si mesmo: “Porque não faço folha de contato? ”. A resposta nos informa que que a ausência de folha de contato no seu trabalho se deve ao formato muito reduzido deste, formato que não lhe permite ver distintamente os detalhes das imagens, essenciais no seu trabalho, como por exemplo a expressão dos rostos . Assim,

embora a banda-sonora se mantenha num formato similar em relação aos outros episódios, com os comentários do Mario Giacomelli, o trabalho na banda-imagem vai oferecer por sua vez mais liberdade aos montadores, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, que vão realizar suas próprias seleções na obra do fotógrafo. Nesse mesmo sentido e talvez por esse mesmo motivo, os comentários realizados por Giacomelli não são tão específicos sobre determinadas fotografias (salvo raras exceções, entre as 76 fotografias apresentadas), mas tendem a abordar as fases do trabalho do artista de forma mais ampla.

O filme é dividido em cinco seções, cada uma abordando trabalhos distintos do fotógrafo: um hospício de idosos, a aldeia de Scanno na Itália, um grupo de seminaristas, a cidade de peregrinação de Lourdes na França e por fim, os camponeses e a terra. Enquanto a passagem entre as fotografias de uma mesma seção se faz por corte seco, as diferentes seções são por sua vez identificáveis pelo uso de fade, e até de uma fusão na passagem da seção dos seminaristas para a seção da cidade de Lourdes. Desde o início do filme, algumas das fotografias apresentadas são precedidas ou seguidas, segundo o caso, pelo seu par negativo. Deste modo, a confrontação entre negativos e positivos nos permite apreciar a diferença entre os dois formatos, nos revelando assim as operações de reenquadramento realizadas pelo fotógrafo (operações que, como vimos, possuem um papel importante na obra da própria dupla de cineastas) (FIG. 4). No entanto, ao longo do filme, os negativos alcançam uma autonomia sempre maior, podendo assim aparecer sem seu par positivo, ou ainda compor uma longa série de negativos.

Ao abordar esse filme, o pesquisador João Nisa afirma que o uso dos negativos no episódio faz o filme pertencer de pleno direito à obra dos cineastas. Na esteira de Brenez, ele argumenta que "essa inversão dos valores visuais, na qual o seu duplo parece nunca se sobrepor exatamente às imagens de Giacomelli, [cria] um intenso efeito de perturbação e [enriquece] a sua visão, ao mesmo tempo que faz surgir um mundo à parte, profundamente fantasmagórico" (2001, p. 43). No entanto, há um outro aspecto que nos parece primordial, mas que não foi salientado por Nisa. Pois se o filme pertence de pleno direito à obra dos cineastas, isso se deve também as afinidades que vinculam a estética das imagens de Giacomelli ao trabalho dos cineastas, afinidades que se materializam principalmente na própria plasticidade das imagens. Uma observação atenta do filme nos permitirá sinalizar essas afinidades.

Ao longo do filme, a luz (que esta seja natural ou artificial) é destacada por Giacomelli enquanto potente elemento expressivo do seu trabalho. Assim, debruçando-se sobre a série de fotografias realizada no hospício de idosos, o fotografo identifica o uso do flash como um recurso "cruel", uma crueldade acrescentada àquela do hospício. Todavia, e ainda segundo o artista, não se trata de uma crueldade ao encontro dos residentes do hospício, mas de uma crueldade no sentido de que a intensidade da luz acrescentada é o elemento que permite ao fotógrafo restituir a imagem que ele enxergava nesse local, o elemento que lhe permite restituir a ideia de melancolia e de tristeza que aí reinava. Por esse motivo, Giacomelli considera a crueldade do flash "honesta".

Mas é nas séries de fotografias da aldeia de Scanno e, depois, com os seminaristas, que que a constituição pela luz de uma outra plasticidade das imagens se faz mais claro. De fato, a iluminação intensa dessas séries, associada aos trajes pretos dos personagens fotografados (tanto a roupa dos seminaristas, quanto a dos habitantes de Scanno, aldeai da cordilheira dos Apeninos que, segundo Giacomelli, parecia ter parado no tempo há séculos), cria fotografias de um outro teor, em que a perspectiva parece ter esvanecido, em que as figuras parecem destacar-se num fundo totalmente homogeneizado.

Ao comentar os "brancos estourados" das fotografias provindas dessas duas séries, o artista italiano nos revela que o foco do seu interesse nessas fotografias não era "a realidade terrena, as coisas que conhecemos, como o solo, o prado ou as paredes", mas antes, "os movimentos". É esse aspecto, aliás, que levou, de algum modo, Giacomelli à aldeia de Scanno, povoada na época por menos de 4.000 habitantes: "Falavam-me das ruas brancas, das silhuetas de terno preto". Depois da experiência melancólica do hospício, o artista estava em busca "de algo mais fantástico, mais imaginário, mais perto do sonho do que da realidade". Nesse sentido, Scanno parece ter alcançado as expectativas do fotografo, este evocando, para se referir à luminosidade encontrada na aldeia, uma luz mágica.

Nessas fotografias de Mario Giacomelli, todos os detalhes diferentes das figuras foram propositalmente apagados nos "brancos estourados", devido à forte exposição à luz. Dessa forma, as figuras aparecem num fundo totalmente homogêneo, saturado, sem nenhuma referência espacial, de um jeito que nos lembra as imagens do filme Dal Polo all'Equatore (1986) comentadas acima, onde figura e fundo tendem a pertencer a um mesmo plano. Caso os índices não fossem suficientes, encontramos nas anotações presentes nas fotografias, mais uma pista deixada pela montagem de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, que nos permite convergir em direção às figuras. Nas partes brancas dos positivos, encontramos anotações escritas à mão em italiano por Giacomelli, onde conseguimos decifrar as palavras "visibile" e "le figure" (FIG. 6). A escolha dessas fotografias, na montagem do filme, por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi materializa assim, por um lado, a ligação estética existente entre o fotógrafo e a dupla de cineastas, e por outro lado, a inscrição em continuidade desse filme na sua ampla filmografia, em torno de problemáticas sensoriais e figurais, em busca do figural.

O filósofo Gilles Deleuze, ao analisar a obra do pintor Francis Bacon, destaca a dimensão háptica das imagens, isto é, uma possibilidade do olhar, um tipo de visão distinta da óptica. Deleuze identifica primeiramente na arte egípcia antiga uma forte potência háptica, especificamente nos agenciamentos dos baixos-relevos, onde fundo e forma se encontram no mesmo plano. Segundo o autor, a superfície plana, elemento de base destes últimos, permite ao olho operar como o toque, e lhe confere assim uma função háptica. Com efeito, os baixos-relevos do Egito antigo foram feitos para ser vistos frontalmente e de perto, e sua superfície plana abrange forma e fundo num mesmo e único plano, próximos um do outro e próximos do observador. Assim, tanto a superfície quanto a materialidade da imagem se encontram valorizadas e a observação desses baixos-relevos proporciona a sensação de estar tocando-os.

Para Deleuze, esse aspecto é salientado na obra de Bacon pelo isolamento da figura através da presença de um "chapado", ao seu redor, um "chapado" monocromático:

> De fato, o que ocupa sistematicamente o resto do quadro são os grandes chapados de cor viva, uniforme e imóvel. Finos e duros, eles têm uma função estruturante, espacializante. Mas eles não estão sob a Figura, atrás dela ou além dela. Eles estão estritamente ao lado, ou antes em torno, e são tomados por e em uma vista próxima, tátil ou "háptica", tanto quanto a própria Figura. Nesse estágio não há nenhuma relação de profundidade ou de distanciamento, nenhuma incerteza das luzes e das sombras, quando se passa da Figura ao chapado. (2002, p.14)

Voltando ao emprego dos negativos de imagem na obra de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, podemos dizer que, ao oferecer à vista imagens em que o fundo tende a se homogeneizar e que acentuam assim o contorno das figuras, os negativos tornam-se vetor para o olho de uma sensação tátil e mesmo, quando figura e fundo pertencem ao mesmo plano, vetor da visão háptica. A plasticidade dos negativos vai então permitir ao olho deslizar na superfície da imagem, em vez de mergulhar na sua profundidade. O contorno das figuras que se encontram destacadas pelas imagens, limite comum do fundo e da forma, obtém agora um papel preponderante na percepção dessas imagens, que são como tateadas pelo olhar do espectador. Como Deleuze aponta, esse destaque adquirido pelo contorno das figuras provoca também um isolamento da forma enquanto essência, extraindo assim as figuras do regime clássico da representação.

Assim, o trabalho de reelaboração fílmica dos artistas tem como um de seus resultados o desmoronamento da profundidade da imagem, colocando as figuras em primeiro plano e fazendo aflorar um tipo de relação sensorial entre espectador e imagens, em que o olho tem a sensação de tocar as imagens. A montagem de imagens de arquivo que promove uma experiência háptica permite então proporcionar ao espectador um outro tipo de relação sensorial com o que vê, que não passa pela representação.

REFERÊNCIAS

BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier.* L'invention figurative au cinéma. Paris-Bruxelles: De Boeck Université, 1998.

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

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*. Logique de la sensation. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

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

LUMLEY, Robert. *Entering the frame*. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Berne: Peter Lang, 2011.

MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 3*: Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley: University of California Press, 1998.

MARKS, Laura K. *Touch*: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2002.

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

Cinema e Educação Inclusiva: por um cinema afirmativo nas escolas[21]

Cinema and Inclusive Education: for an affirmative cinema in schools

Alexandre Silva Guerreiro[22]
(Doutor – UERJ)

Resumo: Educação inclusiva é um paradigma educacional fundamentado na concepção de direitos humanos, que entende igualdade e diferença como valores indissociáveis. O cinema dentro da escola inclusiva deve estar em sintonia com a diversidade enquanto valor positivo, contribuindo para uma educação de qualidade para todas e todos. Refletir sobre o cinema na escola dentro desse contexto traz questões que conjugam educação, inclusão e direitos humanos, pautando o uso de um cinema afirmativo na escola.

Palavras-chave: Cinema, Educação Inclusiva, Cinema Afirmativo, Direitos Humanos.

Abstract: Inclusive education is an educational paradigm based on the conception of human rights, which understands equality and difference as inseparable values. Cinema and the inclusive school must be in tune with diversity as a positive value, contributing to quality education for all. We intend to reflect on cinema at school by raising questions that combine education, inclusion and human rights, guiding the use of affirmative cinema at school.

Keywords: Cinema, Inclusive Education, Affirmative Cinema, Human Rights.

A inclusão, na perspectiva escolar, é atravessada pelos direitos humanos. A Educação inclusiva preconiza que não é a aluna ou o aluno que se molda ou se adapta à escola, mas a escola, consciente de sua função, que se coloca à disposição do aluno. Segundo Rosita Carvalho (2005), a educação inclusiva é um conceito bastante sutil porque se refere a um processo. Para que a inclusão realmente aconteça é preciso todo um conjunto de ações, que inclui vontade política, gestão democrática, legislações, adaptação curricular, além de professores qualificados em sua formação inicial e continuada.

A concepção de inclusão é ampla e complexa. Não se restringe, portanto, à inclusão do público-alvo da educação especial. Para Romeu Sassaki (1998), a inclusão escolar é uma forma de inserção em que a escola tradicional deve ser modificada para ser capaz de receber

21 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no Seminário Temático CINEMA E EDUCAÇÃO.

22 - Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF, com pós-doutorado pelo PPGE /UFRJ. Professor Adjunto da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP).

qualquer aluna ou aluno incondicionalmente e de lhe propiciar uma educação de qualidade. Promover a inclusão é um desafio necessário quando pensamos na relação entre educação e direitos humanos.

Sassaki (1998) nos lembra sobre a importância de iniciarmos uma reflexão acerca da inclusão a partir de sua definição. A razão principal para essa questão é a confusão que, com frequência, se faz entre inclusão e integração. Considerando os três grandes paradigmas que atravessaram a história da Educação, a saber, os paradigmas da segregação, que marcou o século XIX, o da integração, característico da maior parte do século XX, e o da inclusão, que ganhou força a partir da década de 1990 e que se estende até os dias atuais, é possível encontrar um uso quase indiscriminado entre os termos integração e inclusão, ainda que estes signifiquem ideias completamente distintas.

A inclusão se distancia da integração uma vez que esta está baseada na ideia de normalização, e quando nos referimos, por exemplo, ao público-alvo da Educação Especial, tal paradigma pressupunha a criação de classes especiais dentro de escolas regulares. Por sua vez, a inclusão se consolida como um novo paradigma educacional, a partir dos anos 90, que está alicerçada nas noções de equidade, de diversidade como valor positivo, de igualdade na diferença e de uma educação pautada pelos direitos humanos.

Com efeito, Sassaki salienta que

> ...a inclusão consiste em adequar os sistemas sociais gerais da sociedade de tal modo que sejam eliminados os fatores que excluíam certas pessoas do seu seio e mantinham afastadas aquelas que foram excluídas. A eliminação de tais fatores deve ser um processo contínuo e concomitante com o esforço que a sociedade deve empreender no sentido de acolher todas as pessoas, independentemente de suas diferenças individuais e das suas origens na diversidade humana. Pois, para incluir todas as pessoas, a sociedade deve ser modificada a partir do entendimento de que ela é que precisa ser capaz de atender às necessidades de seus membros. (SASSAKI, 1998, p. 21)

Dessa forma, dentro de uma discussão sobre o cinema e a educação inclusiva, podemos entender que, ao entrar na escola, o cinema precisa estar em sintonia com esse paradigma e engajado na promoção de uma perspectiva plenamente inclusiva. Isso pressupõe fazer escolhas, direcionamentos e discussões a partir de obras audiovisuais que visem o desenvolvimento de um senso ético e estético, de um trabalho na escola que inclua a todas e todos. É, também, importante salientar que o cinema traz consigo uma potência para a escola, através da possibilidade de mexer com os espaços e mecanismos ainda engessados, de promover discussões e construir visões de mundo abertas ao novo. Segundo Adriana Fresquet (2013),

> O cinema provoca o devir da escola, prevê uma "outra escola", renovando-se pelo exercício que só a alteridade permite. Eu diria que o cinema inclina escola para a frente, mas também para trás, para os lados, ele a deixa de "pernas para o ar" mais de uma vez; basicamente, ele a desestabiliza. Pelo seu jeito de estrangeiro irreverente, pode construir a diferença e transformar equações pré-estabelecidas entre espaço e tempo. (FRESQUET, 2013, p. 62)

Quando questionamos o uso do cinema que professoras e professores fazem em sala de aula, precisamos considerar que o paradigma da inclusão trouxe progressivamente novas exigências ao trabalho docente. Vera Candau e Susana Sacavino (1996) apontam etapas para a efetivação dessa educação. Formar professores na perspectiva da educação inclusiva significa estabelecer uma prática educacional comprometida com a diversidade da sala de aula. Nesse sentido, o cinema na escola precisa, da mesma forma, considerar tal diversidade, o que se dá tanto em relação à escolha do que será exibido quanto às discussões que decorrerão da exibição.

O professor deve colocar em prática, através do cinema, uma pedagogia inclusiva que pretenda a manifestação do potencial de seus alunos e alunas. É nesse sentido que Paulo Freire (2019) afirma que os direitos humanos têm a ver com educação e libertação, como uma luta para instaurar *a gostosura de ser livre*. E o cinema precisa contribuir para essa concepção de liberdade.

A educação é um direito humano. Em um universo marcado pela violação de direitos em decorrência da exclusão social, cultural, política ou econômica, a valorização de uma educação inclusiva pode ser entendida como urgente para se pensar uma escola como espaço radicalmente democrático, e de construção de um novo futuro, mais justo e mais humano.

É nesse sentido que pensamos na urgência de um cinema afirmativo na escola. Certamente, não é qualquer cinema ou qualquer abordagem das obras audiovisuais em âmbito escolar que se constitui como cinema afirmativo. O cinema e o audiovisual estão na escola de diversas maneiras e há muito tempo. Penso no cinema afirmativo como um cinema capaz de fazer aflorar a sensibilidade necessária para que a educação em direitos humanos se efetive. Para tal, conceitos como o de curadoria educativa (Vergara, 2018), e de modos de endereçamento (Ellsworth, 1997; 2001), ajudam numa reflexão que acrescente camadas à relação entre cinema e educação.

Para Luiz Vergara (2018), a questão da consciência do olhar é central quando pensamos numa curadoria educativa. O que está em jogo é a construção de uma relação recíproca entre sujeito/mundo. Nesse sentido, o sujeito da experiência estética precisa ser considerado como tal, um sujeito de direitos, o que inclui, portanto, o acesso á arte e à cultura.

> Uma curadoria educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural. (...) Tornar a arte acessível a um público diversificado é torna-la ativa culturalmente. Esse é um ponto que tem sido crucial em debates e simpósios internacionais sobre museus de arte e sua redefinição. Ação cultural da arte supõe a dinamização da relação arte/indivíduo/sociedade – isto é, a formação da consciência e do olhar. (VERGARA, 2018, p. 42)

Pensando na construção dessa consciência do olhar a partir de ações educativas em museus, Vergara nos dá elementos para refletir sobre essa construção também no espaço escolar, e na importância da formação de professoras e professores no sentido de desen-

volver um senso estético, além de uma formação ética, que permita que a escolha de obras audiovisuais seja pautada por uma perspectiva inclusiva e em sintonia com os direitos humanos.

Nesse ínterim, um dos elementos centrais a se pensar na construção de um cinema afirmativo nas escolas está na formação de professoras e professores. É preciso que estes sujeitos desenvolvam a dimensão intelectual, entendida aqui como o gosto pelo conhecimento, na mesma medida em que têm a dimensão estética e ética igualmente desenvolvida. Trabalhar numa escola inclusiva pressupõe entender a diversidade como valor positivo, trazendo a arte não apenas como um direito dos sujeitos da experiência estética, mas como algo que une a todas e todos. Uma experiência direcionada para um horizonte de inclusão dentro do espírito de equidade.

De maneira complementar ao conceito de curadoria educativa e à discussão acerca da formação de professoras e professores, uma noção útil para salientar a autonomia do trabalho docente reside na ideia de modos de endereçamento. Segundo Elizabeth Ellsworth (2001), o conceito de modos de endereçamento foi criado por teóricos do cinema para refletir sobre a relação que o filme estabelece com determinado público. Quando levamos esse entendimento para o universo escolar, encontramos um aliado da autonomia docente na medida em que professoras e professores, a partir de seus próprios repertórios, podem e devem fazer escolhas e endereçar as obras exibidas ao seu público/turma. Para Ellsworth,

> O conceito de modos de endereçamento está baseado no seguinte argumento: para que um filme funcione para um determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para uma espectadora, ou para que ele a faça rir, para que a faça torcer por um personagem, para que um filme a faça suspender sua descrença [na "realidade" do filme], chorar, gritar, sentir-se feliz ao final – a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem do filme. (ELLSWORTH, 2001, p. 14)

Essa relação particular pode ser construída, na perspectiva escolar, através do endereçamento feito por professores e professoras a partir das escolhas feitas através de uma curadoria educativa que esteja pautada pela diversidade e pelos direitos humanos. Nesse sentido, tais noções promovem uma contribuição para a concretização de uma educação inclusiva, em relação com o cinema, através de escolhas tendo como horizonte os direitos humanos e uma sociedade inclusiva para todas e todos.

Um cinema engajado no ser humano, na transformação social e na construção de um novo mundo. Tal perspectiva não deve se restringir à temática das obras audiovisuais, razão pela qual o cinema afirmativo pressupõe não apenas professoras e professores antenados com as teorias e linguagens do cinema mas, sobretudo, em sintonia com a formação dos sujeitos de direitos, em abordagens geradoras de encontros baseados na criticidade e no afeto. O cinema afirmativo é o cinema atravessado pelos direitos humanos numa perspec-

tiva educacional inclusiva. É uma proposta que busca pautar nossas práticas pedagógicas, iluminando escolhas e abordagens dos filmes e obras audiovisuais em geral e, sobretudo, as relações que se estabelecem dentro da escola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro do cinema com os direitos humanos na escola significa pautar nossas escolhas a partir de uma perspectiva inclusiva. O paradigma da inclusão que marca a contemporaneidade é resultado de um processo de superação das perspectivas segregacionistas e integracionistas que marcaram a história da Educação. Pensar na construção de uma sociedade inclusiva, com e a partir da escola, pressupõe refletir sobre a formação de professoras e professores e sobre as práticas docentes dentro desse horizonte.

A noção de cinema afirmativo é atravessada pelos direitos humanos e por uma possibilidade de se aproximar do cinema tendo como entendimento principal a necessidade de atentarmos para uma dimensão ética e estética, colocando a inclusão em sintonia com a presença do cinema na escola. Quando pensamos em colocar em prática as orientações advindas desses documentos, é primordial uma dose de criatividade para conceber como o encontro dos direitos humanos com outros campos se dará na prática.

O cinema afirmativo congrega direitos humanos, alteridade, inclusão, trazendo para o campo do cinema e da educação uma discussão necessária sobre nossas práticas pedagógicas. Os conceitos de curadoria educativa e de modos de endereçamento nos ajudam a pensar nesse cinema afirmativo, entendendo a autonomia docente como central e a formação de professoras e professores como fundamental nesse processo. Pensar o cinema afirmativo é prever um uso do cinema e do audiovisual na escola que paute a prática docente e ilumine as escolhas e abordagens dos filmes.

A escola precisa incorporar o cinema e os direitos humanos a partir de uma relação simbiótica O cinema está na escola de diversas formas, mas o modo como pensamos a interseção cinema e educação traz uma abordagem bastante específica, alicerçada na ideia de alteridade, o cinema não instrumentalizado, o cinema como arte e não como suporte pedagógica para facilitar a apreensão de determinado conteúdo. Um cinema e uma educação a serviço do ser humano e de uma sociedade plenamente inclusiva.

REFERÊNCIAS

CANDAU, Vera; SACAVINO, Susana. "Educação em Direitos Humanos e Formação de Educadores". *Revista Educação*, v.36, n.1, p.59-66, Porto Alegre, jan/abr, 2013.

CARVALHO, Rosita. *Educação Inclusiva*: com os pingos nos "is". Porto Alegre: Ed. Meditação, 2006.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Teaching Positions.* Nova York: Teachers College, 1997.

ELLSWORTH, Elizabeth. "Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca Fomos Humanos:* nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FREIRE, Paulo. *Direitos humanos e educação libertadora*: gestão democrática da educação pública na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FRESQUET, Adriana. *Cinema e Educação*: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GUERREIRO, Alexandre. *Cinema Afirmativo*: alteridade, educação e direitos humanos. Rio de Janeiro: Ed.Autor, 2021.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. *Cinema de brincar.* Belo Horizonte: Relicário, 2012.

SASSAKI, Romeu. "Inclusão: o paradigma do século XXI". *Inclusão:* Revista da Educação Especial. pp.19-23, Brasília, MEC, out 2005.

VERGARA, Luís. "Curadoria Educativa". In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel. *Agite antes de usar.* São Paulo: Edições Sesc, 2018.

Cartografia e cinema: abordagens para a análise fílmica[23]

Cartography and Film: approaching film analysis

Alexandre Nakahara[24]
(Doutorando - USP)

Resumo: Este trabalho propõe analisar e colocar em perspectiva a comparação entre cartografia e cinema. Essa aproximação foi tratada especificamente por alguns autores da área de cinema, mas se levada adiante, ela também abre possibilidades de análise fílmica que ensaiam uma teoria mais abrangente. O objetivo é destacar alguns estudos que se dedicaram a essa comparação, demonstrar suas principais similaridades e diferenças e expandir outros aspectos pouco explorados na bibliografia existente.

Palavras-chave: Cartografia, Teoria do cinema, espaço, revisão bibliográfica.

Abstract: This paper's proposal is to analyze and put into perspective the comparison between cartography and cinema. This approach has been treated specifically by some authors in film studies, but if taken further, it opens possibilities in film analysis that rehearse a more comprehensive theory. The objective is to highlight some studies that have been dedicated to this comparison, demonstrate their main similarities and differences, and expand on other aspects less explored in the existing bibliography.

Keywords: Cartography, Film Theory, Space, Literature Review.

Este trabalho tem como objetivo mostrar alguns estudos que se dedicaram à comparação entre cinema e cartografia, apresentar algumas das abordagens dos três principais autores que trataram sobre o assunto e ensaiar algumas outras abordagens possíveis para essa relação.

A comparação do cinema com a cartografia se insere no contexto da "virada espacial" nas Ciências Humanas, quando o estudo do espaço começa a ganhar lugar importante como chave teórica. Um dos principais geógrafos responsáveis pela inserção do mapa nesse debate é o norte-americano John Brian Harley (1932-1991). Ele é o responsável pelo reposicionamento dos mapas no centro de discussões sobre ideologia, controle do saber e poder. Para Harley, os mapas eram vistos como linguagem e discurso. Ele acreditava que como linguagem, os mapas seriam mais facilmente identificados como dotados de códigos e conteúdos que necessitam de contextualização, como qualquer prática histórica. Numa breve

23 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI30 – Sobre métodos.

24 - Alexandre Nakahara é mestre e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua pesquisa atual é em torno da relação entre orientação espacial e cinema.

menção ao cinema, Harley destaca o simbolismo do mapa, que "permanece mesmo quando a mídia muda da pintura para a fotografia e o cinema, como os realizadores dos filmes sobre Napoleão e Hitler compreenderam rapidamente" (2001, p. 73, tradução nossa).

Nos estudos de cinema, um estudo sobre a educação formal do teórico francês André Bazin realizada por Ludovic Cortade é bastante esclarecedor sobre as frequentes menções utilizadas por Bazin à topografia e geologia dos filmes. Cortade afirma que o sistema escolar pelo qual Bazin passou, que foi criado após a Guerra Franco-Prussiana, promovia um forte sentimento nacionalista por meio do estudo da cartografia, da geografia e da geologia. Cortade relaciona até a questão da ontologia da imagem fotográfica de André Bazin com esse background em cartografia, que teria contribuído para a noção da "preservação de uma essência por meio de uma imagem na qual o homem não tem função" (tradução nossa), algo que se tornaria uma problemática central na ontologia baziniana (2011, p. 17).

Partindo diretamente para as três teorias que se utilizam da cartografia para discutir o cinema, é útil discutir como a cartografia se encaixa nesses três trabalhos e qual ideia de mapa estão sendo trabalhadas por eles. No trabalho de Tom Conley (2007) há principalmente a análise da utilização de mapas que aparecem diegeticamente nos filmes para a construção de temporalidades e significados múltiplos. Em Conley, os mapas são analisados de modo a desconstruir o que significam nos filmes.

Conley trabalha com a noção de diagrama de Deleuze, que é trazida do trabalho do autor francês sobre Michel Foucault como cartógrafo. Para Conley, a noção de mapa como diagrama é útil pois destaca a multiplicidade de camadas que um mapa, assim como um filme, pode ter. O mapa como diagrama funciona tanto de forma "arquivista" podendo conter diversas temporalidades, quanto também pode conter usos diferentes (2007, p.10-15).

Giuliana Bruno (2018), se utiliza dos mapas para a genealogia de uma espacialização das emoções que propõe para o cinema. Ela localiza nos mapas a possibilidade de caracterizar a produção de espaços do cinema tanto como parte de uma cultura visual cartográfica, quanto como contando com a participação significativa de figuras femininas. Para Bruno, os mapas se tornam menos uma representação de espaços e mais um modo de navegar e espacializar as emoções. Seu principal ponto de partida ao abordar os mapas é a *Carte du pays de Tendre* (1654) de Madeleine de Scudéry, em que o que está sendo espacializado e representado é um território fictício íntimo e relacional (2018, p 217-245).

Teresa Castro (2008), por sua vez, apropria-se do funcionamento dos mapas em busca de um "pensamento cartográfico" no cinema. A autora explora principalmente a cultura visual cartográfica cristalizada nas formas geográficas do Panorama, das Vistas aéreas e do Atlas. Para Castro, assim como para Conley, a ideia de diagrama, traduz melhor o que seria um mapa. Em Castro, a aproximação com o diagrama vem do reconhecimento nos mapas de características que "espacializam a informação" em conjunto com uma dimensão semiótica peirceana que utiliza ícones para estabelecer relações com o objeto representado. Assim, ela se aproxima mais da definição de Charles S. Peirce em que o mapa seria uma "espécie de imagem" e um "tipo de diagrama" (2008, p. 21).

Quando as teorias de Conley, Bruno e Castro são aplicadas à análise fílmica, existe uma clara diferença no modo que os três autores se apropriam dos mapas. É possível perceber isso se compararmos como eles se apropriam dos contextos históricos dos mapas para suas teorias. Enquanto em Tom Conley a contextualização dos mapas é importante para a análise dos filmes em si, em Giuliana Bruno e em Teresa Castro, ela serve bastante para o embasamento de teorias sobre a cultura visual do cinema.

A princípio, algumas das principais ideias de Brian Harley estão relacionadas às relações de poder implicadas nos mapas e também ao que podemos descobrir sobre eles quando olhamos para seus contextos históricos. A contextualização dos mapas para Harley era principalmente um modo de descobrir quais relações de poder estavam intrincadas no momento em que foram realizados (2001, p. 37).

Giuliana Bruno, como mencionado, realiza uma pesquisa aprofundada sobre a *Carte du pays de Tendre* que permite mostrar como as questões de diferenciação de gênero foram fundamentais para a realização desse mapa. Segundo Bruno, a autora do mapa Madeleine de Scudéry promovia salões em que membros da sociedade parisiense se encontravam em sua casa semanalmente. Os salões promovidos por Scudéry eram espaços femininos e que se mostravam abertos a diversas atividades como o mapeamento e a apreciação de jardins. "Tanto o mapa quanto o jardim são topografias imaginárias. Como sistemas de representação, eles são organizados e moldados como itinerários. Como dito anteriormente, a paisagem é experienciada como uma vista que demanda o movimento" (2018, p. 219). Por se tratar ainda de um mapa que espacializa as emoções, a contextualização da *Carte du pays de Tendre* é de extrema importância na criação de um repertório histórico e teórico no livro de Bruno.

Em Tom Conley as contextualizações são bastante presentes, uma vez que seu livro é composto de análises de filmes com inserções diegéticas de mapas. Uma contextualização realizada por Conley, por exemplo, é a da aparição de um atlas moderno que remete ao *Orbis theatrum terrarum* (1570) inventado e publicado por Abraham Ortelius, numa cena de *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini.

Além de relacionar os mapas que decoram as paredes de uma antessala da sala de tortura no filme com a configuração de um atlas, Conley também sugere que essa antessala promove desejos de viagem e deslocamento na mesma tradição do *theatrum mundi* no qual o atlas de Ortelius se encaixa. Dentro dessa tradição, a noção medieval do mundo na forma de um disco circular (*orbis terrae*) "era aplicada no 'sentido de uma cena onde a ação se passa' e a um 'cenário da vida humana'"[25] (2007, p. 66, tradução nossa). Para Conley, tais desejos de viagem que a antessala oferece promove um distanciamento psicológico necessário para a prática da tortura (2007, p. 77).

25 - No original: "...was applied to the 'sense of a scene where action takes place' and to a 'setting of human life'" (CONLEY, 2007, p.66).

Em relação ao Atlas, Teresa Castro cita o mesmo *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) (Imagem 1) em sua análise do anúncio do projetor de imagens em movimento *Bioscope* (1897) de Charles Urban (Imagem 2). O anúncio de Urban utiliza-se de quatro figuras alegóricas também presentes na capa do *Theatrum*, que representam os quatro continentes conhecidos à época do atlas de Ortelius: Ásia, África, América e Europa. Tanto no Atlas do Renascimento quanto no anúncio do projetor, as figuras manifestam uma possibilidade de contenção do mundo em objetos. Para Castro, essa forma de possuir o mundo como imagens é representativa de uma possível filiação direta entre a cartografia e o cinema. A autora destaca principalmente os *travelogues* (diários de viagem) como justificativa dessa relação.

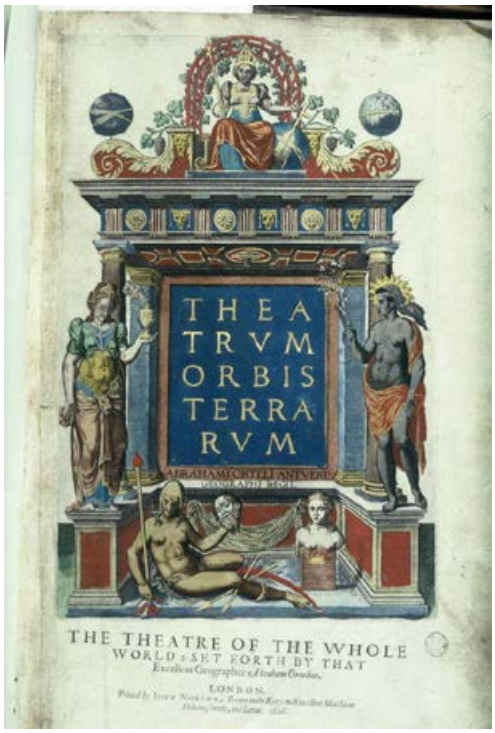


Imagem 1: Capa de *Orbis theatrum terrarum* (1570) de Abraham Ortelius

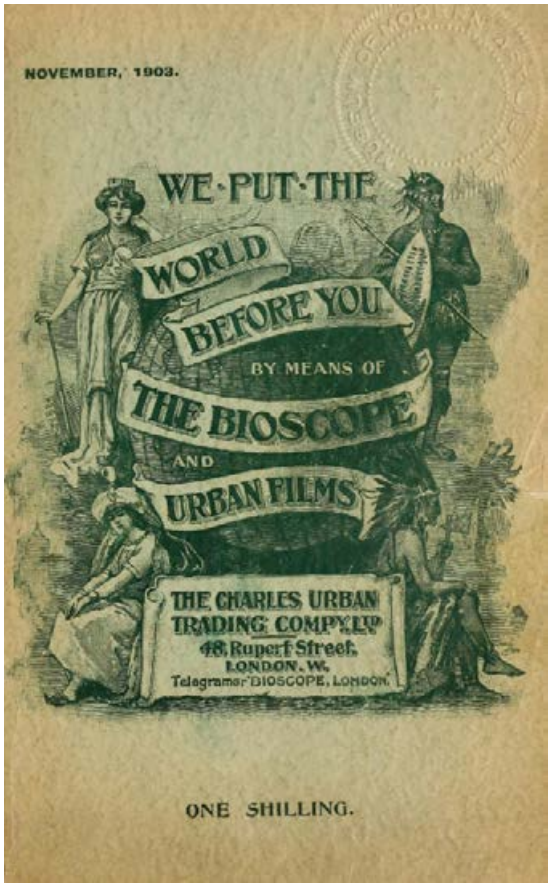


Imagem 2: Anúncio do *Bioscope* de Charles Urban (Fonte: Biblioteca do MoMA, Nova York.)

Seguindo a discussão do cinema como herdeiro da coleção ou coletânea de imagens que seria o Atlas, Castro segue uma linha similar à de Giuliana Bruno. Mas enquanto Castro ressalta a descrição, coleção e posse do mundo nos experimentos do cinema que mais se aproximam do atlas (2008, p. 164-211), Bruno está mais interessada na psicogeografia permitida por ele, além do próprio trajeto espacial e emocional que uma espectadora pode fazer através de seus mapas (2018, p. 234).

Como pudemos perceber, além da contextualização dos mapas para o embasamento de teorias ou desconstrução do significado dos mapas na mise-en-scène dos filmes, é constante também a análise dos mapas como imagens nessas teorias. Principalmente de seus usos sociais, mas também dos simbolismos contidos neles, como no caso das figuras alegóricas da propaganda de Charles Urban.

Outro modo que gostaria de sugerir para a utilização da cartografia em análises fílmicas tem a ver com os mapas como modos particulares de ver o mundo. Principalmente como apresentações de direções. Giuliana Bruno apresenta os mapas como visões de mundo, tanto para relacionar com sua própria forma de expressão principal como autora, a *escrita*, quanto para escapar um pouco do passado de dominação e exploração de territórios em que os mapas já foram envolvidos. Bruno comenta que "a cartografia, uma forma pública de conhecimento, é na realidade uma viagem privada, um mapeamento próprio de cada uma — um desenho da própria casa" (2018, p. 415).

A sugestão imaginativa de Giuliana Bruno permite sugerir a aproximação dos mapas a modos particulares de enxergar determinadas realidades. Mas além dos próprios filmes serem vistos desse modo, como mapas particulares, uma visão comum do cinema, gostaria de sugerir também uma concordância cartográfica na relação bidirecional dos filmes com manifestos e teorias estéticas do cinema. Nessa concepção de filmes como mapas, os manifestos e teorias estéticas que muitas vezes guiam nossas visões nas experiências cinematográficas também podem ser analogamente comparados às direções que acompanham um mapa. Acompanhando as direções, somos conduzidos por um território particular ou mesmo ficamos sabendo detalhes sobre como utilizar determinado mapa.

No caso de um manifesto como o Dogma 95, por exemplo, a exposição dos modos de produção do filme permite uma complacência com suas deficiências técnicas (quando em comparação com filmes de maior orçamento, por exemplo) e também um entendimento da causa contrária e oposta ao establishment hollywoodiano do movimento. Outro exemplo poderia ser tomado da própria "montagem proibida" de André Bazin, que advoga a utilização de planos-sequência para um tratamento mais realista dos temas dos filmes, sob o conceito da ontologia da imagem fotográfica. Se tomados como direcionamentos, os preceitos de André Bazin se tornam também um modo de se guiar por filmes e entende-los.

Outro modo que sugiro em fase exploratória, seria realizar a comparação de outra característica imagética dos mapas que são as distorções que ocorrem nas suas representações espaciais. Comumente as distorções nos mapas são relacionadas às diferentes projeções cartográficas. As projeções foram feitas para dar conta de uma representação "precisa" dos territórios. Cada projeção — como as de Mercator, Peters e Robinson, por exemplo — possui suas imprecisões e especificidades que já foram desconstruídas como imbuídas de ideologia nos próprios estudos geográficos[26]. No entanto, as distorções em mapas podem ser utilizadas propositalmente quando na forma de anamorfoses.

As anamorfoses são feitas para destacar alguma informação mais relevante para o entendimento do mapa. Na comparação entre filmes e mapas, podemos dizer de forma preliminar que essa técnica possui um paralelo no cinema, principalmente quando realizadores se utilizam de distorções ópticas causadas com o uso de lentes incomuns e superfícies reflexivas curvas que causam anamorfoses nas imagens.

26 - Ver BROTTON, 2014.

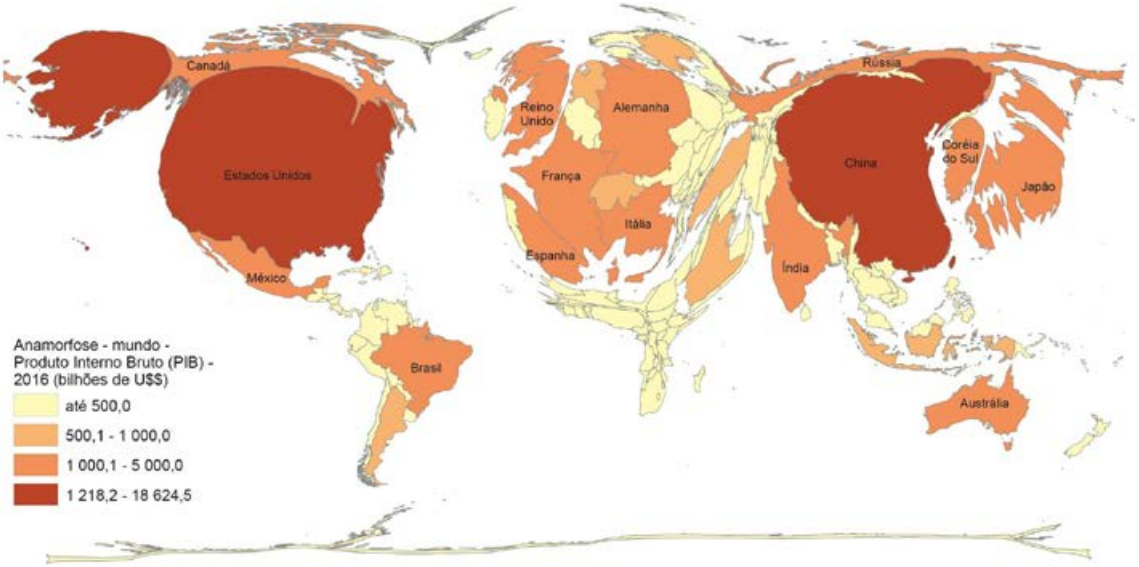


Imagem 3: Exemplo de anamorfose utilizada para demonstrar o tamanho da riqueza econômica de um país, medido através do Produto Interno Bruto (PIB) de cada, em 2016.
Fonte: National Accounts Main Aggregates Database, United Nations (UN) /IBGE.

Em filmes, as distorções nas imagens são muito comuns para representar sonhos, estados de mente alterados ou mesmo visões distorcidas da realidade. No filme *The card counter: o jogador* (The Card Counter, 2021) do diretor estadunidense Paul Schrader há uma utilização dessa distorção que se aproxima bastante de uma anamorfose. No filme, um personagem veterano de guerra lida com seus traumas do passado e solidão jogando blackjack em cassinos espalhados pelo país. À noite, ele tem pesadelos com as cenas de tortura que presenciou e em que atuou. Nesses momentos as imagens aparecem distorcidas aos nossos olhos e também contam com diversos pontos de fuga no mesmo quadro (Imagem 4).

Esse tipo de imagem é possível pois foi produzida por uma câmera de tecnologia RV (realidade virtual) que forma uma imagem única a partir da costura das imagens provindas de diferentes objetivas posicionadas ao redor de um dispositivo central. Nesse caso, a imagem que era destinada para utilização em um dispositivo específico de visualização em 360° é exibida de forma bidimensional, causando o efeito de estranhamento em relação às imagens produzidas por câmeras convencionais com uma só objetiva. O efeito destaca o aspecto perturbador do conteúdo da cena.

Imagem 4: Cena de *O contador de cartas* (2021) de Paul Schrader.

O uso da cartografia na análise de filmes é um terreno fértil para comparações e principalmente para metáforas espaciais. Nos autores mencionados a cartografia já foi bem explorada com seus contextos históricos, usos sociais e simbolismos. Para autoras como Giuliana Bruno e Teresa Castro também seria possível encontrar uma continuidade na cultura visual proporcionada pela cartografia no cinema. As sugestões de uso da cartografia que esse estudo apresenta identificam-se com essa linha de pensamento e talvez outros estudos sobre a relação entre cartografia e cinema possam proporcionar outros paralelos úteis para o estudo dos filmes.

REFERÊNCIAS

BROTTON, Jerry. *Uma história do mundo em doze mapas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion*: journeys in art, architecture and film. Nova York: Verso, 2018.

CASTRO, Teresa. *La pensée cartographique des images*. Lyon: Aléas Editeur, 2008.

CONLEY, Tom. *Cartographic cinema*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2007.

CORTADE, Ludovic. Cinema Across Fault Lines: Bazin and the French School of Geography. In: ANDREW, Dudley et al (Ed.). *Opening Bazin*: Postwar Film theory and Its Afterlife. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011. p. 13-31.

HARLEY, J. B.. *The New Nature of Maps*: essays in the history of cartography. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

Trajetórias e exibições cinematográficas em Feira de Santana (1950-60)[27]

Trajectories and film exhibitions in Feira de Santana (1950-60)

Alisson Oliveira Soares de Santana[28]
(Doutorando – PPGCine/UFF)

Resumo: Este texto apresenta reflexões de um estudo mais amplo que teve como uma das propostas discutir a modernidade urbana na cidade de Feira de Santana, Bahia, a partir dos processos históricos das duas principais salas de cinemas que coexistiram na cidade entre as décadas de 1950 e 1960: o Cine Teatro Íris e o Cine Santanópólis. Buscou-se pensar esses espaços através de uma análise histórico-historiográfica do cinema enquanto lugar de experiência social e de produção de memórias.

Palavras-chave: Salas de cinema; Urbano; Cinema; Cidade.

Abstract: This paper presents reflections from a larger study that had as one of the proposals to discuss urban modernity in the city of Feira de Santana, Bahia, based on the historical processes of the two major cinemas that coexisted in the city between the 1950s and 1960s: the Cine Teatro Íris and the Cine Santanópólis. We sought to think these spaces through a historical-historiographical analysis of cinema as a place of social experience and production of memories.

Keywords: Movie theaters; Urban; Cinema; City.

INTRODUÇÃO

Durante a primeira metade do século XX, Feira de Santana, Bahia, passou por mudanças fundamentais na remodelação do espaço urbano, tais ações faziam parte de um processo que integrava a cidade a um novo modelo de vida e organização espacial a fim de adequá-la aos padrões de modernidade e civilidade recorrentes no Brasil da referida época.

A década de 1940 representa um período de intensificação dessas reformas urbanas em Feira de Santana, bem como também, o momento em que o cinema passa a se integrar de forma ainda mais ávida no cotidiano da cidade. Em 1946, inaugurava-se o Cine Teatro Íris que fazia parte desse conjunto de alterações que a urbe da cidade vivenciava. Constituindo-se como um elemento formador da experiência urbana, o Íris agregava inúmeras condições que o qualificava até mesmo como o mais moderno do estado. Já na década de 1950, as narrativas em jogo na cidade assumiam uma nova forma. Sem abandonar a ideia de uma "ci-

27 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: EXIBIÇÃO CINEMATOGRÁFICA, ESPECTATORIALIDADES E ARTES DA PROJEÇÃO NO BRASIL.

28 - Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - PPGCine/UFF.

dade moderna" e "progressista", preocupava-se também nesse momento com as questões relacionadas à um caráter disciplinador e moral. É neste cenário que o Cine Santanópolis surge, em 1958, atravessado por pressupostos e códigos de moralidade que guiarão a sua atuação nos anos subsequentes.

Portanto, este texto apresenta reflexões de um estudo mais amplo que teve como uma das propostas discutir a modernidade urbana na cidade de Feira de Santana, Bahia, a partir dos processos históricos das duas principais salas de cinemas que coexistiram na cidade entre as décadas de 1950 e 1960: o Cine Teatro Íris e o Cine Santanópólis. Buscou-se pensar esses espaços através de uma análise histórico-historiográfica do cinema enquanto lugar de experiência social e de produção de memórias. Para tanto, trata-se de uma pesquisa que se insere num campo incipiente dos estudos cinematográficos e que se articula de maneira transacional com perspectivas da New Cinema History (Biltereyst, Maltby e Meers, 2019) e das histórias de cinemas (VIEIRA, 2021).

NA SINFONIA DO PROGRESSO E DA MORALIDADE: PROCESSOS HISTÓRICOS E ATUAÇÕES DAS SALAS DE EXIBIÇÕES CINEMATOGRÁFICAS EM FEIRA DE SANTANA (1950-60)

As considerações que Michel De Certaeu (2005) faz acerca do potencial que o espaço tem de influenciar as ações do sujeito, permitiram refletir sobre a atuação das salas de exibições cinematográficas que surgiam para expandir o campo de sociabilidade emergente em Feira de Santana a partir da década de 1940. Ao estabelecer uma distinção entre as noções de lugar e espaço, o autor identifica este último como um "lugar praticado", animado a partir de "cruzamento de móveis" que produzem e protagonizam práticas no cenário urbano. A partir desse mesmo raciocínio, pensamos que esses espaços também possuem a capacidade de revelar modos de vidas de seus habitantes. Como esclarece Talitha Ferraz (2012), o uso que os indivíduos fazem dos marcos citadinos implica a constituição dos próprios espaços, no que refere à construção, à preservação e à modificação de suas estruturas.

No caso de Feira de Santana, não deixa de ser muito significativo a inauguração do Cine Teatro Íris, em 1946. Além de representar um dos marcos visuais da cidade, o cinema redefinia a forma de espetáculo que se operava no universo das diversões, conforme reforça Oliveira (2016), o Íris tornava a Avenida Senhor dos Passos "um resumo de utopias de urbanização, um espaço pelo qual desfilavam sonhos de civilidade e progresso." (OLIVEIRA, 2016, p. 191).

Na edição do dia 30 de março de 1946, o Jornal Folha do Norte noticiava a cerimônia de inauguração do Íris. Como estratégia para chamar atenção do público, o jornal destacou dois anúncios distribuídos na página principal do impresso. Evidenciando a presença de autoridades municipais, estes anúncios nos oferecem uma multiplicidade de questões relacionadas a instalação e a consolidação desse espaço entre as atividades de diversão, que representavam, mais do que antes, o microcosmo de uma cidade em progresso.

CINE-TEATRO IRIS

Inaugura-se, amanhã, nesta cidade, o Cine-Teatro Iris, considerado o melhor do Estado e um dos melhores do norte do Brasil.

Ressentia-se a Feira, já há muitos anos, de um estabelecimento dessa ordem, mas não perdeu pela espera. Adquire, agora, uma casa de espetáculos condigna do seu progresso ininterrupto e do seu desenvolvimento crescente.

CONVITE

A Cine-Teatro Iris Ltda. tem o máximo prazer em anunciar a inauguração do seu Cine-Teatro, amanhã, domingo, às 16 horas, e, para êsse ato, sentir-se-á honrada com a presença das distintas autoridades, do nobre povo desta terra e demais amigos.

Feira de Santana, 30 de Março de 1946.

N. 7048-1-1.

Figura 02: Anúncio da Inauguração do Cine Teatro Íris (Folha do Norte. n. 1916. 30-03-1946.)
Figura 01: Anúncio da Inauguração do Cine Teatro Íris
(Folha do Norte. n. 1916. 30-03-1946.)

A instalação do Cine Teatro Íris fazia parte de um processo de mudanças que aconteciam na cidade, principalmente se pensarmos a descentralização da Rua Direita (atual Conselheiro Franco), onde se situava o antigo Cine Santana e outros pontos culturais da cidade, em virtude do fortalecimento da Avenida Senhor dos Passos, afinal esta última "(...) trazia na sua proposta de traçado uma defesa de rapidez de contatos, de encurtamento de distancias. Sugeria uma homogeneidade da organização urbana, enquadrando casas e palacetes sob o sonho da reta uniforme." (OLIVEIRA, 2016, p. 185).

O processo histórico do Cine Teatro Íris remete a uma história de constantes adaptações. Durante a sua trajetória, diversos sujeitos estiveram envolvidos na administração desse espaço, se tornando a sala de cinema de rua mais longeva da cidade, durando até o início dos anos 2000.

O cinema foi oficialmente inaugurado em 31 de março de 1946 sob a administração de Wilfride Ferreira[29]. Entre os espetáculos de palco e tela, o Cine Teatro Íris incorporava-se como mais um dos componentes modernos da paisagem urbana de Feira de Santana e se destaca entre os memorialistas da cidade pela grandiosidade e opulência da sua edificação.

29 - Inicialmente, recorremos as edições do Jornal Folha do Norte no referido recorte temporal a fim de obter uma certa cronologia dos administradores do cinema. Verificamos, em especial, a seção de lançamentos do imposto predial da cidade, onde consta o proprietário Wilfride Ferreira como contribuinte da propriedade na Rua Carlos Gomes que atualmente liga a Avenida Senhor dos Passos.

Figura 03: Fachada do Cine Teatro Íris na década de 1950. (FREITAS, José Francisco Brandão. Aurora da nossa infância. Feira de Santana: Fundação Senhor dos Passos, 2018, p. 79.)

Nos discursos defendidos pelos jornais consultados, sobretudo os jornais da década de 1950, a concretude de uma cidade civilizada ainda dependia sumariamente da forma com que a população incorporava e consumia determinados elementos da vida cotidiana (vestimenta, artigos, mercadorias e serviços). Parecia não haver mais espaço para vestes e comportamentos que destoassem do progressismo local, afinal, uma cidade "que tem a sua beleza natural, dado a sua topografia e o seu traçado de cidade moderna, também precisa de ordem e de respeito moral para completar o brilho da sua grandeza e o orgulho do seu desenvolvimento" (O CORUJA. 19-11-1955. n.15. Ano II, p. 01).

Não obstante o esforço dos grupos que dialogavam com o progressismo local em tentar impor formas de comportamentos e de coibir velhos hábitos da população, a cidade ainda se estruturava em bases rurais. O recente núcleo urbano ganhava corpo de forma ambígua e através de configurações tradicionais. As notas dos jornais exibiam uma preocupação não somente com aspectos de segurança e ordem moral, como também aspectos relacionados a forma de se vestir dos frequentadores, que de uma maneira ou de outra, se constituía como uma alegoria da civilidade. Podemos constatar algumas situações na coluna "Fugindo á Rotina" do Jornal Folha do Norte durante a década de 1950. Uma nota em particular esboça a insatisfação do modo com que a mulheres da cidade se vestiam, sobretudo, em espaços que instrumentalizavam práticas de uma vivência urbana.

> Já somos uma cidade que cresce a passos de gigante. Possuímos um comércio luxuoso, clubes aristocráticos dignos de qualquer Capital, cinemas onde a elegância feminina deve preceder a tudo. Não é justo, portanto, que as senhoras e senhoritas saíam as ruas com vestidos "ligeiros" (principalmente as Dez Mais) desacompanhadas de um complemento indispensável a toda mulher elegante: a bolsa. Não é admissível, dado o nosso grau de civilização, que, pelo menos aos domingos, as senhoras e senhoritas compareçam aos cinemas sem estarem devidamente enluvadas. (...) Ao ir ao cinema use bolsas e luvas. (...) Convençamo-nos de que somos civilizados; deixemos os complexos demonstrando personalidade, autentiquemos a nossa civilização. (FOLHA DO NORTE. n. 2542, 29-03-1958, p.06)

A coluna semanal de Portugal apresentava diversos textos sobre a moda feminina e lições de etiqueta que buscavam moldar as mulheres a seguirem um padrão de roupas e comportamentos femininos tido como ideal, esses aspectos "tornaram-se uma das marcas

de seu trabalho e permitiram ao colunista combater hábitos considerados atrasados e que lembrassem o pretérito 'rural e sem modos' feirense". A nota acima aponta uma preocupação que reforça a ideia de que cabia a mulher também, vestir-se em sintonia com o progresso da cidade, evidenciando o cinema como um espaço que requeria tanto valores comportamentais quanto um padrão de vestimenta.

Tais questões também atravessavam a atuação do Cine Santanópolis inaugurado em 1958. Sua inauguração remetia a uma série de realizações empreendidas por Áureo Filho em Feira de Santana. A começar pela fundação do Gymnásio Santanópolis, em 1934, que posteriormente passaria a chamar-se Colégio Santanópolis. Além de diretor e proprietário do ginásio, Áureo exercia a profissão de cirurgião dentista e iniciou sua carreira política no mesmo período da fundação do educandário. Integrante da UDN de Feira, elegeu-se como vereador em 1948, conquistou a reeleição na década de 1950 e tornou-se deputado estadual na década de 1960.

De modo geral, a instalação do Cine Santanópolis implicava em processos socio-urbanos já destacados quando mencionado o processo de inauguração do Íris. Ou seja, a inauguração subsidiava discursos de uma cidade que se verticalizava. Nesta perspectiva, a noção de um cinema de "classe", como era qualificado pela imprensa, estava fundamentalmente ligada a ideia de progresso e do seu cruzamento com a civilidade. Tal como foi na instalação do Cine Teatro Íris, em 1946, o Santanópolis também se erguia como um "elemento de progresso e embelezador da paisagem urbana" (CINE-REPÓRTER, 13 de dezembro de 1958, p. 03).

Um documento importante que auxilia na compreensão dessa questão é o processo de hábeas corpus preventivo relacionado a dez mulheres que residiam na Rua Leonardo Pereira Borges ou comumente conhecido como "Beco do Ginásio", situado ao fundo do Colégio Santanópolis. No intuito de minar a prática do meretrício existente na travessa, solicitava-se que estas mulheres abandonassem os prédios. De acordo com as informações exaradas do processo, o beco teria se transformado "num verdadeiro antro de promiscuidade (...) E mais ainda: com o Cine Santanópolis a inaugurar-se, tem por força das circunstancias ser o Beco do Ginásio uma passagem obrigatória das famílias feirenses"[30]. Cabe acrescentar, ainda, que o fato de o Cine Santanópolis estar inserido na maior avenida da cidade fazia com que as preocupações com a moral e a ordem urbana assumissem contornos ainda mais visíveis, afinal, "um cinema de classe", como intitula o Jornal cinematográfico "Cine Repórter", não poderia estar associado à praticas vistas como transgressoras.

A relação com qual esses cinemas assumiam com a cidade pode ser analisado por diversas perspectivas. Boa parte da documentação sobre o Cine Teatro Íris permitiu identificá-lo como uma sala de espetáculo mais popular, agregando diversas outras formas de entretenimento, como as performances musicais. Em contraponto, estava o Cine Santanópolis que contava com uma estrutura e equipamentos modernos nos quais tornavam a ambiência sofisticada do seu espaço um elemento convidativo para atividades voltadas ao teatro

30 - Habeas-corpus. Estante 04, caixa 93, documento 1916, folha 5. Casa de Prostituição, 1958. Centro de Pesquisa e Documentação de Feira de Santana.

e eventos culturais importantes da cidade. Válido ressaltar que após aproximadamente 15 anos de atividade cinematográfica sob direção da família de Áureo Filho, o Cine Santanópolis fechava suas portas no início da década de 1970. No mesmo espaço surgia outra sala de exibição, o Cine Timbira, de propriedade de Francisco Pithon e gerenciado por Carlos Carvalho, perdurando até a década de 1990.

REFLEXÕES FINAIS

A partir de uma metodologia transdisciplinar envolvendo uma análise interpretativa de diversas fontes, foi possível perceber como estes dois espaços, considerados os mais modernos e mais frequentados entre as décadas de 50 e 60, adquirem significados e diferentes formas de apropriação com o tempo. No decorrer de suas trajetórias, os discursos se modificam constantemente de acordo com os processos sociais engendrados em seus períodos de atuação. Vieira (2021, p. 07) sinaliza que as histórias de cinemas podem ser configuradas como uma "estratégia metodológica transdisciplinar" que privilegia "a formação de públicos e das transformações culturais, tecnológicas e mercadológicas do cinema.". Pensar essas questões para além dos grandes centros urbanos, onde majoritariamente as pesquisas dessa natureza se direcionam, pode ser considerado um caminho de investigação significativo para a História do circuito exibidor brasileiro.

Assim, foi pertinente incidir sobre os processos urbanos aos quais a cidade passava no momento da incorporação desses espaços, em particular a partir de 1946, em que demarcava a inauguração do Cine Teatro Íris. No entanto, a década de 1950 se torna imprescindível para compreender como essas relações se fincam através da inauguração de outras salas e de práticas relacionadas aos espaços de formação. A partir disso, observa-se como os cinemas se tornavam elementos que valorizavam o espaço urbano por trazerem para as ruas vertentes atreladas à modernização da cidade. As salas de exibição podiam ser contempladas, não apenas pelo produto que elas ofereciam, mas igualmente por uma disposição de elementos sensoriais que mexiam com os sentidos dos transeuntes. Um exemplo disto é a inauguração do Cine Teatro Íris em 1946, que integrava um conjunto de elementos que fazia surgir uma nova paisagem urbana na cidade. Neste sentido, os discursos que orbitavam sobre a sua inauguração se direcionavam à ideia de uma cidade que se modernizava a partir das incorporações de dispositivos sociais no espaço urbano. Enquanto na década de 1950, as narrativas em jogo na cidade assumiam uma nova forma. Sem abandonar a ideia de uma "cidade moderna" e "progressista", preocupava-se também nesse momento com as questões relacionadas à um caráter disciplinador e moral.

REFERÊNCIAS

BILTEREYST; Daniel; Maltby, Richard e Meers, Philippe. *"Introduction:* The Scope of New Cinema History" em BILTEREYST, Daniel; Maltby, Richard e Meers, Philippe, eds. The Routledge Companion to New Cinema History. London e New York: Routledg, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2005.

FERRAZ, Talitha. *A Segunda Cinelândia Carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

FREITAS, José Francisco Brandão. *Aurora da nossa infância*. Feira de Santana: Fundação Senhor dos Passos, 2018.

OLIVEIRA, Clovis Ramaiana Moraes. *Canções da Cidade Amanhecente*: Urbanização, memórias e silenciamentos em Feira de Santana (1920-1960). Salvador. EDUFBA. 2016.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (orgs.). *Histórias de cinemas de rua em Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/editora/wp-content/uploads/sites/113/2021/12/HISTORIA-DE-CINEMA.pdf> Acesso em: 20 de agosto de 2022.

Cinema Lascado: uma estratégia em encontros[31]

Cinema Lascado: a strategy in encounters

Álvaro André Zeini Cruz[32]
(Doutor – Centro Universitário Senac; FIB)

Resumo: Este artigo apresenta uma estratégia de ensino de cinema baseada na inevitabilidade do fragmento – ou melhor, da lasca – na relação de ensino-aprendizagem. *Encontros do Cinema Lascado* visa passar lascas cinematográficas reunidas em convergências denotativas. Desse conjunto, cuja curadoria fica a cargo do professor-passador, o trajeto pedagógico passa à partilha descritiva das experiências estéticas, buscando a autonomia e a afetividade dos alunos para com o cinema.

Palavras-chave: Cinema, Educação, Experiência estética, Pedagogia, Audiovisual.

Abstract: This article presents a cinema teaching strategy based on the inevitability of the fragment – or rather, the chipped – in the teaching-learning relationship. *Encontros do Cinema Lascado* aims to show cinematographic fragments gathered in denotative convergences. From this set, whose curation oversees the teacher, the pedagogical route moves to the descriptive sharing of aesthetic experiences, seeking the students' autonomy and affection for cinema.

Keywords: Cinema, Education, Aesthetic experience, Pedagogy, Audiovisual.

A estratégia exposta neste artigo começou a ganhar forma há alguns anos, quando, durante a exibição de uma sequência musical de *Cantando na chuva*, um aluno – dos melhores daquela turma de Produção Audiovisual – soltou: "por que tenho que ver isso?". Eu, decerto, poderia ter elucubrado sobre os aspectos cênicos poéticos e decorativos, ou até emprestado a passagem de Adrian Martin — "Se a mise en scène são corpos no espaço, as cenas de dança são (como já observamos) as principais candidatas ao cinema puro" (2014, p. 58)[33], mas, surpreso (e sucinto), respondi — "porque é bonito".

É provável que o aluno esperasse uma resposta cientificamente embasada, que justificasse o número musical estrelado por Gene Kelly como parte de uma pedagogia pragmática, milimetricamente pensada para ensinar algo específico, como se o Cinema fosse uma disciplina exata. Contudo, minha resposta retomou de maneira sincera (ainda que incipiente) o Cinema como matéria artística, possível à ciência, mas também indissociável da Filosofia, da Estética.

31 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão CINEMA E EDUCAÇÃO.

32 - Mestre e doutor em Multimeios pela UNICAMP, com doutorado-sanduíche pela University of Leeds; especialista em Roteiro pela FAAP; bacharel em Cinema pela UNESPAR. Professor no Senac e na FIB.

33 - Tradução do autor.

O episódio exemplifica a complexidade envolvida no processo de ensino-aprendizagem no contexto audiovisual, sobretudo porque, no Brasil, as instituições têm delineado programas cada vez mais abrangentes no que concerne à correlação entre som e imagens em movimento. Assim, além de apresentar um mosaico de janelas em conteúdos programáticos que vão do cinema aos novos formatos e mídias, o ensino superior em audiovisual (e suas variadas nomenclaturas) tem encontrado um corpo discente cada vez mais diverso em interesses; e se essa variedade pode contribuir para a aderência desses futuros profissionais ao mercado, é também verdade que se torna um desafio trabalhar certos conteúdos em sala de aula. Mais ainda: torna-se tarefa laboriosa abordar o Cinema para além da linguagem vista como ferramental, ou seja, debruçar-se sobre suas dimensões artística e histórica, seu caráter de arqueologia das mídias (ELSAESSER, 2018) e de ponte entre a Comunicação e a Arte.

Ainda que um dos "mandamentos" docentes mais constantes seja "cada turma é uma turma, cada sala é uma sala", esse cenário se consolida a partir de uma variedade de fatores observáveis do "chão de sala". Além da diversidade de interesses do alunado, existe uma tendência curricular que ancora a teoria primordialmente à linguagem e sublinha o caráter essencialmente prático dos cursos. Propicia-se, assim, um cenário em que a leitura dos filmes se soma a uma ansiedade por produzir, "botar a mão na massa", mas que, muitas vezes, dificulta algo que é (ou deveria ser) basilar: assistir filmes.

Se, no caso do Cinema, assistir tem a dupla função de ver e ajudar a nascer e existir, como propõe Metz (2014), é verdade que, em sala de aula, o filme como *objeto de estudo* raramente surge como um corpo inteiro, dada a fragmentação institucionalizada das rotinas de ensino-aprendizagem. *Sujeitos* dessa relação (e com interesses diversos), os alunos parecem cindidos em ao menos duas grandes vertentes no que concerne à relação com o Cinema: de um lado, reúnem-se os que instrumentalizam o Cinema pragmaticamente, visando a realização, os que se restringem ao repertório dos streamings (a Netflix como principal), e os que já adaptados a experiências fílmicas fracionadas, veem a fruição cinematográfica mais tradicional como obstáculo. Do outro, encontram-se os entusiasmados pelo Cinema, mas que reduzem a cinefilia a uma cinefagia (MENDONÇA, 2016) – isto é, uma experiência quantitativa, de acúmulo – ou restringem-se a modismos da estação. Ainda que de maneiras diferentes, a curiosidade como aspecto construtor do conhecimento é solapada; passa-se não a querer descobrir os filmes, mas a ter que cobrir certo repertório encarado não mais como fim, mas como mera ferramenta para a produção de novas imagens. Nesse cenário em que o Cinema é reduzido a meio, à transitoriedade, a estratégia proposta de maneira introdutória neste trabalho se relaciona ao Cinema como atividade fim a partir da pergunta: *como ensinar Cinema a partir da experiência estética?*

DA INEVITABILIDADE DO FRAGMENTO À LAPIDAÇÃO DA LASCA

A onipresença da fragmentação no ensino de Cinema é constatada por Alain Bergala (2008) e Jacques Aumont (1995), cujos trabalhos serão basilares a esta proposição. Aumont, para quem o professor deve misturar um pouco de crítico, esteta e historiador (equação que por si só preconiza o Cinema como arte) destaca ainda a necessidade de se pensar a articu-

lação desses fragmentos com a sobreposição do professor, isto é, com a fala sobre o trecho exibido, que deve ser postergada para não soterrar de imediato a experiência diante do visto. Bergala converge ao emprestar do crítico Serge Daney a ideia de "passador", defendendo o professor como tal, como "alguém que dá muito de si, que acompanha aqueles que ele deve conduzir e fazer passar, correndo os mesmos riscos que as pessoas pelas quais se torna provisoriamente responsável" (p. 57). Para ele, cabe, portanto, ao professor-passador o papel de conduzir às obras, provocar os alunos a encontrá-las e atravessá-las.

Diante da inevitabilidade do fragmento cinematográfico em aula, Aumont e Bergala defendem assumi-lo como trunfo pedagógico, um disparador da curiosidade para que se veja o filme por inteiro. Para Bergala, "podemos nos apaixonar por um filme a partir de um fragmento vislumbrando, e o desejo pode ser mais forte se o objeto-filme não é imediatamente dado como totalidade a ser percorrida" (BERGALA, 2008, p. 122). A partir disso, ele propõe uma Pedagogia da Articulação e Combinação dos Fragmentos, onde cabe ao professor organizar os encontros, tornar-se um passador, aprender a ver os filmes e estabelecer laços entre eles.

A passagem revela uma preocupação de enlaçar não só os filmes entre si, mas também aos alunos, numa relação em que a fricção e lacunaridade dos fragmentos provoque a necessidade da descoberta, que é capaz de produzir vínculos mais profundos entre *sujeitos-alunos* e *objetos-conteúdos*. Essa movimentação converge ao que Sérgio Antônio da Silva Leite (2018) e o *Grupo do Afeto* predicam como principal papel do professor: mediar uma relação de afetividade entre alunos e matéria. Neste caso, a afetividade pretende suscitar uma curiosidade cinematográfica que ultrapasse reincidências observadas, como a instrumentalização conteudística, a acumulação esvaziada e a limitação aos streamings. É desse arcabouço téorico – e tentando responder à questão posta acima – que se desdobra *Cinema Lascado: uma estratégia em encontros.*

O uso da palavra "estratégia" não é aleatório; como bem define Edgar Morin, "a estratégia, ao contrário [do programa], elabora um cenário de ação que examina as certezas e as incertezas da situação, as probabilidades, as improbabilidades." (2014, p. 1193). Já a ideia de lasca propõe uma evolução do fragmento, uma vez que o último aparenta guardar um valor mais estático, de algo que já foi separado, enquanto a lasca tende a carregar a ação (de lascar) sob um fluxo, um movimento. Além disso, a lasca carrega ideias como a do cinema como escavação (ELSAESSER, 2018), navegação (DANEY) e – por que não – o encontro destas, bem definida na metáfora da cachoeira, de Humberto Mauro. Ou seja, comunhão entre a ação-movimento e a reação-fragmento.

AS LASCAS FÍLMICAS

Passa-se a uma segunda pergunta: *como formar e passar essa cachoeira de lascas*

O percurso estratégico aqui proposto parte do que David Bordwell (2008) denomina como camada denotativa do estilo, isto é, a superfície das imagens, as existências e ações inequívocas postas na tela. É a partir da convergência denotativa que se propõe a curadoria das lascas, que podem ser menores do que a cena original ou avançá-las, configurando sequências ou parte delas. Portanto, é preciso lapidá-las, escolhendo pontos de entrada e saída para o corte de cada uma. Uma vez escolhidas as lascas, é hora de pensar e organizar uma forma de dispô-las para, por fim, passá-las em aula, inaugurando a mise en scène de ensino-aprendizagem que se dará em sala.

Três curadorias-exibições feitas para uma disciplina de Direção Audiovisual podem ilustrar melhor a estratégia. Na primeira, *Lascas de dança em filmes não musicais*, foram dispostas cenas dos filmes *Anna Karenina* (2012), *Shara* (2003), *O Passo suspenso da cegonha* (1991), *As Montanhas se separam* (2015), e *Harry Potter e as relíquias da morte – parte 1* (2010). No Encontro *Lascas de direções diegéticas*, cenas de *A Noite Americana* (1973), *Cantando na chuva* (1952), *Crepúsculo dos deuses* (1950), *Encontros e desencontros* (2003) e *Aprile* (1998) articularam personagens que dirigem filmes (ou são dirigidos). Por fim, em *Lascas de diálogos à mesa*, duas cenas antagônicas de *O Dono da noite* (1992) marcaram a abertura e fechamento do conjunto, que contou, em seu miolo, com momentos de *Kramer vs. Kramer* (1979), *Amantes* (2008) e *A Mulher que corre* (2020).

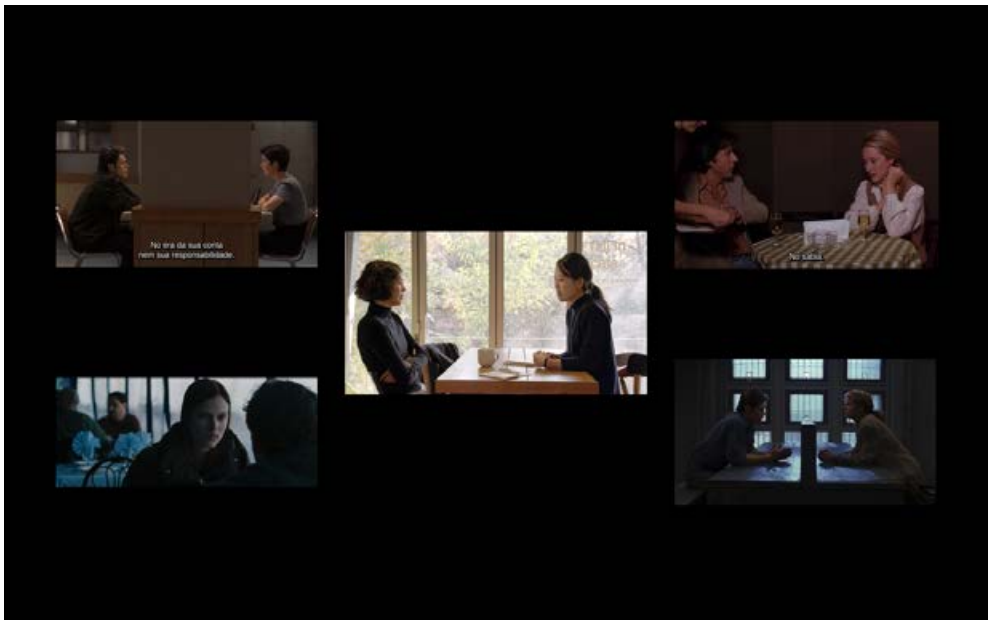
1. Lascas de dança em filmes não musicais

Montagem feita pelo autor a partir de frames dos filmes citados.

2. Lascas de direções diegéticas

Montagem feita pelo autor a partir de frames dos filmes citados.

3. Lascas de diálogos à mesa



Montagem feita pelo autor a partir de frames dos filmes citados.

Percebe-se claramente a ação denotativa que alinhava filmes (e cinemas) tão distantes já nos títulos: dança, direção, diálogo à mesa. As mostrações mencionadas variam entre 15 e 20 minutos. Para a apresentação deste trabalho na XXV Encontro SOCINE, propôs-se uma montagem mais enxuta, que coubesse no tempo da apresentação. Assim, *Lascas de Mulheres com Câmeras* contou com pequenos trechos de *Katatsumori* (1994), *A Visita* (2015), *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019) e *Mesmo se nada der certo* (2013).

AS LASCAS FALADAS

Uma terceira pergunta move adiante a estratégia pedagógica: *e agora, passador?*

A questão se preocupa com a postergação da sobreposição, da fala do professor sobre os trechos fílmicos, proposta por Aumont. Para isso, propõe-se aqui a rápida passagem das lascas dos filmes às lascas discentes, imediatamente colocadas como dizentes; propõe-se, portanto, passar a palavra aos alunos a partir da seguinte provocação – *descreva* o seu encontro com o que foi visto.

Emprestada da fenomenologia, a descrição não só contorna a explicação – obriga que se veja antes que se leia –, como propicia que o aluno implique parte de sua experiência estética através do discurso organizado para descrever. Essa confrontação submete as lascas fílmicas às lascas dos diversos sujeitos de uma sala de aula, destaca o ato de ver como "ver o mundo com os próprios olhos" (SOBCHACK, 1992) e prioriza o contato superficial e imediato dado pelos sentidos, pela cognição e pela possibilidade de partilhas sensíveis através do discurso.

Essa antecipação da participação discente objetiva reforçar as experiências individuais diante das lascas, para que ela permaneça nas etapas de sobreposição, contextualização e intepretação; uma disposição que converge com o entendimento de Merleau-Ponty:

> Ora, se sigo a escola da percepção, encontro-me pronto para compreender a obra de arte, porque esta é também uma totalidade tangível na qual a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim, de maneira que, tal como a coisa percebida, a obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma definição, nenhuma analise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventario dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 57)

Nessa reconfiguração da experiência de ensino-aprendizagem, o docente-passador deve suspender sua fala, reconduzindo-a para o momento após as descrições discentes. Então, ao realizá-la, cabe a ele buscar uma horizontalidade a partir do mesmo princípio; da descrição, da tentativa de elaborar sua experiência estética em discurso. Só após o jogo dado entre as visões sobre o texto (o conjunto de lascas), parte-se para o contexto (quais são os filmes, quando e onde foram feitos etc.) e, por fim, para as leituras interpretativas, sejam elas provenientes de bibliografia ou das participações em sala de aula.

Assim, se Bordwell elenca as camadas estilísticas em 1. Denotativa; 2. Expressiva; 3. Simbólica; 4. Decorativa; Cinema Lascado propõe uma reelaboração dessa ordem começando a um só tempo pelas camadas denotativa e decorativa, para depois passar pela expressiva, até chegar, por fim, à simbólica. O movimento, portanto, torna-se "ver, sentir, ler, interpretar", sem perder de vista a polissemia das imagens e sons.

Cinema Lascado objetiva retomar um "aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais" (SONTAG), *ver com olhos livres* (como dizia Carlos Reichenbach no título de seu blog) a partir de um "confronto com o brilho da obra sem protetor solar (ARASSE, 2019). Ver, como diria Paulo Freire, com autonomia. Almeja, também, retomar e reforçar a sala de aula de Cinema, Audiovisual e cia. sob o sentido dado por Didi-Huberman (2016) em "Que emoção!

Que emoção?", começando "pelo primeiro de todos os gestos filosóficos, o de se espantar diante de algo, de alguém, de uma experiência" para, em seguida, mergulhar na crise, na crítica, na "emoção como impasse: da linguagem, do pensamento, da ação" (p. 10-11).

REFERÊNCIAS

ARASSE, D. *Nada se vê:* seis ensaios sobre pintura. São Paulo: Editora 34, 2019.

AUMONT, J. "Meu caríssimo objeto". Imagens, São Paulo: Editora da Unicamp, n. 5, p. 18-27, 1995.

BERGALA, A. *A hipótese-cinema:* pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

BORDWELL, D. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

DANEY, Serge. O cinema e a memória da água [Le Grand Bleu (Imensidão Azul) de Luc Besson e Palombella Rossa de Nanni Moretti]. In: DANEY, Serge. Devant la recrudescence des vols de sacs à main, — cinéma, télévision, information. Lyon: Aléas Editeur, 1991. p. 161-165. Trad. Luiz Soares Júnior.

DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção! Que emoção?.* São Paulo: Editora 34, 2016.

ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias.* São Paulo: Edições Sesc, 2018.

LEITE, Sergio Antônio da Silva (org). *Afetividade:* as marcas do professor inesquecível. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2018.

MARTIN, Adrian. *Mise en scène and Film style.* Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

MENDONÇA, L., 2016. "Crítica e cinefilia – dos Cahiers amarelos à nova democracia digital". Camões, (24), pp.79-81.

METZ, Christian. *A Significação no cinema.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORIN, Edgar et al. *Os setes saberes necessários à educação do futuro.* Cortez Editora, 2014. Kindle ed.

SOBCHACK, V. *The address of the eye:* A phenomenology of film experience. Princeton University Press, 1992.

SONTAG, S. *Contra a interpretação:* e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

100% Maria Bruaquer: *Pantanal* na era digital[34] [35]

100% Maria Bruaquer: *Pantanal* on digital era

Ana Lucia Pinto da Silva Nabeiro[36]
(Mestranda – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Quase 32 anos depois da exibição da primeira versão de *Pantanal* pela Manchete, o remake da telenovela, exibida pela Rede Globo em 2022, faz sucesso em memes publicados em redes sociais. Considerando o caso de *Pantanal* como foco de atenção, este trabalho busca compreender as formas pelas quais memes medeiam o consumo contemporâneo da telenovela, com negociações de sentido que apontam para relações estabelecidas entre o texto televisual e a realidade social brasileira.

Palavras-chave: meme, telenovela, *Pantanal.*

Abstract: Almost 32 years after the broadcast of the first version of *Pantanal* by Manchete TV, the remake of the telenovela, broadcasted by Rede Globo in 2022, is successful in memes published on social networks. Considering the case of *Pantanal* as the focus of attention, this work seeks to understand the ways in which memes mediate the contemporary consumption of soap operas, with negotiations of meaning that point to relations established between the televisual text and the Brazilian social reality.

Keywords: meme, telenovela, *Pantana*l.

INTRODUÇÃO

O meme, texto midiático de autoria sempre incerta, tem, no entanto, capacidade certa de viralização e circulação. Além disso, esses conteúdos estabelecem relações expressivas com discursos televisivos, as quais constituem objeto de interesse deste trabalho. Memes serão aqui entendidos como conteúdos digitais (como imagens e vídeos virais) que compartilham sentidos em comum (SHIFMAN, 2014) e são passados adiante no âmbito de comunidades online (SARMENTO; CHAGAS, 2020). Além disso, memes caracterizam-se pela exploração do humor, por meio de estratégias discursivas que se manifestam sob as formas gerais ora da incongruência, ora do alívio (EAGLETON, 2020).

Considerando tais definições, o objeto de estudo deste trabalho diz respeito ao papel exercido pelos memes enquanto "textos secundários" (SILVERSTONE, 2002) que medeiam, no espaço das redes sociais digitais, o consumo contemporâneo da televisão e, mais espe-

34 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 2 – E nós não somos mulheres? As faces audiovisuais femininas contemporâneas.

35 - O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

36 - Mestranda pelo Programa de Pós-graduação Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, com bolsa CAPES, sob orientação da Profa. Dra. Nara Lya Cabral Scabin.

cificamente, da telenovela. Já há alguns anos, pode-se observar que memes atuam repercutido, em plataformas digitais, diferentes elementos das narrativas televisivas – desde os personagens preferidos do público, "falhas" encontradas na estrutura narrativa das novelas, canções de sucesso da trilha sonora e – questão de especial interesse aqui – a relação entre situações representadas na telinha, problemáticas sociais e a vida cotidiana.

A principal hipótese do trabalho é a de que os memes representam uma forma relevante de mediação do consumo da telenovela ao apresentar percepções do público que articulam as realidades ficcional e não ficcional. Por meio de um gênero discursivo próprio da cultura digital, membros da audiência parecem recorrer a formas singulares de interpretar e dar novos sentidos a assuntos presentes na narrativa televisual, em um processo de ressignificação do papel da telenovela brasileira enquanto espaço fundamental de debate público (LOPES, 2003).

Como estudo de caso, este trabalho elege a circulação da telenovela *Pantanal*, que foi ao ar pela Rede Globo em 2022, por meio de memes publicados, entre março e maio daquele ano, em diferentes plataformas digitais (Facebook, Twitter e Instagram); a amostragem adotada é não probabilística e não exaustiva.

REFERENCIAL TEÓRICO

Entre a recepção de telenovelas brasileiras, os memes têm conquistado o coração do público há alguns anos. Abrangentemente, podemos apontar duas personagens que fizeram história na teledramaturgia brasileira, tais como Nazaré Tedesco (Renata Sorrah), uma vilã da novela Senhora do Destino e a Carminha, interpretada por Adriana Esteves em *Avenida Brasil*, telenovela exibida em 2012 pela TV Globo – ambas foram construídas com características dramáticas e com um viés de humor.

> O signo televisivo é um signo complexo. Este é um ponto que tem levado a grandes confusões e tem sido o terreno de uma intensa controvérsia no estudo da linguagem visual. Uma vez que o discurso visual traduz um mundo tridimensional em planos bidimensionais, ele não pode, é claro, ser o referente ou o conceito que significa. O cão, no filme, pode latir, mas não consegue morder! (HALL, 2003 p.392)

No caso de *Pantanal*, desde sua estreia os memes já circulavam pela internet. Inicialmente, as narrativas presentes nos memes relacionados à telenovela giravam em torno de críticas ao governo de Jair Bolsonaro e seus fiéis apoiadores, conhecidos em redes sociais como "gado" (DOL, 2022) – denominação pejorativa, mas que caracteriza ações de um público que é guiado cegamente por um líder e que não age racionalmente diante das situações da realidade.

I – Imagem da novela Pantanal com legenda que aponta para a discordância com a campanha do candidato à Presidência Luiz Inácio Lula da Silva
Autor: @Jeh_Fontoura

II – Imagem da novela Pantanal com legenda que aponta crítica política ao governo Bolsonaro.
Autor: @gathaguedes

A estreia de uma telenovela constitui, na grade de emissoras televisivas - um evento que movimenta programas jornalísticos e de entretenimento, com entrevistas, reportagens e análises da trama-, dessa forma criando relevância para o tema. A apresentadora Ana Maria Braga, por exemplo, na data de estreia de *Pantanal*, apresentou seu programa vestindo uma roupa de felino. Acredita-se que a telenovela *Pantanal* tornou-se um fenômeno não apenas na programação da própria TV Globo – já que a telenovela chamou a atenção de veículos noticiosos em suas editorias voltadas a assuntos do cotidiano – caso do jornal Folha de São

Paulo, por exemplo, que no dia 5 de junho de 2022, conta como a telenovela tornou-se um sucesso de audiência principalmente entre os jovens. O jornalista Walter Porto fala sobre o fenômeno viral do *Remake* Pantanal.

III – Imagem do programa Mais Você, com a apresentadora Anamaria Braga fantasiada de onça pintada.
Autor: @lxcxs_

Ainda na primeira semana de exibição de *Pantanal*, o famoso meme da turma Mônica – que mostra uma imagem com a personagem criada por Maurício de Souza em frente ao computador – foi apropriado e adaptado por espectadores/as da novela, como mostra a imagem a seguir.

IV – Meme da turma da Mônica atualizado para a novela Pantanal, com a personagem usando chapéu e com manchas similar a pele de uma onça no braço.
Autor: @OstraFelipe

"EU TO COM RÉIVA"... É SOBRE ISSO E ESTÁ TUDO BEM!

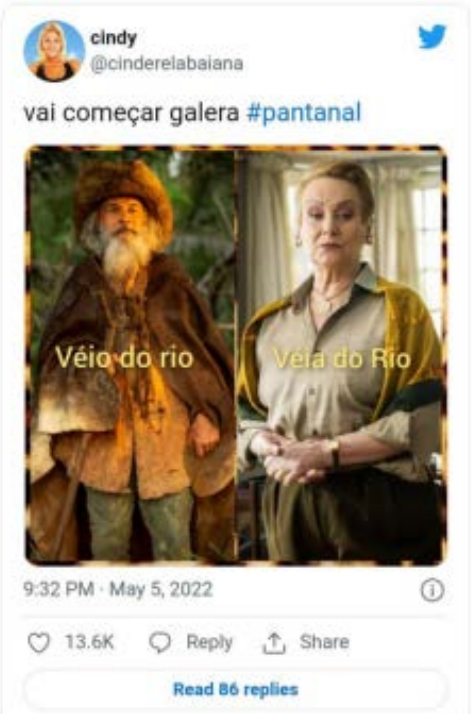
Por meio da observação dos memes publicados em plataformas de redes sociais sobre *Pantanal*, considerando-se o período de observação adotado, destacam-se, em um primeiro nível de mediação, publicações relacionadas à telenovela que colocam em discussão elementos específicos do universo narrativo da obra, como personagens, feições, trilha sonora, cenário etc.

Assim, ainda na primeira fase da trama, háum destaque para a recorrência de memes elaborados com imagens dos personagens principais da produção, como Joventino (Irandhir Santos), Madaleine (Bruna Linzmeyer) e Filó (Leticia Salles). A partir da segunda fase da novela, os memes acompanham a transformação dos personagens e troca de atores – além da entrada de novos personagens para a trama - por exemplo, como os memes que comparam o personagem Jove (interpretado por Jesuíta Barbosa) e o ator João Guilherme, batizado pelo público como "Jove da vida real". Na telenovela, os costumes de Jove, criado por uma família rica na cidade grande, são fonte de grande choque cultural com seu pai, Zé Leoncio (interpretado por Marcos Palmeira). A comparação com o ator João Guilherme, filho do cantor Leonardo, e o personagem de *Pantanal* criou uma espécie de "multiverso televisivo" – fenômeno que acontece na mídia televisiva e migra para a internet, ganhando a visibilidade necessária para que esse encontro se torne real e circule novamente na internet, em um processo de retroalimentação dos conteúdos produzidos. Reforçando o processo, os veículos de comunicação também cobriram a notícia[37], contribuindo para a midiatização do momento.

> Não devemos esperar uma única resposta para a questão de como a mídia transforma o social, uma vez que os próprios meios de comunicação são sempre duplamente articulados, como tecnologia de transmissão e conteúdo representacional (Silverstone, 1994) nos contextos de prática vivida e de luta situada que estão abertos a múltiplas interpretações (COULDRY, 2008, p. 375).

Ainda em relação aos personagens de *Pantanal*, pode-se observar a presença de memes que exploram o jogo de palavras "Véio do rio", personagem interpretado por Osmar Prado, e "Véia do Rio", expressão em alusão à personagem interpretada por Selma Egrei, como mostra a imagem a seguir. Além do meme em questão funcionar como uma "chamada" para o episódio, pode-se perceber que o único elemento que diferencia os personagens é vogal (minúscula, no caso do "Véio", e maiúscula, no caso da "Véia"). Além disso, o personagem de Osmar Prado remete a uma figura folclórica, já que, na trama, ele se transforma em uma sucuri. Quando comparado à mãe de Madaleine, par amoroso de Zé Leôncio na primeira fase da novela, o meme parece fazer alusão ao caráter duvidoso da personagem, que por vezes se comporta de forma traiçoeira, como uma "cobra", na narrativa.

37 - Reportagem veiculada pelo Portal Ig, no dia 12 de maio de 2022; "João Guilherme encontra Jesúita Barbosa e recria meme de 'Pantanal'.



V – Imagem que brinca com o termo "rio", sendo a primeira uma referência a um rio do Pantanal e a segunda à Cidade do Rio de Janeiro
Autor: @cinderelabaiana

Outro dado referente aos memes que exploram a construção dos personagens em *Pantanal* diz respeito ao caso da transformação da "Muda", interpretada por Bella Campos. Em sua primeira aparição na telenovela, a personagem queria apenas vingança contra a família Marruá; porém, a partir do capítulo que foi ao ar em 12 de maio, a personagem – que inicialmente fez-se passar por muda – começa a falar. O meme exemplificado na imagem abaixo brinca com o trabalho de construção da personagem pela atriz.

VI – Imagem que brinca com a ideia de que a personagem muda não precisa decorar texto
Autor @gabscmps

Na imagem acima, chama a atenção o fato de o meme operar um resgate, com finalidade humorística, da personagem Carminha, de *Avenida Brasil*. Construída e recheada de deboche, a publicação retoma uma imagem forte e marcante no imaginário popular, mostrando o cruzamento entre duas telenovelas com temáticas e estruturas narrativas bastante distintas entre si.

"FIVELA DE RESPEITO, ALCIDES"

Em um segundo nível de mediação, observam-se memes que, para além dos personagens e de situações da própria narrativa de *Pantanal*, fazem referência, a partir de elementos da telenovela, a assuntos do cotidiano do público e/ou a questões políticas e sociais – ressignificano o objeto de estudo, observando os movimentos de uma narrativa ficcional, assim como os debates sobre temas atuais.

De forma descontraída, os memes permitem que os personagens "saiam" de suas vivências ficcionais e passem a habitar o cotidiano do/a espectador/a, a partir de referências a situações triviais da vida do público, como no caso das imagens a seguir, que partem de imagens da personagem Maria Marruá (interpretada por Juliana Paes) para fazer referência a diferentes identidades profissionais e estilos de vida.

VII – Artesã utiliza imagem da atriz Juliana Paes que interpreta Maria Marruá
Autor: @liliandalledone

VIII – Imagem muito usada em memes de "antes e depois", brincando com a personagem Maria Marruá
Autor: @jhey_soares_js

Merece especial atenção também o caso da personagem "Maria Bruaca", interpretada por Isabel Teixeira. Enquanto, na primeira versão de *Pantanal*, a construção da personagem e a resposta do público a ela indicavam uma ridicularização da mulher traída e submissa ao marido, a nova versão da trama, assim como os memes, mostram um reposicionamento profundo da personagem. Na versão de 2022 de *Pantanal*, a personagem de Isabel Teixeira tornou-se uma das principais "estrelas" dos memes em redes sociais. Nas publicações, o público mostra-se indignado pela forma pejorativa com que Maria é tratada pelo marido Tenório (Murilo Benício) e torce por seus encontros amorosos com o peão Alcides (Juliano Cazarré). Além disso, sua trajetória suscitou inúmeros memes sobre autoconfiança, relações abusivas, feminismo e empoderamento.

IX – Imagem mostra a volta por cima dada pela personagem Maria Bruaca, em relação aos abusos do seu marido.
Autor: @itspedrito

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso deste breve ensaio, procuramos mostrar que a circulação da telenovela *Pantanal* por meio de memes contribui à negociação dos sentidos presentes na narrativa televisiva por meio do compartilhamento, entre espectadores, de diferentes sentidos mobilizados na decodificação (HALL, 2003). Nesse processo, destaca-se o estabelecimento de relações, de modo muitas vezes bem-humorado, entre o texto televisual, o cotidiano do público e a realidade social brasileira.

Tópico que merece maior aprofundamento, cabe observar também que os memes sobre *Pantanal* parecem sugerir ainda forma distinta de consumo da telenovela por meio do acompanhamento de postagens no Twitter, que oferecem uma espécie de "versão comentada" do capítulo do dia.

Finalmente, na continuidade deste trabalho, que faz parte de uma pesquisa de mestrado em fase inicial na Universidade Anhembi Morumbi, esperamos aprofundar o levantamento e análise de memes que integram o que estamos considerando, neste momento, como "segundo nível" de mediação, especialmente a partir de postagens que explorem temáticas políticas e/ou sociais.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Naiara. Bella Campos, a Muda de 'Pantanal', lembra dia em que tentou ficar calada e celebra personagem, agora com texto pra decorar. Extra, 12 mai. 2022. Disponível em: <extra.globo.com/tv-e-lazer/bella-campos-muda-de-pantanal-lembra-dia-em-que-tentou-ficar-calada-celebra-personagem-agora-com-texto-para-decorar-25507208.html>. Acesso em: 15 mai. 2022.

COULDRY, Nick. Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. New, Media & Society, v. 10, n. 3, Londres, p. 373-391, 2008.

DUARTE, Nathalia. Pantanal': memes, beleza de Renato Góes e elogios à fotografia roubam a cena nas redes sociais. Veja a repercussão! Pure People, 28 mar. 2022. Disponível em: <purepeople.com.br/noticia/pantanal-confira-a-repercussao-da-estreia-da-novela-nas-redes-sociais_a344613/1>. Acesso em: 25 abril de 2022.

DOL. "Estreia de Pantanal rede memes com gados de Bolsonaro". Disponível em: https://dol.com.br/entretenimento/fama/705166/estreia-de-pantanal-rende-memes-com-gados-de-bolsonaro?d=1. Acessado em 30 de março de 2022.

EAGLETON, Terry. Humor: o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EXTRA. Após meme de 'Pantanal', João Guilherme encontra Jesuita Barbosa e web brinca: 'Jove da ficção e da vida real' Disponível em: https://extra.globo.com/tv-e-lazer/apos-meme-de-pantanal-joao-guilherme-encontra-jesuita-barbosa-web-brinca-jove-da-ficcao-da-vida-real-25507710.html. Acesso em: 4 de janeiro de 2023.

GOMES, Itania Maria M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. Famecos, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.

HALL, Stuart. "Codificação/decodificação". In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 26, p. 17-35, jan./abr. 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

PORTO, Valter. Entenda por que 'Pantanal' virou fenômeno jovem com revolução sexual e memes. Folha de S. Paulo, 5 jun. 2022. Disponível em: <folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/entenda-por-que-pantanal-virou-fenomeno-jovem-com-revolucao-sexual-e-memes.shtml.> Acesso em: 5 jun. 2022.

SARMENTO, Rayza; CHAGAS, Viktor. Bela, recatada e do bar: memes de internet, política e gênero. Rumores, v. 14, n. 27, p. 124-149,jan./jun. 2020.

SHIFMAN, Limor. Memes in digital culture. Cambridge: MIT Press, 2014.

SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia? São Paulo: Edições Loyola,2002.

UOL. Isabel Teixeira diz viver 'algo épico' e se diverte com memes de 'Pantanal'. UOL, São Paulo.15 jun. 2022. Disponível em: <uol.com.br/splash/noticias/2022/06/15/isabel-teixeira-diz-viver-algo-epico-e-se-diverte-com-memes-de-pantanal.htm>.Acesso em: 16 jun. 2022.

Pedagogias do cinema - corporeidades de empoderamento[38]

Film pedagogies – empowerment corporeities

Ana Paula Nunes[39]
(Doutora – UFRB)

Resumo: Parto do princípio de que todo cinema possui uma pedagogia interna, para o bem ou para o mal, pois compreendo o cinema como expressão de valores, visões de mundo, formas de pensar e sentir. Uma pedagogia, também, dos sentidos, da percepção, do sensível. Este artigo busca refletir sobre a união entre cinema, corpo e educação, por meio de pedagogias do cinema que trazem corporeidades de empoderamento. Para tal, serão analisados os filmes *Café com canela* (2017) e *Era o hotel Cambridge* (2016).

Palavras-chave: Pedagogias do cinema, corpo, educação, Café com canela, Era o hotel Cambridge.

Abstract: I start from the principle that all cinema has an internal pedagogy, for better or for worse, because I understand cinema as an expression of values, worldviews, ways of thinking and feeling. A pedagogy, also, of the senses, of perception, of the sensitive. This article seeks to reflect on the union between cinema, body and education, through cinema pedagogies that bring empowerment corporeities. To this end, the films *Café com canela* (2017) and *Era o hotel Cambridge* (2016) will be analyzed.

Keywords: Cinema pedagogies, body, education, Café com canela, Era o hotel Cambridge.

A partir do questionamento do tema atual da SOCINE - *O que pode o audiovisual para inventar futuros sustentáveis, criativos, plurais, diversos, marcados pela liberdade e pela justiça social?* -, articula-se, aqui, uma defesa de pedagogias do cinema que apresentem corporeidades de empoderamento como forma de interrogar e subverter o *status quo*. Pedagogias do cinema no sentido de provocação da curiosidade, de prática da liberdade e de responsabilidade pelo mundo, na direção oposta ao de transmissão de conhecimento ou do didatismo de uma produção com fins educativos. Dentro deste espectro, a atenção recai nos corpos que experienciam, desafiam e transformam o mundo. Corpo entendido de forma integrada corpo-mente, ou melhor, como corporeidade em movimento.

38 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Olhares decoloniais, no ST Cinema e Educação.

39 - Professora de Cinema e Audiovisual na UFRB; líder do Grupo de Pesquisa Quadro a Quadro - projetando ideias, refletindo imagens; idealizadora da ManduCA - Mostra de Cinema Infantojuvenil de Cachoeira.

Portanto, este artigo busca refletir sobre a união entre cinema, corpo e educação. Para tal, convoca-se para a conversa bell hooks (2013), inspirada por Paulo Freire (2015); com Matheus Araujo dos Santos (2020), e seu conceito de *cinema implicado*, que dialoga com Denise Ferreira da Silva (2019) e sua definição de *negridade*. Por sua vez, ela dialoga com Julio Tavares (2020) e as *corporeidades de empoderamento*.

Toda essa roda de interlocutores ajudará a aproximação dos filmes *Café com Canela*, dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio (2017), e *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé (2016), buscando pistas para inventar futuros.

RODA DE CONVERSA

Parte-se do princípio, aqui, de que todo cinema possui uma pedagogia interna, para o bem ou para o mal, pois compreende-se o cinema como expressão de valores, visões de mundo, formas de pensar e sentir. Mesmo os filmes mais abstratos, sem uma narrativa explícita, que atuam principalmente na dimensão da textura da imagem e experimentação, em geral, buscam provocar uma pedagogia dos sentidos, da percepção, do sensível.

Para Vítor Reia-Baptista (1995), há três grandes tipos de dimensão pedagógica da imagem: afirmativa; interrogativa e herege. O "grande cinema" - cinema hollywoodiano e os que seguem seus moldes -, geralmente, segue a dimensão de uma pedagogia afirmativa, ou seja, confirma, ratifica o *status quo*, os valores dominantes. Relaciona-se à pedagogia da moral, à imagem pedagógica, como um veículo de transmissão de mensagens. A pedagogia interrogativa, como o próprio nome diz, questiona os principais dogmas vigentes, desestabiliza os valores dominantes, uma corrente cinematográfica que ganhou força nos anos 60 e 70 por todo o planeta. Já a pedagogia herege não mais questiona, mas procura subverter e minar por dentro o sistema, como a filmografia surrealista de Buñuel.

Dando continuidade ao pensamento de Reia-Baptista, defende-se uma possibilidade de pedagogia afirmativa que não mais reafirma o discurso hegemônico, mas ao contrário, desconstrói estereótipos, descoloniza os corpos, posiciona-se como afirmação de um mundo novo, no sentido das ações afirmativas. *Café com canela* e *Era o hotel Cambridge* são exemplos de toda uma conjuntura histórica, que permitiu emergir novos realizadores e novas práticas de realização coletiva, constituindo uma pedagogia do cinema como afirmação, uma educação nos moldes de Freire (2015) e hooks (2013), cujo cerne é o questionamento da ordem das coisas, a transgressão dos limites impostos pelo patriarcado colonial, mas que, ao mesmo tempo, afirma uma prática da liberdade e o esperançar de uma ética amorosa.

Para uma maior aproximação dos filmes em questão, Denise Ferreira da Silva (2019) entra nesta roda, propondo uma contraposição à tradição analítica de colocar a arte inserida na categoria de conceitos abstratos. A autora sugere uma interpretação poética, negra e feminista do trabalho artístico, visando se aproximar da matéria "em estado bruto". Não são os conceitos que irão ajudar a analisar os filmes, mas suas próprias materialidades, a partir de uma mudança de perspectiva. Nas palavras da autora: "como um jogo da imaginação sem as

limitações do entendimento" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.46). O desafio é *des-pensar* este mundo ordenado com vista a seu fim, e por isso mesmo não deveria haver preocupação com respostas para as questões desse mundo, mas, em vez disso, levantar questões que emerjam de um novo mundo implicado.

Segundo Silva (2019), os três pilares do mundo ordenado que vivemos (pós-iluminista) são: separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Ou seja, há uma distinção entre *sujeito* e *mundo*, o sujeito é caracterizado por um eu transparente e uma temporalidade linear. O fim desse mundo possibilita "a emergência de outros modos de ser e saber que permitem a *Implicação* como gesto fundamental da existência e do conhecimento" (SANTOS, 2020, p. 12).

Nessa esteira, soma-se a proposta de *cinema implicado*, como definido por Matheus Araujo Santos (2020), um cinema que – seja na dimensão da produção, seja na imagem, seja na relação com o/a espectador/a – possui uma vinculação densa ao mundo e a tudo que o constitui. O autor apresenta algumas pistas para a formação de um *cinema implicado,* como táticas disruptivas que: vão além da representação como fim; da estabilidade do espaço-tempo (e a linearidade/ sequencialidade); e das "distinções entre S*ubjectum* e M*undus*, permitindo que a diferença exista sem separabilidade". (SANTOS, 2020, p. 14)

Já em relação às corporeidades, segundo Julio Tavares (2020), deve-se pensá-las como corporeidades em movimento, um movimento que pode ser de sujeitamento ou de empoderamento. Estas últimas, que estão no cerne deste artigo, estão relacionadas à negridade como defendida por Ferreira da Silva (2019a), como uma corporeidade que anuncia o fim do mundo como conhecemos, pois está no mundo sem separabilidade, como *plenum*, possuindo, assim, a capacidade criativa de desmontar o *mundo ordenado*.

CAMINHANDO COM OS FILMES

Depois dessa roda de conversa, o exercício é o de caminhar com os filmes, contemplando suas materialidades, o vocabulário das corporeidades em movimento e em relação, mapear os gestos, sotaques e gírias, assim como gestos verbais, visuais e sonoros - gestualidade do samba de roda, as sonoridades do Recôncavo, os muitos sotaques dos imigrantes de *Era o hotel Cambridge*.

Em síntese, o filme *Café com canela* apresenta Margarida (Valdinéia Soriano), uma mulher que sofre a perda de um filho, de forma visceral, seguindo imóvel pelos dias, meses e anos, sem vida; e Violeta (Aline Brunne), uma mulher cheia de energia, que vive em movimento, deslocando-se entre os cuidados com a avó doente e a família, o trabalho de vender coxinhas pela cidade e a alegria de viver rodeada de amigos. O filme fala sobre a dor do luto e a luz da amizade, quebrando, de uma só vez, uma série de estereótipos ou cárceres estéticos. Segundo Santos, ao se referir a falas públicas de Cíntia Guedes, cárceres estéticos "diz respeito às imagens que trabalham no sentido de imobilização das potências e poéticas negras, ou seja, imagens que *podem* funcionar – e, geralmente, funcionam – pela manuten-

ção da Ordem do mundo tal qual o conhecemos" (SANTOS, 2020, p. 14). No filme, temos no mesmo fluxo: o marido pedreiro, amoroso, e que divide os cuidados familiares com o mesmo prazer que a esposa; o vizinho médico e gay, vivido pelo ator Babu Santana, casado com um homem mais velho em uma relação estável; elenco majoritariamente negro vivendo diferentes histórias, com dificuldades da vida cotidiana, mas repletas de afeto e delicadeza. Em outras palavras, uma nova gramática corporal que bagunça a idealização do mundo ordenado como conhecemos.

Apenas a partir de uma breve descrição, percebe-se que a narrativa não assume uma postura questionadora da temática das relações raciais, por exemplo, ressaltando a dimensão do conflito em que são constituídas. Tampouco o filme encena o mito da democracia racial, relacionado-se a uma pedagogia que reafirma o pensamento social dominante no Brasil, em que todos, brancos e negros, têm as mesmas oportunidades, como se não houvesse racismo ou desigualdade. Ao contrário, o filme nos traz uma das cidades mais negras do país, com sua população, que raramente tem o protagonismo nas telas sem ser relacionada à violência ou ao sexo. O filme não dá representatividade para corpos negros, ele simplesmente é "uma versão de possibilidades permanentemente expostas no horizonte do Vir-a-Ser" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 109), ou ainda, a vida: simples e afetuosa, num continuum sujeito e mundo, corpo-território, sem separabilidade.

O outro filme contemporâneo é *Era o hotel Cambridge*. O filme se passa em um prédio ocupado do centro de São Paulo, e protagonizado por integrantes da Frente de Luta por Moradia (FLM), juntamente com atores profissionais (José Dumont e Suely Franco) e refugiados recém chegados ao Brasil, participantes do Grupo Refugiados e Imigrantes Sem Teto (GRIST), trazendo à baila a questão da luta por moradia nos grandes centros urbanos, além do choque cultural e xenofobia até mesmo dentro dos movimentos sociais. *Era o hotel Cambridge* também contribui para a desconstrução de carceres estéticos, com uma protagonista feminina, Carmen Silva, que coordena a ocupação e se destaca como liderança comunitária; bem como evidenciando o quanto todos são refugiados (inclusive os brasileiros dentro do próprio país) e excluídos naquele antigo hotel de luxo abandonado.

Ambos os filmes são provocativos e questionadores já nas suas linguagens, nas suas materialidades, desordenadas sem uma linearidade ou sequencialidade. Como exemplo, basta contemplar a abertura dos filmes, neste espaço reduzido do artigo.

Café com canela inicia com imagens "amadoras" de Cachoeira e São Félix, as cidades irmãs do Recôncavo da Bahia, mas o som é de uma conversa banal e brincalhona entre marido e mulher falando sobre o aniversário de Paulinho, o filho. Só nessa primeira cena confusa, em que som e imagem não estão em sincronia, percebe-se que o filme abarca desde as águas, o rio e o vôo dos pássaros, até as parabólicas e caixas d'águas de casas populares que se multiplicam no quadro. Som de fita cassete entrando no aparelho, que se mistura ao som de projetor quando a personagem Margarida entra em um cinema, ela senta e nós espectadores nos encontramos no lugar da tela. Som de vídeo cassete, e imagens que remetem a gravações caseiras de festa de aniversário. É a festa de Paulinho, filho de Margarida. A fita

rebubina, pausa, recomeça, outra temporalidade. Corte para uma sequência atual (sabemos disso porque Margarida aparece mais velha), fragmentos de um churrasco "na laje" entre amigos, em meio aos créditos iniciais. Junto ao título do filme, a voz de Violeta: "Hoje eu quero fazer um brinde, um brinde à vida, que mesmo toda desencontrada, cheia de loucura, oferece para gente os mais lindos encontros e inacreditáveis reencontros". A sequência do churrasco segue em montagem paralela com a da festa de aniversário. Violeta criança, da idade de Paulinho, e Violeta hoje. Neste momento sabemos que o filme faz um brinde ao "inacreditável reencontro" de Margarida e Violeta. Em seguida, rostos do povo negro do Recôncavo tomam conta da tela ao som de atabaques. Em 15 minutos de filme temos diferentes texturas de imagens (vídeo e cinema), passado e presente, o particular e o geral, as flores e o lugar, natureza e urbanismo. Em outras palavras, uma linguagem que representa uma vida "toda desencontrada, cheia de loucura" e encontros.

Era o hotel Cambridge começa mostrando prédios ocupados no centro de São Paulo em seus limites com o céu e a cidade, até chegar ao portão vermelho do edifício que dá título ao filme, e nos apresentar o espaço como um organismo vivo: suas tubulações e sons de água percorrendo os canos velhos, fiação elétrica e emaranhados de fios desgastados, ouve-se a eletricidade, janelas e escadarias que ampliam a circulação desse personagem principal – o antigo Hotel Cambridge. Apenas depois dessa apresentação inicial conhecemos os atores e refugiados, as dificuldades de relação, as muitas línguas que tentam se comunicar, o choque cultural sobre a comida, afeto e solidariedade. A vida em comum apesar das diferenças. Uma cena que marca a dor da saudade, quando um refugiado do Congo, Kazongo, começa a ver fotos dos familares no celular, as fotos tomam conta da tela, imagens sobre as opressões que o levaram ao limite da fuga de seu país se transformam em seu sonho/pesadelo. Personagem desperta e na cena seguinte Apolo (José Dumont) interage poeticamente com um grupo de brasileiros e refugiados tentando consertar a rede elétrica do prédio. As dores e os risos. O filme dirigido por Eliane Caffé mescla ficção e documentário, usando do dispositivo da interação performática dos atores para que os não atores interpretassem a si mesmos. Para além disso, mistura texturas e linguagens: as gravações do filme em si, fotografias, chamadas por *skype*, filmes representando os países de origem dos refugiados[40], dentre outras fontes que compõem esse mosaico de histórias que se encontram na luta por moradia.

Os dois filmes abordados brincam com suas formas, misturam várias linguagens (do videoclipe à performance, de câmeras de chamadas para a comunicação virtual à imagem cinematográfica com composição formal), para construir suas narrativas profundamente compromissadas com as corporeidades daqueles territórios (o Recôncavo e o movimento de ocupação), uma sinfonia de vozes, dando complexidade aos personagens e localizando o sentimento de (não) pertencimento, da ancestralidade e do vir-a-ser. Trata-se, portanto, de exemplos de um cinema implicado, que pressupõe uma pedagogia interna.

40 - Documentários "Blood in the Mobile" (Frank Piasecki Poulsen, 2010), com imagens do Congo, e "A Chave da Casa" (Stela Grisotti e Paschoal Samora, 2009), sobre a Jordânia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao passar pelas definições de pedagogias da imagem, complexificando-as para chegar à proposta de um cinema que é ação afirmativa, que é implicado com o mundo e com as corporeidades de empoderamento que o constitui, dialogando com os filmes *Café com canela* e *Era o hotel Cambridge*, este artigo visou destacar a importância da presença de Margaridas, Violetas e Carmens nas telas. Trata-se da negridade recusando a separabilidade, determinabilidade e sequencialidade do mundo ordenado, ao mesmo tempo que afirma criativamente: nós existimos, como gesto, episteme, vida e temos a possibilidade de pensar o mundo *outramente*.

REFERÊNCIAS

CAFÉ com canela. Direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa. Bahia: Rozsa Filmes, 2017. (102min.)

ERA o hotel Cambridge. Direção de Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, 2016. (93min.)

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia:* saberes necessários à prática educativa. 51a. ed – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HOOKS, b. *Ensinando a transgredir:* a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

TAVARES, J. (org.). *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas:* perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.

SANTOS, M. A. "Atravessando abismos em direção a um cinema implicado: negridade, imagem e desordem". Logos 52, PPGCOM UERJ, Rio de Janeiro, v. 27, n.01, 2020.

SILVA, D. F. "Em estado bruto". Ars, ano 17, no. 36, 2019, p.45-56.

FERREIRA DA SILVA, D. *A dívida impagável.* São Paulo: Forma Certa, 2019a. Disponível em: https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf. Acesso em: 20 out. 2022.

Imagens do Brasil em latência e suspensão no filme *Os Jovens Baumann*[41]

Images of Brazil in latency and suspension in the film *The Young Baumanns*

Ana Maria Acker[42]
(Prof. Doutora na Universidade Luterana do Brasil - ULBRA)

Resumo: A proposta investiga o filme *Os Jovens Baumann* (2018), de Bruna Carvalho Almeida, por meio da relação entre *found footage*, memória (HUYSSEN, 2014) e aparatos antigos de captação de imagens. Partimos do pressuposto que tais elementos narrativos e estéticos deslocam a obra, que se passa em 1992, para uma discussão política acerca do Brasil contemporâneo, a percepção de um país em latência (GUMBRECHT, 2010) cujas cicatrizes do passado emergem em espectros difusos, envoltos em *glitches* de VHS.

Palavras-chave: Found footage; Horror; Latência, Estética VHS; Política brasileira.

Abstract: This paper proposes to investigate the movie *The Young Baumanns* (2018), by Bruna Carvalho Almeida, through the relation between found footage, memory (HUYSSEN, 2014) and old image-capturing apparatuses. Our premise is that these narrative and aesthetic elements relocate the movie, which takes place in 1992, to a political discussion about Brazil today, to the perception of a country in a state of latency (GUMBRECHT, 2010) whose past scars emerge in diffused specters surrounded by VHS glitches.

Key Words: Found footage; Horror; Latency; VHS aesthetics; Brazilian politics.

INTRODUÇÃO

A experiência estética com o VHS ou a simulação dessa aborda diferentes sensações comparadas às das narrativas digitais de outros dispositivos, como smartphones, webcams ou câmeras de vigilância (ACKER, 2017). A memória é um aspecto importante e o filme *Os Jovens Baumann* (2018), dirigido por Bruna Carvalho Almeida, tenta evocar o passado ao debate do Brasil contemporâneo, um país em suspensão, latência. O *found footage* de horror, no qual a obra se enquadra, é um estilo ou subgênero que simula documentário e, às vezes, tenta aplicar truques com a audiência sobre a origem ontológica das imagens e sons (CARREIRO, 2013).

41 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Mesa Temática Estudos do Horror Contemporâneo.

42 - Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e mestra pela mesma instituição. Professora e coordenadora do curso de Jornalismo EaD da Universidade Luterana do Brasil - ULBRA. Docente no Centro Universitário Leonardo Da Vinci - Uniasselvi.

O filme tem uma trama recorrente nesse modo de produção: membros de uma família, jovens primos, gravam as férias, eventos estranhos acontecem e, depois disso, todos desaparecem. Os personagens costumavam passar os verões em uma grande fazenda de café em Santa Rita d'Oeste, cidade de São Paulo, próxima à divisa com Minas Gerais. O sobrenome Baumann era poderoso e simbolizava uma distinção entre pessoas muito ricas, a elite e as raízes desta com o passado escravocrata do Brasil. O ano em que o filme se passa, 1992, é emblemático para a história brasileira: o primeiro presidente eleito em eleições diretas após 21 anos de ditadura, Fernando Collor de Mello, renuncia em meio a um processo de Impeachment. *Os Jovens Baumann* traz a ambiência de desilusão e desesperança de um país em suspensão – um lugar que nunca alcança o futuro porque não consegue restaurar problemas e traumas do passado.

O propósito das imagens antigas é causar desconforto e nos levar a uma sensação de suspensão, latência (GUMBRECHT, 2010), conectando 1992 a 2018 – o Brasil do presidente Collor ao de Jair Bolsonaro.

Laura Cánepa (2020) observa que a trama de Almeida é singular no contexto do cinema de horror brasileiro e discute o filme por três aspectos: 1) a reconstituição da década de 1990; 2) as características fragmentadas e enigmáticas das imagens em VHS; 3) a narração, em voz *over*, em primeira pessoa, por meio de uma simulação de documentário (CÁNEPA, 2020, p. 171). A análise é focada nos aspectos um e dois, reconfigurando a relação entre *found footage*, memória e aparatos antigos de captação reprodução de imagens. Partimos do pressuposto que tais elementos deslocam *Os Jovens Baumann* para uma discussão política acerca do Brasil contemporâneo, a percepção de um país em latência cujas cicatrizes do passado emergem como espectros difusos, envoltos em *glitches* de VHS.

VHS COMO UM CAMINHO FANTASMAGÓRICO DE ACESSAR O PASSADO

Muitas vezes, há no realismo do dispositivo *found footage* um fluxo de "tempo real", uma impressão dele, apesar de a maioria das obras reiterar o passado anunciando que são resultado da edição de arquivos documentais encontrados, ou seja, imagens que carregam a marca do tempo. Heller-Nicholas (2014) argumenta que as marcas do tempo, muitas vezes, são criadas na pós-produção. Esses efeitos confirmam a tentativa de se simular uma deterioração imagética, uma ação do tempo que não existe por se tratar de um falso arquivo.

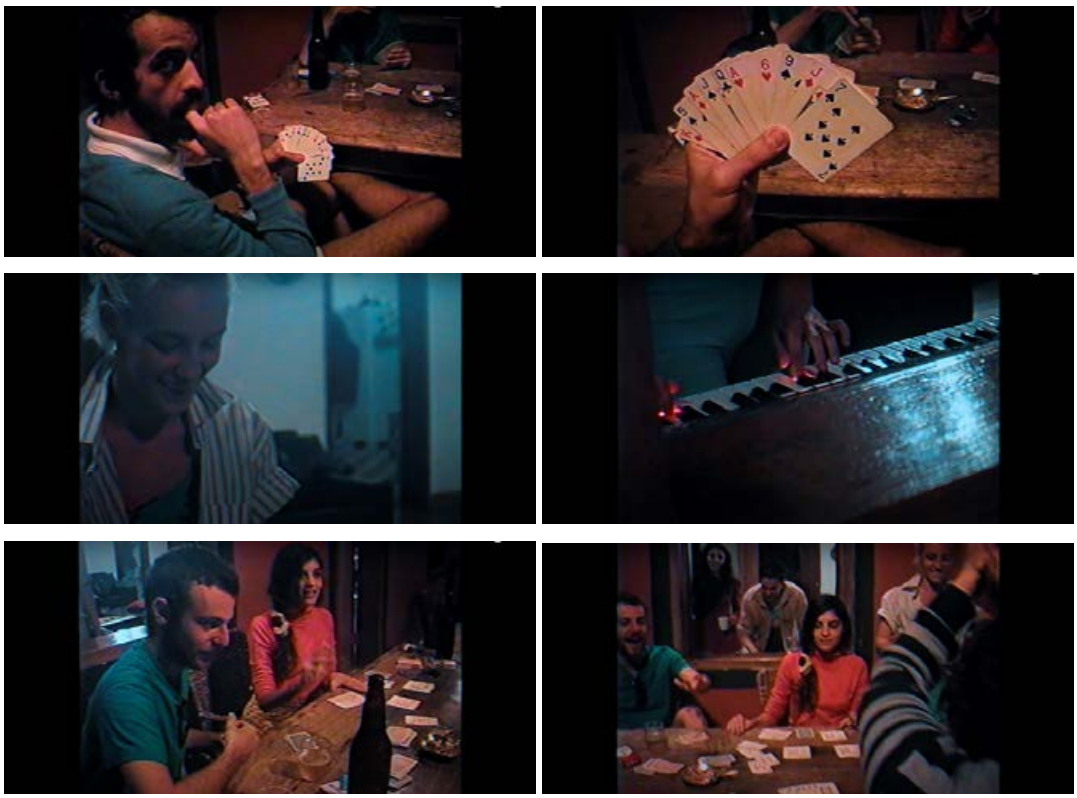
Contudo, Bruna Almeida não tentou simular um vídeo antigo, e sim de fato usou câmeras VHS durante quase todo o filme – apenas o som foi captado com equipamento digital além de alguns planos (CÁNEPA, 2020). *Os Jovens Baumann* flui em uma narrativa fragmentada; os personagens nos dizem poucas coisas sobre eles e as situações na fazenda (CÁNEPA, 2020). As lacunas durante a trama acabam expandidas pelo estranhamento causado pela permanência do VHS:

> [...] as personagens deixam muito pouco de si para que possamos conhecê-las. Afinal, as imagens que elas produzem de si mesmas têm caraterísticas semelhantes às apontadas por Roger Odin em seu

> estudo sobre os filmes domésticos, sobretudo quando ele alega que a principal característica desses filmes costuma ser o fato de eles serem feitos para aqueles que vivenciaram o que é representado na tela (1995, p. 31). Assim, as características textuais que, segundo Odin, permitem que reconheçamos um filme doméstico – como a temporalidade linear descontínua, a ausência de fechamento, o som irregular, os olhares constantes das pessoas para a câmera – aplicam-se perfeitamente aos registros feitos pelos jovens Baumann. Eles próprios não sentem necessidade de explicar nada que contextualize as situações vividas, pois serão eles os espectadores preferenciais dos registros (CÁNEPA, 2020, p. 173).

Uma narrativa fragmentada dispersa em imagens cheias de opacidade – tudo o que falta fala mais sobre a memória, perdida e um eterno *devir* Brasil. Atualmente, o VHS não causa confusão entre ficção e documentário desde que a estética parece ter sido incorporada aos hábitos cotidianos (HELLER-NICHOLAS, 2014). No entanto, a estrutura visual e montagem às vezes tornam-se estranhas, o que contribui para a atmosfera de horror (Figura 4).

Figura 1 – Os primos sempre aparecem apartados das pessoas do lugar



Fonte: Captura de tela de *Os Jovens Baumann*

O *plot* desorganiza qualquer esforço de dar uma sequência linear aos eventos mostrados. O público é testemunha de um banho no lago (Figura 2), jogos de bola, corridas pela plantação de café, caminhadas e passeio a cavalo – os planos são instáveis, com diferentes tons de cores (Figuras 2 e 4). Cortes marcados por uma tela azulada, câmera subjetiva e o botão de *forward* pressionado são recursos que misturam a imagem e o aparato, algo peculiar no cinema videográfico experimental (DUBOIS, 2004).

Figura 2 – A estética VHS de reforça a atmosfera de estranhamento

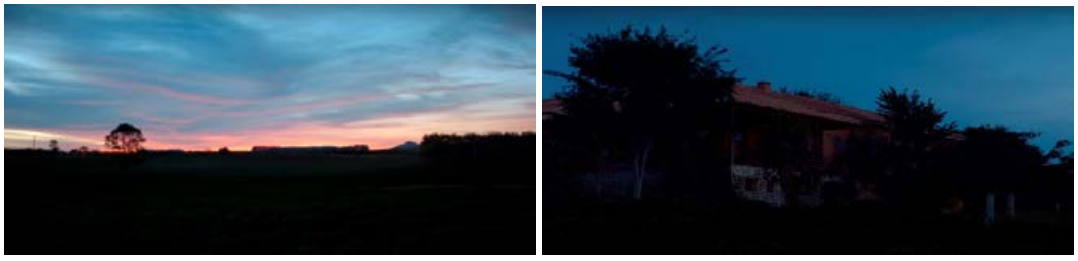
Fonte: Captura de tela de *Os Jovens Baumann*

Algumas sequências da obra são apresentadas pela voz *over* de uma mulher, provavelmente a diretora – personagem, e trazem alta definição de câmera (Figura 3), sem *glitches* ou *jump cuts*, o que indica que aquele registro foi feito no presente. A narração aproxima a sensação de espaço vazio, o mistério de uma tragédia não resolvida, que reconhecemos pelos planos fixos. Huyssen (2014) observa que a nostalgia se opõe à noção linear de progresso, porque isso é uma perda de outro lugar ou experiência, um tipo de utopia às avessas.

> 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 presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia (HUYSSEN, 2014, p. 91).

A grande casa dos Baumann funciona como uma ruína, um espaço de memórias e nostalgia, um lugar preso a um tempo remoto e em suspenso (Figura 3).

Figura 3 – Imagens em alta definição da casa e da fazenda aparecem durante a narração em voz *over*



Fonte: Captura de tela de *Os Jovens Baumann*

Huyssen (2014) enfatiza que a obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a falta de uma era anterior, quando ainda era possível imaginar outros futuros. Nesse caso, o conceito de latência (GUMBRECHT, 2014) nos ajuda a entender o link entre o filme de Bruna Almeida e a sociedade brasileira do presente em trânsito pelas ruínas do passado.

Ao discutir a relação com o pós-guerra em *Depois de 1945*: latência como origem do presente, Gumbrecht aborda a constituição de um presente amplo, cuja organização é influenciada pela tecnologia:

> Quando nada pode ser deixado para trás, cada passado recente se impõe, no presente, sobre os passados prévios armazenados, e neste presente do novo cronótopo, que sempre está aumentando, haverá um sentido menor daquilo que cada um dos "agoras" – cada presente – realmente "é". [...] O presente sempre em expansão começou a nos dar a impressão de que estamos encurralados num momento de estagnação. O tempo deixa de ser considerado um agente absoluto de mudança. Ao mesmo tempo, dentro do presente expansão, certas atividades e comportamentos – certamente todas as formas de comportamento facilitadas pela tecnologia eletrônica – vão acelerar e consumir cada vez mais tempo que temos ao nosso dispor, sem produzir nenhum sentido de direção nem de realização (GUMBRECHT, 2014, p. 318).

O tempo em suspensão é reiterado por planos gerais da fazenda, suas áreas verdes em relação ao transitar dos primos (Figura 4). Identificamos uma alternância entre planos abertos e fechados, em muitos deles com declarações de personagens para a câmera, estratégia usual de *found footage*. Mas os *closes* são mais frequentes dentro de casa, como um esforço para compreender a aura e o mistério da família. Nesse aspecto, a casa-grande não é apenas um espaço, ela representa um arquivo do tempo, e algumas dessas ruínas não podemos ver, todavia conseguimos sentir pela estranheza dos atos dos membros da família.

Figura 4 – Cores, glitches e sombras contribuem para a ambiência estranha da trama

Fonte: Captura de tela de *Os Jovens Baumann*

A BUSCA PELO BRASIL – 1992 A 2018

O filme faz emergir as diferenças entre classes envolvendo questões econômicas, sociais, culturais e raciais. Todavia, para se entender o que é consciência de classe, é necessário ultrapassar a área econômica e incluir aspectos mais amplos (SOUZA, 2017, p. 88). Jessé Souza (2017) defende que o problema mais profundo do Brasil é o racismo e a desigualdade estrutural criada por ele. "No nosso caso, as classes populares não foram abandonadas simplesmente. Elas foram humilhadas, enganadas, tiveram sua formação familiar conscientemente prejudicada e foram vítimas de todo tipo de preconceito, seja na escravidão, seja hoje em dia" (SOUZA, 2017, p. 89).

Durante uma conversa, os personagens reclamam sobre a decadência da propriedade e um deles diz: "Isso é culpa a reforma agrária!" – comportamento comum nas classes média ou alta, que preferem culpar o povo do que admitir os próprios problemas e limitações. Qualquer avanço de políticas públicas para os mais pobres é visto como populismo. Souza (2017) reitera, ainda, que as classes dominantes tendem a ver seus privilégios como inatos ou adquiridos. Ou seja, a reforma agrária é uma ameaça a esse *status quo*, contudo, a frase é dita de forma solta, a conversa dos personagens não avança ou se aprofunda em relação à questão. As declarações esparsas deixam essas lacunas de forma a criar dúvidas no espectador, um debate supostamente político mantém as pontas soltas, a incógnita sobre o quanto o Brasil se transformava pós-redemocratização.

O discurso sobre a reforma agrária evidencia uma negação dos avanços sociais; como se o outro fosse um intruso que rouba privilégios sem merecê-los. Esse sentimento está relacionado ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019): "No Brasil, a negação do racismo e a ideologia da democracia racial sustentam-se pelo discurso da meritocracia. Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava a seu alcance" (ALMEIDA, 2019, p. 71).

Todavia, essas imagens antigas não acessam apenas uma memória nostálgica (HUYSSEN, 2014). O objetivo também é causar estranhamento e nos fazer conscientes de uma percepção de suspensão conectando 1992 a 2018 – o Brasil do presidente Collor ao do mandato de Bolsonaro. O primeiro foi eleito em 1989 promovendo um discurso semelhante ao do mandatário entre 2018 e 2022: ambos garantiram que extinguiriam a corrupção e se colocaram contra qualquer indício de pensamento à esquerda na política, denominado como uma ameaça "comunista" ao país (SOUZA, 2017); (CONTI, 1999).

O nome do ex-presidente Collor é citato pela narradora do filme – o fato foi um entre os diversos que distraíram as pessoas para longe do desaparecimento dos Baumann. O discurso não é a única ligação entre as atmosferas políticas de 1992 e 2018. Durante a campanha eleitoral, Bolsonaro (Figura 5) projetou a empreitada de fazer o Brasil voltar 50 anos – uma referência ao período da ditadura, que durou de 1964 a 1985. Em uma entrevista, pouco antes do pleito, chegou a afirmar: "Nós queremos um Brasil semelhante àquele que tínhamos há 40, 50 anos atrás. Pode ter certeza que juntos chegaremos lá." [43]

A ideia de um retorno ao passado é uma característica do Tradicionalismo, linha de pensamento baseada no projeto de superação da Modernidade e tudo o que simboliza isso, como Democracia, Estado civilizado e Direitos Humanos (TEITELBAUM, 2020). O empresário e conselheiro de Donald Trump, Steve Bannon tem sido a principal inspiração para a família de Bolsonaro nessas ideias. O que se chama de Comunismo em seus discursos são na verdade as mudanças e transformações sociais da Modernidade para uma parcela da sociedade marginalizada desde o período colonial (TEITELBAUM, 2020; SOUZA, 2017).

Figura 5 – Pronunciamento do Presidente Jair Bolsonaro

Captura de tela YouTube

No entanto, o passado nostálgico, do governo e do filme, só faz aparecer a latência sobre um país que não enfrenta alguns de seus traumas mais difíceis: a escravidão de três séculos e a ditadura entre 1964 e 1985. Os primos sumiram e o motivo explicado é o que me-

43 - Disponível em: <https://theintercept.com/2018/10/17/bolsonaro-50-anos/>. Acesso em: out. 2021.

nos importa, pois é quase plausível que voltem, como espectros, presenças fantasmagóricas, ruínas de uma classe que insiste em permanecer apartada das transformações culturais e sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Os Jovens Baumann*, o desejo de possuir as imagens em VHS e seus respectivos mundos perdidos abre espaço para uma ambígua suspensão e visual *dé-jà vu* de horror. O arcaísmo do filme é semelhante ao dos pronunciamentos de Bolsonaro, e o link entre 1992 e 2018 não é simples coincidência.

As imagens em VHS contribuem para uma sensação de estranheza – um achatamento de rostos dentro de uma casa grande e uma mistura desses corpos com uma paisagem borrada. O fluxo e a ambiência do vídeo no filme são os principais lampejos experimentais com a cinematografia *found footage*, pois as escolhas da diretora estão estreitamente ligadas à proposta narrativa. A problematização da latência tem forma e o vídeo consegue nos levar às percepções acerca do que está nas lacunas.

As preocupações do Brasil real parecem afastadas, embaçadas para algumas camadas da sociedade, como os extratos das classes média e alta representados em *Os Jovens Baumann*. As atitudes frívolas e banais dos personagens mostram parte de nossa latência mais profunda, algo que adquire uma presença fantasmagórica. A estética do vídeo contribui para expor o que estava escondido em 1992 e o que ainda não queremos ver após 2018.

REFERÊNCIAS

ACKER, Ana Maria. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. Tese (doutorado), PPGCOM, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Abr., 2017.

ALMEIDA. Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Os Jovens Baumann* e o filme encontrado: estratégia singular na ficção de horror brasileira. *Mídia e Cotidiano*. Volume 14, Número 3, set./dez. de 2020.

CARREIRO, Rodrigo. A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror. *Revista Significação*, v. 40, n. 40, 2013, pp. 224-244.

CONTI, Mário Sérgio. *Notícias do Planalto*: a imprensa e Fernando Collor. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

_____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung:* sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

_____. *Depois de 1945:* latência como origem do presente. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. Uma rápida emergência do "clima de latência". *Topoi,* v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 303-

317. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n21/2237-101X-topoi-11-21-00303.pdf>.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films:* fear and the appearance of reality. Jefferson, NC: McFarland, 2014.

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

SOUZA, Jessé. *A Elite do Atraso*: da escravidão à Lava-Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TEITELBAUM, Benjamin R. *Guerra pela Eternidade*: o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020.

A pele que habito: morada monstruosa e objeto de desejo[44]

The skin I live in: monstrous abode and object of desire

Ana Caroline Fogaça Barbosa[45]
(Mestranda – ESPM)

Resumo: O presente trabalho pretende discutir aspectos sob os quais o feminino pode estar relacionado ao monstruoso no filme La piel que habito (2011), de Pedro Almodóvar. A análise é feita a partir dos elementos estéticos do filme que situam o feminino num lugar ambíguo entre desejo e transgressão de normas estabelecidas, adotando um contexto de ameaça e estranhamento aproximando-o da ideia de monstro, segundo a definição de Jorge Leite Júnior.

Palavras-chave: Cinema; Comunicação; Monstruosidade; Feminino.

Abstract: The present work intends to discuss aspects under which the feminine can be related to the monstrous in the film La piel que habitano (2011), by Pedro Almodóvar. The analysis is made from the aesthetic elements of the film that place the feminine in an ambiguous place between desire and transgression of established norms, adopting a context of threat and estrangement, bringing it closer to the idea of a monster, according to the definition of Jorge Leite Júnior.

Keywords: Cinema; Communication; Monstrosity; Femenine.

A Pele que Habito, ou *La piel que habito*, é um filme espanhol de 2011, dirigido por Pedro Almodóvar. A trama do filme se dá em torno do cirurgião Robert Ledgard (Antônio Bandeiras), conhecido no meio científico por estar pesquisando as possibilidades de criação de uma pele artificial e supostamente perfeita. Ele vive em sua imensa mansão onde é apresentada uma jovem, Vera (Elena Anaya), que lá reside num regime de aprisionamento e que é uma espécie de cobaia dos experimentos do médico. O ponto principal da narrativa se dá pelo fato de que Vera era antes Vicente (Jan Cornet) que, sob a suspeita de ter violentado a filha de Robert em uma festa na mansão, foi sequestrado, feito refém e cobaia do médico como um experimento. O filme se desenvolve a partir de uma sequência temporal não linear, em que a trama se revela a partir de *flash backs* e é marcada por reviravoltas.

44 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 7 – Revelações carnais: corpos que desejam, amedrontam e titubeiam.

45 - Mestranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM, bolsista PROSUP-CAPES integral. Desenvolve a pesquisa "O Feminino como monstruoso no cinema". Especialista em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura – PUC-SP (2021). Email: carol.fbarbosa@gmail.com

Robert era casado com uma mulher chamada Gal que, ao fugir com o amante Zeca (Roberto Álamo), filho da governanta, sofre um acidente de carro e fica completamente queimada. Robert cuida da esposa debilitada e desfigurada que, em dado momento, se suicida na frente de sua filha, após ver sua própria imagem refletida no vidro da janela.

O trauma na vida de Norma (Blanca Suárez), a filha do casal, acaba por se tornar um transtorno psíquico e, somente na passagem para a vida adulta, apresenta alguma melhora e comparece à festa que ocorre na mansão. Neste contexto aparece Vicente, como convidado de um dos convidados da festa, onde os dois jovens se conhecem e saem para caminhar no jardim, onde havia diversos casais se relacionando na penumbra.

Durante a conversa e tentativas de flerte por parte de Vicente, de forma desajeitada e confusa, a situação se desenrola na direção do que parece ser uma experiência sexual entre eles. Neste instante toca a música que Norma, quando criança (Ana Mena), cantarolava no momento em que sua mãe se suicidou, o que lhe desencadeia um surto pelo qual ela grita e morde a mão de Vicente. Ele, assustado, sob efeito de drogas e não consciente da condição de Norma, revida dando-lhe um golpe deixando-a inconsciente, e foge logo em seguida.

Quase concomitantemente, Robert encontra sua filha desmaiada no jardim e, ao ver Vicente fugindo em sua moto, conclui que ela foi sexualmente molestada por ele. Após este episódio, o quadro de Norma piora ao ponto de ela não suportar estar na presença de homens, o que potencializa a ira de Robert, levando-o a, não só perseguir e sequestrar Vicente, como também fazê-lo de cobaia.

A admiração de Robert por Vera é um ponto bastante importante para esta análise, dado que em pouco tempo de filme já é revelada a informação de que as feições de Vera são muito similares às de sua falecida mulher, Gal, fato trazido por sua governanta, Marília (Marisa Paredes), que parece ser cúmplice do médico no aprisionamento de Vera, pois auxilia nos cuidados da casa e da jovem. Alguns *takes* mostram a casa de Robert, repleta de obras de arte que exibem corpos femininos nus, posicionados de forma muito similar às de Vera sob o olhar de Robert (Figuras 1 a 6).

Figura 1 a 6 - Impressão de tela de A Pele que Habito (2011)

Pode-se dizer que Vera ocupa um lugar ambíguo na narrativa. Sua história é carregada do ressentimento de Robert, mas sua forma é alvo de seu desejo. Sua imagem se assemelha a uma obra de arte, assim como o fato de ter sua imagem esculpida pelas mãos do médico, que a observa como se observa um quadro. A comparação feita por Marília, entre Gal e Vera, deixa evidente que o trabalho é fruto da tentativa de resgatar da imagem da esposa antes de ser carbonizada que, segundo as palavras de Marília, "trabalhava dia e noite, investigava sem parar" (LA PIEL, 2011, tradução livre)[46] antes de Gal suicidar-se, conferindo-lhe um comportamento obsessivo no que diz respeito ao trabalho e à esposa.

Vicente é quase que totalmente destituído de sua forma, de seu corpo original. Sua imagem muda por completo e, quanto mais seu corpo vai adquirindo atributos femininos, mais atrai o desejo de posse alheio. O primeiro exemplo mais evidente disso é quando o personagem Zeca avista Vera pela primeira vez, através dos monitores de vigilância e, imediatamente, expressa seu desejo lambendo a tela (Figura 7).

46 - *Trabajaba dia y noche, investigaba sin parar.*

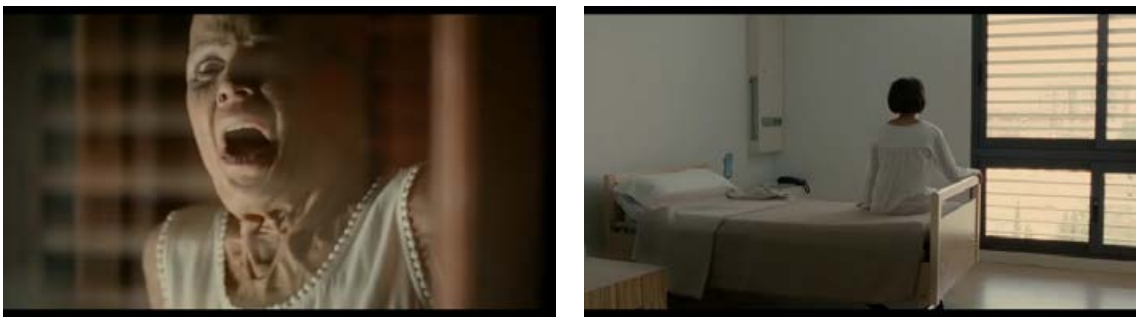
Figura 7 - Impressão de tela de A Pele que Habito (2011)

Zeca é um criminoso procurado e, durante as festividades de carnaval, ele vai fantasiado de tigre até a mansão de Robert pedir à sua mãe, Marília, esconderijo para que se proteja das autoridades. Seu comportamento bruto é verbalizado por sua mãe, bem como é observável na sequência seguinte em que ele amarra e amordaça sua mãe e vai diretamente em direção à Vera para estupra-la.

A cena de estupro é violenta e explícita, uma das poucas desse teor no filme carregado de elipses que apenas sugerem as violências ocorridas. Porém, na visão de Anderson Shirmer, é outra coisa que confere o tom de horror ao filme:

> O ato sexual não aparece de forma consensual ou divertida; é sempre abusivo, seco, em estupros de toda ordem. O corpo é plástico e contraditório; preso, queimado, retalhado, costurado, carne em lâminas asséptica. A mulher é o que escapa do controle, da sedução masculina, da idealização e da racionalidade sufocante que imprime o tom de terror ao filme. (SHIRMER, 2011, p. 97-98)

De acordo com Jorge Leite Júnior (2007, s/p.), os monstros estão fora dos pressupostos de ordem, do que é natural ou conhecido e, frequentemente, o conceito é entendido como uma transgressão das leis estabelecidas, inspirando temor, dúvida, punição contra infrações, mas também fascínio, encanto, curiosidade e algo da ordem do desejo. Neste sentido, são identificáveis formas de monstruosidades atreladas ao contexto feminino, como a Gal adúltera e carbonizada (Figura 8), a loucura de Norma (Figura 9) e o lugar que Vicente ocupa dentro da pele de uma mulher. Este último ponto, é o que, conforme apontou Shirmer, confere o tom de horror ao filme.



Figuras 8 e 9 - Impressão de tela de A Pele que Habito (2011)

A transgressão mais explícita no filme seria a violação do corpo de Vicente/Vera, em que Vicente é destituído completamente de sua forma e até de seu nome. Porém o filme apresenta certas metáforas que trazem uma ideia de refúgio pelas vias do corpo, mesmo

nessas condições. Conforme afirma Shirmer (2011, p. 100) "Nota-se que, no filme, é também a mulher que aparece como enigma e como promotora de desarranjos. São as personagens femininas que atrapalham os planos seguros do Dr. Robert Ledgard [...]." Além disso, seria impossível não trazer à discussão o ponto monstruosidade atrelada aos limites entre masculino e feminino que estão presentes no contexto da transexualidade, conforme aponta Leite Júnior:

> [...] se hoje não enxergamos mais tantos problemas e receios no corpo sexuado da mulher, talvez seja porque transferimos tais medos para a questão do gênero feminino. A antiqüíssima "monstruosidade" feminina hoje parece estar muito mais encarnada na pessoa das travestis, transexuais e outros tantos transgêneros, que assustam e incomodam as bases conceituais sobre o que é ser homem e/ ou mulher, gerando desde a patologização científica à agressão social cotidiana e rotineira que muitas dessas pessoas vivem. (LEITE JÚNIOR, 2007, s/p.)

O fato de a transição ter ocorrido de Vicente para Vera, homem para mulher, converte o corpo masculino de Vicente – entendido por Robert como ameaçador e violador de sua filha – num corpo feminino frágil e "violável". À mercê da força bruta, do estupro e do olhar masculino para fins de vingança, o que remete também à ideia de suplício mencionada anteriormente.

Logo em suas primeiras cenas, Vera é mostrada praticando yoga (Figura 10) e fazendo esculturas artísticas feitas com massa e tecidos (Figura 11), mas ela também escreve e faz desenhos com maquiagens nas paredes de seu quarto, onde há duas imagens de corpos femininos com uma casa no lugar da cabeça (Figuras 12 e 13), o que pode estar atrelado a uma ideia de refúgio, de lar.

Figuras 10 a 13 - Impressão de tela de A Pele que Habito (2011)

Além disso, em um dos *flashbacks* nos é apresentado o momento em que Vera descobre o yoga pela televisão, quando a apresentadora verbaliza a possibilidade de refúgio através da técnica:

> ...e pode ser praticado em qualquer lugar
> em uma cama de hospital, na cadeia.
> Você tem que saber que existe um lugar onde você pode se refugiar...
> um lugar que está dentro de você.
> um lugar onde ninguém mais tem acesso,
> um lugar que ninguém pode destruir.
> Para acessar este local existe o yoga... uma técnica milenar.
> É um lugar onde você encontrará paz, onde encontrará calma... liberdade.
> Mas você deve praticar diligentemente, intensamente e então você conseguirá, você será livre. (LA PIEL, 2011, tradução livre) [47]

Mary Russo (2000) comenta que a reinvindicação de espaço é uma preocupação metafórica recorrente no discurso modernista, visando a libertação, especialmente no que diz respeito aos limites corporais opressivos. A autora entende que a identificação do feminino com "espaço interior" reforça o entendimento da mulher como um receptáculo e aproxima isso de uma aceitação desconfortável de destino anatômico. A autora propõe uma remodelagem dessa concepção desatrelando a mulher de sua representação espacial da dicotomia interno/externo, apesar de alertar que isso não garante o lugar da atuação feminina, citando Alice Jardine:

> Seja como for, a mera desconstrução destas categorias não garante o lugar para a atuação feminina. Como Alice Jardine observou em Gynesis: Configurations of Woman and Modernity, até aqueles discursos pós-estruturalistas que se dispõem a reconfigurar as relações tempo/espaço dentro da crise de modernidade no Ocidente, "frequentemente invertendo o seu próprio discurso, numa tentativa de criar um novo espaço ou espaçamento dentro de si mesmas para sobreviventes (de diferentes tipos)", identificam o espaço do Outro como feminino: "Este outro-que-não-elas-mesmas é quase sempre um 'espaço' de alguma espécie (sobre o qual a narrativa perdeu o controle), e este espaço é codificado feminino, como mulher." (RUSSO, 2000, p. 41-42)

Entretanto, o que o filme demonstra parece ser contrário à afirmação das autoras. Ao analisar o comportamento prévio de Vicente, nota-se uma ligação à elementos femininos como seu gosto por moda, manifesto pelo cuidado e préstimo com que trata as manequins da loja onde trabalha que, por sinal, são feitos por ele (Figuras 14 e 15).

47 - *...y se puede practicar en cualquier sitio*
en la cama de un hospital , en la carcel.
Tienes que saber en hay un lugar en que puedes refugiarte...
un lugar que esta en vuestro interior,
un lugar al que nadie mas tiene acceso,
un lugar que nadie puede destrozar que nadie puede destruir.
Para acceder a ese lugar existe el yoga...una tecnica ancestral.
Es un lugar donde encontrareis paz, donde encontrareis sosiego...libertad.
Pero debeis practicar diligentemente, intensamente y entonces lo conseguireis,
sereis libres.

Figuras 14 e 15 - Impressão de tela de A Pele que Habito (2011)

O gesto de vestir cuidadosamente o decote do manequim e em seguida acariciar o seio é repetido por Vicente quando veste Norma – inconsciente – no jardim da mansão, o que reforça a importância de seu significado (Figura 16 e 17). Não só isso, mas algumas metáforas visuais, como a da Figura 17, que associam Vicente ao contexto feminino apresentado dentro da silhueta de uma cabeça feminina.

Figuras 18 e 19 - Impressão de tela de A Pele que Habito (2011)

Outro elemento estético importante é o vestido utilizado por Vera no final do filme (Figura 20). Não à toa, o vestido é utilizado como recurso para fazê-lo ser reconhecido por Cristina (Bárbara Lennie), a funcionária da loja de sua mãe, por quem demonstrava ter algum interesse romântico. Numa cena anterior (Figura 21), ele oferece a peça à moça dizendo que gostaria de vê-la com ele e em resposta ela diz "Se tanto gosta, vista-o você." (LA PIEL, 2011, tradução livre[48]), conversa que é retomada por Vera ao final do filme quando revela à Cristina e sua mãe que é, na verdade, Vicente.

Figura 20 e 21 - Impressão de tela de A Pele que Habito (2011)

Shirmer levanta alguns aspectos que trazem a ideia de preservação do masculino por Vicente, como a escolha de objeto sexual e a meditação, contudo isso acaba por ser colocado em questão com o apagamento de Vicente por parte da imposição do médico.

48 - *Si tanto te gusta, pontelo tu.*

> A vingança do Dr. Robert coloca Vicente no lugar pleno de objeto de uso, com a dignidade de carne de porco, sem fundo, sem passado ou desejo. Vicente resiste a morrer mesmo quando tenta se matar, ou, ainda, (se) inscrevendo/escrevendo na parede do cativeiro, até encontrar na meditação um lugar onde tenta preservar sua identificação ao masculino e sua escolha de objeto sexual. No entanto, quando nós, tensos espectadores, vemos obra tão bela e perfeita como Vera, colocamo-nos em dúvida sobre o apagamento de Vicente. Teria ele sucumbido ao desejo do Dr. Robert? (SHIRMER, 2011, p. 98-99)

Os elementos de Vicente que foram mantidos – a arte, a preferência sexual por mulheres e o desejo por liberdade – não dizem respeito a características propriamente masculinas ou femininas. Ele faz uso de objetos femininos para dar vazão a essas características, pelo fato de serem o que tinha disponível dentro do cárcere em que vivia, como as maquiagens, trapos arrancados das roupas e o corpo que tem para praticar yoga. Neste sentido, Vera encontra refúgio no feminino para exercer a sua individualidade.

Além desses elementos de esfera individual para uma forma de libertação, Vera utiliza da sedução para ludibriar Robert, ganhar sua confiança e passar a obter maior liberdade espacial, acessando outros cômodos e até mesmo saindo para comprar roupas. "Sempre fui uma mulher" (LA PIEL, 2011, tradução livre)[49], diz Vera ao investigador que acusa Robert pelo sequestro de Vicente. A sedução e a ilusão de mostrar aquilo que Robert quer ver, entra aqui em jogo como chave importante na trajetória de Vera/Vicente que, quando alcança a liberdade revela: "sou Vicente".

Com isso, é verificável a monstruosidade feminina manifesta tanto pelas personagens femininas da história e os danos que causam aos homens, quanto nos aspectos femininos presentes nas atitudes de Vicente, bem como um corpo trans manifestando sua potência pelas vias do feminino.

REFERÊNCIAS

LEITE JÚNIOR, José. *Monstruosa humanidade*. in Dossiê, ComCiência, Revista eletrônica de jornalismo científico. N. 92. 2007. Disponível em: < https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=340 > Acesso em: 01/05/2021

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHIRMER, Anderson. *Do fundo a forma*: o corpo simbólico e o que dele escapa. Filme A Pele que Habito. A Peste: Revista de Psicanálise, Sociedade e Filosofia, v.3, n2, 2011. Disponível em: < https://revistas.pucsp.br/apeste/article/view/22091>. Acesso em 09/12/2019.

ZORDAN, Paola B. M. B. G. *Bruxas*: figuras de poder. In: Estudos feministas, Florianópolis, v.13, n. 2, mai-ago. 2005. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/index>. Acesso em: 08/12/2019.

49 - *Siempre fui una mujer.*

Acervos fotográficos familiares na criação de narrativas audiovisuais[50]

Family photographic collections in the creation of audiovisual narratives

Ana Paula Málaga Carreiro[51]
(Mestranda – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná)

Resumo: Fotografias analógicas produzidas na esfera familiar podem ser usadas em materiais audiovisuais para refletir sobre a transmissão e ressignificação de memórias a partir de acervos particulares. Partindo dos curtas-metragens documentais brasileiros "Vó Maria" (Tomás von der Osten, 2011), "Inconfissões" (Ana Galizia, 2018) e "Antes de ontem" (Caio Franco, 2019), refletiremos sobre a forma como esses filmes reformulam histórias contadas pela família a partir de imagens de arquivo.

Palavras-chave: Cinema, fotografia, memória, acervo familiar.

Abstract: Analog photographs produced in the family sphere can be used in audiovisual productions to reflect on the transmission and re-signification of memories from private collections. Based on the Brazilian documentary short films "Vó Maria" (Tomás von der Osten, 2011), "Inconfissões" (Ana Galizia, 2018) and "Antes de ontem" (Caio Franco, 2019), we will reflect on how these films reformulate stories told by the family using archival footage.

Keywords: Cinema, photography, memory, family collection.

Muitas famílias brasileiras mantêm vivas suas memórias através de álbuns ou caixas repletos de fotografias analógicas. Segundo Ana Maria Mauad, "o ato fotográfico arraigou-se de maneira tal na construção das memórias familiares, na sociedade ocidental, que é impossível falar sobre o passado sem ter como incentivo de rememoração as imagens fotográficas" (2001, p.158). Esses registros familiares cotidianos que guardamos representam a própria família de forma ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta (SONTAG, 2004, p.19).

Mas não basta apenas armazenar esses arquivos, as histórias dos personagens e paisagens contidos neles também precisam ser guardados e passados para outras gerações. Através da conservação e armazenamento dessas fotografias, algumas pessoas se tornam

50 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático OUTROS FILMES.

51 - Formada em Publicidade e Propaganda (PUCPR), em Cinema (UNESPAR), pós-graduada em Comunicação Audiovisual (PUCPR) e mestranda no PPG-CineAv da UNESPAR (Orientadora: Profª. Draª. Rosane Kaminski).

os “guardiões de memórias”, indivíduos que organizam os acervos audiovisuais da família e também carregam consigo histórias orais que serão transmitidas aos mais jovens (MAUAD, 2001, p.158).

Esses materiais de arquivo familiares, para além de sua função de rememoração e criação de identidade, “desde o final do século passado, e de forma acelerada nos últimos anos, têm sido o foco de atenção de muitas áreas diferentes. Sua atração se manifesta nos campos da pesquisa, ensino e criação”[52] (LINDEPERG, 2015, p.01).

Philippe Dubois acredita que uma fotografia é uma superfície sem profundidade, porém, que “possui uma fantástica espessura. Uma foto esconde sempre (pelo menos) uma outra, embaixo dela, atrás dela, em torno dela” (2012, p.35). É justamente nessa espessura que projetos artísticos e de pesquisa podem mergulhar e criar novos materiais que partem de imagens de arquivo, mas ampliam-nas.

Alguns curtas-metragens documentais brasileiros lançados a partir de 2010 e que circularam em festivais de cinema nacionais e internacionais, fazem uso de imagens de acervos familiares para revisitar memórias de membros das famílias dos diretores. Fotografias e filmes super8 de tios, pais, mães, bisavós e também da infância dos próprios realizadores servem como ponto de partida para a criação de materiais audiovisuais que têm como objetivos rever as histórias contadas pelos guardiões das memórias desses arquivos.

A presente comunicação pretende exemplificar essas ideias a partir de três curtas-metragens que fazem usos de fotografias e filmes produzidos na esfera familiar para refletir sobre a transmissão e ressignificação de memórias a partir de acervos particulares. Partindo dos filmes “Vó Maria” (de Tomás von der Osten, 2011), “Inconfissões” (de Ana Galizia, 2018) e “Antes de ontem” (de Caio Franco, 2019), analisaremos a forma como os realizadores questionam e reformulam as histórias contidas nessas imagens que são, ao mesmo tempo, tão familiares e tão distantes para eles.

Por se tratar de materiais audiovisuais que nascem de imagens de arquivo, é preciso levar em conta que nesse contato com fotografias e filmes guardados pela família, nem todas as informações relativas à memória são dadas de maneira direta e clara. Há a imagem, há informações e, junto com elas, há dúvidas, pois, como afirma Didi-Huberman, “o próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar” (2012, p.210).

Na construção do roteiro e na direção desses curtas, Osten, Galizia e Franco - três diretores que produziram os filmes em contextos universitários, durante o período em cursavam a graduação ou pós-graduação em cinema - revisitam memórias que suas famílias contaram e criam novas histórias sobre seus parentes e sobre si mesmos.

52 - Citação original: “Depuis la fin du siècle dernier, et de manière accélérée depuis quelques années, les images d’archive font l’objet de toutes les attentions. Leur attrait se manifeste dans les domaines de la recherche, de l’enseignement, de la création.”

VÓ MARIA – A MEMÓRIA EM TRÊS TEMPOS

O curta metragem "Vó Maria", dirigido e roteirizado por Tomás von der Osten (2011, 6min, cor, dig.), é construído a partir de uma única fotografia, analisada em detalhes, partindo de um super close sobre a superfície da imagem, com evidência nas texturas do papel fotográfico, tonalidades e degradês, até chegar na totalidade da imagem fotográfica: o rosto de uma mulher branca, de cabelos presos, usando roupas pretas.

A personagem do retrato é Maria, a trisavó do realizador, quem ele conheceu apenas pelas histórias contadas pela família e por essa foto. O filme é construído a partir do encontro de três gerações de mulheres da família de Osten, sua avó, sua mãe e sua irmã, as quais ouvimos apenas na camada de áudio, enquanto a tela é tomada por diferentes ângulos do retrato de Maria.

Figuras 1, 2 e 3 – Frames do curta-metragem "Vó Maria".
Fonte: Curta-metragem "Vó Maria", de Tomás von der Osten (2011)

Osten opta por começar o curta-metragem com o depoimento de sua avó, neta de Maria, que conviveu diretamente com a personagem título do filme e possui memórias muito nítidas sobre ela. Ao mesmo tempo que o áudio revela questões sobre a personalidade de Maria e conta situações cotidianas das duas personagens, a tela é tomada por imagens com pouca definição, como a figura 1.

Nos depoimentos que seguem, a mãe e a irmã do realizador também compartilham o que lembram sobre Maria, mas aqui as informações já passam a ser bem mais vagas. Enquanto a mãe de Osten ainda lembra de informações importantes sobre Maria que foram contadas a ela por outros familiares, a irmã do diretor, cujo depoimento fecha o filme, já não lembra mais de nada. No último relato auditivo do curta-metragem frases como "sei lá" ou "eu não sei nada sobre ela" são ouvidas junto com descrições sobre a roupa e o rosto da personagem retratada. Os anos se passaram e com eles as informações sobre Maria se perderam.

Didi-Huberman afirma que "Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo." (2015, p.15) e é sobre isso que o "Vó Maria" fala, sobre como, mesmo que a imagem fotográfica ainda exista, o passar do tempo faz com que seu significado seja alterado ou perdido, mesmo que hajam guardadores de memórias que tentem mantê-la viva. Segundo o autor "ela (a imagem) provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha." (2015, p.16).

INCONFISSÕES – DESCOBRINDO MEMÓRIAS ESCONDIDAS

Diferentemente do que acontece em "Vó Maria", o curta-metragem documental "Inconfissões" (2018, 21min, cor, dig.), roteirizado e dirigido por Ana Galizia, é composto por uma série de imagens fotográficas e em super 8. O filme parte de um acervo particular, constituído entre os anos 1950 e 1980, compostos por filmagens e fotografias, coloridas e em preto e branco, da família da realizadora, focando nas imagens relacionadas ao seu tio, Luiz Roberto Galizia - que foi ator e colaborador da companhia Teatro do Ornitorrinco, estudou teatro na Universidade de Berkley, na Califórnia e, em 1985, faleceu em decorrência da AIDS.

"Inconfissões" mostra a infância, o trabalho, o período em que Luiz Galizia viveu nos Estados Unidos em imagens de sua vida privada, em sua casa e em ambientes externos. Os segmentos imagéticos são acompanhados por um trabalho de som bastante elaborado que envolve leitura de cartas, música e som ambiente.

Trinta anos após a morte de Luiz, Ana Galizia, entrou em contato com um conjunto de imagens produzidas pelo próprio tio (autorretratos, retratos e fotos de paisagens); e também registros que outras pessoas fizeram dele. As fotos que Ana viu ali, e que integram o curta-metragem "Inconfissões", são, segundo a realizadora, completamente diferentes das imagens que ela havia visto nos álbuns de sua família, e muito distantes também do que seus familiares contaram sobre o Tio Luiz. Na montagem, imagens e sons combinados nos revelam aspectos sobre família Galizia, sobre o trabalho de Luiz como ator, sobre a sexualidade do protagonista, sobre sua morte e a relação de Ana Galizia com os arquivos que compõem o curta-metragem.

Figuras 4, 5 e 6 – Frames do curta-metragem "Inconfissões".
Fonte: Curta-metragem "Inconfissões", de Ana Galizia (2018)

Um dos pontos que o curta-metragem discute é o ato de tornar públicas imagens muito pessoais que são encontradas em acervos familiares. Consuelo Lins e Thais Blank questionam: "Mas o que acontece quando esses filmes são retirados de seu local de origem? Quando espectadores anônimos e desconhecidos se colocam diante de imagens tão íntimas?" (2012, p.64). As autoras aqui estão refletindo sobre uma questões ligadas à exibições públicas de filmes domésticos, transformando-os em obras que circulam em festivais de cinema, canais de streaming e outras plataformas. Trago aqui a mesma questão, mas focando nesse acervo de Luiz Galizia: o que acontece quando uma desconhecida de sua própria família é colocada diante de imagens tão íntimas? E o que acontece quando essa nova "guardiã de memórias" as coloca em contato com pessoas ainda mais distantes, espectadores que nem ela mesma conhece?

No caso de "Inconfissões", Ana Galizia traz um novo olhar e faz a escolha de tentar criar uma nova memória, diferente da que lhe foi transmitida sobre o tio até então. A escolha por trabalhar apenas com imagens de arquivo, dá à realizadora inclusive ferramentas que beiram a ficção, como a associação das leituras de cartas com sequências de imagens que não necessariamente foram escritas e produzidas no mesmo período de tempo, ou pelas mesmas pessoas que aparecem nas fotografias mostradas enquanto a leitura é feita.

ANTES DE ONTEM – VOLTAR ÀS IMAGENS PARA SABER QUEM SOU

O curta-metragem "Antes de Ontem" (2019, 6min, cor, dig.), roteirizado e dirigido por Caio Franco, também é composto por várias fotografias do acervo da família do realizador, tiradas durante sua infância e adolescência.

Os frames mostram fotos analógicas selecionadas por Franco, todas elas coloridas e, em comum, possuem a presença do realizador como tema central das imagens. O filme é inteiramente composto por retratos feitos por homens e mulheres adultos que conviveram com Franco durante seus primeiros anos de vida. Não há autorretratos, as fotos selecionadas mostram o diretor em ocasiões como festas de aniversário, brincadeiras com amigos, reuniões de família, etc. Pelas roupas utilizadas e elementos de decoração das casas encontrados nas fotos, as imagens parecem terem sido feitas nos anos 1980 e 1990, no Brasil.

Figuras 7, 8 e 9 – Frames do curta-metragem "Antes de Ontem".
Fonte: Curta-metragem "Antes de Ontem", de Caio Franco (2019)

As fotografias não são inseridas cronologicamente no curta-metragem, pois o foco do filme não é seguir a passagem dos anos. Quem guia as imagens é a camada sonora, onde ouvimos a própria voz do realizador em uma mensagem de áudio enviada para a sua avó. Franco conta que encontrou algumas fotografias impressas e que gostaria de conversar sobre elas quando os dois estiverem juntos.

As fotos encontradas por Franco e selecionadas para compor o filme servem como ponto de partida para reflexões sobre ele mesmo, e é esse compartilhamento de sensações e ideias que escutamos no decorrer de todo o curta-metragem. Diferentemente de Vó Maria, aqui é o próprio realizador que dá voz ao curta-metragem, a família é apenas mencionada por ele, não sendo chamada para compor os depoimentos sonoros.

A sinopse de "Antes de Ontem" é "Algumas pessoas não sabem quem são", frase que já dá ao espectador uma ideia sobre os questionamentos autorreflexivos que serão trazidos pelo realizador durante o filme. O áudio nos guia por essa jornada interior de Franco, que recorre ao acervo fotográfico da família para pensar sobre sua própria identidade enquanto um homem negro e como a forma como ele mesmo se vê mudou com o passar dos anos.

Lindeperg e Szczepanska afirmam que os arquivos são grupo de documentos que são armazenados para a história, em um gesto de registro e preservação dirigido a pesquisadores e gerações futuras (2021, p.26). Segundo as autoras, "a ideia de arquivo é indissociável da especulação sobre o valor documental que os próximos anos conferirão às imagens. O arquivo é "uma experiência irredutível do futuro" (Derrida 1995, 109)" (2021, p.26). Em "Antes de Ontem", Franco, enquanto um homem adulto, se volta às imagens do seu passado para trazer questões que só fazem sentido agora - a imagem fotográfica de infância deixa de ser apenas um registro documental de uma criança e passa a ser uma faísca reflexões de um jovem adulto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos filmes aqui analisados, os três realizadores encaram as lacunas e potenciais das imagens de acervos familiares e, a partir delas, refletem sobre memórias deles mesmos e de outros familiares. Em "Vó Maria" três gerações de mulheres de uma mesma família evidenciam o passar dos anos mostrando como informações já se perderam; em "Inconfissões" vemos as ficções e narrativas escondidas nas histórias contadas por uma família brasileira branca e heteronormativa; e em "Antes de ontem" refletimos sobre como o revisitar álbuns fotográficos de infância podem suscitar questionamentos sobre a forma como nós mesmos nos vemos nos dias de hoje.

Através desses curtas-metragens podemos compreender as diversas camadas que esse encontro entre cinema documental e imagens de acervo podem apresentar quando refletimos sobre memória. Mesmo tratando de documentários, as ficções se tornam presentes a partir do momento em que as informações fornecidas por familiares passam a ser revistas e recontadas pelos realizadores desses títulos. Afinal, como afirma Dubois, "uma foto esconde sempre (pelo menos) uma outra, embaixo dela, atrás dela, em torno dela." (2021, p.35).

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real" (tradução de Patrícia Carmelho e Vera Casa Nova). In: Revista Pós. Escola de Belas Artes, UFMG, 2012.

DUBOIS, Philippe. "A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno". Revista Laika, USP, São Paulo, 2012.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LINDEPERG, Sylvie. *Le singulier destin des images d'archives contribution pour un débat, si besoin une "querelle"*. INA Expert, 2015.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. "Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo". Significação-Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 39, p. 52-74, 2012.

LINS, Consuelo.; MENEZES, Adriana Cursino. "O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos". Conexão (UCS), Caxias do Sul, v. 9, p. 87-99, 2010.

MAUAD, Ana Maria. *Fragmentos de memória: oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 22, junho, p. 157-169, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Referências Audiovisuais

ANTES DE ONTEM. Direção e Roteiro: Caio Franco. Brasil, 2019, Cor, 6 min. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=xuNN5RROPSk >.

INCONFISSÕES. Direção e Roteiro: Ana Galizia. Brasil, 2018, Cor, 21 min. Disponível em: < https://cardume.tv.br/movie/inconfissoes/#/?playlistId=0&videoId=0 >

VÓ MARIA. Direção e Roteiro: Tomás von der Osten. Brasil, 2011, Cor, 6 min. Disponível em: <https://vimeo.com/25764297>.

Apenas el sol: um encontro de dois documentaristas no Chaco paraguaio[53]

Nothing but the sun: an encounter of two filmmakers in the Paraguayan Chaco

Andréa C. Scansani[54]
(Doutora – Universidade Federal de Santa Catarina)

Resumo: A partir de uma entrevista realizada, em fevereiro de 2022, com a cineasta paraguaia Arami Ullón, investigaremos os caminhos da realização de seu último longa-metragem, *Apenas el sol* (2020), que conta com o protagonismo do líder Ayoreo Mateo Sobode Chiqueno. Mateo é o que poderíamos chamar de um colecionador de palavras e sons, que em fitas cassete, desde 1979, grava conversas, canções, depoimentos de seus parentes Ayoreo, numa espécie de autoetnografia oral do norte do Chaco paraguaio.

Palavras-chave: Paraguai, Chaco, cinema documentário, cinema indígena.

Abstract: Based on an interview conducted in February 2022 with Paraguayan filmmaker Arami Ullón, we will investigate the paths of her latest film, *Nothing but the Sun* (2020), which features Ayoreo's leader, Mateo Sobode Chiqueno. Mateo is what we might call a collector of words and sounds, who has, since 1979, recorded conversations, songs, testimonies of his Ayoreo relatives on cassette tapes, in a kind of oral auto-ethnography of the north of the Paraguayan Chaco.

Keywords: Paraguay, Chaco, documentary film, indigenous film.

Devido ao caráter reduzido desta publicação, decidimos fazer um recorte sucinto do trabalho apresentado centrado em alguns pontos específicos dos cineastas Arami Ullón e Mateo Sobode Chiqueno. Os desdobramentos destas rápidas reflexões, estão sendo organizados em um texto de maior fôlego a ser publicado em breve.

O mais recente longa-metragem de Arami Ullón, *Apenas el sol*, estreou na sessão oficial de abertura do prestigiado festival de documentários de Amsterdam (IFDA) em 2020 e, ao longo dos árduos anos de pandemia, foi selecionado para integrar a programação de quase cinquenta festivais, angariando mais de quinze prêmios. Antes de *Apenas el sol*, a cineasta já havia percorrido um circuito especial de exibições com seu primeiro longa-metragem *El tiempo nublado* (2014), que estreou no festival internacional de Nyon, *Visions du réel*, ganhando o prêmio "Novo olhar" (*Regard neuf*). É claro que uma cineasta e seus filmes

53 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no Seminário Temático: Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados.

54 - Professora do curso de Cinema da UFSC) com pesquisa atualmente voltada para os cinemas latino-americanos e caribenhos com ênfase na filmografia paraguaia.

são relevantes não apenas por suas conquistas públicas - que neste caso são muitas -, mas também pelo caminho que abrem a partir de suas próprias questões e de seus modos de fazer cinema.

Em *Apenas el sol,* o protagonista, Mateo Sobode Chiqueno, atravessa o árido e desolado Chaco paraguaio registrando as histórias, canções e testemunhos de outros Ayoreo que, como ele, foram despojados da mata, perdendo seu território ancestral, seus meios de subsistência, suas crenças e sua casa. Arami Ullón - abordando as complexidades dessa história que se repete em tantos territórios latino-americanos há mais de meio milênio - leva sete anos para construir, ou melhor, para desconstruir uma série de certezas estereotipadas sobre as realidades que decide documentar. Dessa forma, acreditamos que a cineasta paraguaia nos coloca no centro de algumas das questões muito caras ao documentário: como filmar o outro? Aquele que não faz parte da minha realidade imediata, mas ainda faz parte de mim. Aquele que me toca, me comove, mas que também acaba sofrendo com meu toque, ou seja, com o toque do cinema, o poder da câmera, os abusos que a imagem pode carregar e proliferar.

Apenas o sol apresenta muitas camadas nas quais poderíamos nos deter, mas no recorte desta apresentação me deterei em uma delas: a relação triangulada entre dois cineastas e o mundo histórico o qual compartilham durante as filmagens. Temos o fio condutor das entrevistas do próprio Sobode que com muita leveza e respeito é acompanhada pela câmera, de Gabriel Lobos. Sobode, nos seus silêncios entre uma pergunta e outra, ou mesmo no momento em que ele decide desligar o gravador, se coloca inteiro a escutar. Suas perguntas não são simples, apresentam os impasses de uma sociedade desterrada, empobrecida que vive na seca, vive de água captada da chuva e servida, com parcimônia e certo abuso de poder, nos cultos da igreja.

Suas conversas vão desde declarações recíprocas de amor e compreensão com sua mulher evangélica a diálogos difíceis para ambas as partes como o que trava com José Iquebí - quem após ser capturado pelos Salesianos, ajudou os missionários a encontrarem os povos isolados que chegaram à família de Mateo, resultando na morte de seus pais por sarampo. Sobode nos conta que seu pai, ao perceber o erro de acompanhar os salesianos, decidiu retornar com sua família à mata, mas com muitas dores faleceu e foi enterrado ainda na estrada.

No filme Sobode diz: “José ainda era criança quando foi capturado pelos brancos. Mais tarde, ele acompanhou os missionários para nos procurar na mata. Porque eles não sabiam como identificar nossos rastros. Então eles usaram o conhecimento de José para nos localizar. José nos disse: ‘venha comigo ou você será perseguido e morto pelos brancos’”.

Em outro momento, José fala: “Quando os brancos me capturaram, me laçaram na cintura e me amarraram com uma corda. Tentei falar com eles, pensei que me entendiam. Era um dia frio. Eu não tinha nada para me cobrir”.

Creio que esse diálogo nos dá a verdadeira dimensão de duas questões muito importantes para o cinema (além das tantas outras mais óbvias e mais pungentes), ambas relacionadas à escuta. A primeira a meu ver seria: Como ouvir seu "oponente" histórico? Como dialogar de forma lúcida, colocando-se frente a questões tão sensíveis? Como pensar, em conjunto a seu antagonista, a sequência de eventos que fez com que o Sobode se tornasse órfão ainda criança? Sobre essa questão, Arami comenta:

> tem uma coisa que estamos perdendo cada vez mais, que é o senso de empatia. As pessoas que Mateo entrevista se reconhecem nele e Mateo se reconhece nelas. Quando conversa com José (Iquebi), por exemplo, reconhece que ambos são vítimas de um processo violento e traumático e que cada um está sobrevivendo como pode. Essa compreensão, reconhecendo o outro como vítima e a si mesmo como vítima, possibilita conversas tão complexas e dolorosas sem juízos de valor sobre o outro. E isso fez com que muitas pessoas se abrissem para o Mateo ao longo dos anos. Porque Mateo chega com esse entendimento. Pensando numa frase imaginária, ele diria: "Oi, nós dois passamos por isso, não estou aqui para julgar, apenas para compartilhar e processar". E nesse compartilhamento e nesse processamento, nesse dar espaço à palavra, e dar tempo à palavra, você também pode encontrar ideias possíveis sobre como seguir adiante (SCANSANI, 2022, p. 156).

A outra questão estaria num modo mais corriqueiro de comunicação que é a "não escuta". José ao ser capturado, amarrado, levado de porto em porto, como ele mesmo diz em outro momento, para ser mostrado a troco de dinheiro para seus algozes, tenta simplesmente falar... mas eles não o entendem. Claro que aqui não se trata apenas de um desentendimento idiomático e sim de algo muito mais violento e que muitas vezes vemos num tipo de cinema que está mais preocupado consigo do que com o outro. Um tipo de cinema que fala e não escuta.

Arami Ullón, a nosso ver, escuta, escuta com muita atenção. Mas sua escuta, apesar de trazer palavras nas palavras de Mateo e seus interlocutores, não é feita por palavras. Sua escuta está no vento, no pó, na seca, na escolha das imagens e das não imagens, no momento de ligar e desligar a câmera, de fixá-la em quadros que dizem muito. Por Arami escutamos os animais secos, as cercas empoeiradas, as sombras que se escondem do calor árido, as porteiras que interditam a vida, os abismos incorporados nos personagens que vivem entre dois mundos inconciliáveis, o fogo, muito fogo. Sua escuta sem palavras nos diz demais. Nos diz tanto quanto o silêncio e os gestos do corpo de Mateo Sobode Chiqueno que reverbera a cada plano o que ele sente na pele, nos ossos, na dor. E com suas palavras terminamos este breve relato incompleto de uma pesquisa:

> Houve também outro momento. Os Ayoreo, historicamente, quando tinham território, ou pelo menos acesso a ele, alimentavam-se de animais silvestres e um deles era a tartaruga. É claro que eles não têm mais acesso a esses alimentos e, a certa altura, alguém conseguiu chegar à montanha. Ele conseguiu ir longe no mato e voltou com tartarugas. Aquilo foi mesmo uma festa, certo? Então, decidi que era um momento tão importante para Mateo e sua família que

> íamos filmar o processo de receber a tartaruga, estar com a tartaruga, celebrá-la e cozinhá-la. Tive um pequeno motim e um dos técnicos suíços não quis filmar como se cozinha uma tartaruga. E aí eu tive um forte choque cultural, obviamente não da distância entre um europeu suíço e um povo indígena. Simplesmente, entre um europeu e um latino-americano, paraguaio, certo? Um deles me disse: "Não vou participar dessa filmagem porque não quero que ninguém veja isso". E perguntei para que exatamente ele estava fazendo aquele filme, se ele estava fazendo o filme para confirmar todas as suas opiniões, era o filme errado, porque estávamos lá para desafiar nossas opiniões. Finalmente, depois dessa conversa, ele decidiu concordar e filmar o momento em que a tartaruga é cozida.
>
> No final, não havia lugar na montagem do filme para a tartaruga. Mas há aqueles momentos em que está lá e você tem que se perguntar por que está lá. Podemos discutir longamente os argumentos porque, por exemplo, o técnico disse que isso era crueldade animal. Mas falar sobre crueldade animal nesse contexto, e com esse nível de superficialidade, é bem complicado. Porque estamos enfrentando a crueldade humana antes da crueldade animal. Por outro lado, os hectares de desmatamento realizados todos os dias no Chaco matam muito mais tartarugas do que uma família Ayoreo precisaria para se alimentar. Bem, são longas conversas (SCANSANI, 2022, p. 157)

REFERÊNCIAS

BELISÁRIO, Bernard. "Rebentos do cinema Ayoreo". *Anais de textos completos do XXI Encontro da Socine*, 2018.

BESSIRE, Lucas; BELISÁRIO, Bernard. "Visualizing a Post-Apocalypse: Notes on New Ayoreo Cinema," *Tipití*: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America: Vol. 17: Issue. 1, Article 2, 16-35.

BESSIRE, Lucas. "Glimpses of Emergence in the Ayoreo Video Project". In *Visual Anthropology Review* 33, vol. 2, 2017, p. 119 - 129.

CHIQUENO, Mateo Sobode. *Ujirei* (Regeneration). Distribuição: Vídeo nas Aldeias, 2017, 55 minutos.

ESCOBAR, Ticio. *Ethnocide*: mission accomplished? Copenhague: IWGIA, 1989.

ESCOBAR, Ticio. *Contestaciones* - arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021). Buenos Aires - CLACSO, 2021.

ESCOBAR, Ticio. *El caso Ayoreo* - Unión de Nativos Ayoreo de Paraguay. Iniciativa Amotocodie, 2010.

GAUSER, Benno. "Su presencia protege el corazón del Chaco seco". In PARELLADA, Alejandro (org.). *Pueblos indígenas en aislamiento voluntario y contacto inicial en Amazonia y El Gran Chaco*: actas del Seminario regional de Santa Cruz de la Sierra, 20-22 de novembro de 2006, p. 220-233.

GRÜNEWALD, Leif Ericksson Nunes. *O fascismo dos homens bons*: sobre padres e os Ayoreóde do alto Paraguay. Tese apresentada ao PPG em Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFF, 2015.

SCANSANI, Andréa C. "Hacer cine es poder escuchar esos detalles": entrevista con la cineasta paraguaya Arami Ullón sobre *Apenas el sol* (2020). Covilhã: Doc On-line, n. 31, março

de 2022, p. 150-159.

Feminilidades em duelo: o moral e o imoral em O dragão da maldade[55]

Femininities in duel: the moral and the immoral in Antonio das Mortes

Andrea Rosas de Almeida[56]
(Mestranda em Imagem e Som – UFSCar)

Resumo: Este trabalho analisa como são representadas Santa e Laura, personagens femininas de maior destaque no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). Nesse cenário, Laura é o oposto de Santa, tendo em vista padrões de feminilidade distintos que as constituem como alegorias. Pela metodologia da análise fílmica, este estudo direciona um olhar crítico à análise proposta.

Palavras-chave: personagens femininas, representação do feminino, Cinema Novo, Glauber Rocha.

Abstract: This work analyses how Santa and Laura are represented, female characters of major protagonism in the film Antonio das Mortes (Glauber Rocha, 1969). In this scenario, Laura is the opposite of Santa, having in sight distinct patterns of femininity, which constituites them as allegories. By the filmic analysis methodology, this work poses a critical eye towards the analysis proposed.

Keywords: female characters, female representation, Cinema Novo, Glauber Rocha.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro foi lançado em meio à ditadura civil-militar no Brasil. Tendo em vista o cinema político de Glauber Rocha, o filme dialoga com questões de seu tempo: o processo de modernização do país marcado pelo autoritarismo do Estado. Nesse cenário, as noções de moralidade e de imoralidade são relacionadas, no filme, ao bem e ao mal, sendo Laura e Santa personagens alegóricas que figuram essa dualidade entre a tradição – o bem – e a modernidade - o mal. Para tanto, o filme presentifica elementos representativos do popular das produções de Glauber anteriores ao golpe civil-militar, especialmente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), deslocando-os da cena sertaneja ao presente modernizante. Diante disto, no contexto da ideia de dignidade da tradição, personagens opressoras de *Deus e o diabo* são levadas ao *Dragão da maldade* como memória de um passado corrompido pelo presente. Tais figuras não são destituídas

55 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 4 – E NÓS NÃO SOMOS MULHERES? O PROTAGONISMO VOLTADO PARA OS PAPÉIS DE GÊNERO.

56 - Licenciada em Pedagogia (CED/UFSC), especializada em Gestão de Projetos Culturais (ECA/USP) e mestranda em Imagem e Som (PPGIS/UFSCar).

de seu caráter opressor, mas pertencem à alegoria da história associada ao *télos* que, a partir do golpe civil-militar de 1964, passa a destoar do momento político que dialoga com *O dragão da maldade*.

Cabe ressaltar que a compreensão sobre a forma como Glauber Rocha trabalha com as alegorias antes e depois do golpe é relevante para analisar as elaborações alegóricas das personagens Laura e Santa. Nesse encadeamento, antes de 1964, as alegorias glauberianas coadunam com uma perspectiva teleológica, com uma "alegoria da esperança" (XAVIER, 2017). "Essa operação alegórica estabelece uma relação vertical entre [...] fatos ocorridos dentro da temporalidade histórica que vai se constituindo a tal teleologia que, ao longo do tempo, vai definir esse caminho rumo à salvação" (XAVIER, 2017).

Por outro lado, depois do golpe militar, cabe a visão benjaminiana (apud XAVIER 2017) sobre a existência da ideia de progresso apenas na história dos vencedores, dos que controlam o processo social, não para os vencidos, para os quais a passagem do tempo constitui experiências fragmentadas fundadas na noção de catástrofe.

Assim, a elaboração alegórica de Laura é ligada ao drama barroco benjaminiano, figurando a imoralidade modernizante, associando-se "às figuras mais urbanas, as que vieram com a modernização [...] com seus desejos, ambições, mazelas, fofocas (XAVIER, 2012, p. 296 – 297). A ruptura da personagem com padrões de feminilidade conservadores viola o arcaico, mina a estrutura patriarcal, introduzindo o caos no espaço doméstico do coronel que, apesar de opressor, preserva certa dignidade relacionada à tradição. "Suas características de "mulher moderna" são perniciosas: ela não tem qualquer pudor em trair, é interesseira, se alia a quem for necessário para manter seu status social" (SILVA, 2020, p. 78). Em síntese, a elaboração alegórica de Laura recorre à conduta descompassada dos valores morais conferidos às mulheres.

Do lado oposto, seguindo as convenções sociais, uma intrínseca decência concebe o arquétipo da Santa. Ela está entre as figuras dignas da tradição, "portadora que é da força dos orixás e profeta do Cristo-Coirana" (XAVIER, 2012, p. 282). Na representação da dignidade e da moralidade da tradição, a beata não deflagra conflitos, "sua potência espiritual submete sua condição humana, [...] nela a mulher também deixa de existir" (RUBIM, 1999, p. 13).

É dessa forma que as alegorias evocam a produção de sentido: a partir de referências de moralidade historicamente construídas. Laura figura o estereótipo cinemanovista das personagens femininas burguesas: "egocêntricas [...] e que não possuem consciência ou não se importam com o sofrimento das classes oprimidas" (SILVA, 2020, p. 37), enquanto Santa fala em nome do coletivo, dos pais, dos irmãos, do povo, e é destituída de vontades individuais. A polarização dos modelos de feminilidade anula a corporeidade da Santa e exacerba os atributos questionáveis da mulher moderna em Laura, de forma que o conservadorismo norteia a ideação alegórica de ambas, tendo em vista o imaginário historicamente constituído acerca da normatividade feminina.

De mais a mais, é questionável que as transgressões de Laura representem o cerne dos problemas da modernidade e que, na polarização entre imoralidade e moralidade, uma beata destituída da sua condição de mulher e lançada à margem do heroísmo dos homens seja o seu oposto. Face ao exposto, o conservadorismo constitui a moralidade da beata, sendo Laura moralmente julgada por transgredir os valores patriarcais, aspectos que assentam um caráter controverso à construção alegórica das personagens, assim como a relação estabelecida entre elas e a alegoria da história.

REFERÊNCIAS

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (110 minutos), 35mm, BP.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. 1 filme (95 minutos).

RUBIM, Lindinalva S. O. "O feminino sob o olhar glauberiano". In: IX Encontro da COMPÓS, Porto Alegre: Editora da PUC-RS, 1999.

SILVA, Carolline Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo:* uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

XAVIER, Ismail. *Alegoria e teatralidade no cinema de Glauber Rocha*. In: AULA MAGNA DE ABERTURA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. Niterói: PPGCine, 2017. Disponível em: https://youtu.be/_2dShF02Nvo. Acesso em: 13 abr. 2022.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento:* cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012

Reflexões sobre resistência no cinema indígena Mebêngôkre-Kayapó[57]

Thinking about resistance in Mebêngôkre-Kayapó cinema

Angela Gomes[58]
(Mestre/doutoranda – UFPA)

Resumo: Neste trabalho propõe-se uma reflexão sobre resistência a partir do cinema indígena Mebêngôkre Kayapó, do Pará, buscando situar os sentidos do conceito de resistência em diálogo com a perspectiva decolonial e os estudos de cinema. Para isso analiso trechos do filme Ingrôni-Pisada Forte, do Coletivo Beture de cineastas indígenas Mebêngôkre Kayapó, do Pará.

Palavras-chave: Resistência, Cinema indígena, Decolonialidade, Kayapó.

Abstract: This paper proposes a reflection on resistance based on the Mebêngôkre Kayapó indigenous cinema, from Pará. It aims to situate the meanings of the concept of resistance in dialogue with the decolonial perspective and cinema studies. For this, I analyze excerpts from films by Coletivo Beture, a group of indigenous filmmakers Mebêngôkre Kayapó, from Pará.

Keywords: Resistance, Indigenous cinema, Decoloniality, Kayapó.

INTRODUÇÃO

A produção audiovisual indígena na Amazônia é atravessada pelo contexto sócio-histórico, político e cultural, e emerge como importante fator aliado às lutas de resistência, à luta política contra as diversas formas de opressão a que os povos indígenas e tradicionais da região vêm sendo submetidos ao longo de todo o processo histórico. Estado de opressão originado desde a colonização europeia do século XV, mas que persiste com as demais formas de colonização e colonialismo até os dias atuais (CASTRO, 2019; LOUREIRO, 2019; PORTO-GONÇALVES, 2021). Não por acaso, "luta", "arma" e "resistência" são palavras frequentemente associadas quando o tema é cinema indígena. Mas para além do bom senso ou do senso comum, quais seriam os aspectos que podem ser entendidos como gestos ou indícios de resistência quando se considera o filme feito por realizadores indígenas? Nessa perspectiva e com o objetivo de pensar para além do que é tipicamente representacional e histórico, analisamos o filme "Ingrôny: Pisada Forte" (Doc., 76', 2019), único longa-metragem produzido pelo coletivo Beture de cineastas Mebêngôkre-Kayapó, do Pará.

57 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST CINEMAS PÓS-COLONIAIS e PERIFÉRICOS.

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

O Coletivo Beture é formado por indígenas Mebêngôkre-Kayapó do sul do Pará, que se autodenomina um movimento dos Mekarõ opodjwyj - cineasta ou aquele que produz imagem – habitantes de diferentes aldeias das Terras Indígenas Mebêngôkre-Kayapó nesse estado da Amazônia brasileira. Para o coletivo, as lutas por direitos e preservação de seus territórios, assim como o registro de seu modo de vida e saberes ancestrais como salvaguarda da memória do povo Mebêngôkre-Kayapó, são o principal motivo de sua formação e tema de suas produções. Não é raro eles se apresentarem como "guerreiros da contemporaneidade" cujo instrumento de luta são as câmeras. Em sua página na rede social *Instagran* uma postagem em referência à preparação do grupo para uma oficina de capacitação audiovisual afirma: "Mekaro opodjoj Mebêngôkre do Xingu se organizando para os próximos meses de luta. Nossas câmeras são nossas armas."

Tais afirmações demonstram que o grupo reconhece o cinema que faz como uma prática de resistência, pois se apropriam da tecnologia e técnica audiovisual como fator aliado às suas lutas como povos originários em constante posição de defesa contra as opressões diversas. Surgido como uma ação para potencializar o desejo de jovens no uso das técnicas cinematográficas, o coletivo rapidamente ganhou posição e respeito junto às comunidades sendo inserido naturalmente como elemento relevante na organização e fortalecimento político do povo Kayapó. A Associação Floresta Protegida, entidade indígena que congrega aldeias de diferentes Terras Indígenas Mebêngôkre-Kayapó do sul do Pará, à qual o coletivo é ligado institucionalmente, em sua página na internet afirma que "o coletivo Beture desempenha um papel fundamental na conquista de reconhecimento cultural e na visibilidade das estruturas políticas do povo Kayapó" (ASSOCIAÇÃO..., 2021), o que demonstra que o cinema ou o audiovisual é acionado em seu potencial sociopolítico desde sua concepção.

CINEMA, LUTA E RESISTÊNCIA INDÍGENA

Nos estudos fílmicos a ideia da resistência é associada a um certo tipo de "filme-denúncia" ou "ativista", por serem imagens ou filmes que já nascem de um desejo de resposta a algum tipo opressão. Nos anos mais recentes essa nomenclatura ou sentido também passou a ser associado ao fazer cinematográfico, ao modo de produção e realização, a partir do momento em que grupos minoritários na sociedade buscam ocupar espaços e direitos no setor de produção e representação audiovisual, como os grupos e coletivos de periferias, de cineastas negros, coletivos de mulheres, e indígenas, com o claro objetivo de romper padrões hegemônicos de produção estabelecidos. Conforme Cesar (2018), são filmes que "fundados pelo desejo explícito de intervenção e transformação social, podemos chamar de filmes e práticas cinematográficas gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados", que carregam uma relação imbricada entre "luta política, ativismo social e produção/circulação de imagens" (CESAR, 2018, p. 12).

O povo Mebêngôkre-Kayapó é reconhecido como povo de luta e resistência, como povo guerreiro. É o povo indígena pioneiro no uso das imagens, do cinema e das tecnologias de comunicação como aliado na reivindicação de direitos, sendo o primeiro povo da Amazônia a fazer uso do cinema e das imagens como "arma política" ainda na década de

1980. Turner (1993) relata e analisa o uso que o povo Mebêngôkre-Kayapó faz do filme como documento social e político desde os primeiros anos de contato com o vídeo, o cinema ou a TV, seja como meio de expressão e mediação comunicacional, cultural e política, buscando visibilidade para suas reivindicações diante do estado nacional, seja como forma de autor-representação. E cita como exemplo o papel dos cineastas Mebêngôkre-Kayapó no levante contra o projeto da usina hidrelétrica Kararaô (atual Belo Monte), em mais um capítulo da luta pela defesa de seu território ancestral, que acabou sendo adiado em cerca de duas décadas.

Embora a produção audiovisual indígena seja acionada como aliada na luta contra a invisibilidade e por reivindicações de direitos desses povos em relação à sociedade não indígena, inicialmente pelo seu potencial documental, como registro e representação, extrapola esse sentido instrumental, pois o audiovisual também passa a ser tomado pelos indígenas como uma forma de reapropriação de sua cultura, da sua autoimagem, e de afirmação de sua identidade étnica. Turner (1993) aponta que para além do cinema indígena como fator de autoexpressão, ele constitui-se como elemento mediador e criador de mediações na própria relação interétnica e com a sociedade não indígena.

Assim, de certa forma, há um atravessamento militante no cinema indígena, trazido pelas questões do contexto sociopolítico, histórico e cultural que faz com que essa produção seja vista naturalmente como um "cinema de resistência", pois que além de ser produzido por um grupo minoritário estabelecido fora do circuito, da estrutura e da lógica da indústria comercial do audiovisual, carrega significados e simbolismos no próprio fazer e nas imagens que produz. Mas esses indícios de resistência nem sempre são tão explícitos.

O filme "Ingrony-Pisada Forte" narra a história dos primeiros contatos do povo Mebêngôkre-Kayapó tendo como personagens os últimos sobreviventes de uma epidemia de sarampo que assolou a região do Xingu e a aldeia-mãe do grupo. À primeira vista não seria reconhecido como um filme "de resistência" ou de "denúncia". Mas nele o sentido de resistência oferece camadas de leitura mais sutis que o simples aspecto representacional ou histórico, como veremos alguns pontos.

A começar pelo título: "Ingrôny" significa broto, semente nova que nasce, e "pisada forte" se refere à pisada firme e marcada dos Kayapó em situação de luta ou de ritual. Como o primeiro longa-metragem do grupo após uma larga produção de microfilmes e curtas-metragens, o filme é um marco na carreira do coletivo, e assim simboliza a resistência no "fazer cinema indígena", colocando o filme em si como uma afirmação do próprio coletivo Beture e da potência de suas produções.

Refletir sobre o conceito de resistência embora seja uma tarefa insolúvel, pois de difícil conceituação, é esforço necessário para que se consiga distanciar-se do senso comum, pois o termo traz uma compreensão tão ampla quanto abstrata, e comporta vários significados empregado em diferentes disciplinas e áreas de estudo.

A perspectiva da comunicação decolonial oferece uma interessante chave de interpretação para essa questão, a partir da visada da realocação da enunciação para o ponto de vista do "sub/alterno", como uma "perspectiva insurgente que irrompe no espaço do pensamento desde outro lugar de enunciação", conforme Torrico Villanueva (2018, p. 79). Nesse sentido, é significativo que o coletivo Beture se afirme como produtor de suas próprias histórias e imagens como cineastas Mebêngôkre-Kayapó.

O filme traz cenas que oferecem elementos a refletir sobre as tensões, conflitos e contradições do contato, encontro ou relações que se desenvolvem entre o mundo indígena e o não indígena, e como os Kayapó elaboram, assimilam e as atualizam para si. Como na sequência inicial que mostra a ação de um velho Kayapó no preparo e limpeza da roça, apresentando um dos personagens e as dinâmicas do povo. A chegada de um avião cruzando o quadro, invadindo a cena e a própria feitura do filme, enquanto o velho guerreiro Kayapó sai da roça carregando um cacho de bananas no ombro, denota o atravessamento e convivência do mundo indígena com o do "kubê", o branco ou não indígena.

O mesmo ocorre em outra sequência que mostra uma balsa imensa e barulhenta navegando no rio Xingu ao entardecer. A balsa transporta um trator que vai passar uns dias na aldeia e vira atração na comunidade. Numa sequência seguinte se vê como se desenvolve a relação da aldeia com a presença da máquina, denotando novamente o atravessamento e convívio entre o cotidiano da tradição e da vida simples, do contato e cuidado com a terra e a floresta, e o mundo da tecnologia e das máquinas do mundo não-indígena. São cenas que demonstram como os Kayapó se apropriam à sua maneira ou como ressignificam as tecnologias e o que vem de fora, o que em si é uma forma de resistência. Ou "Re-existencia" conforme Adolfo Albán Achinte:

> Concibo la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas — en este caso indígenas y afrodescendentes - las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. (ACHINTE, 2009, p.204)

A sequência final do filme mostra os personagens no local da antiga aldeia-mãe Pykarãrãkre. São dois anciãos, um antigo guerreiro e um cacique, e a anciã Pujté, esposa do velho cacique, e o neto de uns 8 anos. Eles percorrem uma longa trilha até reconhecerem o local da antiga aldeia, o lugar da pisada forte. Reconhecem cada lugar, cada árvore, a antiga trilha, o local de cada casa, sua e dos parentes, e o cemitério, o antigo e o que eles mesmos tiveram que improvisar para enterrar os corpos quando a aldeia foi assolada pelo sarampo.

Na cena final, na beira do rio Xingu, o velho cacique diz que acamparam primeiro do outro lado do rio. Depois vieram para onde estão e escolheram o lugar da aldeia-mãe. Mas a doença chegou do outro lado do rio e depois na aldeia, matando quase todo mundo. E sentencia: "Nós somos os sobreviventes". Frase que poderia ser substituída sem prejuízo de significado por "Nós resistimos. E estamos aqui para contar essa história."

À medida que narram e elaboram a memória no próprio local - "*Éramos muitos e fortes quando demos nome a este lugar: Pykarãrãkre. É um nome muito antigo*" – mostrando e narrando como sobreviveram, os Mebêngôkre-Kayapó resistem. Ao mesmo tempo que os anciãos acionam lembranças e se elaboram como personagens no filme, produzem memória de si, para si e para os outros, e re-existem.

Didi-Huberman, que tem na resistência um tema crucial ao analisar as imagens do holocausto, diz que a sublevação pode se manifestar de distintas maneiras pois "não devemos ver nas imagens apenas o que elas representam. As imagens não são apenas coisas para representar; elas mesmas são coisas que estão no extremo de nossos corpos. [...] Uma imagem é um gesto", acrescentando que o ato de produzir a imagem pode ser em si um gesto de sublevação, de resistência (2017, s.p.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme Ingrôni mostra como os Kayapó resistiram no passado quando os sobreviventes se espalharam, se incorporaram a outras aldeias, abriram outras novas e chegaram até o presente. E como resistem no presente pela memória, ao reconhecerem o lugar, o território que é casa e lar. E pelo invisível das imagens, das palavras, das ruinas do solo, no passado do tempo incrustado nos corpos, nos mostram ora a beleza ora o sofrimento, e até o horror. Mostram que sua Existência é Resistência e Re-existência. Assim, o filme é um gesto concreto de resistência pelo registro e como indutor de elaboração da memória desses anciãos, numa tentativa de tornar visível e perene essa memória.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, A. A. *Artistas Indígenas y Afrocolombianos*: entre las Memorias y las Cosmovisiones. Estéticas de la Re-existencia. In: Arte y estética en la encrucijada descolonial / compilado por Zulma Palermo - 1ª ed.– Buenos Aires: Del Signo. 2009, p. 83-112.

AS IMAGENS não são apenas coisas para representar. Entrev. com Georges Didi-Huberman. 20 jun. 2017c. Disponível em: www.ihu.unisinos.br/186- noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-pararepresentar-entrevista-com-georges-didi-huberman.

ASSOCIAÇÃO Floresta Protegida. https://florestaprotegida.org.br. Acesso em: 01 fev. 2021.

CASTRO, E. (org.). *Pensamento Crítico Latino-Americano*. São Paulo: Annablume e Clacso. 2019.

CESAR, A. *Cinema como ato de engajamento:* documentário, militância e contextos de urgência. In: C-Legenda - Revista do Programa da Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, V. 35, 2017, p. 11-23.

LOUREIRO, V. R. *Amazônia*: da dependência a uma nova situação colonial. In: CASTRO,

Edna. (Org.). Pensamento Crítico Latino-Americano. São Paulo: Annablume e Clacso. 2019, p. 197-224.

PORTO-GONÇALVES, C.W. *Amazônia, Amazônias*. 3a. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

TORRICO VILLANUEVA, E. *La comunicación decolonial, perspectiva in/surgente*. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación. São Paulo, v. 15, n. 28, 2018.

TURNER, T. *Imagens desafiantes:* a apropriação Kaiapó do vídeo. Revista de Antropologia, v. 36, n. 0, p. 81–121, 1993.

A estética militante em *Espero Tua Revolta*[59]

The militant aesthetics in *Espero Tua Revolta*

Antônio Burity Serpa[60]
(Mestrando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo investigar a estética do longa-metragem documental *Espero Tua Revolta* (Eliza Capai, 2019). Este filme documenta a luta dos estudantes secundaristas de São Paulo que, entre 2015 e 2016, ocuparam as escolas em um protesto contra a precarização do ensino público brasileiro. Assim, vamos analisar como sua estética está amalgamada ao interesse político de engajar os espectadores na causa estudantil.

Palavras-chave: Documentário; movimento estudantil; cinema militante; estética.

Abstract: *The present research aims to investigate the aesthetics of the documentary Espero Tua Revolta* (Eliza Capai, 2019). This film documents the struggle of high school students of São Paulo who, between 2015 and 2016, occupied schools in a protest against the precariousness of Brazilian public education. Thus, we will analyze how its aesthetics are amalgamated to the political interest in engaging spectators in this student cause.

Keywords: Documentary; student movement; militant cinema; aesthetics.

Este artigo propõe-se a fazer uma breve investigação sobre a estética do longa-metragem *Espero tua Revolta* (2019), dirigido por Eliza Capai, diante de algumas noções envolta do que se entende como cinema militante, ou neste caso, documentário militante. Por ser um artigo curto, não temos a pretensão de apresentar uma pesquisa profunda deste objeto, apenas apresentar uma discussão para futuros aprofundamentos.

O documentário em questão trata das ocupações das escolas de São Paulo, que ocorreram entre 2015 e 2016, no qual os estudantes secundaristas ocuparam vários colégios como forma de protesto acerca de políticas implementadas pelo governo do estado, e posteriormente do governo federal, que poderiam prejudicar a educação pública brasileira. Houve ocupações e protestos em vários estados, mas o filme aborda o caso específico da capital paulista.

Durante este período, os estudantes tomaram o controle das escolas, quebrando a hierarquia que normalmente se estabelece dentro das escolas, onde os adultos tomam as decisões e os estudantes obedecem. Nas escolas ocupadas, os secundaristas criaram um espaço plural, democrático e de autogestão.

59 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: MARCHAREMOS EM NOSSA LUTA: MILITÂNCIA E SUAS REPRESENTAÇÕES EM DIFERENTES EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS.

60 - Mestrando no programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE-UFF). Bacharel em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário AESO-Barros Melo (UNIAESO).

Além das ocupações, houveram grandes protestos de rua. Neles, os estudantes bloquearam grandes avenidas das cidades, gerando engarrafamento. Embora pacíficas, as manifestações foram encerradas à força pela polícia militar, que rotineiramente atacava os estudantes com bombas de gás lacrimogêneo e cassetetes.

A ideia de fazer o documentário surgiu após a diretora Eliza Capai, junto à produtora Mariana Genescá, presenciarem a ocupação dos estudantes na ALESP (Assembléia Legislativa de São Paulo) em 2016, onde acontecia a CPI das merendas, processo no qual o governo de São Paulo estava sendo indiciado por desvio de verbas nas compras de merendas escolares para as escolas públicas. Tanto ela, quanto Genescá, ficaram impressionadas com o grau de organização dos alunos que lutavam pelos seus direitos (MÜLLER, 2019).

Eliza, então, começou a fazer entrevistas com os estudantes, selecionando alguns deles para se tornarem os narradores do filme. No longa, eles contam aos espectadores o que está acontecendo, junto a dúvidas, certezas e temores sobre toda a conjuntura política que eles vivenciavam. A linguagem direta e jovial é parte de uma tentativa de se comunicar com outros jovens na mesma situação (MÜLLER, 2019).

Houve, então, um grande interesse da diretora de engajar os espectadores na causa dos estudantes, criar um vínculo dos personagens com o público. Com esse objetivo em mente, ela se debruçou a fazer uma ampla pesquisa de arquivo, em diversas mídias, principalmente em vídeos que circulavam na internet, construindo um filme baseado nestas imagens.

Esse material pode ser dividido em três grupos principais: vídeos gravados pelos próprios estudantes nas ocupações e protestos, que eram postadas nas redes sociais; cenas das manifestações dos estudantes gravadas pelos jornalistas da "mídia alternativa" ou seja, de jornalistas independentes que veiculam notícias fora da mídia tradicional e seus interesses corporativos; imagens feitas pela própria Eliza Capai, nas últimas manifestações de 2017.

ESTÉTICA E MILITÂNCIA EM *ESPERO TUA REVOLTA*

Seria correto afirmar que o Espero tua Revolta é um filme militante? Responder esta pergunta de maneira objetiva é uma tarefa desafiadora, tendo em vista que o conceito de cinema militante na academia é bastante fluido, assim como, sua própria prática cinematográfica. Essas reflexões podem recair sobre os mais variados tipos de linguagem audiovisual, como ficções, vídeos para a internet, videoarte e etc. Contudo, para não fugir do escopo de nossa pesquisa, vamos focar aqui no estudo do cinema militante especificamente na linguagem documental.

Para auxiliar no esclarecimento do termo "cinema militante", e posteriormente relacioná-lo ao longa estudado, vamos começar pela definição da palavra militância em si, pois, como o próprio nome indica, este cinema está intimamente ligado à prática do ativismo político, ou militantismo (CESAR, 2017).

A militância, pode ser definida como "toda forma de participação coletiva que vise à defesa ou à promoção de uma causa" (SAWICKI & SIMEANT, 2011, p. 201). Contudo, apenas o engajamento em uma causa pode não ser totalmente definidor da essência da militância, visto que sua própria origem etimológica parte de um conjunto de contextos sociológicos, psicológicos, culturais e históricos, que geram variadas definições.

Algo comum entre essas proposições é a percepção de que a militância está ligada à ação coletiva que busca produzir mudanças na ordem social vigente, orientada por certos ideais pré-estabelecidos. As estratégias, contudo, costumam ser diferentes a depender do movimento social e do contexto histórico (FONTES, SALES, YASUI, 2018).

Cesar (2017), ao analisar as obras militantes do cinema brasileiro, chegou à conclusão que este cinema é fruto de um desejo explícito de intervenção e transformação social a partir do cinema, "gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados" (p.12).

Percebemos que o princípio da coletividade, alinhado ao desejo de intervenção política, está bastante presente em alguns filmes categorizados como militantes. Estes filmes são frequentemente realizados por cineastas de coletivos ativistas, assinados pelo nome do grupo e não de um artista só. Em alguns casos, os profissionais envolvidos sequer têm o nome creditado, caracterizando-se como produções anônimas.

Os registros produzidos por um documentário militante, busca fazer circular imagens que representem sua luta política, partindo de um ponto de vista pertinente àquele grupo em que o cineasta-ativista está inserido. Essas imagens, por estarem nesses contextos como uma prática de militância, estão constantemente em risco. Destarte, as imagens que surgem a partir do risco, são permeadas por subjetividades.

> Em suas imagens inscrevem-se tanto o risco material da criminalização dos movimentos sociais quanto a resistência simbólica e pragmática contra seus danos. Entre eles, há em comum a imbricação entre luta política, ativismo social e produção/circulação de imagens. (CESAR, 2017, P. 12).

No caso do Espero tua revolta, as imagens produzidas pelos próprios secundaristas e pelos cinegrafistas ativistas, representam as subjetividades dos indivíduos que registram as imagens e da multidão que está sendo documentada. "É o agenciamento entre ação política e imagem que configura as produções políticas e subjetivas da multidão" (LIMA, 2017, p. 28).

Importante destacar o impacto estético desses vídeos produzidos pelo cinegrafista ativista, quando realizados no interior do acontecimento político. Ele é resultante da relação profunda estabelecida entre seu corpo e sua câmera. O dispositivo que capta a imagem e o som, acoplado ao corpo que registra o acontecimento, se transforma em um só na produção de sentidos, um "corpo-câmera" (LEPRI, 2019). Este corpo, então, é afetado por tudo que acontece nas manifestações.

Em *Espero tua revolta*, as imagens em que vemos os próprios cinegrafistas sendo agredidos pela polícia, correndo das bombas de gás lacrimogêneo enquanto a câmera continua a filmar, caindo no chão fazendo a imagem tremer, são representações da ação de produzir imagens sob os riscos da prática política e também exprimem uma estética nessas imagens, pela forma que são afetadas por esse risco.

Os afetos são as afecções que atingem um corpo, o levando a agir em determinada direção, o colocando em movimento, "as afecções do corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir desse corpo, assim como as ideias dessa afecção" (SPINOZA, 2009, p. 38).

Para existir o afeto, o indivíduo precisa estar em contato com um acontecimento real, macro ou micro, que dentro de uma estrutura social, vai produzir afetos positivos ou negativos e que, em conjunto, produzem afecções em outros indivíduos (PAULA, 2020). Logo, todos que se manifestam, estão se afetando mutuamente.

Sendo assim, em protestos, a vibração afetiva é enorme, várias pessoas estão agindo de uma determinada maneira, sons e imagens são produzidos o tempo todo, o que torna a experiência de qualquer indivíduo muito intensa. O corpo do cinegrafista não se mantém neutro e se a câmera está acoplada a ela, este dispositivo também sofre as afecções (Lima, 2017).

Além dos sujeitos envolvidos no ato político de se manifestar, também temos que levar em conta a manifestação em si, ou seja, o acontecimento (ou acontecimentos) que serve de palco para a reivindicação política. O documentarista militante está lutando por um ideal e tenta intervir sobre a realidade a partir dessa causa. Para tal, não basta apenas documentar um acontecimento, ele pretende fazer parte daquele evento.

Para Gaines (1999), o realismo de um cinema, cria um simulacro da realidade política, um mimetismo, espetacular e performativa, que consegue capturar o poder do momento político retratado. "O que eu estou chamando de mimetismo político tem a ver com a produção de afeto dentro e através da imagética convencional da luta: corpos ensanguentados, multidões marchantes, polícia zangada" (GAINES, 1999, P. 92).

Essa perspectiva de ilusão da realidade, constrói narrativas que atribuem certezas acerca de um determinado assunto, produzindo um engajamento dos espectadores através das imagens (LEPRI, 2019). A espetacularização é necessária, para que se produza certos sentimentos que levem a uma conexão entre personagens e espectadores.

Este evento chave em que os afetos estão em sintonia (dos indivíduos que protestam, do cinegrafista, dos espectadores), por meio de imagens espetaculares, Gaines (1999) chama de *Pathos do acontecimento*, o momento catártico em que um evento político é registrado, construindo uma perspectiva da realidade, que é ilusória porém impactante, gerando afetos nos espectadores que talvez possam engajá-los na causa defendida pelo filme.

Em uma sequência[61] exemplar do *Espero Tua Revolta*, vemos duas cenas intercaladas de maneira frenética, em que alguns policiais tiram à força os estudantes da rua que estavam se manifestando. Na primeira, o policial agride alguns alunos batendo em duas pernas com cassetetes, os empurrando pouco a pouco para o meio fio de uma ponte, quase os fazendo cair no precipício. Na segunda, um aluno que estava sentado em uma carteira de escola, numa demonstração pacífica de desobediência da ordem do policial, é jogado com brutalidade no chão, iniciando um conflito.

Na cena da ponte, o cinegrafista que filmava a situação também é obrigado a sair da via e ir para o meio fio. Ele coloca sua câmera para cima, filmando os alunos sendo agredidos em um *plongée*. Nós espectadores ficamos angustiados com esse registro, para além das imagens impactantes da agressão em si, pois, a partir desse movimento de câmera, percebemos que o cinegrafista também é um manifestante e pode ser agredido a qualquer momento. Na segunda cena, a câmera tenta se abeirar no caos gerado pelo conflito entre alunos e forças de repressão, ela treme enquanto se aproxima, mas não consegue avançar muito, pela quantidade de pessoas em movimento que tentam intervir nas agressões.

Sendo assim, o eixo perdido gera um impacto estético que nos coloca ainda mais em contato com aquele fragmento da realidade, posta de uma maneira espetacular. Os afetos ali produzidos são frutos da forma brutal que o *corpo-câmera* se coloca no acontecimento. O engajamento pode, por fim, ser fruto dessa relação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todas essas reflexões, podemos aferir algumas conclusões sobre o longa-metragem aqui estudado. Primeiramente, não poderíamos afirmar que ele é um filme militante como categoria, visto que é complicado para qualquer produção ser categorizado desta forma, diante das diversas problemáticas e interpretações possíveis do termo.

Também não seria possível relacioná-la ao cinema militante pela forma em que foi produzido. Este filme não foi feito por um movimento social diretamente, não foi criado por um coletivo militante com a intenção de propagar um ideal político. Está longe de ser uma produção anônima, assinado por um grupo de ativistas.

Contudo, a partir de tudo que foi apresentado, podemos considerar que sua estética imagética está totalmente imersa em questões que dialogam com a proposta dos filmes ditos militantes. Os cinegrafistas que captaram as imagens, buscavam criar imagens a partir de um acontecimento político que representassem um ponto de vista específico, se colocando o mais próximo possível do que estava acontecendo.

61 - Timecode: 00:57:31.

A partir dessa aproximação, os corpos dos cinegrafistas se chocaram com a realidade do acontecimento e como um dispositivo de "corpo-câmera", ele é afetado por tudo que acontece ao seu redor, produzindo imagens que são afetadas pelo risco inerente da militância política, permeados de uma estética que representam essa turbulência, a exemplo das imagens tremidas.

Não é possível afirmar que estas características estéticas de fato levam o espectador a se comprometer com a causa política apresentada pelo filme, uma questão que entra em choque com a individualidade de casa um que assiste a obra. No entanto, é a busca pela produção de afetos que desenvolve a estética deste documentário. Se tornar válido, então, uma análise mais aprofundada neste sentido

REFERÊNCIAS

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: Documentário, militância e contextos de urgência. *C. Legenda*. Niterói. V. 1, n. 35, p. 11-23. FEV. 2017.

ESPERO TUA (RE)VOLTA. Direção de Eliza Capai. Produção de Mariana Genescá. Rio de Janeiro: TVA2DOC, 2019. 1 DVD (90 min), son., color.

FONTES, F. F; SALES, A. L. L. F; YASUI, Silvio. Para (Re)Colocar um Problema: A Militância em Questão. *Trends in Psychology*. Ribeirão Preto. V. 26, n. 2, p. 1-13. JUN. 2018.

GAINES, Jane. Political mimesis. In: _____ (Org.). *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 84-102. GOFFMAN, Erving. Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior. Nova York: Doubleday, 1967.

LEPRI, Adil. *Excesso, sensacionalismo e atrações*: Audiovisual político nos sites de redes sociais. 143f. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

LIMA, Roberto Robalinho. *Cartografia das imagens ardentes*: Imagens, política e produção subjetiva nos protestos de Junho de 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

MÜLLER, Marcelo. Crítica: Espero Tua Revolta, 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/espero-tua-revolta/>. Acesso em: 18/03/2022.

SAWICKI, Frédéric, SIMÉANT, Johanna. Inventário da sociologia do engajamento militante: Nota crítica sobre algumas tendências recentes dos trabalhos franceses. *Sociologias*. Porto Alegre. V. 13, n. 28, p. 200-255. SET-DEZ. 2011.

Jungaré – uma aventura imunizante: animação experimental na extensão universitária[62]

Jungaré – an immunizing adventure: experimental animation in university extension

Arthur Fiel[63]
(Doutorando – UFF)

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo apresentar e expor o processo de criação do curta animado *Jungaré – uma aventura imunizante*, realizado pelo Núcleo de Produção Janela Audiovisual, vinculado ao Laboratório de Vídeo do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo. Nesta produção, o grupo encontra na animação experimental, dedicada ao público infantil, a precisa potência para se opor à onda de desinformação e *fake news* que atingiu o Brasil diante da pandemia do novo coronavírus.

Palavras-chave: Animação Experimental; Produção Universitária; Projeto de Extensão.

Abstract: This communication aims to present and expose the process of creation of the short animation Jungaré – an immunizing adventure, carried out by the Janela Audiovisual Production Center, linked to the Video Laboratory of the Department of Social Communication at the Federal University of Espírito Santo. In this production, the group finds in experimental animation, dedicated to children, the power to oppose the wave of information and fake news that hit Brazil in the face of the new coronavirus pandemic.

Keywords: Experimental Animation; University Production; Extension project.

INTRODUÇÃO

A pandemia do novo coronavírus (Sars-Cov-2), ainda permanente em todo o globo, até o presente momento, reestruturou a vida cotidiana da população mundial. No intuito de evitar uma contaminação em ampla escala, a Organização Mundial da Saúde recomendou medidas de isolamento e distanciamento social, que, por sua vez, foram encorajadas ou não pelas autoridades dirigentes nos mais diversos países do globo. No Brasil, a atual gestão, que tem na Presidência da República Jair Messias Bolsonaro, adotou uma postura abertamente

62 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na mesa "Animação, suas interfaces e processos".

63 - Doutorando em Comunicação (PPGCOM) e Mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCINE). E-mail: arthurfiel@id.uff.br

negacionista e anticiência, que culminou em mais de 670 mil vidas perdidas até o momento – número este que, vale considerar, pode ser subestimado[64], dado a ausência de diagnóstico preciso para milhares de vítimas que vieram a óbito neste período.

Contrariando o negacionismo da gestão vigente, as instituições públicas de ensino do país, tão logo foi decretado o estado de pandemia, suspenderam as atividades presenciais para evitar o contágio de seus discentes, docentes, técnicos e demais agentes. Essa suspensão, no entanto, não significou uma paralisação das atividades universitárias, apenas uma precisa pausa para reestruturação das ações ocorridas nestes espaços. No caso da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), instituição na qual se situa o Núcleo de Produção Janela Audiovisual, vinculado ao Laboratório de Vídeo (Labvídeo) do Departamento de Comunicação Social, no período de suspensão das atividades, aconteceram diversas reuniões até a compreensão global do que, efetivamente, se entendia como pandemia e, dessa forma, foram reestruturadas a grande maioria das atividades universitárias, que passaram a ser remotas.

Foi já nesse contexto que, na segunda quinzena de abril de 2020, originou-se a Ação Coronavídeo, que, naquele momento, focou em produzir três curtas de animação dedicados a explorar as vivências infantis no primeiro ano da pandemia. Desta ação resultou a trilogia subdividida nos títulos: Distanciamento e Afetividade, protagonizada por Duda, uma criança roxa, de 8 anos, sem gênero definido; Alimentação e Imunidade, no qual Anahí, uma indígena menina, de 10 anos, compartilhava com seus seguidores e espectadores alguns dos conhecimentos de seu povo; e, por fim, o Rap da Quarentena, videoclipe animado no qual Zeca, o MC Cuida, expunha as violências e fatalidades que atinge a população negra dentro e fora do espaço- tempo pandêmico que temos vivido. As ações daquele primeiro ano, além de serem apresentadas ao público numa live de lançamento, no canal oficial do grupo no Youtube, também ocupou espaço no Festival de Cinema Infantil É TUDO CRIANÇA, ocorrido de modo remoto e atingindo milhares de crianças em todo Brasil. O videoclipe protagonizado pelo MC Cuida foi também finalista na premiação comKids Prix Jeunesse Iberoamericano, versão regional da maior premiação do conteúdo infantil do mundo, o Prix Jeunesse, sediado na Alemanha. No ambiente acadêmico, a Ação Coronavídeo de 2020 ocupou espaço na Conferência Internacional de Cinema de Avanca[65], em Portugal, bem como na II World Child Conference, no Chipre, rendendo publicação nos anais de dois eventos e um capítulo de livro internacional[66].

Considerando bem sucedida a ação empreendida no primeiro ano, em 2021, o grupo que, na época continha dois docentes, dois técnicos e quatro discentes dos cursos de Cinema e Audiovisual e Publicidade e Propaganda, se expandiu e passou a contar com mais de 30 (trinta) integrantes, e, entre os professores, os técnicos, discentes, que agora também contava com membros oriundos do curso de Jornalismo, também abraçou professores e

64 - Estudo realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais, publicado na revista *Plos Global Public Health*, aponta que, somente em 2020, os óbitos pela doença no Brasil é subestimado em, pelo menos, 18%. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2022- 05/pesquisa-da-ufmg-mostra-subnotificacao-de-casos-de-covid-19-em-2020

65 - Disponível em: https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/273

66 - IN: FIEL, Arthur; VALADBIGI, A. (Org.) . Sociology of Childhood. 1. ed. Ankara: IKSAD International Publishing House, 2021. v. 1. 128p .

profissionais externos à Universidade. Dessa maneira, em 2021, as ações do grupo dividiram- se entre a produção de quatro pílulas informativas, acerca do que, cientificamente, já se sabia sobre o coronavírus e, por fim, a produção de um curta-metragem animado que, a partir de agora, será abordada neste trabalho.

JUNGARÉ – *UMA AVENTURA IMUNIZANTE*

Com a finalização das trilogia inicial, disponibilizada no canal do Youtube Janela UFES, e realizada em *live*[67], o grupo que agora se intitulava Janela Animada, já dava seus primeiros passos para uma das produções que viria a realizar no ano de 2021: um curta-metragem animado, direcionado ao público infantil, entendido pelo grupo como um público multiplicador dos conteúdos a ele direcionados (FIEL, D'ABREU, 2021; PEREIRA, PERUZZO, 2020; GOTZ, 2014). Esse direcionamento foi estratégico para o posicionamento do grupo e deste conteúdo no embate e disputa pelo sentido da verdade, que, segundo a autora Michiko KAKUTANI (2018), ao analisar criticamente as mentiras disseminadas pelo então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump (2017-2021) estaria à beira da morte devido ao declínio e queda da razão – levando em conta as comunicações estratégicas que, ao invés de recorreram ao saber científico e devidamente comprovado, buscava apoiar-se no fator emocional e imaginário para difundir falsas verdades, diminuindo, assim, o valor da verdade (KAKUTANI: 2018, p. 10).

> O termo "declínio da verdade" (...) entrou para o léxico da era da pós-verdade, que inclui também expressões agora corriqueiras como "fake news" e "fatos alternativos". E não só as notícias são falsas: também existe a ciência falsa (produzida por negacionistas das mudanças climáticas e *anti- vaxxers*, os ativistas do movimento antivacina), a história falsa (promovida por revisionistas do Holocausto e supremacistas brancos), os perfis falsos de norte-americanos no Facebook (criados por *trolls* russos) e os seguidores e *likes* falsos nas redes sociais (gerados por *bots*) (KAKUTANI: 2018, p.11-12).

Dessa forma, levando em conta as semelhanças do alinhamento e posicionamento político-ideológico do ex-presidente estadunidense, Donald Trump, e da atual gestão presidencial brasileira, além dos causos, ações e comunicações oficiais protagonizadas por Jair Bolsonaro, membros de seu governo e seus apoiadores, durante o período da atual pandemia, foi desenvolvido o primeiro tratamento [68]do curta-metragem supracitado.

Com a finalização do roteiro do curta, assinado pelas alunas Ariel Velten e Rayná Henrique, oriundas do curso de Química e Cinema e Audiovisual, respectivamente, a designer de personagem, Aline Nabisi, deu vida ao quarteto protagonista do curta: Jungaré, um jacaré, inspirado em Carl Jung e em suas pesquisas sobre o inconsciente coletivo, que na narrativa enfrenta uma crise existencial após ouvir do Presidente Jair Bolsonaro que a vacina poderia transformar as pessoas em jacarés; Cloroquema – uma ema amarela que se viu diante da oferta de cloroquina e que ficou ansiosa, confusa e agitada com todo o excesso de informação que chegava até ela, personagem inspirada nas imagens e vídeos nas quais o Presidente

67 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DnaHBTqpTA8&t=524s

68 - Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1VcDgn3I4CrnBePcepChf_F3QvDflud8l/view?usp=sharing

da República do Brasil aparece ofertando cloroquina para uma ema que estava no jardim do Palácio do Planalto; Ivermecristina – uma verme azul e *digital influencer* que expunha a seus espectadores às mais descabidas e não comprovadas receitas para se livrar do vírus, inspirado em pessoas reais e, algumas delas, ocupantes de cargos públicos; e, por fim, a Dra. Vac, uma vaca vermelha cujo nome é inspirado na própria vacina, médica cuba que atua no combate à pandemia e à desinformação em torno das formas de combater e prevenir o novo coronavírus. Esta personagem teve a decisão por sua nacionalidade vinculada ao programa Mais Médicos, criado em 2013, durante a gestão da Presidenta Dilma Rousseff (PT) que buscou ampliar o número de médicos distribuídos nas cidades brasileiras e contou com a colaboração de diversos países, sendo Cuba um dos mais importantes parceiros. O país retirou-se do projeto em 2018, após intervenções do atual Presidente brasileiro na estruturação do programa, retirando mais de 8 mil médicos dos postos por eles ocupados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – A LUDICIDADE COMO ESTRATÉGIA DE COMBATE NA DISPUTA PELOS SENTIDOS DA VERDADE

Compreendendo a ludicidade como um processo essencialmente relacional e interacional entre os seres humanos, nas mais diversas situações e patamares que atravessam sua coletividade (LOPES, 2004), enxergamos nela a precisa potência para combater o negacionismo e os discursos anticiência, no contexto brasileiro de (não) enfrentamento à pandemia, a partir de obra que satiriza suas linhas discursivas. Se temos, de um lado, uma comunicação

massiva que espalha a desinformação promovendo o pânico, e, afetando, assim, o imaginário da população, é na potência da imaginação que encontramos as ferramentas necessárias para ridicularizar e minimizar os efeitos dessas nocivas campanhas. A criança, como já salientamos, é tida como público-alvo primário de nossa ação, por a compreendermos como agente multiplicadora e questionadora das informações que chegam até ela.

Para além de produzir matérias de resistência à crise da verdade, a Ação Coronavídeo, em seus muitos desdobramentos, mostra o trabalho, a força e a potência da Universidade Pública Brasileira que, mesmo diante de uma gestão negacionista que a via como inimiga, se mostra presente, atuante e relevante no campo da produção de saberes e culturas. De modo remoto e, dessa forma, fisicamente distante, foi a partir das nossas janelas (virtuais), que, como grupo, podemos experimentar um pensar e agir coletivo, na partilha de conhecimentos, afetos e perspectivas que nos possibilitou uma aproximação multipotente, criativa, relacional e interativa.

Desta maneira, o grupo Janela Animada, enquanto grupo de extensão vinculado ao Laboratório de Vídeo do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo, ciente do seu compromisso com a comunicação e com a verdade científica, cumprindo seu papel de extrapolar os muros da universidade, se organiza e se articula de modo coletivo no combate à desinformação da população brasileira. Assim, ao produzir uma obra que, estético-narrativamente, pelas vias da imaginação e da ludicidade, adentre no campo de disputa pela verdade, buscamos apresentar aos espectadores, e não somente os infantes,

uma possibilidade de resistir à crise da verdade em meio a um emaranhado de *fake news* que afeta, adoece e mata cotidianamente nossa população. Aqui, a animação, seus procedimentos e linguagens, foram utilizadas como estratégia também de sobrevivência num momento em que vivenciamos crises em campos múltiplos que, muito além da verdade, são percebidas também no campo da sociabilidade.

REFERÊNCIAS

FIEL, Arthur Felipe De O.; D'ABREU, Patrícia Cardoso. Animação experimental e conscientização sobre o novo coronavírus: a potencialidade da imagem opaca audiovisual para o público infantil. *AVANCA | CINEMA*, p. 507-514, 2021.

GOTZ, Maya. TV- *Hero(in)es of Boys and Girls*: reception studies of favourite characters. Frankfurt: Peter Lang, 2014.

KAKUTANI, Michiko. *A morte da verdade* – notas sobre a mentira na era Trump. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

LOPES, M.C. *Ludicidade humana:* contributos para a busca dos sentidos do humano. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004.

PEREIRA, I. dos S.; PERUZZO, C. M. K. O corpo brincante, o brinquedo corpo que fala: desenhos animados, comunicação e imaginário no desenvolvimento infantil. *Comunicação & Educação*, *[S. l.]*, v. 25, n. 1, p. 7-17, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v25i1p7-17. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/160933. Acesso em: 24 maio. 2022.

WELLS, Paul. *Understanding animation*. New York: Routledge, 1998.

WOLFF, Francis. *Por trás do espetáculo - O poder das imagens*. In. Novaes Adauto (org.). Muito além do espetáculo. São Paulo: Senac, 2005.

Falhas, fraturas e ruínas nas imagens do elevado da Perimetral[69]

Fails, fractures and ruins in the Perimetral elevated road images

Arthur Ribeiro Frazão[70]
(Doutorando – PPGCOM/UFRJ)

Resumo: A partir da análise das operações estéticas da videoinstalação *Cinema-lascado / Perimetral* e dos curtas *ExPerimetral* e *Entretempos*, olhamos para o passado recente da cidade do Rio de Janeiro para refletir sobre um ideal de progresso fracassado. Os trabalhos, que abordam de maneiras distintas as falhas, fraturas e escombros do elevado da Perimetral, se apresentam como imagens premonitórias de uma nova fase de decadência do Rio de Janeiro e evocam a memória de outras ruínas da história da cidade.

Palavras-chave: Elevado da Perimetral, história, memória, montagem, anacronismo.

Abstract: Based on the analysis of the aesthetic operations of the video installation *Cinema-lascado / Perimetral* and the short films *ExPerimetral* and *Entretempos*, we look at the recent past of the city of Rio de Janeiro to reflect on a failed ideal of progress. The works, which approach the fails, fractures and debris of the Perimetral elevated road in different ways, are presented as premonitory images of a new phase of decay in Rio de Janeiro and evoke the memory of other ruins in the city's history.

Keywords: Perimetral elevated road, history, memory, assemblage, anacronism.

INTRODUÇÃO

Depois que um vendaval empurrou o Brasil para a destruição e o autoritarismo, os escombros do passado retornam e projetam as memórias de suas ruínas. Parte desta memória sobrevive nas imagens do cinema e da fotografia como documentos de um tempo capaz de se reconfigurar pelo olhar do presente. Na década de 2010, o centro da cidade do Rio de Janeiro passou por um projeto de reurbanização associado aos grandes eventos esportivos que se aproximavam, Copa do Mundo e Jogos Olímpicos. Uma imagem marcante das obras foi a implosão do Elevado da Perimetral, enorme via suspensa que cortava o centro da cidade desde a Praça XV, passando pela região portuária, conectando o centro à zona norte e à entrada da ponte Rio-Niterói. Construído em etapas entre a década de 1950 e o final da década de 1970, a Perimetral era uma grande estrutura de concreto que encobria a vista do mar dos transeuntes do centro da cidade do Rio de Janeiro

69 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na mesa: CINEMA COMO DISPOSITIVO DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA.

70 - Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre (2018) pelo mesmo programa, montador e realizador audiovisual.

Em novembro de 2013, a implosão do elevado foi documentada por diversas câmeras que registraram a massa de concreto se transformando em destroços em segundos. Como ruínas, os escombros ficaram abandonados por meses, suas vigas foram furtadas, blocos de carnaval por ali passaram, até o início de sua retirada em abril de 2014. A implosão fez parte de um plano de revitalização da região portuária do Rio de Janeiro, denominado *Porto Maravilha*. Mais um de tantos outros programas de urbanização pelo qual a cidade passou ao longo de sua história, o projeto terminou inconcluso. Diversos empreendimentos privados previstos para a região não foram adiante e o porto acabou por se transformar em símbolo de um ideal de progresso fracassado.

Desde o início do século XX, as transformações urbanas da região foram documentadas em diversos registros oficiais, como discursos, fotografias e filmes, em sua grande parte com finalidade institucional. Sob e sobre as ruínas e escombros destas demolições, fotógrafos, artistas e cineasta montaram, contemporaneamente aos acontecimentos, fragmentos destes documentos, abrindo fendas temporais, momentos em que outros tempos históricos se revelam.

Neste texto, propomos realizar a montagem de uma outra história. Inspirados pelas teses sobre a história e a noção de montagem que perpassam o pensamento de Walter Benjamin (1985, 2006) e se desdobram na produção de Georges Didi-Huberman (2015), intentamos tecer uma história de anacronismos, de tempos sobrepostos e soterrados, a partir da aproximação de um conjunto de obras audiovisuais e imagens que documentam, por cerca de um século, o espaço onde foi construído o elevado da Perimetral.

FALHAS, FRATURAS E RUÍNAS

Cinema-lascado / Perimetral (2016) é uma videoinstalação da artista e professora da FAU/USP, Giselle Beiguelman, apresentada em versão preliminar mono canal na X Bienal de Arquitetura (2013), realizada em São Paulo. A versão finalizada da obra, em formato duo canal, compôs a exposição retrospectiva da artista, organizada em 2016 na Caixa Cultural de São Paulo. Na videoinstalação, Beiguelman justapõe imagens institucionais da implosão da Perimetral ao lado de imagens filmadas de dentro de um carro em movimento pelo elevado. A videoinstalação em duas telas de Beiguelman monta dois tempos lado a lado. O tempo da implosão, com planos gerais espetaculares e closes de políticos acionando o botão para a demolição, documentada nas imagens oficiais, e o tempo do movimento na Perimetral, com a cidade cortada por suas linhas de concreto. Os prédios históricos, os arranha-céus e a Baía de Guanabara dividem o enquadramento com cimento, asfalto, pichações e engarrafamentos. Nas duas telas, a artista desconfigura o movimento dos *frames* dos vídeos gravados em alta definição, os exibindo em baixa resolução e aos solavancos. Trata-se de um trabalho que pertence ao campo da *Glitch Art*, em que os artistas produzem ou se apropriam de falhas e ruídos nas imagens.

O trabalho de Beiguelman expõe a Perimetral enquanto fratura urbana e, por meio da compactação e da alteração do código de arquivos digitais exibe as falhas e ruídos da tecnologia. No vídeo institucional do *Porto Maravilha* apropriado pela artista, o efeito de ruído decompõe a logomarca *Rio Cidade Olímpica*. Trata-se de uma imagem carregada de crítica ao projeto de gentrificação da zona portuária do Rio de Janeiro. Na descrição da obra, publicada no catálogo da exposição, a artista elabora algumas perguntas sobre seu trabalho: "o que essas imagens nos dizem de nossas cicatrizes urbanas e de nossas ambivalências nos processos de modernização e metropolização? (...) O que fica entre a gentrificação e a deterioração?" (BEIGUELMAN, p. 2016, p. 54). Às questões levantadas por Beiguelman, acrescentamos mais duas. Afinal, o que emerge destas falhas e fraturas? E o que está soterrado sob os escombros da Perimetral?

A estrutura do elevado, formada por uma enorme massa de concreto e ferro que seccionava o Rio de Janeiro e sua implosão servem em dois tempos como alegoria para o fracasso da integração social na cidade e, consequentemente, de um país que leva o ideal de progresso positivista estampado na bandeira nacional. O curta *ExPerimetral* (2016) de Daniel Santos elabora esta alegoria na dissociação entre imagem e som. Santos monta fragmentos de dois discursos em inglês do então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, com imagens dos escombros da Perimetral. A fotografia do filme estetiza as ruínas do elevado, com planos que descrevem em detalhes os ferros retorcidos e as pilhas de concreto.

Na banda sonora do curta, além do discurso do prefeito, a música e a ambientação remetem aos filmes de ficção científica. Com efeito disjuntivo entre imagem e som, a montagem cria a atmosfera de um futuro distópico. Eduardo Paes vende uma cidade do futuro. Um Rio de Janeiro de integração social, uma afirmativa que se desmonta nas próprias palavras de Paes. Na sequência, falando em inglês, o prefeito torna explícito seu entendimento do processo de gentrificação como sinônimo de progresso social, "os garotos ricos estão comprando as casas dos garotos pobres. E os pobres estão meio que se mudando, porque eles querem dinheiro". A imagem mostra uma escavadeira rompendo os restos de concreto da Perimetral. No filme, os escombros são as ruínas do projeto higienista de uma cidade do futuro do pretérito.

Quase uma década após a reforma da zona portuária do Rio de Janeiro, ao caminhar pela região, encontramos novos museus, passagens abertas, mas também ruas e terrenos abandonados, casas deterioradas. De uma perspectiva anacrônica, ao retomar as imagens da implosão da Perimetral e suas ruínas, é possível perceber um tempo fraturado, composto por passados soterrados e um futuro inconcluso. Na célebre referência ao quadro Angelus Novus de Paul Klee, Benjamin (1985, p. 226) apresenta sua visão pessimista da história do progresso. O anjo da história benjaminiano está voltado ao passado, onde vê "uma catástrofe única", enquanto "uma tempestade" chamada progresso lhe empurra para o futuro. Sob seus pés estão empilhados os corpos, as ruínas e a destruição, frutos da ganância e da violência do capitalismo e do fascismo, de que Benjamin foi um observador contemporâneo.

A influência do romantismo, em especial na crítica à Modernidade, e sua revisão particular do materialismo compõem os aspectos críticos e pessimistas de Benjamin sobre o progresso. As ruínas do passado que se acumulam, projetando um futuro trágico, é o que Michael Löwy (2005) chama de "aviso de incêndio". Um sinal de que a lógica do desenvolvimento e o fascismo carregam consigo a morte e a destruição e apontam para um futuro de ruínas. Benjamin, contudo, de uma perspectiva messiânica entende a história aberta, o que significa dizer que apesar da catástrofe ser previsível e quase inevitável, visto a repetição das guerras, genocídios e miséria ao longo dos tempos, há brechas para se escapar da tragédia chamada progresso. A história para Benjamin está aberta, pois "ela comporta outras possibilidades, revolucionárias, emancipadoras e/ou utópicas" (LÖWY, 2005, p. 163). Não apenas o futuro, como também o passado está em aberto para Benjamin. Em sua visão, um olhar renovado sobre o passado não conta a história dos opressores, mas das vítimas da opressão e daqueles que a combatem. Uma história de imagens e corpos soterrados.

AS IMAGENS SOB OS ESCOMBROS DA PERIMTRAL

Debaixo dos escombros da Perimetral que existiram como ruínas entre novembro de 2013 e abril de 2014, vislumbra-se outro projeto de modernização, implementado no início do século, entre 1902 e 1906, pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos. A gestão Pereira Passos foi marcada pela abertura de grandes avenidas no centro da cidade. Para isso, ocorreram desmonte de morros - o caso mais emblemático é do Morro do Castelo - com a consequente remoção e expulsão de pessoas pobres da região. Um projeto modernizante de higienização social que tinha como referencial a arquitetura da Belle Époque, com a pretensão de transformar a cidade em uma Paris tropical. Em um dos espaços, onde se ergueria a partir da década de 1950 o primeiro trecho do elevado da Perimetral, foi inaugurado em 1907 o Mercado Municipal do Rio de Janeiro. O mercado foi concebido com a intenção de realizar um ordenamento do comércio de alimentos que se espalhava pelas ruas do centro da cidade em barracas e ambulantes, retirando esses trabalhadores das ruas.

No final do século XIX, o fotógrafo Marc Ferrez realizou uma série de postais da cidade do Rio de Janeiro, em algumas delas, documentou vendedoras e vendedores ambulantes, que trabalhavam nas ruas da cidade, em grande parte mulheres e homens negros. Algumas destas imagens foram posteriormente atribuídas ao fotógrafo Gomes Júnior, que trabalhou na empresa de Ferrez, dentre elas, destaca-se a fotografia de um ambulante negro na Praça do Paço. ela imagem não se sabe se este trabalhador foi alocado no Mercado Municipal, se permaneceu trabalhando nas ruas na clandestinidade ou se teve de buscar outra fonte de renda.

Após o encerramento da concessão de 50 anos aos comerciantes do Mercado Municipal, iniciou-se a construção do Elevado da Perimetral, com uma demolição parcial do mercado. Em 1960, o primeiro trecho do elevado da Perimetral é inaugurado, seccionando o mercado. Uma fotografia do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro com data indefinida (1950-1960) é documenta um novo projeto modernizante que se sobrepõem a outro. Nesta

fotografia enquadrada em plano geral, vemos a história do desenvolvimento baseado na destruição. À feição da imagem do anjo da história de Benjamin, a fotografia revela o desejo violento de destruição que move o progresso.

O que as imagens documentais não registram está soterrado nesta terra de *Ordem e Progresso*. O curta metragem *Entretempos* (2015, Yuri Firmeza e Frederico Benevides) escava as memórias soterradas da região portuária do Rio de Janeiro, investigando imagens de arquivo. Na primeira sequência, com a tela preta, ouvimos uma música entoada por caixeiras quilombolas. A segunda parte é composta por uma série de fotografias históricas da zona central da cidade nas primeiras décadas do século XX, o desmonte do Morro do Castelo (1922, Augusto Malta), a construção do primeiro arranha-céu da cidade, Edifício Joseph Gire (1928, Augusto Malta) e o embarque do então presidente português Antonio José de Almeida de volta ao seu país, acompanhado pela multidão de populares (1922, Revista Careta). Na terceira sequência, os realizadores se apropriam de animações institucionais do projeto *Porto Maravilha*, da reconstrução do estádio do Maracanã e da divulgação de um empreendimento imobiliário.

Nos vídeos da sequência final do curta, não há o impacto da implosão. Na animação, o elevado da Perimetral desaparece em um efeito de transição e praças arborizadas são abertas. Os personagens que ocupam esta praça são manchas digitais brancas. No vídeo original, trata-se de uma transição em que em seguida surgem os personagens em cores. Os cineastas montam as imagens em câmera lenta exibindo apenas os trechos das silhuetas brancas, reforçando a predominância de corpos brancos que ficará mais evidente nas imagens seguintes. Também na sequência de planos do Maracanã, os personagens são todos brancos, desta vez não se trata de um efeito de montagem que estende a duração da transição da animação. O que a montagem do filme destaca é que o projeto, chamado institucionalmente de um projeto de revitalização, planeja realizar, através da segregação econômica, um branqueamento de espaços populares ocupados tradicionalmente por pessoas negras como a zona portuária da cidade e o estádio de futebol do Maracanã. A revitalização de Eduardo Paes passa pela expulsão de pessoas negras e pobres da região central da cidade.

O entendimento do passado aberto para Benjamin estava condicionado a um exercício do historiador-montador de escavação das imagens soterradas pelos escombros do desenvolvimento. Se os documentos oficiais não explicitam as violências de uma colônia escravagista latino-americana, a montagem nos permite ver as imagens que faltam neste álbum de quase um século. No ano de 2011, durante as obras do *Porto Maravilha*, emergiu uma enorme quantidade de material arqueológico, em especial no Cais do Valongo, antigo porto de tráfico de escravizados. No sítio arqueológico do Cais do Valongo foi encontrada grande quantidade de objetos da cultura africana, muitos com valor religioso e ritualístico. Duas décadas antes, em 1996, durante a reforma de uma casa na Gamboa, localizada a pouco mais de 1 km da Praça Mauá, foi descoberto um cemitério de covas, o Cemitério dos Pretos Novos, onde se calcula que foram enterrados cerca de 30 mil homens, mulheres e crianças escravizados, que chegavam da África mortos ou quase mortos. Estes eventos nos ensinam que para dar luz às imagens apagadas pela história dos vencedores e soterradas nos escombros

do passado, é preciso escavar o passado, revirar a terra. Para que novos futuros se abram, é fundamental encontrar as falhas e fraturas dos nossos projetos modernizantes fracassados e desenterrar as imagens soterradas do passado.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. *Cinema Lascado / Giselle Beiguelman*. In: CHIODETTO, Eder (Org.). São Paulo: Frida Projetos Culturais, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006, p. 222-32.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas, volume I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 222-32.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismos da imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DINIZ, Clarissa; FIRMEZA, Yuri. *A musealização dos escombros*: Turvações Estratigráficas entre o saque e a ruína. Brasília: Museologia & Interdisciplinaridade, v. 9, n. 18, p. 281-300, Agosto - Dezembro de 2020.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: Alerta de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

A dinâmica do caos nas distopias do cinema contemporâneo brasileiro[71]

The dynamics of chaos in the dystopias of contemporary Brazilian cinema

Arthur Lins[72]
(Doutor – UFPB)

Resumo: Construindo seus mundos futuristas dentro de uma sensibilidade distópica impregnada pelos enormes retrocessos no campo da política institucional brasileira, os filmes 'Era uma vez, Brasília', de Adirley Queirós e 'Sol Alegria', de Tavinho Teixeira, incorporam a ruptura como crença em seu potencial desestabilizador, liberando as forças políticas do caos ao provocar um imaginário em desordem, abrindo espaço para novas relações de sentido que não se construam na progressão interna da narrativa.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Distopia; Ficção científica; Estranhamento.

Abstract: Building their futuristic worlds within a dystopian sensibility impregnated by the enormous setbacks in the field of Brazilian institutional politics, the films 'Era uma vez, Brasília', by Adirley Queirós and 'Sol Alegria', by Tavinho Teixeira, incorporate rupture as a belief in their destabilizing potential, freeing political forces from chaos by provoking an imaginary in disarray, making room for new relationships of meaning that are not built in the internal progression of the narrative.

Keywords: Brazilian Cinema; Dystopia; Science fiction; Estrangement.

No cinema contemporâneo brasileiro, em seu caráter mais independente e inventivo, um conjunto de filmes se destaca ao dialogar com o gênero da ficção científica em seus aspectos narrativos e estéticos. Acreditamos que ao abrir espaço para o campo da fabulação, através sobretudo de suas narrativas distópicas, filmes como *Era uma vez Brasília [2017],* de Adirlei Queiróz *e Sol Alegria [2018],* de Tavinho Teixeira, emergem como um mapeamento do imaginário disruptivo e tornam possíveis uma subversão dentro de uma determinada ordem política e simbólica.

O que estes filmes parecem buscar em suas tramas elípticas, e na (des)articulação do material filmado são estratégias de *estranhamento cognitivo*[73]*,* seja a partir das evidências de uma sensibilidade apocalíptica que se impregna nos espaços revelando um caos em

71 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 21 - CINEMAS BRASILEIROS CONTRA OS CONSERVADORISMOS.

72 - Professor de Montagem no curso de cinema da UFPB. Possui experiência no campo do audiovisual, desenvolvendo atividades teóricas e práticas. Doutorado realizado no PPGCINE/UFF.

73 - Na perspectiva Darko Suvin (1979), o estranhamento cognitivo é a marca formal do gênero de ficção científica. Ele parte do conceito de estranhamento [ostranenie] como uma categoria estética como se presenta em Viktor Chklovski e na tradição dos formalistas russos, mas propõe distinções ao se referir ao gênero. Jameson está de acordo com sua afirmação e acrescenta: "El papel de la cognición en la ciência ficción

formação; os jogos de variações temporais que interrompem qualquer continuidade fluida e orgânica; a temporalidade interna ao plano ou a uma ação que se prolonga na espera/expectativa; nas sobreposições de tempos em uma mesma camada narrativa; na convocação de um tempo a-histórico, de caráter mítico.

O CAOS ENQUANTO SENSAÇÃO

Diremos então que o caos é o inesgotável abismo de onde emerge toda a criação. É o que nos mostra *Deleuze e Guatarri em O que é a filosofia? (1997),* o caos que age em detrimento da racionalidade, da ordem, das opiniões correntes. Há sempre um caos no fim do precipício, que combate todas as significações dominantes, todos os imperativos da razão. Mas o caos em si é uma desmedida inapreensível, é violento demais para ser tocado. É preciso então que ele exista enquanto visão e sensação. A arte age combatendo esse caos originário, que seria esse abismo sem-fundo, onde o artista irá mergulhar para fazer surgir novas paisagens intensivas através de composições. É no plano da composição que o caos pode ser recortado e vir à tona como *caoide*.

> *"A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou a sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce – um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caoide ...(DELEUZE, GUATARRI, 1997, p. 241).*

A arte, assim como a filosofia e ciência, também é um dos caoides do caos, uma de suas "filhas", traça planos de composição em sua luta constante contra a massa informe e confusa do caos. "O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser no sensível, um ser da sensação (...)"(DELEUZE, GUATARRI, 1997, p. 238). O artista se aproxima do caos em sua irresistível força de atração. É preciso prudência, para não sucumbir a loucura, a embriaguez total, mas é preciso coragem, para não se deixar derrotar por um inimigo pior: a *doxa* das opiniões correntes, as imagens clichês.

Mas para que o ato criativo aconteça é preciso que haja uma contemplação pura, que haja uma sensação. É preciso compor um plano de sensação, que está na retaguarda de outros planos, pois se trata de uma excitação que conserva as vibrações que emergem de outros planos, como as conexões da percepção-ação que engendram mecanismos psíquicos, dinamismos cognitivos, toda uma lógica do funcionamento cerebral.

Em sua lógica de funcionamento dentro da experiência fílmica a *contemplação* seria algo que conserva o *pathos* de uma situação dramática, a linha empática que atravessará as ações narrativas arrastando sua carga vibrátil, sem dispersar sua energia acumulada. Se difere da identificação emocional, pois não se trata de uma projeção de caráter psicanalítico

despliega así inicialmente las certidumbres y las especulaciones de una era científica racional y laica; el uso innovador que Suvin hace de este concepto presupone que hoy esse conocimiento – el intelecto general de Marx – incluye lo social, y qye por lo tanto la recepción de la ciencia ficción incluye en último término lo utópico." (JAMESON, 86, 2009)

que só pode ocorrer no regime da transparência narrativa. A contemplação seria a visão que faz durar um efeito de *estranhamento* na tensão de sua ambiguidade entre o familiar e o inquietante, a harmonia e o caos.

MONTAGEM DIALÉTICA COMO ABERTURA PARA A POÉTICA DO CAOS

Ao se debruçar sobre o trabalho poético de Bertold Brecht desenvolvido em seu exílio entre 1933 e 1948, o filósofo George Didi-Huberman nos mostra como o processo de escritura se forja na tomada de uma posição. Posição que diz respeito ao lugar em que o artista se encontra diante do mundo e em suas táticas de produzir um pensamento a partir de determinadas condições de saber, de conhecimento.

> "Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso "implicar-se", aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isso – "afastar-se" da violência do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho(...) Esse movimento tanto é '*aproximação*', quanto '*afastamento*': aproximação com reserva, afastamento com desejo". (HUBERMAN, 2017, p. 16)

É o movimento que age nas duas direções que cria as possiblidades de um saber. Na imersão pura nada se sabe. Na abstração total sabe-se tampouco. O que este movimento sugere é a dialética de um pensamento crítico, de um saber que se produz no enlace com o mundo, com seus fatos, seus acontecimentos, seu cotidiano em constante produção, mas também na reserva de um espaço poético, onde as coisas podem ser rearranjadas, dispostas em novas ordens, (des)montadas, até que "as 'desordens do mundo', objeto central da arte, segundo Brecht, possam dar lugar a algo como um 'caos composto'" (HUBERMAN, 2017, p. 76).

'Compor o caos', fazendo da montagem a arte da dialética que cria as distancias para que a contradição possa emergir no interior de uma unidade. No cinema de caráter mais narrativo seria aquilo que se interpõe entre a trama e a fábula, fazendo ver as articulações que agem desmontando a lógica da causalidade para revelar a desordem em processo.

Mas como pensar o caos como uma categoria política? No que a desordem pode fazer surgir em nosso tempo e agir para alargar uma experiência sensível?

Os filmes *Era uma vez, Brasília [2017] de Adirley Queirós* e *Sol Alegria [2018], de Tavinho Teixeira,* feitos dentro de um cenário político de instabilidade e de desmonte generalizado, propõe reações no campo estético, mas não soluções ou programas no campo político. São máquinas de guerra, que podem confrontar uma ordem instituída e uma ideologia reacionária na lógica da representação, mas que só efetuam a sua força (des) mobilizadora agindo em desacordo com um sistema que sobredetermina as formas de vida e os tipos de imagem que devem abastecer um dado aparelho produtivo.

É o que vemos em *Era uma vez Brasília* [2017] de Adirley Queirós, que ao lado de *Branco Sai, Preto Fica* [2014] seu filme anterior, forma um díptico sobre o cotidiano da experiência distópica nas vivências periféricas do Brasil. Em ambos os casos, trata-se de viagens no tempo, onde personagens do futuro se perdem em suas missões e acabam caindo em Ceilândia no tempo presente, distrito localizado no entorno de Brasília, capital do País, e região em que vive o realizador dos filmes.

O filme se passa no ano zero pós-golpe, numa referência direta ao golpe parlamentar de 2016 que destituiu a presidenta em exercício Dilma Rousseff. Toda a trama é costurada por trechos sonoros reais que revelam gradativamente um processo de *impeachment* em andamento sendo tecido pelas instâncias jurídicas e políticas que ocupam os centros do poder, episódio recente da história brasileira. No final do processo e do filme, Michel Temer assume a presidência e lança o seu projeto de governo intitulado "ponte para o futuro", com medidas de ajustes de contas e controle fiscal claramente aliados as elites econômicas e contrário a qualquer perspectiva de melhoria à classe trabalhadora.

Se em *Branco Sai, Preto Fica,* havia uma trama de vingança que se desenhava ao longo da narrativa para culminar em um clímax e numa catarse possível para populações periféricas e oprimidas historicamente – mesmo no plano do imaginário e no campo do sensível –, *Era uma vez Brasília* extrai sua força no gesto de negação e de recusa em aderir qualquer narrativa que possa conectar os fatos em uma mesma continuidade. Diante de uma ruptura de tamanha proporção, a força possível e estética do cinema não seria disputar uma narrativa em curso, mas sim suspender, mesmo que momentaneamente, a lógica que garante o cinismo dos discursos e dos processos políticos seguir existindo em seu equilíbrio aparente.

A narrativa do filme sofre os abalos do golpe em sua própria estrutura mutilada, incerta, vacilante, desarticulada. Não se trata de narrar o golpe - pois isso já está sendo feito pelas narrativas históricas, pelas narrativas da disputa do poder em curso -, mas sim de assumir radicalmente o golpe como um corte, uma ruptura, um estado de instabilidade que possa revelar a precariedade do discurso que legitima o poder em continuar existindo.

Não se trata apenas de uma revolta contra o golpe de 2016 ou contra a traição de um partido com seus eleitores, ou de uma liderança traída pelos seus aliados. A revolta é contra todo um pacto continuado ao longo de uma história de exploração e de opressão sobre os povos subjugados pelo poder, pelos interesses das elites dirigentes, pelo racismo estrutural que fundam uma sociedade na base do patriarcado. Diferente da revolta que culmina na explosão em *Branco Sai, Preto Fica*, a revolta em *Era uma vez Brasília* vem de um lugar mais profundo e caótico que só pode ser vislumbrado como um gesto de contemplação de uma catástrofe em andamento.

Nesse sentido, o filme mostra que o progresso idealizado em qualquer direção - algo que toca nas diferentes perspectivas ideológicas dos cenários utópicos em construção – só pode se revelar após expor a desordem do mundo e o estado infernal no qual ele se encontra.

O progresso é o elemento central que (des)articula a própria narrativa e que só pode ser mostrado como blocos independentes de imagens/sons, algo que interrompe a circulação pela via dos vínculos da causalidade, para promover sentido na ruptura, na fricção e nos intervalos. Diferente acontece em *Sol Alegria (2018), de Tavinho Teixeira*, onde o golpe também já aconteceu.

Lembremos o enredo: 2018, em um país governado por uma ditadura conservadora de matriz evangélica, uma excêntrica família embarca em um *roadmovie* no intuito de fornecer armas as células guerrilheiras em estado de resistência e atravessar o portal que os levará a um lugar mítico. Acompanhamos então o Pai, a mãe, o filho, a filha e o Toreba, em um percurso arquetípico onde o núcleo da família é o lugar ambíguo onde coexistem as forças libertadoras de arranjos revolucionários e das coletividades emergentes, mas também as forças de opressão e os assujeitamentos característicos de uma conhecida e velha ordem patriarcal.

Há uma linha continuada no enredo posto em movimento que revela a chegada ao lugar mítico como o clímax narrativo, o ponto final de um percurso torto e hesitante. Porém, não se trata do enredo, mas no plano da composição dos blocos narrativos que a utopia se faz mais forte e a poética do caos mais presente. A beleza formal do filme em seus procedimentos estéticos se faz na relação de um movimento de câmera que desliza pelos espaços e nas articulações dos planos que criam *raccord* em todas as direções. O ápice dessa poética relacional se encontra nos planos compostos com muitos personagens e na construção de espaços labirínticos, visto em profusão na sequência do convento, onde a calma de uma paragem e a alegria dos encontros contagia o andamento do filme e ressalta o seu caráter musical.

Mas essa beleza seria por demais harmônica caso não houve uma inquietação que age de forma subterrânea em toda essa sequência, e que gruda de forma inevitável nesta fábula ensolarada. É a dimensão da guerra. Pois se os inimigos estão no poder, suas forças de opressão precisam ser vistas, sentidas como aquilo que deve ser expurgado como algo intolerável, algo que pesa sobre as vidas impedindo a livre circulação dos prazeres e do estar junto.

Na cena que ocorre na estufa da maconha, quando diversas freiras estão ocupadas a cuidar da produção de *cannabis* coletiva, a Mãe sente o aroma da erva enquanto uma freira, mais velha, esquece o fio da meada da conversa e se pergunta sobre o que ela estava dizendo, em uma condição familiar aos usuários de maconha em seus lapsos de esquecimento. Mas rapidamente ela encontra na memória e nos diz sobre o que tudo se trata, 'É a guerra. É a guerra", e sorri de canto de boca.

A guerra traz consigo seus mortos, suas histórias de conflito e de violência. As imagens, também nos servem para lembrar das guerras, para nos fazer lembrar do passado, dos atos de resistências e das catástrofes que se acumulam e se avolumam no presente, na política, que é a guerra continuada por outros meios, como já diria Foucault.

Uma das cenas mais deslocadas em toda a sequência do convento assume o tom onírico e o estranhamento da situação para nos recolocar diante das imagens daqueles mesmos personagens que compõe a família, mas agora, vistos em fotos envelhecidas pelo tempo, imóveis nas paredes tomadas por ramos de alguma planta que germina a memória dos antepassados. A filha, com uma vela e um mapa caminha pela escuridão iluminando aqueles rostos que foram fixados no tempo, mas que ainda resistem em suas poses serenas e seguras da luta.

O inimigo figurado é facilmente abatido logo no início da trama – o evangélico candidato a senador -, ou então ridicularizado como uma força inoperante, patética – os policias que lhes perseguem nas estradas e leva uma chuva de merda da filha e do filho. O interesse do filme não é figurar o inimigo – pois ele já foi incorporado na formação dos desejos, nos mecanismos psíquicos, na sujeição social - mas sim fazer ver o tamanho da luta em sua dimensão histórica e em sua configuração no campo da fabulação.

Assim, a narrativa abre espaço para subjetividades desviantes, para os corpos perseguidos, para os modos de vida que confrontam a ordem em sua sede de imposição da moral reacionária e conservadora. O filme se abre em sua capacidade de mover uma anarquia dos sentidos e na orgia alegre dos encontros frívolos e musicais, mas é na lembrança da guerra que subjaz a sua potência de luta e que pode contaminar a beleza em sua fulguração exuberante e festiva.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Do caos ao cérebro. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, George. *Quando as imagens tomam posição: olho da História*, I. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2017.

JAMESON, Frederic. *Arqueologías del Futuro*. Madrid: Ed. Akal, 2009.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*: On the Poedtics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979

Deambulação e os espaços na mise-en-scène do filme Antes do Amanhecer[74]

Wandering and spaces in the mise-en-scène of the film Before Sunrise

Baruch Blumberg[75]

Resumo: O presente trabalho visa analisar como o diretor Richard Linklater usa a deambulação e os espaços como forma de direção em *Antes do Amanhecer* (1995). Linklater se utiliza da deambulação por lugares da cidade de Viena, na Áustria, para a construção narrativa do filme e, claro, como cenário. Com isso, busco entender de que forma esses elementos se constituem como estilo, na composição da mise-en-scène, com e sem os personagens principais do filme no quadro, para criação e reforço de sentido.

Palavras-chave: Antes do Amanhecer; Richard Linklater; Espaço; Deambulação; Teoria de Cineastas.

Abstract: The present work aims to analyze how director Richard Linklater uses wandering and spaces as a form of directing in "Before Sunrise" (1995). Linklater uses wandering around the city of Vienna, Austria, as a way of building the narrative of the film and, of course, as a setting. observing that, I seek to understand how these elements are constituted as a style, in the composition of the mise-en-scène, with and without the main characters of the film in the frame, for the creation and reinforcement of meaning.

Keywords: Before Sunrise; Richard Linklater; Space; Walking; Filmmaker Theory.

Richard Linklater é um roteirista e diretor estadunidense. Em 1984, mudou-se para Austin - Texas, e já em 1988 escreveu e dirigiu seu primeiro longa-metragem, intitulado *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*[76], no qual já expõe algumas das características que o acompanharão durante a carreira. Nesse texto, o foco são dois desses aspectos, a deambulação e os espaços.

Em 1990, Linklater dirige *Slacker,* que aparenta ser um preparo para a proposta que iniciará com *Antes do Amanhecer* (1995). *Slacker*, que parece uma mistura de ficção e documentário, acompanha um dia na cidade de Austin, na perspectiva do cotidiano de pessoas "comuns", vivendo a cidade e o tempo que ela tem.

74 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 6 – Caminhe à vontade e se perca pela mise-en-scène!

75 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e graduado em Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe - UFS.

76 - *É impossível aprender a arar lendo livros*, em tradução livre

Esse contexto marca uma das características do fazer cinematográfico do diretor, seu profundo interesse pelo tempo e como as personagens se conectam ou desconectam. É o que Stone (2013) chama de *Walk, don't run* (Caminhe, não corra):

> Os personagens de Linklater muitas vezes habitam intervalos de tempo únicos, onde suas experiências do aqui e agora se esforçam para igualar-se à nostalgia pelo que se foi. Esses tempo-frames podem ser de uma noite ou um dia, ou mesmo a duração dos próprios filmes em que revolucionários pessoais moldam seus mundos de acordo com o tempo disponível. Neles, os personagens existem em um estado suspenso de contemplação e possibilidades, movendo-se provisoriamente, se é que o fazem e sempre em seus próprios termos, caminhando, não correndo, de um estado de desconexão com o mundo para um estado de familiaridade com pessoas que pensam da mesma forma e enfrentam riscos semelhantes. (STONE, 2013, p. 6). (tradução livre)

Utilizo-me da abordagem da Teoria de Cineastas, que permite uma proximidade entre o pesquisador/espectador e o cineasta, seu processo criativo e seu "caráter teórico". De acordo com Aumont (2004), cineasta é uma pessoa que não pode evitar a consciência de sua arte e a finalidade dessa arte, e, com isso, o pensamento. Desse modo, Graça, Baggio e Penafria (2015) acreditam que todo cineasta tem suas ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em uma trajetória que pode ser investigada em busca da compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos.

Aumont (2004), propõe três critérios para se pensar a teoria dos cineastas: "a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência" (AUMONT, 2004, p.10). Esses aspectos servem para traçar parâmetros específicos ligados à cinematografia de cineasta e seu pensamento, evitando alguns conflitos que ele observa em teorias anteriores que, por se misturarem com outras áreas do conhecimento, se perdem do âmbito do cinema.

Além dos três critérios propostos por Aumont (2004), mais um se soma a eles, o que Penafria chama de evidência, onde "deve ficar claro ao espectador que o cineasta apresenta uma escolha de recursos cinematográficos, ou seja, não apresenta indecisões nessas escolhas, nem esses recursos são usados como um fim em si mesmos." (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015, p. 333).

A DEAMBULAÇÃO COMO DISPOSITIVO OU O DISPOSITIVO DEAMBULAÇÃO

Partindo do proposto por Penafria (2015), existe uma *evidência* profunda, visto o uso recorrente em seus filmes, de que o uso da deambulação é uma escolha de um recurso cinematográfico por parte de Linklater, e, o uso da deambulação aparenta ser um dispositivo proposto pelo diretor.

Em Linklater, a deambulação como dispositivo, é usada como uma "restrição", uma condição anterior às outras características estéticas que utiliza, como tempo diegético e não diegético, dilatação desse tempo, conversação, entre outros.

Fábio Uchôa salienta que: "Num primeiro momento, a perambulação pode ser pensada como um "andar a esmo", evento puramente físico, que se opõe à dramatização existente no cinema clássico." (UCHÔA, 2013, p. 33). Em *A imagem-movimento* (1985), Deleuze faz uma observação sobre a deambulação moderna, no caso perambulação, que se encaixa no uso da deambulação nos filmes de Linklater:

> ...na perambulação moderna, o fato de ela se dar num espaço qualquer, estação de triagem, entreposto abandonado, tecido desdiferenciado da cidade, em oposição à ação que, no mais das vezes, se desenrolava nos espaços-tempos qualificados do antigo realismo. Como afirma Cassavetes, trata-se de desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a ação. (DELEUZE, 1983, p. 232).

É nessa última parte que me concentro, para trazer a deambulação para a obra de Linklater. É nesse desfazer do espaço que o diretor vai conduzir sua forma de uso da deambulação. Transformando a viagem de trem e a decida em uma cidade estranha, como ocorre em *Antes do Amanhecer* (1995), em espaços de encontros, de afetos, de crenças entre as personagens, mas também com o espectador.

Conectando a deambulação como um dispositivo, e pensando a partir do conceito de Foucault para tal, o cinema não é uma arte puramente do real, mas um aparato que se utiliza de certo nível da realidade e que não se prende a ela, sempre se utilizando da sua liberdade de jogar com o que constrói (GOMES, 2016).

Como observa Gomes (2016), o conceito de dispositivo em Foucault, definido como um conjunto de regras que age sobre seres humanos e instituições, quando se distancia dessa definição primária e reducionista, enriquece a análise de obras cinematográficas que procuram subverter regras já estabelecidas; criando uma situação discursiva e narrativa variante.

O dispositivo no cinema é quase sempre atrelado ao aparato tecnológico, ao uso da câmera e suas formas. Mas é aí que se faz importante trazer outra faceta, pois, assim como para Deleuze (1996) o dispositivo é composto por diversas possibilidades, distintas entre si, é preciso atentar para a multilinearidade do cinema, pois ele não é feito só da sua mera captação, mas do que é decidido fazer dentro dessa imagem e som, para a construção de um equilíbrio ou desequilíbrio.

Com isso, quero propor que não só o cinema, como aparato tecnológico, pode ser encarado como dispositivo, mas que também propostas de estruturas estéticas e estilísticas podem ser pensadas como dispositivo dentro do próprio dispositivo. Para tal, quero utilizar um dos itens que Agamben (2005) usou para resumir o conceito de dispositivo em Foucault, e que, como aponta Gomes (2016), parecem interessantes para pensar o cinema. O dispositivo:

> 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não- linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. o dispositivo em si mesmo e a rede que se estabelece entre esses elementos.
>
> 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
>
> 3) É algo de geral (um *reseau,* uma "rede") porque inclui em si a episteme que, para Foucault, é aquilo que, em uma certa sociedade, permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico. (AGAMBEN, 2005, p. 9-10).

O que me interessa mais dentre os três pontos é o ponto 2. É por esse caminho que visualizo o uso da deambulação por Richard Linklater, como um artifício de controle sobre a construção do filme, sempre estabelecendo seu poder, vamos chamar assim, em relação aos demais aspectos técnicos usados em seus filmes.

Antes do Amanhecer (1995), representa o caminho construído pelo diretor para o uso da deambulação como dispositivo em seu cinema. No filme, a deambulação nos leva a estar com as personagens e acompanhar suas ações, consciência, e a nos interessarmos mais pelo que aparece no caminho, do que aonde vai chegar. Aqui nada é fugaz, mas sim de estreitamento, de conexão profunda, de um encontro que parece nascer do transitório, da deambulação.

No filme, assim como nos dois seguintes da *Trilogia do Antes*, Linklater parece partir de forma inicial da deambulação, como parâmetro de onde suas personagens passaram pelos demais elementos estéticos/estilísticos propostos pelo diretor. Vejo aqui, a deambulação como uma proposta de controle pré-estabelecido sobre as personagens e seus corpos, mas também um alicerce para as demais camadas propostas por ele, como o uso do tempo e espaço fílmicos, a conversação, assim como sua mise-en-scène.

Com isso, acredito que o cerne da proposta de cinema de Linklater, o tempo, que passa e forja a vida, e os momentos que fazem com que esses pontos se conectem e tenham sentido no todo, são estruturados dentro do seu dispositivo da deambulação, do permanente trânsito das personagens, dando a elas, assim, um tipo de estrutura invisível de como todos os aspectos fílmicos, e da vida, podem ser montados a partir desse dispositivo.

O ESPAÇO DA DEAMBULAÇÃO EM *ANTES DO AMANHECER*

Em *Antes do Amanhecer* (1995), nos é apresentado dois jovens em movimento, dentro de um trem, nesse transitório para nós, mas principalmente para eles. Toda a sequência seguinte deles conversando e se conhecendo, ainda é transitória, chegamos a acreditar que é isso, o filme se passará todo no trem. Perceba, todo este processo inicial do filme, é o período onde se conectam, se apaixonam, mas que só seria possível se concretizar caso ela descesse do trem com ele, que é o que ela faz.

Dois pontos saltam aos olhos sobre os espaços do filme. Enquanto a cidade, espaço geográfico ocupa um cenário de fundo, uma espécie de preenchimento, a cidade recortes, ajuda a criar sentido, a reforçar as sensações das personagens, sentimentos, de certa forma. Tirando os poucos momentos que o diretor apresenta os lugares que Celine e Jesse vão estar, estamos sempre com os dois, percorrendo esses lugares, trazendo um significado agregado por suas presenças.

Essa cidade, espaço geográfico, é representada por lugares históricos e arquitetônicos, que são apenas passagem, com praças, prédios antigos, mas é tudo novo para nós, que nem é para eles, mesmo sendo um lugar tão antigo. Por esses lugares, passeamos, a perambulação funciona como turismo, com reconhecer a belezas de Viena.

Mas o que faz eles se conectarem, e a nós com eles, são os espaços recortes, dentro do espaço da cidade. O café, o clube, a loja de vinil, nos fazem conectar Celine e Jesse. O primeiro momento é uma cena de perguntas e resposta dentro de um bondinho, eles tentam se conhecer melhor, e com isso nós os conhecemos melhor. Mas esse plano sequência nos coloca também na sutileza dos olhares, da hesitação do toque, desse primeiro momento de estarem lado a lado em um lugar neutro para os dois.

As duas sequências seguintes, nos colocam como observadores, mas também como torcedores pelos dois. Na cena da loja de discos, em particular na cabine em que ouvem o disco da Kath Bloom, acompanhamos uma espécie de dança, com os olhares se encontrando e desencontrando, uma mistura de nervosismo juvenil, mas também do desenvolvimento de desejo entre os dois. Essa cena se completa com a cena seguinte, na roda gigante Riesenrad no Prater, lugar turístico bastante conhecido da cidade, que é colocado como o lugar onde aquele desejo inicial se concretiza com o beijo.

Depois desse momento, onde eles se formam como casal pelo menos por essa noite, acompanhamos Celine e Jesse se construírem juntos, com conversas, deambulando pela cidade, discutindo espiritualidade, a sociedade do período, anos 1990, a relação de casais e entre homens e mulheres, etc. Nesses momentos começamos a percebe-los de verdade, sem mais a preocupação de conseguirem ficar juntos, mas já confrontando suas idiossincrasias, e como isso, criando conflitos.

A mudança só acontece, quando começam a perceber que aquela noite é única, por assim dizer. Eles percebem que estão se gostando, mas que vivem em países diferentes, tem realidades financeiras diferentes, e que não conseguiriam mais do que aquela noite juntos. A partir daí, os momentos e os espaços são de despedida, como a cena no café, onde fazem ligações fictícias para seus amigos e nessas conversas inventadas estão os sentimentos que passam pela suas cabeças, coisas que não estavam conseguindo falar.

Decidem terminar a noite fazendo sexo, já que só tem aquele momento juntos. Mesmo a cena se passando em um parque da cidade, ela é construída com bastante intimidade, como se se passasse em um pequeno lugar, com só eles. Boa parte feito em plano zenital, ficamos com o rosto deles, naquele momento sensível para eles, mas é em uma espécie de

contra-zenital, onde vemos a lua por entre as folhas das arvores a partir do ponto de vista deles, que percebemos que nos somos a lua, ou melhor esse olhar de fora que acompanha e se identifica com o as sensações deles, suas paixões e inseguranças, naturais dessa juventude.

O final do filme e sua sequência de imagens após os dois se separarem na estação de trem no dia seguinte de manhã, é uma montagem de imagens de lugares que os dois passaram pela cidade, e que após a passagem deles ganha uma outra significação para nós, cumplices do encontro deles. A ponte não é só uma ponte, a roda-gigante não é só mais a atração turística, o barco-restaurante não é só o lugar para comer, a loja de discos e a música ouvida na cabine são tema desses dois personagens.

Enfim, os espaços estão impregnados pela presença e transformações provocadas pelas ações dos dois. E esses lugares vazios, vazios por que não tem mais eles lá, e ainda mais forte com os dois se afastando nas duas imagens finais do filme, ela indo no trem e ele indo no ônibus, para lugares opostos, mas felizes por terem se encontrado em um espaço e tempo só deles.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Outra travessia, [S.l.], n. 5, p. 9-16, jan. 2005.

AUMONT, Jaques. *As Teorias dos Cineastas.* Campinas: Papirus, 2004.

BAGGIO, E. T.; PENAFRIA, Manuela; GRACA, André Rui. *Teoria dos cineastas*: uma abordagem para a teoria do cinema. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 12, p. 19-32, 2015.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. *Cinema e construção cultural do espaço geográfico*. REBECA, v. 2 - n. 1 - p. 250-262, jan./jun. 2013.

DELEUZE, G. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: O mistério de Ariana. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996.

GOMES, Daniela de Paula. *O conceito de dispositivo e análise fílmica*: reflexões sobre a quebra da "ilusão de realidade" em Cópia Fiel de Abbas Kiarostami. Temática, v. 12 n. 4, abril 2016.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia* – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2011.

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

PENAFRIA, M; BAGGIO, E.; GRAÇA, A. R. *Teoria dos cineastas*: uma abordagem para a teoria do cinema. Revista científica FAP, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

_____. *Teoria dos cineastas*: uma abordagem para o estudo do cinema. ANIKI: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, UBI, Covilhã: 2020.

PENAFRIA, M.; SANTOS, A.; PICCININI, T. *Teoria do cinema vs Teoria dos cineastas* In Atas do IV Encontro Anual da AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhã: 2015.

STONE, Rob. *The Cinema of Richard Linklater*: walk, don't run. New York: Columbia Univer-

sity Press, 2013.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. São Paulo: 2013. 166p.

Borat e a construção involuntária do mockumentary[77]

Borat and the involuntary construction of the mockumentary

Brian Hagemann[78]
(Doutorando em Comunicação e Linguagens – Universidade Tuiuti do Paraná)
TAXA PROSUP CAPPES

Resumo: O objetivo desta pesquisa é analisar o filme Bora t- O segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América", um mockumentary que considero possuir características que não são totalmente explicitadas nas teorias de Cinema mais conhecidas e que embaçam ainda mais as distinções entre ficção e documentário, sendo assim uma possibilidade de gerar novas questões e definições nesses estudos. O mockumentary é um gênero que levanta questões importantes para a própria teoria do documentário: Como um documentário muda em relação ao contexto do espectador e sua expectativa? Que estratégias o documentário utiliza para representar o que supostamente chamamos de realidade? Por ser um gênero cinematográfico ainda com pouca atenção acadêmica, e tendo ainda como principal referência bibliográfica a obra seminal de Jane Roscoe e Craig Hight, Faking it: mock-documentary and the subversion of actuality de 2004, há muitos aspectos nas definições fronteiriças do mockumentary a serem pesquisados, como por exemplo a presença de elementos que caracterizam um documentário e de elementos que caracterizam um filme de ficção, também pegadinhas televisivas (Candid Camera) e reality shows. Além da significativa obra de Roscoe e Hight, serão utilizados também como referência os importantes estudos sobre documentário de Bill Nichols e Fernão Ramos, para, através da análise do filme Borat, trazer novas perspectivas aos estudos do mockumentary

Palavras-chave: encenação, mockumentary, borat, teatro invisível, boal.

Abstract: The objective of this research is to analyze the film Borat - The second best reporter from the glorious country Kazakhstan travels to America", a mockumentary that I consider to have characteristics that are not fully explained in the best known Cinema theories and that blur even more the distinctions between fiction and documentary, thus being a possibility to generate new questions and definitions in these studies. Mockumentary is a genre that raises important questions for documentary theory itself: How does a documentary change in relation to the viewer's context and expectation? What strategies does the documentary use to represent what we supposedly call reality? Because it is a cinematographic genre still with little academic attention, and having as its main bibliographic reference the seminal work of Jane Roscoe and Craig Hight, Faking it: mock-documentary and the subversion of actuality of 2004, there are many aspects in the borderline definitions of mockumentary to be researched, such as the presence of elements that characterize a documentary and elements that characterize a fiction film, also television pranks (Candid Camera) and reality shows. In addition to the significant work

77 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: de Comunicação Individual 10 – Roteiro.

78 - Brian Hagemann é doutorando pelo programa de pós-graduação em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, e é professor e coordenador do curso de Cinema e Audiovisual da Univille.

of Roscoe and Hight, the important studies on documentary by Bill Nichols and Fernão Ramos will also be used as a reference, to bring new perspectives to mockumentary studies through the analysis of the film Borat.

Keywords: staging, mockumentary, borat, invisible theater, boal

O presente estudo, que parte de meu projeto de doutorado, pesqusia o subgênero mockumentary a partir da análise do filme Borat! Aprendizados Culturais da América para Beneficiar a Gloriosa Nação do Cazaquistão, por Sasha Baron Cohen (2006). Tendo como característica principal a utilização de estratégias e estéticas do documentário para contar uma narrativa de ficção, o mockumentary tem provocado reflexões profundas sobre o cinema e a ética no documentário. No campo acadêmico, o mockumentary ainda é pouco discutido, tendo algumas teorias estabelecidas a respeito, porém o consenso acadêmico o define como uma obra cinematográfica de ficção que usa de estratégias e estéticas do documentário para ironizar o próprio formato. Até hoje, a principal referência do gênero é o livro de Jane Roscoe e Craig Hight, Fading it: mock-documentary and the subversion of actuality, de 2004, o qual faz uma importante cronologia do gênero e tenta abranger suas principais características e possibilidades.

Ao analisar mais profundamente o filme Borat - O segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão viaja à América, percebi que ele possui peculiaridades suficientes para contribuir com essas teorias. No filme, acompanhamos o personagem ficcional Borat Sagdyiev, interpretado pelo comediante britânico Sacha Baron Cohen, um repórter do Cazaquistão que sai em uma "road trip" pelos EUA entrevistando cidadãos americanos, para assim aprender sobre seu modo de vida e levar esse conhecimento de volta para seu país. Três relações intermidiáticas do filme chamaram minha atenção: a relação com estilo de programa de pegadinhas televisivas (Candid Camera), o Reality Show e o Teatro do Invisível, de Augusto Boal.

BORAT E O CANDID CAMERA

Primeiramente, o filme já se destaca porque a ilusão de realidade dentro do documentário está mais para as pessoas envolvidas dentro do filme, como "pegadinhas" de programas no formato Candid Camera, do que para o espectador, que já percebe que se trata de um texto ficcional, ao contrário das "vítimas" em frente às câmeras. As "pegadinhas", onde pessoas comuns são colocadas em situações forjadas e filmadas por câmeras ocultas que registravam pessoas envolvidas em situações inusitadas e reagiam calmamente ou com grosserias até o momento em que era anunciado: "Sorriam, vocês estão na Candid Câmera!".

Segundo Jost (2009), o que entretém o público na câmera escondida é que ela mescla o mundo preparado da ficção, o profílmico (espaço físico que é registrado pela câmera, entre cenário, objetos, atores, etc.), e o afílmico (o espaço documental em detrimento com o ficcional). Qualquer "gag" desse gênero repousa sobre o fato de que o espectador vê a preparação de uma armadilha e que aquele que vai ser exposto toma a situação como um momento de sua realidade (apud. JOST, 2009, p. 20). Para Jost, a câmera escondida nada

mais é do que a "simples aparência, uma "redução ao visível" (2009, p. 21): "Esta anulação do olhar aparece, no meio profissional, como o máximo da objetividade, visto que a câmera toma, sozinha, as imagens e as pessoas não sabem que são filmadas" (2009, p. 21).

BORAT E O REALITY SHOW

O mockumentary Borat é também fortemente inspirado em um gênero típico da televisão: o reality show. Quando um entrevistado anônimo se torna vítima do falso repórter, ele faz um pacto com o comediante: como convidado de um documentário "legítimo", tenta se comportar como o que julga ser esperado. Assim, quanto mais ciente parece ser o entrevistado de seu papel apropriado, mais ele se trai. Dessa relação, Baron Cohen extrai suas piadas, forjando situações em cenários reais, com pessoas reais. Roscoe e Hight (2001) consideram os reality shows um formato híbrido de documentário. Na visão dos autores, esses programas utilizam recursos estéticos do gênero e os misturam com a ficção. Os reality shows têm relação direta com os mockumentaries porque ambos se desenvolvem nos espaços entre a ficção e a realidade. Esses formatos podem ser considerados como uma resposta tanto às mudanças econômicas quanto aos contextos de transmissão, mas seu aspecto mais interessante é sua aparente relação com algumas das críticas oferecidas pelas teorias pós-modernas:

> (...) O reality show pode ser visto como uma representação da popularização do ceticismo pós-moderno sobre a especialização e o profissionalismo. Ambos os formatos são construídos sobre experiências e perspectivas leigas, ao invés daquelas especializadas que são centrais paraalguns modos de documentário. Ambos rejeitam o profissionalismo epreferem em geral o amadorismo, que é tido como algo mais confiável e "autêntico" (ROSCOE, HIGHT, 2001, p. 39).

Para Roscoe e Hight, os reality shows "parecem tanto estender um modo particular de documentário quanto reforçar os argumentos de que acessam a realidade" (2001, p. 47).

Borat faz referência a dois formatos de programa de televisão que François Jost (2001) chamou de autentificadores e fictivos. O primeiro tipo pretende informar sobre o mundo e o tem como principal referência. Já o segundo tipo se assume como construção de uma realidade. Ou seja, o filme de Baron Cohen mistura referências do mundo exterior (o que imprime um suposto tom de realidade) à narrativa ficcional. O longa-metragem constrói um tipo de realidade paralela, em que os cenários, apesar de reais, foram inteligentemente estabelecidos. Estabelece-se, ainda, um contrato com os antagonistas (as pessoas anônimas ou não-atores), que não sabem que estão fazendo parte de um jogo arbitrário, onde os verdadeiros players são o comediante, o diretor e os produtores.

Outros elementos que remetem ao formato reality show também estão presentes em Borat: o ambiente controlado (no caso, os cenários "reais", mas previamente definidos pela direção) e as situações não roteirizadas, ou seja, aquelas que parecem espontâneas e, portanto, "legítimas". Laurie Ouellette e Susan Murray (2009) definem o reality show como um

"gênero descaradamente comercial que une entretenimento popular com um apelo auto-consciente ao discurso sobre o real" (OUELLETTE, MURRAY, 2009, p. 3). Para as autoras, os reality shows estabelecem semelhanças com os documentários, na medida em que utilizam dispositivos comuns ao gênero, como o uso de imagens captadas por câmeras de mão e a inexistência de um roteiro prévio. Como "embaixador do reality show", o filme de Sacha Baron Cohen é um mockumentary com uma narrativa híbrida, parte roteirizada, parte improvisada em frente à câmera. Borat navega nesta zona distorcida de autenticidade, assim como os "personagens" dos reality shows, que, ao mesmo tempo em que agem de forma "espontânea", seguem o roteiro dos produtores e da direção. O filme de Baron Cohen, assim, incorpora elementos das chamadas "pegadinhas" e dos reality shows, misturando-os com comédia física e sátira social.

Os reality shows e os mockumentaries respondem, cada um a seu modo, à realidade. Enquanto os reality shows instigam o seu público com uma versão de uma suposta realidade roteirizada, não ensaiada, o mockumentary provoca o real utilizando artifícios cinematográficos para se mascarar como um documentário autêntico. Tanto os reality shows quanto os mockumentaries - embora possuam diferentes formas de discurso visual - criam tensões entre o que é representado e o que é construído para as câmeras.

BORAT E O TEATRO INVISÍVEL

Borat traz uma característica incomum em relação à maioria dos filmes do gênero mockumentary: a encenação documental de pessoas comuns (não-atores) que, sem querer e sem saber, fazem as engrenagens da narrativa ficcional caminhar dentro da diegese fílmica. Ou seja, o filme possui um pré-roteiro e os atores o seguem naturalmente, mas as pessoas entrevistadas, ao contrário de outros falso-documentários, onde todos os participantes estão cientes da ficcionalidade, aqui não fazem ideia de que estão em um filme de ficção. Elas reagem naturalmente aos eventos registrados pela equipe do filme, em mise-en-scène documental, mas acabam participando inconscientemente de pontos de virada do roteiro, afetando o decorrer da narrativa. Essa característica, que considero a principal, pode contribuir para abranger as teorias do mockumentary, mesmo não sendo uma estratégia comum em seu corpus. A quantidade de processos judiciais que a produção do filme Borat recebeu das pessoas ludibriadas é o fator mais provável da baixa experimentação dessa forma.

Mesmo que a aplicação dessa estratégia não seja muito comum, encontra-se um paralelo interessante no teatro, mais especificamente no "Teatro Invisível", de Augusto Boal, que surgiu pela primeira vez como parte do teatro de guerrilha dos anos 1960. No trabalho de Boal, os atores encenavam argumentos políticos em restaurantes, ou nas esquinas, na esperança de atrair os espectadores a participar e se envolver com o que estava ocorrendo. O objetivo, como o próprio Boal deixou claro, era fazer os membros da audiência interpretarem um outro enquadramento em relação ao que estava acontecendo. Enquanto Boal celebrou o Teatro Invisível como uma experiência libertadora e emancipadora para os espectadores, outros argumentam como a falta de conhecimento do público e o consentimento tornam o Teatro Invisível incapaz e problemático. Pode-se argumentar que a falta de consentimento

priva os membros da audiência de experiência estética e, portanto, o mesmo não pode realmente ser definido como teatro. De fato, pode até ser classificado não como teatro político, mas como ação política com elementos teatrais.

Como método de pesquisa, faço um levantamento histórico do personagem Borat, e de seus criadores, para depois dividir o filme cena a cena e analisar suas estratégias de interação e encenação entre o personagem e atores e não-atores.

O Teatro Invisível, de Augusto Boal, que surgiu pela primeira vez como parte do teatro de guerrilha dos anos 1960, pode ser visto como tendo paralelos e contrastes significativos com as táticas empregadas em Borat, embora com fins diferentes. No trabalho de Boal, os atores encenavam argumentos políticos em restaurantes, ou nas esquinas, na esperança de atrair os espectadores a participar e se envolver com o que estava ocorrendo. O objetivo, como o próprio Boal deixou claro, era fazer os membros da audiência interpretarem um outro enquadramento em relação ao que estava acontecendo com ações ensaiadas, realizadas teatralmente, como teatro que é, mas de forma não revelada, ao público ocasional de transeuntes, não conscientes da sua condição de espectadores. O espetáculo invisível poderia ser apresentado em qualquer lugar onde sua trama poderia realmente ocorrer, como na rua ou na praça, no supermercado ou em qualquer lugar público. (BOAL, 1979).

Enquanto o Teatro Invisível de Boal leva para as ruas uma performance improvisada com atores/espectadores, o mockumentary de Cohen, Borat, leva para as telas uma experiência narrativa ficcional onde os atores/espectadores agem alheios aos meios tradicionais de uma produção cinematográfica. Através dos estudos do mockumentary (Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality, de Hight & Roscoe), da linguagem documental e da sua encenação (Mas afinal... O que é mesmo Documentário, de Fernão Ramos) e dos princípios da Teatro de Guerrilha (Teatro do Oprimido, de Augusto Boal), demonstro as semelhanças que tanto o Cinema quanto o Teatro têm na experiência de seus espectadores e expectativas como principal fundamento da fruição artística e como sua natureza transgressora em relação ao próprio meio encontra então um eco uma na outra, onde podemos ver semelhanças em suas estratégias e resultados. Ainda que não haja evidência de relação ou ciência das obras entre seus respectivos autores, defendo que, através da análise de seus métodos, ambos compartilham semelhanças inovadoras dentro de seus respectivos campos artísticos, onde quanto mais a encenação tenta parecer, e ser, um confronto real, maior e mais transparente é a ficção que está sendo narrada.

Borat enfim, ao levar para a tela grande a Candid Camera e o Reality Show, costurados perfeitamente em um roteiro de estrutura ficcional de comédia, com “atores acidentais” de uma peça de teatro invisível, permite afirmar que é um caso pioneiro de filme hollywoodiano que mistura todas essas características estruturais intermidiáticas, com muito a oferecer analiticamente aos estudos de Cinema, TV e Teatro.

REFERÊNCIAS

HIGHT, C., & Roscoe, J. Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality. New York: Manchester University Press.SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*: subtítulo sem itálico. Cidade: Editora, 2001.

HUTCHEON, Linda. A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art

forms. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

JOST, François. O que significa falar de "realidade" para a televisão. In GOMES,

Itania Maria Mota (org.). Salvador: Edufba, 2009.

MURRAY, S., & OUELLETTE, L.. Reality TV: Remaking Television Culture. New York University Press. 2009.

NICHOLS, B. Introdução ao Documentário. Bloomington, IN: Indiana University Press.

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*: subtítulo sem itálico. Cidade: Editora, 2001.

RAMOS, Fernão. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo, Ed. Senac, 2008.

Divino Tempo Transfigurado[79]

Divine transfigured time

Camila Dutervil[80]
(Universidade de Brasília)

Resumo: Essa comunicação propõe uma aproximação entre a obra de Maya Deren, fundadora da *cine-dança*, e a última criação da artista da dança e da imagem Ana Pi: *Outro anagrama de ideias*. Considerando que o cinema e a dança compartilham uma relação ontológica com o movimento, analisaremos o papel do audiovisual na transmissão dos gestos ordinários e das danças sagradas filmadas por Maya Deren.

Palavras-Chave: Maya Deren, Ana Pi, dança, cinema.

Abstract: This paper proposes an approach between the work of the experimental filmmaker Maya Deren and Ana Pi's last audiovisual creation: *Another Anagram of Ideas.* Considering that cinema and dance share an ontological relationship with movement, we will analyze the role of the audiovisual in the transmission of ordinary gestures and sacred dances filmed by Maya Deren.

Keywords: Maya Deren, Ana Pi, dance, cinema.

A presente pesquisa aponta para uma intercessão entre as poéticas de duas artistas transfiguradas no tempo e seu potencial de imaginar futuros. A última criação da artista da dança e da imagem Ana Pi, *Outro anagrama de ideias* (2022) faz alusão ao título do ensaio *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946) de autoria da artista ucraniana Maya Deren. O vídeo de Pi foi resultado da pesquisa coreográfica denominada *The Divine Cypher*, em referência à *The Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, o filme documentário póstumo de Maya Deren. O cinema e a dança compartilham uma relação ontológica com o movimento e nessa comunicação a dança emerge como uma interrogação ao cinema: Qual é o papel das formas audiovisuais experimentais, ensaísticas, dos processos criativos na transmissão dessas práticas e na projeção de futuros?

Maya Deren iniciou a carreira no cinema experimental e na dança, seu interesse principal, enquanto coreógrafa, eram as danças de possessão. Colaborou com Katherine Dunham, coreógrafa afro-americana que alimentou seu persistente interesse pelo ritual e pelos estados alterados de consciência, em especial o vodu haitiano. Seguindo o caminho espiritual de Dunham, Deren se converteu em *mambo*, sacerdotisa vodu.

Maya, então com 24 anos, havia assistido repetidas vezes o espetáculo de estreia da *Dunham Dance Company*, que a deixou fascinada. Visitou pela enésima vez o camarim e se ofereceu para um emprego de secretária pessoal de Dunham. Além de coreógrafa e dança-

79 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão CI-8 Corporalidades e sensorialidades.

80 - Camila Dutervil é documentarista e antropóloga. Mestre em cinema pela Universitè Paris VIII e doutora em cinema Università Roma Tre. Atualmente Camila prepara o seu primeiro longa-metragem.

rina, Dunham também estava concluindo uma etnografia sobre o vodu haitiano e contratou Maya Deren como assistente editorial, secretária e assessora de imprensa. A *Dunham Company* fez uma turnê pelos EUA com um espetáculo musical da Broadway, num período em que para muitos estados, a segregação racial era lei, o que complicava a acomodação em hotéis da trupe inteiramente negra. No contexto de um país marcado por desprezo pela negritude, Dunham participava ativamente de um movimento de emancipação dos negros e contou com a ajuda de Maya para propagar a ideia de uma trupe nacional de dança afro-americana (SUDRE, 1996, p. 36-37).

Anos depois, encorajada pelo antropólogo Gregory Bateson, o qual conhece durante o seminário *A Função da Dança nas Sociedades Humanas,* em que se discutia um método científico para filmar rituais de possessão, Maya Deren programa partir para o Haiti. Entre 1947 e 1951, a artista filma no Haiti material que foi finalizado postumamente por seu último marido Teji Ito, resultando no filme *Divine Horsemen* (1985). Deren não encontra solução para a montagem das imagens filmadas no Haiti, a montagem foi realizada por Ito a partir do material bruto e comentários que retomam os textos do livro homônimo *Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti*, que Maya Deren havia escrito em colaboração com Joseph Campbell.

Ana Pi e Maya Deren compartilham um mesmo percurso criativo transversal associado à uma metodologia de pesquisa. Maya à partir dos anos 1940, estuda de maneira empírica as danças haitianas e o patrimônio vodu, experiência relatada no livro *The Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* e no filme documentário póstumo de mesmo título.

The Divine Cypher, criação coreográfica de Ana Pi é uma obra realizada no cruzamento das artes visuais e das artes da presença, segundo a artista: *uma dança dedicada à beleza revolucionária do povo haitiano do passado do presente e do futuro*. [81] Contemplada com uma bolsa[82] do *Museum of Modern Art* (MoMA), quase um século depois da pesquisa filmada de Maya, Pi registra a forma pela qual essas danças sagradas foram preservadas e como elas podem encontrar ressonância na atualidade:

> Concebi o espetáculo como uma missão espacial fictícia em que que posso viajar no tempo, apesar das restrições de mobilidade, como faz a câmera. Na coreografia, danço por cima de espelhos e vários quilos de açúcar branco para ressignificar o que poderiam ser hoje as metáforas de reflexo e semeadura(PI, 2022).

Sua pesquisa circula entre a imagem e a dança, se inspira nos arquivos e nos sonhos de Maya Deren. Ana Pi se questiona: *Os gestos ordinários e as danças sagradas filmadas por Maya Deren sobreviveram*?

81 - Citações de Pi disponíveis em: https://www.moma.org/research-and-learning/cisneros/artists-fellowships (Acesso em 21.01.23)

82 - Essa pesquisa resultou em duas obras: *The Divine Cypher*, seu novo espetáculo de dança; e o vídeo *Outro anagrama de ideias*.

A artista mineira Ana Pi ganhou visibilidade com o curta-metragem *Noir Blue*[83] (2018), sua prática está situada entre noções de trânsito, deslocamento, pertencimento, memória e gestos ordinários. Pi utiliza o recurso da câmera lenta em seus curtas, assim como Maya Deren. *Divine Horsemen* conserva essa marca que a cineasta havia desenvolvido nos seus primeiros filmes.

Deren fez algumas tomadas em camêra lenta dos movimentos espasmódicos dos corpos dos possuídos em *Divine Horseman,* e é esse efeito de dilatação temporal que impede a sua catalogação nos arquivos dos filmes etnográficos, por realizar uma suposta espetacularização excessiva do rito. Ismail Xavier percebe o cinema de Maya Deren como instancia de realização de um universo poético não realista, realização da poesia através da câmera lenta, da montagem, da ritualização dos gestos (XAVIER,2005,p.117). O tempo, a duração é uma afirmação de valor; da importância do plano: *Quando a duração do plano supera a duração da ação, se provoca uma desaceleração da tensão, o movimento ralentado cria uma tensão maior no movimento, já que a tensão nasce do nosso desejo de ver realizadas as nossas previsões* (DEREN, 1952, p. 272).

Enquanto integrante da vanguarda responsável pela criação da Creative Film Foundation em New York, Deren concebia que o impulso em transfigurar e alterar as limitações realistas inerentes ao registro cinematográfico, seria como *uma espécie de ética, responsabilidade e obrigação do artista*(NICHOLS, 2001, p.13). Os seus filmes de vanguarda realizados antes da sua viagem ao Haiti, eram já testemunhas de uma compreensão pictórica do sonho e da alucinação. Maya Deren parecia se perguntar costantemente: *Quando o cinema experimental deve prevalecer sobre o documentário para enfrentar a realidade do mundo*?

O material bruto captado por Maya no Haiti consegue representar de dentro, o mundo interior dos participantes dos ritos de possessão. Filmando rituais de no Haiti, Deren acabou por se colocar o desafio da recriação de imagens do invisível e a tensão que isso implica se expressa em uma linguagem cinematográfica específica: *O artista é um mago que, através da percepção dos poderes e princípios escondidos do invisível os torna aparentes no nível do visível* (DEREN *apud* SUDRE, 1996, p. 366).

João Luiz Vieira, discorre sobre a obra da artista como uma estética do fluxo em que imagens oníricas ilustram mergulho interior num trânsito fluido entre interior-exterior: *Maya Deren, seguindo os princípios pelos quais perseguiu seus objetivos enquanto realizadora, acabou revelando a potência do cinema na expressão da dialética entre interioridade e exterioridade* (VIEIRA, 2012: p.22).

Maya declara no texto *An Anagram of Ideas* que o *slow motion* seria *o microscópio do tempo, um modo de meditação íntima e afetuosa sobre um movimento, uma solenidade que dá força ritual àquela ação* (DEREN, 2004, p.72).

83 - Ana Pi filmou *Noir Blue* no continente africano, onde se reconecta às suas origens através da dança.

Em *Outro Anagrama de Ideias*, além da câmera lenta e da atmosfera onírica, Ana Pi também recorre à iconografia e reflexo do espelho, recursos explorados por Maya Deren na obra prima do cinema experimental *Meshes of the Afternoon*[84] (1943).

De acordo com o dicionário de Oxford, o verbete *Anagrama* refere-se à *transposição de letras, de palavra ou frase para formar outra palavra ou frase diferente*. No seu *Outro Anagrama de Ideias,* Ana Pi constrói enigmas a partir de frases posicionadas nas quatro bordas do quadro, em quatro línguas diferentes, crioulo haitiano, inglês, português e espanhol: *A precipitação parece o espelho. Observe e será observada. A paz está onde a dança vibra. Perseverança e prudência caminham fora da terra.*

Pi explica seu processo criativo e faz um convite a experimentarmos a vitalidade das heranças afrodiaspóricas, nas quais a dança se apresenta como a forma mais profunda de pensar a humanidade, a fertilidade e o futuro:

> No vídeo, dirigi coreograficamente imagens e palavras oscilando entre o equilíbrio, a tensão e a sutileza. A ações de carregar água na cabeça, algo muito presente no Haiti foi o gesto físico que acompanhou todos meus movimentos a longo desta produção. A investigação sobre a transdisciplinaridade e a tradução, a perseverança e as histórias invisíveis, exigia um diálogo poético sobretudo com as ideias de ritmo, repetição e permanência dos gestos ancestrais africanos na diáspora (PI, 2022).

Segundo Maya, a criação acontece quando a realidade atravessa a artista..Seu percurso do cinema experimental ao cinema etnográfico e imaginação artística fascinada pela ciência social levam a um uso criativo da realidade. Sobre o respeito ao ritual vodu, comenta:

> Eu comecei como uma artista, como alguém que queria manipular os elementos da realidade num trabalho de arte na imagem criativa, e terminei por registrar da forma mais humilde e acurada possível, as lógicas de uma realidade que me forçou a reconhecer sua integridade e abandonar as manipulações (DEREN *apud* SUDRE, 1996, p.424).

Maya Deren havia postulado a candidatura à bolsa da Fundação Guggheim à partir de um projeto gestado com o antropólogo Gregory Bateson. Eles acreditavam que através de uma montagem alternada, em contraponto, as sequências se cruzariam de forma que as cenas de transe, os gestos convulsivos dos rituais haitiano e balinês[85] seriam apresentados como uma única obra. A cineasta tinha um estilo definido e um método preciso de trabalho mas quando foi confrontada com a realidade das danças de possessão teve que renunciar ao seu *a priori* estético, que era inserir trechos dos filme sobre as danças balinesas na montagem do material filmado no Haiti e assim construir o experimento de uma fuga de culturas, fazendo com que cada uma delas conservasse a própria integridade melódica.

84 - *Meshes of the Afternoon* ganhou em 1947 o *Grand Prix International du Festival de Cannes,* na seção cinema de vanguarda. Maya Deren foi a primeira mulher a obter tal prêmio.

85 - O filme *Trance and Dance in Bali* (1940) resultante de pesquisas de Margaret Mead e Gregory Bateson, foi composto de material bruto de dois rituais filmados em Pagoetan.

O interesse de Maya Deren pelo vodu foi se aprofundando cada vez mais e se transformou por fim, em uma verdadeira adesão aos princípios espirituais dessa religião. Durante a sua temporada no Haiti, Deren participa ativamente às cerimonias e foi a primeira mulher branca a ser iniciada no ritual vodu. Maya acreditava que o mundo interior do transe pode ser compreendido apenas através da direta participação ao rito (SUDRE,1996, p.435). Como observa a artista, filmando com câmera no ombro participa das danças, se mistura aos bailarinos, aproximando-se sempre mais de seus corpos, do ritmo de seus movimentos, captando os olhares. *Divine Horseman* apresenta fluidez, talvez isso seja atribuído ao seu talento como operadora-dançarina.

Uma ressonância significativa entre as obras das artistas é a confluência entre corpos que dançam e produzem imagens em movimento, entre saberes próprios das artes do movimento e das imagens técnicas em movimento. Ana Pi seguiu a formação profissional no Centre Chorégraphique de Montpellier, onde desenvolveu outras estratégias de criação em dança e imagem. Maya Deren, no confronto da pesquisa coreográfica capturava os desejos de dança, de corpos e movimentos em ritmo, e criava uma simbiose entre o corpo mecânico e o corpo físico. Em suas reflexões teóricas, elabora uma definição sobre esse *continuum* corpo-câmera:

> Não se esqueça que nenhum tripé até então construído é tão milagrosamente versátil em termos de movimento como o complexo sistema de suportes, articulações, músculos e nervos que é o corpo humano que, com um pouco de prática, faz ser possível uma enorme variedade de ângulos de câmera e ações visuais. Você tem tudo isso, e um cérebro também, em uma embalagem portátil. Câmeras não fazem filmes, cineastas fazem filmes. O mais importante de seus equipamentos é você mesmo: seu corpo móvel, sua mente imaginativa e sua liberdade para usar ambos (DEREN,1965, p.45).

Outro cruzamento notável entre as obras das duas artistas são suas experiências de deslocamentos afrodiaspóricos. Ana Pi integra a dimensão imagética onírica da ancestralidade em sua obra, e como artista negra desde seu lugar de fala, empreende ainda uma investigação política e poética sobe o Haiti contemporâneo. Assim como Maya Deren recebeu autorização espiritual da sacerdotisa vodu Erzulie Freda para realizar a obra *Divine Horseman*, Ana Pi recebeu a benção do pai de santo Taata Mutá Imê, o que a permitiu realizar o vídeo *Outro Anagrama de Ideias* dentro de seu terreiro de Candomblé Bantu *Casa dos Olhos do Tempo* durante a Festa da Divindade *Tempo*.

Durante a pesquisa de Ana Pi, o tempo foi transfigurado, como teria dito Maya Deren, e como elabora a artista mineira, o espaço que separa o Brasil e o Haiti funcionou menos como fronteira e mais *como uma passagem submarina entre duas realidades divinas, histórias afroatlânticas e ancestralidade. Decidi regressar ao Brasil, minha terra natal, para irrigar todas essas recordações na encruzilhada entre o futuro e os vestígios do passado* (PI, 2022).

Dedicada às danças periféricas e gestos sagrados da diáspora negra, Pi estabelece ecos com as imagens e arquivos deixados tanto pela cineasta, quanto por Katherine Dunham.

É importante sublinhar que enquanto assistente editorial e revisora da dissertação de mestrado de Dunham, Maya Deren teve acesso a todas suas notas de campo e escritos teóricos referentes à pesquisa realizada no Haiti em 1936, e nessas circunstâncias também teve oportunidade de escutar os registros sonoros e assistir o material que ela filmou em 16 mm sobre as danças haitianas. Quando Deren publica o artigo *Religious Possession in Dancing* em 1942, ou seja, antes de sua própria pesquisa de campo no Haiti, ela omite a citação de Dunham como colaboradora ou fonte de informação(SUDRE, 1946, p.35).

Podemos inferir que Ana Pi opera uma espécie de reparação histórica, ao fazer questão de evidenciar a referência à Katherine Dunham, predecessora de Maya Deren e matriarca das danças negras nos EUA. Uma forma de reconhecer a importância da obra da coreógrafa negra que resistiu apesar dos apagamentos de uma sociedade extremamente racista nos anos 40', momento que antecede as lutas pelos direitos civis para negros e pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos.

REFERÊNCIAS

DEREN, M. "Amateur versus Professional*:* Maya Deren Notes, Essays Letters" Film Culture: New York, n.39.1965.

_ *Écrits sur l'art et le cinema.* Paris*:* Éditions Paris Expérimental, 2004.

__ "Il cineridodistti e il montaggio creativo '' Cinema: Roma n.30.nov.1952.

NICHOLS, B.(org.) *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2001.

PI, A. *Outro Anagrama de Ideias.* New York. MoMA, 2022. Disponível em: https://www.moma.org/research-and-learning/cisneros/artists-fellowships Acesso em 21.01.23.

SUDRE, A.A. *Dialogues Théoriques avec Maya Deren* Du cinéma-experimental au cinéma-ethnographique. L'Harmattan. Paris, 1996.

VIEIRA, J.L. *O visionário cinema de fluxo de Maya Deren*: Dança em foco - ensaios de videodança. Rio de Janeiro, 2012.

XAVIER, I. O *discurso cinematográfico,* opacidade e transparência. São Paulo : Editora Paz e Terra, 2005.

Ocupação Sonora: enveredando com territórios ocupados [86]

Sonic Occupation: immersing with occupied land

Camila Machado Garcia de Lima[87]
(Doutoranda – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Este projeto é um estudo do som a partir de gravações de campo em territórios ocupados pelo MST, a fim de compreender e identificar o imaginário sonoro dos mesmos. Permeando os estudos do som, como a acustemologia, escuta e field recording, numa intersecção com os estudos da política, territorialidade e racialidade, defendemos a hipótese de que é possível falar em ocupação sonora onde tais movimentos atuam e que há o aumento da diversidade sonora, numa transformação sonora do campo brasileiro.

Palavras-chave: Movimento Social, Território, Acustemologia, Field Recording, Sonoridades

Abstract: This project is a study of sound in territories occupied by the Brazilian Landless Movement, in order to understand their sound imagery. Considering sound studies, as acoustemology, listening and field recording, in an intersection with studies of politics, territoriality and raciality, we defend the hypothesis that it is possible to identify a sound occupation where such movement acts and that there is an increase and transformation of the sound diversity in Brazilian countrside.

Keywords: Social Movement, Territory, Acoustemology, Field Recording, Sonorities

A presente pesquisa tem sua origem no projeto *Sonário do Sertão* que foi minha pesquisa de mestrado e resultou num acervo sonoro de comunidades do sertão nordestino e também em instalações artísticas (LIMA, 2019). O atual projeto *Ocupação Sonora* realiza uma pesquisa junto com o Movimento Sem Terra[88] (MST) do DF e vem das experiências com o Movimento dos Pequenos Agricultores[89] (MPA) do nordeste e dialoga com as filmagens dos documentários "Chão"[90], realizado com o MST do Goiás, e "Do Corpo da Terra"[91], realizado com o setor de saúde do MST do Rio de Janeiro.

86 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Som e Estilo no Audiovisual.

87 - Bacharel em Cinema, Mestra em Imagem, Som e Escrita, ambos pela UnB, e Especialista em Som pela EICTV/Cuba. Doutoranda em Artes Contemporâneas em Sonoridades, Experiência e Conceito na UFF.

88 - Movimento de trabalhadores e trabalhadoras que se organiza em torno principalmente da luta pela reforma agrária. O movimento está presente em 24 estados e já são mais de 450 mil famílias assentadas. Fonte: Quem Somos - MST

89 - Movimento camponês que se organoza em torno da permanencia no campo. Fonte: MPA - Movimento dos Pequenos Agricultores (mpabrasil.org.br)

90 - Realizamos este documentário nos anos de 2014 até 2019, em diversos acampamentos do Goiás. O trailer é possível de ser visto no link a seguir: CHÃO | Trailer Oficial - YouTube

91 - Realizamos este documentário no ano de 2016 em dibersos assentamentos do Rio de Janeiro. O filme está disponibilizado no link a seguir: Do corpo da terra (vimeo.com)

O projeto pretende formar um acervo sonoro nas terras ocupadas pelo MST, com a aposta de que a luta política da ocupação transforma os territórios em diversos aspectos, entre eles os sociais, demográficos, econômicos, políticos, agrícolas e também sônicos. Estamos chamando de "ocupação sonora" o movimento de pessoas que ocupam terras e trazem consigo seus sons, suas histórias, bagagem cultural e, ao reflorestar e viver em territórios degradados pelo latifúndio, também atraem sons de animais, pássaros, insetos, bichos que passam a soar, ressoar, soar de novo ou de uma nova maneira. A grande maioria das terras ocupadas pelo MST vem de uma concentração de terra de um único proprietário e que, na sua maioria, se utiliza da plantação em monocultura com utilização de agrotóxicos. Ao dividir o latifúndio em parcelas para contemplar um maior número de agricultores, com a proposta do MST do uso da agroecologia na forma de agrofloresta e um retorno ao campo de população periférica das grandes cidades, podemos perceber uma transformação em vários graus do campo brasileiro, antes monótono de diversidade biológica, humana e sonora e que passa então a se tornar plural e diverso. Esse movimento transforma também esse campo em novas formas de aquilombamento, considerando que as pessoas que fazem parte das zonas periféricas e, consequentemente, do MST são pretas e pardas e indígenas em contexto urbano, de várias regiões do país. Ainda, o projeto é construído diretamente com as mulheres do MST DF, o que traz mais uma camada: são essas mulheres que trazem a vida, ao plantar, cuidar e permanecer na terra. Elas realizam tarefas do cotidiano, da militância, ocupam e, ao serem assentadas, são as responsáveis legais da terra. A ocupação sonora então se caracteriza pela diversidade, pluralidade, aquilombamento, pertencimento à terra e paridade de gênero.

Os territórios envolvidos no projeto são o Acampamento 8 de Março e o Assentamento Pequeno William, localizados em Planaltina, no Distrito Federal e ambos têm uma história de ocupação de mais 12 anos na região. Mesmo sendo regiões de ocupação de mais de 10 anos, por serem um acampamento e um assentamento algumas características de construção coletiva, agrária, agregária e consequentemente sonora são diferentes.

A metodologia do projeto é criar zonas de percepção sonora e criações artísticas coletivas, em modelo de residências artísticas, oficinas, conversas e imersão nos territórios, instalações e experimentações sonoras. De acordo com uma militante da Comuna Panteras Negras do Pequeno William "os sons são uma espiral que traz memória e cotidiano, presente, passado e futuro; brincadeiras, contação de histórias e imaginação; o corpo inteiro, nos libertando de mais uma corrente. Para que nos restringir ao campo visual se podemos ser um todo de sentidos?" (Adriana Fernandes, assentada no Pequeno William, Planaltina-DF, durante reunião de mulheres, no dia 12 de julho de 2022). Uma das nossas apostas teóricas caminha junto com a noção da espira (MARTINS, 2021). Ela nada tem a ver com resgate ou uma sensação de perda, de que algo não volta mais. Essa perda se vincula à tirania de Chronos que expressa a "noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro" (MARTINS, 2021, p. 24). No caso do MST, a proposta é que esse retorno passado-presente-futuro está sempre em espiral e caminha juntos.

APOSTAS DA PESQUISA

> “ Poderia o som ser usado como uma arma por meio de tonalidades específicas e de vibrações coletivas, de um ativismo de escuta e da força do volume, para apoiar uma cultura do cuidado radical e da compaixão.”
>
> (LABELLE, 2022,p. 27)

A pesquisa está em processo inicial. Já frequento uma parte dos territórios desde a pandemia, porém sistematicamente os encontros para escuta e imersão se iniciaram agora em janeiro de 2023. Sendo assim, trabalharemos neste texto as perspectivas futuras da pesquisa, tendo como tese a ocupação sonora e apostando nas seguintes pistas:

“O MST É UM ESTRONDO!”

A pluralidade de sons emitidos, escutados e produzidos na relação das pessoas, humanas e inumanas, animais e o território pode ser formada por sons estrondosos e que se relacionam com a macropolítica das ações de ocupação do MST, além também dos sons da micropolítica das relações sonoras do cotidiano. Assim “O MST quando ocupa é um estrondo”, disse Dona Valdeni, senhora acampada do Acampamento 8 de Março, Planaltina DF: “Chega com cantos, hinos, fogos, mística.” Essa potência sonora que alcança espaços mais distantes e anima o grupo com a intensidade da luta tem sua origem no confronto e na disputa sonora. Nesses momentos do encontro com a macropolítica brasileira, o MST precisa se fazer ouvir, precisa juntar em coro todos seus militantes acampados e, coletivamente, cantar juntos seus hinos, palavras de ordem e cantos. O canto coletivo reforça a potência, aumentando em decibéis o que poderia ser um canto solitário das mesmas canções. Segundo Taborda, “a ação sincronizada de corpos implica, por um lado, o reforço de laços horizontais entre eles, como na sensação calorosa de cantar em unísso- no com outros, de corpos dançando ou de músicos tocando em sincronismo” (TABORDA, 2021, p. 85).

PASSARIM

À sonoridade estrondosa do conflito, da coletividade, devemos somar a do cotidiano, que é formado por uma política da construção das relações pessoais e com o território. Essa microsonoridade política se dá no dia a dia das plantações, na agrofloresta, no trazer os pássaros e insetos que não mais ocupavam a terra como também nas reuniões de base. Durante a imersão nos territórios, o que mais podemos perceber é a intensa atividade de plantação em agrofloresta que atrai animais que antes estavam encurralados e afastados pela monocultura e agrotóxicos. Dona Gil comentou que de “uns quatro anos para cá muita variedade de pássaros passou a visitar o assentamento.” A frase dela teve coro com outras assentadas e também no acampamento 8 de Março, que é um oásis de árvores e roça fazendo fronteira com a plantação de milho da terra ilegal do vizinho ocupado. Outra frase muito comum escutada nos territórios é: “aqui antes só tinha braquiara, muito pouca vida, só o silêncio da ausência da vida.” (Adriana Fernandes, assentamento Pequeno William, em encontro no dia

25 de Janeiro de 2023). Segundo Taborda, uma floresta saudável se escutam toda a variedade do espectro dinâmico e frequencial. Nesse caso, as atividades da ocupação do MST retomam os aspectos saudáveis de um território e ainda acrescentam os aspectos humanos.

> "A capacidade demonstrada por diversas espécies de auto-organização frequencial em ambientes acústicos com grande diversidade, foi também observada por Bernie Krause, documentada em seu texto The Niche Hypothesis: How Animals Taught Us to Dance and Sing. Krause observa que em paisagens sonoras naturais, ainda não invadidas pela presença humana, nota-se a existência de diversos nichos sonoros, com identidade acústica bem definida, ainda que as características de relevo e vegetação entre esses nichos sejam idênticas." (TABORDA, 2014, p. 50).

Nossa pesquisa, além de expor o projeto de retomada da diversidade frequencial, incluímos os sons produzidos pelo ser humano camponês e militante de ocupações como um dos responsáveis em reapropriar, desapropriar, assentar os novos sons, mesmo que indiretamente, ao ocupar as terras. Desta maneira, acreditamos na proposta de diversidade acústica biopolítica do MST.

CAVALO FANTASMA

A pesquisa está interessada em adentrar as possibilidades do sonoro em sua pluralidade. Existe também uma gama de sons que trataremos também como sons do confronto direto. Durante as conversas nos territórios, identificamos sons que saltam à memória dos militantes como sons assustadores e que refletem a dureza da ocupação da terra e seus terrores. De início, já podemos imaginar que os sons do confronto são muitas vezes desiguais, os latifundiários possuem armas e máquinas potentes e os militantes do MST o que têm é a quantidade de pessoas no uníssono. Os drones vigiam e soam durante dias e noite, tiros podem indicam o conflito direto, as máquinas de colheita trabalham dia e noite bem ao lado de um acampamento, numa substituição dos sons do trabalho humano, aviões despejam agrotóxicos na lavoura num rasante que soa altíssimo.

Além desses, um som específico foi citado por todos do Acampamento 8 de Março como o mais aterrorizante: o de um cavalo doido que invadiu o acampamento. Ninguém soube dizer ao certo o que tinha acontecido com o cavalo, mas ele parecia drogado, como se o fazendeiro tivesse dado alguma injeção nele e o tivesse soltado no acampamento para causar terror. Algumas pessoas garantem que o cavalo era um espírito de mau agouro que estava a mando do fazendeiro para tentar expulsar as pessoas de seus barracos. Por fim, um acampado conseguiu com ajuda de outros dois domar cavalo, ou o espírito do cavalo, e o entregou para zoonose. Essa parte da história do acampamento nos mostra como o aspecto sonoro pode funcionar como uma tortura no confronto desigual dos lados dessa luta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa ainda se encontra em andamento e aqui foram apresentadas algumas das apostas em que ela se baseia e que podemos já observar a partir das pesquisas anteriores em territórios camponeses e das experiências fílmicas em territórios de ocupação e assentamento. Neste momento iniciamos os primeiros encontros e conversas nos territórios específicos desta pesquisa e já foi iniciada a gravação de material em áudio. Foi usado um gravador de mão[92] nos encontros realizados nos territórios. As gravações de campo serão realizadas de variadas maneiras, em imersões de campo e também durante oficinas que estão previstas para abril de 2023. Essas gravações fazem parte da proposta de aproximação e escuta no território. Serão gravados em paralelo ao campo, os relatos e conversas, na construção do acervo de memória e patrimônio dos territórios. Também serão propostos exercícios de criação artística, para estimular a aproximação ao universo da arte sonora. Nesses exercícios, pretendemos desenvolver metodologias a partir de soundwalkings, field recording e instalações site specific.

REFERÊNCIAS

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression.

Durhan & London: Duke University Press, 2012.

LABELLE, Brandon. *Agência Sônica:* o som e formas emergentes de resistência. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

LIMA, Camila Machado Garcia de Lima. *Sonário do Sertão:* acervo e memória de experiências sonoras. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. poéticas do corpo/tela. Rio de Janeiro: Cobogó. 2021.

OBICI, Giuliano. *Condição da Escuta*: mídia e territórios sonoros. Dissertação (Mestrado). PUC, Rio de Janeiro, 2006.

TABORDA, Tato. *Ressonâncias*: vibrações por simpatia e frequências de insurgências. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

_____. *Biocontraponto:* um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica. Revista Debates, Rio de Janeiro, n.5, 2014.

92 - O gravador utilizado na pesquisa é o TASCAM DR-40 com acessórios para-vento e antirruído de manipulação.

Ensaísmo, subalternização e subjetivação política no cinema periférico[93]

Essayism, subalternization and political subjectivation in peripheral cinema

Camilla Shinoda[94]
(Doutoranda – USP)

Resumo: O artigo realiza uma análise fílmica do curta "História de Ceilândia contada por pioneiros", de Gu da Cei, de modo a caracterizá-lo como um ensaio fílmico, explicitando a subjetividade periférica que elabora um pensamento sobre a história oficial de Brasília, e a buscar a compreensão de como uma leitura não subalternizada de um acervo faz emergir as subjetividades dos pioneiros. O diálogo entre as duas subjetividades presente no filme produz um processo de subjetivação política.

Palavras-chave: ensaísmo, subalternização, subjetivação política, cinema periférico.

Abstract: The article analyses the short film "História de Ceilândia contada por pioneiros", by Gu da Cei, in order to characterize it as a film essay, explaining the peripherical subjectivity that elaborates a thought about the official history of Brasília, and to seek an understanding of how a non-subalternized reading of an archive makes the subjectivities of the pioneers emerge. The dialogue between the both subjectivities present in the film produces a process of political subjectivation.

Keywords: essayism, subalternization, political subjectivation, peripheral cinema.

INTRODUÇÃO

O objetivo desse artigo é analisar a possibilidade de um processo de subjetivação política (RANCIÈRE, 2014) no curta "História de Ceilândia contada por pioneiros" [95] (2021), de Gu da Cei, filme que elabora uma contra-argumentação à versão oficial da história de Brasília e Ceilândia, a partir do uso de acervos institucionais do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). Gu é um cineasta morador da Ceilândia, região administrativa (RA) do DF, originada a partir da expulsão dos pioneiros - aqueles que construíram a Capital do país - para o local distante que herdou em seu nome as iniciais da sigla da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI). A subjetivação política é um processo de desidentificação com um comum que está posto (RANCIÈRE, 2014, p.72). A hipótese desse artigo é que esse processo acontece no filme de Gu a partir de dois movimentos principais: o aparecer político (RANCIÈRE,

93 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinemas pós-coloniais e periféricos – Sessão 2.

94 - Diretora, roteirista e pesquisadora. Doutoranda com bolsa CAPES no Programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais pela ECA - USP

95 - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=PGZ3ZMipKXw

2019; MARQUES, 2022) de uma subjetividade periférica autora da contra-argumentação e das subjetividades dos pioneiros que emergem do material de arquivo transformado em matéria-prima fílmica. Aparecer é um gesto político, por isso mesmo estético, e também comunicacional. Ele produz um sujeito político sobre uma cena de dissenso, impondo a palavra daqueles que não eram contados no comum que estava posto (RANCIÈRE, 2019; MARQUES, 2022). O dissenso pode ser entendido como "o conflito de vários regimes de sensorialidade" (RANCIÈRE, 2014, p. 59). O comum que está posto, nesse caso, é a versão oficial da história de Brasília.

Caracterizar o curta como um ensaio fílmico, a partir do conceito elaborado por Mateus Araújo (2013), é importante para descortinar o eu periférico que conduz a argumentação, aquele que manifesta a primeira aparição. O gênero do ensaio é associado à elaboração de um pensamento, de uma argumentação crítica (ARAÚJO, 2013) realizada por um sujeito. No filme em questão, podemos dizer que esse sujeito é um sujeito periférico, isto é morador de uma região de periferia urbana no DF, a Ceilândia. Reconhecer esse sujeito periférico como alguém que elabora um novo pensamento sobre a história de sua cidade é um fato importante, visto que ele faz parte dos incontados, daqueles que foram subalternizados (SPIVAK, 2014).

ERA UMA VEZ BRASÍLIA

De 1957 a 1995, foram gravados diversos cinejornais – filmes de propaganda institucional - para a Novacap. Esses filmes foram utilizados como propaganda para o fortalecimento da narrativa utópica sobre Brasília, como já foi apresentado em diversas pesquisas. Uma dessas pesquisas é a de Tatiana de Lima (2020), que faz a análise fílmica de um conjunto de cinejornais da Novacap realizados durante a construção da cidade. A pesquisadora investiga como esse material, que se encontra também no Arquivo Público do Distrito Federal, contribuiu para a construção do imaginário utópico sobre a cidade.

Nos cinejornais, Brasília é representada como uma capital que nasce do zero, mas que aponta para o futuro. Os mitos do "descobrimento do Brasil" e do bandeirantismo são evocados "para elaborar uma historicização paradoxalmente desistoricizante da construção da cidade, vinculando-a a acontecimentos distantes no tempo que reforçam os sentidos de refundação do país, conquista do território e progresso" (LIMA, 2020, p.17). Outra conclusão de sua pesquisa é a maneira como os pioneiros aparecem nesses filmes. Para Lima, enquanto o presidente Juscelino Kubitschek e os intelectuais envolvidos na idealização da capital surgem como "sujeitos do olhar", que olham e pensam Brasília, os pioneiros "nada têm a dizer, eles não pensam, apenas empregam incessantemente os corpos para a execução inquestionável da utopia" (Ibid., p. 37). É possível dizer que os pioneiros são personagens subalternizados (SPIVAK, 2014) pela cinematografia oficial.

Outro dado importante para a análise que faremos é que, apesar de a relação entre a cidade e o cinema ter sido estreita desde a sua origem, a maior parte da produção cinematográfica, pensando aqui para além dos filmes institucionais, é centrada na região central, o

Plano Piloto, com raras visitas às outras regiões administrativas. Em 2005, mais de quatro décadas após o início da construção da cidade, surge o primeiro cineasta do DF que coloca outra RA no centro de sua obra: ele é Adirley Queirós. Adirley é morador da Ceilândia e estreia com o curta "Rap – O canto da Ceilândia". Hoje, Adirley possui curtas, médias, séries e quatro longas-metragens. Desde então, outros artistas periféricos vêm se fortalecendo enquanto cineastas. Gu da Cei é um deles. Formado em Comunicação Organizacional pela Universidade de Brasília (UnB), ele é o primeiro de seu núcleo familiar a fazer um curso superior. Gu integra o coletivo Duca, nascido no projeto Jovem de Expressão - uma ocupação da Praça do Cidadão, na Ceilândia Norte. A investigação de Gu orbita entre temas como direito à cidade, mobilidade urbana e vigilância. A presença dos sujeitos periféricos enquanto diretores de cinema, como aqueles que dão a palavra final sobre a construção narrativa, é muito recente na história da cidade.

ENSAÍSMO NA QUEBRADA

O conceito de ensaio fílmico utilizado nessa análise é aquele defendido pelo pesquisador Mateus Araújo (2013), que entende um filme enquanto ensaio quando ele "se organiza não como narração, mas como argumentação audiovisual" (2013, p. 113). A argumentação audiovisual – elaboração de um pensamento por meio de um fluxo de imagens e sons articulados – costuma ser mediada por uma subjetividade, um eu que toma para si e direciona a disposição dos elementos imagéticos e sonoros que constroem a argumentação (Ibid.). Não há uma regra para que a subjetividade seja expressa em um filme ensaio, mas ela é um aspecto fundamental para caracterizá-lo. As subjetividades periféricas são um elemento novo e ainda escasso na cinematografia do Distrito Federal. "História de Ceilândia contada por pioneiros", de Gu da Cei, possui um sujeito que conduz e organiza a argumentação fílmica, por meio da montagem fílmica, que revisita o passado do território para encontrar novas versões da história da capital e da Ceilândia.

No curta de Gu da Cei, não há material original captado por ele e uma equipe. O filme é todo realizado a partir das imagens e sons de acervos encontrados no Arquivo Público do Distrito Federal, o órgão responsável por salvaguardar a memória do DF. O filme de Gu se atém ao tempo passado, potencializando a ressignificação do arquivo da Ceilândia. A camada imagética do curta é toda constituída por imagens em movimento, mas elas são muito heterogêneas, o que costuma ser uma característica de ensaios fílmicos (ARAÚJO, 2013). Percebe-se que elas são provenientes de fontes diversas dentro do ArPDF. A banda sonora de "História de Ceilândia" também é composta por material do acervo do ArPDF. Em visita à instituição, o cineasta se deparou com o Programa de História Oral, um projeto formado por entrevistas com os trabalhadores expulsos e com funcionários do governo que acompanharam a Campanha de Erradicação de Invasões. Trechos dessa extensa pesquisa sobre a Ceilândia fazem parte do curta de Gu.

A premissa inicial do Programa de História Oral estacionava o ceilandense nessa figura do pioneiro, mas como está descrito no próprio site "os entrevistados de modo geral, ultrapassam os limites dos temas que lhe foram propostos, e relatam suas experiências e trajetó-

rias como cidadão" (2017). Por mais que o texto de apresentação do programa não evidencie esses momentos e tente conservar a narrativa oficial, eles estão lá. Gu, um morador desse território historicamente subalternizado, conseguiu enxergar além da narrativa hegemônica nos acervos de imagem e som do ArPDF. Para análise do manejo fílmico desse material, dialogaremos com a compreensão de que os arquivos não são repositórios de fatos, mas que eles podem ser lidos e interpretados (SPIVAK, 1985, p. 248). Assim, será possível compreender como a montagem fílmica denuncia a plasticidade hegemônica (Ibid., 2010) presente na leitura oficial do acervo público.

O filme de Gu da Cei é uma argumentação audiovisual, para ser mais precisa, uma contra-argumentação audiovisual à historiografia oficial que o ArPDF pretende preservar. E isso está dado na fala que inaugura o curta: "Ceilândia é uma construção, como toda Brasília é". O ensaio fílmico inicia com essa informação essencial que evidencia os processos de disputa de narrativas sobre as cidades, mas também sobre os processos de construção da própria obra cinematográfica. Desde o início, o curta apresenta sua premissa de equivalência entre Brasília e Ceilândia, mas também entre a construção do discurso oficial e do não oficial. O seu posicionamento principal fica explícito na segunda fala do filme: "Quem pensa que Ceilândia é pobre, é mais pobre do que Ceilândia. Porque se tem uma cidade que não tem nada de pobre é Ceilândia, tem carências". Nesse momento, o sujeito ensaísta se opõe a uma condição essencialista de subalternidade que possa ter sido dada ao território e evidencia o sistema de opressões e omissões que provocaram a precariedade.

Esses dois trechos iniciais, assim como todo o curta, não se articulam com imagens dos depoentes, mas sim com imagens que possam potencializar a contra-argumentação proposta pela obra. Não por acaso, essas duas frases iniciais compõem os planos articuladas com closes de crianças (FIGS. 1 e 2), como a sinalização do frescor existente na nova argumentação que está sendo colocada a partir das frestas encontradas nas entrevistas com os pioneiros. As imagens também abrem um contraponto ao tipo de imagem que costuma ser utilizada pelos cinejornais para representar os moradores da Ceilândia. Em vez de imagens de pessoas trabalhando arduamente para construir Brasília, vemos as expressões contemplativas de duas crianças. Assim, como JK e os outros intelectuais que imaginaram a capital do país, as crianças moradoras de Ceilândia também são "sujeitos do olhar" e do pensar.

FIGURAS 1 e 2 – Plano iniciais em "História de Ceilândia contada por pioneiros", 2021

A articulação entre imagens e sons heterogêneos feita pela montagem é o que garante a construção desse ensaio fílmico. Não só pelo argumento que se constrói a partir da justaposição desses elementos audiovisuais, mas também pela mediação de um sujeito, um eu

periférico que subverte os arquivos da história oficial para contestá-la. Esse sujeito, no entanto, não assume a primeira pessoa. Gu não se coloca enquanto indivíduo no filme. Ele traz a voz dos outros para compor essas camadas complexas de subjetividade que compõem o curta. Na verdade, não é a voz dos outros, mas a voz dos seus. Os seus iguais que chegaram antes e tiveram a sua força de trabalho explorada. Aqueles que não falavam nos cinejornais da Novacap. O trabalho com arquivos do sujeito periférico ensaísta convoca também a aparição dos sujeitos periféricos que foram subalternizados nos cinejornais.

Há um sujeito contemporâneo mediando a elaboração de uma contra-argumentação audiovisual, e é por meio dele, que o filme faz sua viagem no tempo e chega ao presente. O ritmo da montagem fílmica é o elemento que mais caracteriza esse encontro entre diferentes temporalidades. Ele é caracterizado por recursos como a repetição de planos curtos e rápidos, o que enfatiza determinadas informações imagéticas, mas também dialoga com as linguagens contemporâneas do GIF animado, explorando um ritmo não tão usado no cinema, mas muito comum à linguagem audiovisual da internet. Vale destacar que a primeira janela imaginada para o filme foram as redes sociais (YouTube e Instagram) de Gu da Cei. Esse ritmo, no entanto, se impõe à camada imagética do curta, enquanto a camada sonora mantém um ritmo mais lento de contação de história. A opção pelo contraste entre imagem e som marca o encontro entre as gerações, reforçando também a existência de uma manipulação do material de acervo, o que contribui com a ideia de que eles não são repositórios de fatos, mas frutos de uma construção. Esses elementos explicitam a presença do olhar desse sujeito contemporâneo que pensa sobre o passado de sua cidade, convoca os seus antepassados e articula a produção dessa memória com o hoje.

Imagens de arquivo da construção do Plano Piloto e da Vila do IAPI se articulam tanto com falas de especialistas como de pioneiros, mas as relações de afastamento e aproximação nas escolhas de enquadramento assumem uma posição de convergência com os moradores periféricos. Ainda no primeiro minuto do filme, após a explicação dos especialistas sobre o que era a "invasão" do IAPI, segue o depoimento de um pioneiro para se contrapor ao discurso oficial: "E o IAPI era realmente o Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários. Então industrial, que exatamente enquadrava o trabalhador da construção civil que éramos nós". Na camada imagética, durante o relato oficial, aparecem planos abertos e distantes (FIG. 3) da construção de uma casa, mas quando o curta traz a fala do pioneiro, vemos um plano detalhe da mão que constrói, da mão de quem conhece de maneira próxima aquele fazer e aquela realidade (FIG. 4). O sujeito periférico ensaísta constitui um vínculo de proximidade com o trabalhador.

FIGURAS 3 e 4 – A distância do enquadramento afasta ou aproxima o vínculo do eu com o trabalhador. FONTE - História de Ceilândia contada por pioneiros, 2021.

Assim como as premissas de abertura do filme são trechos de depoimentos de pioneiros, a conclusão - "Meu amigo, Ceilândia é gente" – (FIG. 5) também o é. São os ceilandenses que abrem e fecham o filme, conduzindo a construção dessa argumentação audiovisual, mas também do que a Ceilândia foi e ainda é. Na camada imagética, os jovens e as crianças surgem novamente. O curta começa e termina com a camada sonora defendendo a sua argumentação sobre a identidade de seu território. Enquanto isso, as imagens buscam o futuro por meio da juventude. Os corpos ceilandenses não estão trabalhando nesses momentos cruciais da narrativa, mas sim realizando atividades como a contemplação, o riso e a brincadeira. O encontro cinematográfico de diferentes gerações de ceilandenses é o vetor capaz de contar a real história desse território.

FIGURA 5 – A cena final do filme "História de Ceilândia contada por pioneiros", 2021.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, M. "Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros". Devires: Belo Horizonte, v. 10, n.1, jan/jun 2013.

LIMA, T. H. A. "O imaginário utópico nos cinejornais da construção de Brasília". Revista Transversos: Rio de Janeiro, nº. 19, pp. 16-42, 2020.

MARQUES, A. C. S. "O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo". Galáxia: São Paulo, v. 47, pp.1-21, 2022.

RANCIÈRE, J. *Nas margens do político*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. Martins Fontes: São Paulo, 2014b.

_____. *Le travail des images*. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon:

Les Presses du Réel, 2019.

SPIVAK, G. C. “The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives”. History and Theory, vol. 24, n. 3: 247–272, 1985.

_____. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2014.

Narrativas Alagmáticas, Escritas Tecnoestéticas[96]

Alagmatic Narratives, Technoaesthetic Writings

Carlos Federico Buonfiglio Dowling[97]
(Doutor – UFPB)

Resumo: O presente texto analisa os processos de criação e desenvolvimento de A ESCRITA DO DEUS (2023), filme-instalação de Cinema de Realidade Virtual, livremente adaptado do conto homônimo de Jorge Luis Borges (1998), desenvolvido através da metodologia de pesquisa-criação [*research-creation*], sendo assim obra integrante da pesquisa da tese doutoral intitulada "KINE DATA_CINEMAS DADOS: Por uma imagem cosmotécnica" (2022).

Palavras-chave: Alagmática, Tecnoestética, Cinema de Realidade Virtual, Narratologia, Cinema Digitalmente Expandido.

Abstract: This text analyzes the processes of creation and development of A ESCRITA DO GOD (2023), a Virtual Reality Film-installation, freely adapted from the homonymous short story by Jorge Luis Borges (1998), developed through the research-creation methodology, thus being an integral part of the research of the doctoral thesis entitled KINE DATA (2022).

Keywords: Alagmatic, Technoaesthetics, Virtual Reality Cinema, Narratology, Digitally Expanded Cinema.

O presente artigo propõe breve análise estabelecida a partir dos processos de criação e desenvolvimento de 04 [quatro] tratamentos do roteiro do filme-instalação em Cinema de Realidade Virtual [RV], ESCRITA DO DEUS (2022) livremente adaptado do conto homônimo de Jorge Luis Borges (1998), assim como o protótipo do filme-instalação em Cinema de Realidade Virtual [RV], desenvolvido através da metodologia de pesquisa-criação [*research-creation*], que integrou simultaneamente a tese "KINE DATA_CINEMAS DADOS: Por uma imagem cosmotécnica" (2022), e integra o projeto seriado ficcional em desenvolvimento "ANIMA LATINA", ambos de minha autoria.

96 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 18 – Pós-cinemas

97 - Possui doutorado Escola de Comunicação - ECO da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2022). É cineasta independente e professor de 3º grau da Universidade Federal da Paraíba.

Imagem 1: Frame do filme de Cinema em Realidade Virtual A ESCRITA DO DEUS, captado originalmente por técnica estereoscópica, sendo aqui reenquadrado com aplicação de filtro de pintura a óleo. Fonte: O autor.

ALLAGMA CINEMÁTICA

A ideia base que incitou a realização do filme-instalação em Cinema de Realidade Virtual, fruto da adaptação intersemiótica do conto A ESCRITA DO DEUS, foi a de experimentar a composição de uma escrita alagmática, depois processada como codificação alagmática para a montagem cinematográfica e derivada programação de imersividade e interatividade, nos moldes de cinema digitalmente expandido.

O termo em grego *allagma* pode ser traduzido como mudança ou vicissitude, "mas também pode significar o que pode ser dado ou recebido em troca, o que captura mais genuinamente a ideia de troca de energia no uso de Simondon." (ADKINS; WEISSMAN)

Assim o presente estudo analisa o processo de criação ficcional e derivada realização audiovisual tomando a Alagmática como "a teoria das operações" (SIMONDON, 1964, p. 263); Simondon definirá assim uma operação como "uma conversão de uma estrutura em outra estrutura."

Um pouco antes, no mesmo escrito, Simondon conceitua: "O princípio da individuação é a única maneira pela qual a ressonância interna [indeterminação potencial] desta matéria é estabelecida desta forma. O princípio da individuação é uma operação." (SIMONDON, 1964, p.44).

Uma outra definição central e basilar para o presente estudo de processo criativo em cinema digitalmente expandido em Cinema de Realidade Virtual é a derivação conduzida por Yuk Hui, inconteste estudioso dos lastros teóricos de Gilbert Simondon, onde afunila a definição do termo grego adicionando o conceito de recursão e recursividade, tema de um de seus mais recentes livros:

> Alagmática refere-se a um processo recursivo entre estrutura e operação, isto, cristalização e modulação. Simondon considera sua teoria da alagmática como desenvolvimento (ou generalização) da cibernética; Vide Gilbert Simondon, Sur la philosophie (Paris: PUF, 2016), 189. "Esta terceira disciplina, síntese de cibernética e do positivismo [...]: definirá a relação real da operação e da estrutura, as possíveis conversões da operação em estrutura e estrutura em operação e estrutura no mesmo sistema. Tal será o escopo da disciplina; indissoluvelmente científica e filosófica, que chamamos de alagmática". Para uma análise detalhada de Simondon relação à cibernética, vide Hui, Recursivity and Contingency, Capítulo 4. (HUI, 2021)

Outro conceito central apresentado e derivado pelos estudos simondonianos, e retomado como base teórica da pesquisa aqui apresentada, é o da Tecnoestética. Para o presente processo de pesquisa-criação do filme em Cinema de Ralidade Virtual A ESCRITA DO DEUS (2023), definimos a *tecnoestética* como a busca de reinscrever a tecnologia na natureza, apostando na criação de um método exploratório do conceito figura<>fundo como base para uma reapropriação da técnica através de processos baseados na valorização de aspectos humanos subjetivos e intersubjetivos, buscando a formação de um sistema narrativo cibernético em estado metaestável (Simondon), e por derivação alagmático, constituído por uma constante negociação relacional entre entes humanos e não humanos para a efetivação da individuação, e aderente transindividuação, de um processo narrativo pensado como um sistema imersivo-interativo metaestável, sendo potencialmente uma experiência singular e hiperindividualizada para e pela espectadora-interagente.

Imagem 2: Frame do filme de Cinema em Realidade Virtual A ESCRITA DO DEUS (2023), captado originalmente por técnica estereoscópica, sendo aqui reenquadrado. Fonte: O autor.

Michaud fala sobre uma relação, potencialmente alagmática, entre a ideia de figura e de fundo no pensamento de Simondon (2020b):

> Não só a figura se desprende do fundo, mas figura e fundo "se desprendem de sua adesão concreta ao universo e seguem rotas opostas" (MEOT 168); há uma autonomização das categorias de figura e fundo. As figuras são fragmentadas e as forças do fundo são universalizadas. (MICHAUD, 2012, p. 123)

E o mesmo Michaud, um pouco mais adiante no mesmo tempo, melhor explica a teoria estética de Simondon, abordando sua tecnoestética:

> A importância da teoria da estética de Simondon pode ser resumida em três palavras-chave: impressão estética (em vez de objeto estético), tecnoestética (em vez de estética natural) e atratores estéticos (em vez de obras-primas). Por meio dessas palavras e daquilo a que se opõem implicitamente, medimos o caráter eminentemente atual de um pensamento que se pretendia pré-socrático - e a importância dos deslocamentos que ele opera. (IBIDEM, p. 131)

Assim, a pesquisa aqui brevemente tratada e apresentada buscou tecer tessitura de uma possível nova ontologia da imagem de Cinema de Realidade Virtual, buscando para tal desvelar o real através de seu simulacro; buscando assim liberar o real do quadro, literalmente desenquadrá-lo, transbordado num alegoria virtual [virtuosa] da caverna, em pretensões para além da prisão platônica do real, na busca de um simulacro liberto pelas tecnologias do cinema digitalmente expandido.

REFERÊNCIAS

ADKINS, Taylor; WEISSMAN, Joseph. Sítio eletrônico *@Fractal Ontology* A Short List of Gilbert Simondon's Vocabulary https://fractalontology.wordpress.com/2007/11/28/a-short-list-of-gilbert-simondons-vocabulary/. Acesso em 29 de maio de 2022.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo S.A, 1998.

DOWLING, Carlos F. B. *KINE DATA_CINEMAS DADOS*: Por uma imagem cosmotécnica. João Pessoa, PB: [s.n.], 2022.

_____. *A Escrita do Deus _* Roteiro dialogado para FILME e INSTALAÇÃO em Realidade Virtual – RV. João Pessoa: Basilisco Produções LTDA, 2020.

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.

MICHAUD, Y. *The Aesthetics of Gilbert Simondon*: Anticipation of the Contemporary Aesthetic Experience. In: DE BOEVER, et al. *Gilbert Simondon Being and Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

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, 2020a.

_____. Do modo de existência dos objetos técnicos. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2020b.

O Lar *Queer* em "News From Home" e "No Home Movie" de Chantal Akerman [98]

The *Queer* Home in "News From Home" and "No Home Movie" by Chantal Akerman

Carolina Alves Pacheco[99]
(Mestranda em Literatura - UFSC)

Resumo: O que podemos chamar de lar no cinema de Chantal Akerman? É no atravessamento dessa questão que o presente trabalho busca *queerizar* a noção de lar, família e maternidade nos filmes *News From Home* (1977) e *No Home Movie* (2015) da diretora. Para isso, a fundamentação teórica em perspectiva feminista e *queer* se direciona por dois eixos: o espaço da casa/lar em que se encontra o pessoal e o político; e o relacionamento de mãe e filha conceituado nas obras.

Palavras-chave: Chantal Akerman, cinema, *queer*, lar.

Abstract: What can we call home in the cinema of Chantal Akerman? It is in the intersection of this question that the present work seeks to *queerify* the notion of home, family and motherhood in the documentaries *News From Home* (1977) and *No Home Movie* (2015). For this purpose, the theoretical foundation in feminist and queer perspective is directed by two axes: the space of the home/house where the personal and the political meet; and the mother-daughter relationship conceptualized in the films.

Keywords: Chantal Akerman, cinema, *queer*, home.

Nascida em Bruxelas, filha de pais judeus que sobreviveram ao campo de extermínio em Auschwitz, Chantal Akerman (1950-2015) compôs a imagem de seu corpo e sua subjetividade em espaços exíguos e domésticos, com planos marcados pela insistência na duração. Uma viagem e vista para o lar, o familiar e o íntimo (BRUNO, 2002).

Mesmo com o conhecimento de sua biografia e contexto extra fílmico, não é possível conceber os filmes autobiográficos de Chantal Akerman em uma simples cronologia ou mera sequência dos fatos. Em Akerman, a imagem de si é um momento que acontece, que é vivido, atualizado, e compõe a própria narrativa cinematográfica. Em suas obras, "o chamado é duplo: a busca de si pela imagem (o outro) e da imagem através de si. É tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade" (VEIGA, Roberta, 2019, p. 338). No cinema de Akerman, ocorre a dissolução do solipsismo e da identidade única, em direção ao movimento, à espacialidade e à corporeidade.

98 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Cinema Mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva.

99 - Bacharel em Cinema, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina sob orientação da prof. Dra. Alessandra Soares Brandão.

Para Brenda Longfellow (1998), a mãe de Chantal, Natalia, é a força motriz para toda sua filmografia. Não por acaso, em 1977, Akerman realizou o documentário News From Home, na cidade de Nova York. Nesse trabalho, a diretora evidencia o relacionamento com sua mãe, através da ventríloqua monocórdica das cartas que Natalia a enviava da Bélgica. Em contramão ao que pode título sugerir, Chantal não busca a proximidade, a intimidade da casa ou das cartas, mas entrega imagens que se exteriorizam, se perdem nos transeuntes e partem para uma metrópole impenetrável. Trechos da vida mundana na Bélgica, em que sujeitos são nomeados e constituem relações familiares, são repetidos para uma Nova York anônima em rígidos *tableaux-vivants*. É encarando o coletivo, o público e a cidade que Akerman emoldura a sua casa.

Quase 40 anos depois, diálogos e despedidas são feitos. Chantal realizou *No Home Movie* (2015), filmado, principalmente, na casa de sua mãe em Bruxelas. Neste filme, novamente, assistimos os deslocamentos de afetos entre mãe e filha que dividem o cotidiano e as passagens do tempo. Em paralelo à *News From Home*, a diretora investiga o apaziguamento da distância afetiva e geográfica em *No Home Movie*. Todavia, se em determinado momento, a cineasta pergunta sobre o passado e as memórias dos campos de extermínio, o que recebe como resposta é o silêncio. Um filme sobre o luto e que culmina no último trabalho para as duas: Natalia faleceu dois meses antes do lançamento do filme e Chantal suicidou no mesmo ano.

Dessa forma, me afeta as perturbações acerca do lar[100] e, por conseguinte, da maternidade em perspectiva feminista e *queer*. Que tipos de deslocamentos em relação à percepção normativa das noções de lar, intimidade e espaço doméstico os filmes *News From Home* e *No Home Movie* de Chantal Akerman apresentam? Busco, portanto, *queerizar*[101] o lar em Chantal Akerman realizando um cotejo entre as duas obras. Ao atravessar este percurso, não pretendo domesticar os filmes enquanto um mero objeto de análise, mas adotar uma postura metodológica que se esboça no encontro corpo a corpo, de espectatorialidade e mobilizações de pensamentos com o cinema.

Para Rosalind Galt e Karl Schoonover (2016), os filmes *queers* movimentam instabilidades ao binário da diferença sexual em sua relação entre espectador e tela. O cinema, entrelaçado aos estudos críticos da teoria *queer*, promete derrubar epistemologias convencionais do sistema sexo/gênero e ter a capacidade de produzir agenciamentos que não instrumentalizam identidades. Para os autores, o cinema *queer* anima espaços, afetos, temporalidades, instabilidades e prazeres próprios do sentido cinematográfico em que a estrutura da imagem nunca fixa em termos de relacionalidade.

100 - O espaço do lar é utilizado, comumente, como sinônimo do lugar da casa. No entanto, considero pertinente a separação entre os termos para melhor delineamento. Em seu artigo "Casa e lar: a essência da arquitetura" (2002), Jorge Miguel apresenta a configuração da casa como o invólucro delimitador do público e privado. Um lugar de descanso, prazer e defesa que adquire caráter simbólico contra as agressões externas. Logo, a casa torna-se um lugar regulador e normativo. Ao passo que o lar, portanto, é a pele coletiva da casa, capaz de organizar as relações, memórias e afetos entre os moradores (MIGUEL, 2002).

101 - Como aponta em sua tese "*Reconstruções queers: Por uma utopia do lar*" (2016), Dri Azevedo toma o conceito "*queerizar*" a forma com o intuito de produzir fissuras e fendas na ordem binária através de corporificações, organizações de comunidade, configurações espaciais e temporalidades estranhas das lógicas normativas (HALBERSTAM, 2002).

Em *News From Home*, as cartas promovem uma troca autobiográfica entre mãe e filha. A carta por definição é uma partilha e possui diversas partes, sendo um objeto (que se recebe), um ato (que coloca em cena o eu) e um texto (que se pode publicar) (KOHLRAUSCH, 2015). Neste filme realizado por Chantal, as cartas realizam uma experiência descontínua e com sentidos ambíguos. Esse efeito é apontado por Ivone Margulies (2016) como consequência do discurso direto e indireto proferido em sua narração. As cartas ficam pelo meio do caminho, entre a fala e a escrita, o contato e a distância (MARGULIES, 2016).

Ao desejar mais contato com a filha, Natalia insiste em uma comunicação sempre falha e em desencontro, pois além das cartas anunciarem a ausência de Akerman junto à família e as inexistentes respostas da cineasta para as missivas, o filme evoca suas palavras na voz de Chantal. Enquanto a diretora se apropria das letras e lê as cartas de sua mãe, a dimensão epistolar ressoa outras temporalidades: quando a cineasta lê as cartas para si, para a execução do filme e então, novamente na projeção cinematográfica.

Novamente, Margulies (2016) aponta que *News From Home* questiona a noção de presença no exato instante em que a diferença e a distância parecem abolidas: o momento da sonoridade.

No contexto de seu último filme, *No Home Movie*, Natalia reclama do silêncio de Chantal acerca da sua vida pessoal e cita os momentos que a filha passou na cidade de Nova York. Filmado agora com a presença de mãe e filha em cena, Natalia suplica por pequenos relatos cotidianos e a diretora demanda por memórias dos campos de Auschwitz. A convergência entre o interno e o externo, o público e o privado faz com que a possibilidade de *queerizar* o lar se esboce. Afinal, como aponta Paul Preciado (2014), a concepção e construção de espaços contrassexuais serão baseados na renegociação e na desconstrução das fronteiras entre as esferas pública e privada.

Composto por enquadramentos formais e geométricos, os dois filmes de Chantal Akerman são ambientados por uma câmera em constante deambulação por espaços que recorrem à domesticidade e peregrinação. Ora pelas ruas desconhecidas e metrôs de Nova York, ora pelos recortes dos cômodos da casa de sua mãe, das paisagens efêmeras de suas viagens ao trabalho e da tela do computador.

Na distância mediada pelo "nem tão longe, nem tão perto", as longas tomadas de ambos os filmes pressionam o olhar por si só. Em vez de criar assincronias ou disjunções, Chantal distende e retarda a duração, criando novos modos de subjetividade e provocando locais de ociosidade[102] na espectatorialidade. As imagens produzidas por Akerman escoam pela imersão sensorial, por um prazer e sentir *estranhos,* mediados pela experiência afetiva do presente que compreende o diálogo entre três corpos: dos filmados, sob as possibilidades da misé-en-scéne e dos enquadramentos do campo, fora de campo e antecampo; do espectador, mediante à experiência cinematográfica; e do próprio filme, através de sua capacidade em se afetar e ser afetado.

102 - A temporalidade exposta em Akerman é composta para desperdiçar nosso tempo, pedir que o gastemos de maneiras visivelmente improdutivas e fora da narrativa heterocentrada e capitalista da produção e reprodução.

A autora Vivian Sobchack (2004) propõe uma espectatorialidade enquanto condição de sujeitos "cinésteticos", capazes de sentir os efeitos de um filme em seus próprios corpos orientados por outros sentidos além da visão. A extensão corporal na visualidade orquestrada, reconhecida como háptica, leva o espectador a estabelecer uma relação afetiva de tal forma que a localização social do sujeito e sua memória corporal sejam tocadas e enunciadas em toda sua concretude. Na esteira desse pensamento, a autora Giuliana Bruno (2015), conclui que a reciprocidade háptica do espectador com o filme faz com que o cinema possa ser compreendido como o lugar móvel da habitação de gênero. Constituindo uma ruptura nos modos dominantes de visão heternormativa e provocando uma relação entre espectador e tela que se abre para uma desorientação espacial, a visualidade háptica pode ser compreendida sendo uma espectatorialidade *queer* (SCHOONOVER; GALT, 2016).

Na sequência final de *News From Home,* as imagens flutuam em um bote, se distanciando lentamente da ilha de Manhattan. Os pássaros seguem a câmera e aos poucos, alcançam a extremidade do quadro até a neblina dissipar toda a superfície visível. A tomada mapeia o percurso como um último aceno à inadequação que tensiona o local do lar, da família nuclear, da mãe e o pertencimento — conceito central para a compreensão das teorias de parentesco, como aponta Elizabeth Freeman (2007).

Em *No Home Movie*, Akerman filma sua mãe posicionando sua câmera, estrategicamente distante, de modo que os movimentos corpóreos de Natalia são acompanhados pela duração e obstruídos pela arquitetura da casa. Em outras cenas, os corpos de mãe e filha ocultam-se, reciprocamente, ao serem posicionados em direção frontal.

Repetidamente, em seu último filme, a autora aparece deslizando pelas bordas do quadro no esforço de capturar sua mãe aos detalhes. A narrativa em *mise-en-abyme*, logo, demonstra os movimentos dos corpos em torno do fazer cinematográfico e realiza espaçamentos e fronteiras ao habitar um lar em conjunto. Contudo, quando a diretora se comunica com Natalia por skype, é questionada acerca das intenções de seu ato de mirar a tela do computador com a câmera, por sua mãe. Akerman, prontamente, responde: "é para mostrar que não existem mais distâncias!".

Esta obcecada e problemática relação com sua mãe, revestem os dois filmes de Chantal com um grande potencial para o pensamento feminista e *queer*, visto à sua atenção singular às ambivalências, às complexidades e biopotências que produzem a relação mãe e filha. Essa contribuição se mobiliza tanto como uma (inter)subjetividade feminina que resiste à lei simbólica da castração edipiana advinda da psicanálise freudiana, quanto por uma estrutura visual de prazer e erótica que escapa aos limites da heterossexualidade. Sendo assim, pode-se afirmar que o lar é forjado e *queerizado* na forma cinematográfica de ambos os filmes como forma de inventar outros laços afetivos, familiares e comunitários. As duas obras abordadas, portanto, fazem com que o espectador identifique a capacidade de encenar modos alternativos do desejo, de habitar o espaço doméstico, de fazer intimidade e construir um lar naquilo que é estranho e infamiliar, ao passo que a presença e a ausência radical da mãe da cineasta são elementos constantes.

Para resistir ao domínio da biologia e relação identitária entre os termos do par mãe-mulher, é necessário tomar a maternidade enquanto uma função social maleável e desafiar o conceito heterossexual da mãe como mito de origem que existiria anterior à cultura. Nesse sentido, a teórica Elizabeth Freeman questiona em seu artigo "*Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory*" (2007) a possibilidade de uma teoria do parentesco *queer*, fazendo um eco turvo ao que Judith Butler questionou: "*o parentesco é sempre tido como heterossexual?"* (2003).

Em certo sentido, o parentesco convencional é álibi para a própria biologia, como afirma Freeman (2007). Nesse aspecto, o parentesco delineia atividades de cuidado que não foram socializadas como serviços de compra ou direitos do Estados e se torna responsável pela criação de papéis reconhecidos enquanto identidades privadas, pessoais e naturais, como mãe e pai. Atrelado ao princípio do casamento heterossexual, a teoria clássica do parentesco, perpetua a moralidade e a ideologia liberal dos valores da família. Dessa maneira, como desnaturalizar, desessencializar e *queerizar* a maternidade? Ou ainda, o que significa "fazer" parentesco em seu sentido inventivo?

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. P. F. *Reconstruções Queers: por uma utopia do lar*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BUTLER, Judith. "O parentesco é sempre tido como heterossexual?". Cadernos Pagu, S. l., n. 21, p. 219-260. 2003.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Nova York: Verso Books, 2018.

FREEMAN, Elizabeth. Queer belongings: Kinship theory and queer theory. In: HAGGERTY, George E.; MCGARRY, Molly (ed.). *A companion to lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer studies*. New Jersey: John Wiley & Sons, p. 293-314. 2007.

HALBERSTAM, Judith. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. Nova York: NYU Press, 2005.

KOHLRAUSCH, Regina. "Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si". Letrônica:, Porto Alegre, v. 8, n. 1, jan-junho, p. 148-155. 2015.

LONGFELLOW, Brenda. "Love letters to the mother: The works of Chantal Akerman". Canadian Journal of Political and Social Theory, v. 13, n. 1-2, p. 73-90, 1989.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. "Casa e lar: a essência da arquitetura". Arquitextos:, São Paulo, v. 3, 2002.

PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual: práticas de subversão da identidade*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

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.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Akerman, Varda e Kawase. In: HOLANDA, Karla (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

A voz feminina negra em *Era uma vez Brasília*: uma perspectiva[103]

The black female voice in *Era uma vez Brasília*: a perspective

Carolina de Oliveira Silva[104]
(Doutoranda – Unicamp)

Resumo: Este artigo analisa a voz feminina negra em *Era uma vez Brasília* (2017) de Adirley Queirós, no qual a personagem de Andreia (Andreia Vieira) se sobressai ao compartilhar a sua história. A hipótese é de que o elemento da voz pode ser, diferentemente do que Mary Ann Doane (1983) afirma, um lugar particular ao feminismo. Assim, pretende-se utilizar autores que dialoguem com o afrofuturismo (FREITAS; MESSIAS, 2018), a perspectiva parcial do conhecimento (HARAWAY, 1995) e a escuta (FLÔRES, 2013).

Palavras-chave: Voz feminina negra, Feminismo, Afrofuturismo.

Abstract: This article analyzes the black female voice in *Era uma vez Brasília* (2017) by Adirley Queirós, in which the character of Andreia (Andreia Vieira) stands out when sharing her story. The hypothesis is that the voice element may be, contrary to what Mary Ann Doane (1983) states, a particular place for feminism. Thus, it is intended to use authors who dialogue with Afrofuturism (FREITAS; MESSIAS, 2018), the partial perspective of knowledge (HARAWAY, 1995) and listening (FLÔRES, 2013).

Keywords: Black female voice, Feminism, Afrofuturism.

Em *Era uma vez Brasília* o diálogo com o afrofuturismo se faz presente ao considerar o papel de destaque a uma mulher negra – Andreia (Andreia Vieira), que utiliza a voz para compartilhar sua história: a de uma mulher jovem negra, mãe solo e ex-presidiária. Se a corrente do afrofuturismo é capaz de expandir "a imaginação muito além das convenções de nosso tempo e dos horizontes da expectativa, expulsando as ideias preconcebidas sobre negritude para fora do sistema solar" (WOMACK, 2015, p. 36), dentre suas diversas frentes, o trabalho com a distopia será demarcado pelo atravessamento dos tempos. Como bem observa Kênia Freitas e José Messias (2018) acerca do tensionamento entre afrofuturismo e afropessimismo, o passado negro que fora roubado e apagado pela escravidão, seria capaz de vislumbrar futuros possíveis?

O filme de Queirós não chega a resolver tal dilema, mas apresenta a situação específica da mulher negra brasileira. A partir disso, é possível trazer à tona um recorte localizado (HARAWAY, 1995): uma perspectiva parcial para a maneira como conhecemos o mundo. Não

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

104 - Doutoranda em Multimeios, mestra em Comunicação Audiovisual, especialista em História da Arte e bacharel em Rádio e TV.

mais nos serve um ponto de vista totalitário e capaz de ocupar todos os lugares ao mesmo tempo, é preciso alinhar-se às perspectivas feministas – para Haraway, uma ode às particularidades e não às universalidades. Se no afrofuturismo o elemento do som será fundamental para compreender outras maneiras de viver no mundo – menos imagéticas, a voz de Andreia surge não apenas como elemento em meio a ruídos, ambientes e música, mas por meio de uma escuta que, somada "a acúmulos de experiências passadas e de experiências por vir (...) adquire possibilidades diversas no cinema" (FLÔRES, 2013, p. 148). Tais possibilidades trazem para a discussão as "variações quanto às formas de resistência" (GONZALEZ, 2020, p. 55) para as mulheres negras, e a voz, aqui, é uma delas.

VOZ COMO SUBSTANTIVO FEMININO

Em "Escuta s. fem." (2021) Clotilde Guimarães e Marina Ferreira escrevem um texto em que as principais discussões giram em torno da ausência feminina no trabalho com o som no cinema brasileiro e o desejo de escuta dessas trabalhadoras, utilizando a conversa como método. Ao trazerem questões sobre uma possível epistemologia feminista (RAGO, 2019) e a autoetnografia (NANCY, 2014) e (KANAAN, 2002), as autoras discorrem sobre o compartilhamento das experiências pessoais como uma forma de encontrar significados, revelando a importância de uma metodologia.

A tentativa aqui é aproximar o substantivo da escuta do texto para uma escuta que fazemos ao ouvir Andreia. Ainda que a diferença entre conversa e entrevista seja enfatizada no texto – na conversa as camadas vocais se sobrepõem e na entrevista há certa passividade – no filme não encontramos nenhuma das estratégias. Todavia, Andreia como uma mulher negra, mãe e ex-presidiária em um mundo tomado pelo caos e por autoridades encabeçadas por homens brancos, tem agora a oportunidade de falar, sua voz vibra para fora e no outro.

Nesse sentido, é impraticável promover uma separação entre voz e corpo, algo que o diálogo sincrônico estabeleceu como a forma dominante no cinema, mas que aparece em uma obra em que a própria forma dominante estética não é tão privilegiada. Ainda que a técnica do diálogo sincrônico, de certa forma, representasse um "tal-e-qual a vida" (DOANE, 1983, p. 460), é importante entender que a técnica está preocupada em confirmar a construção do som também como parte da *mise-en-scène*, considerando não uma autonomia do som, mas a heterogeneidade do cinema a partir de seus espaços.

Ao constatar que é necessário construir outras políticas para a voz, Doane aponta problemas que seriam inevitáveis nesse contexto: (1) ao expandir ou redefinir o poder dos sentidos, chegar-se-ia no dualismo corpo/mente, (2) a voz isolada como sistema simbólico reduziria a heterogeneidade complexa na combinação dos materiais e (3) a voz de uma perspectiva feminista serviria como uma oposição à teorização do olhar como fálico, em que a potencialidade estaria na mulher poder se fazer ouvir.

Ao me deter no terceiro tópico, é possível reconhecer que a confirmação das dualidades seria capaz, apenas, de tornar toda a discussão praticamente finalizada ao resolver de maneira simplória algo que se apresenta atravessado por nuances. Ao discordar, me volto para a própria autora no sentido de criar outras políticas para a voz, considerando essas tentativas. Se a voz sincrônica fora, em grande parte da história, um elemento que se pretendeu dominante, isso não significa que o conteúdo do que é dito também confirmaria certa hegemonia, pelo menos não em sua totalidade e não em todos os filmes existentes.

DIÁLOGOS COM O AFROFUTURISMO

O afrofuturismo, termo cunhado por Mark Dery em 1990 para pensar a exploração de futuros possíveis para as populações negras, prevê um debate que olha para o passado, o presente e o futuro. Ao destacar a escravidão do passado e a violência estatal do presente, as experiências negras acabam por apresentar o que se identificou como distopias do presente que, como elemento intrínseco, torna-se não uma exceção, mas a regra para pensar as ficções especulativas negras e, por isso, importantes para a perspectiva afropessimista.

O tensionamento entre afrofuturismo e afropessimismo podem ajudar a vislumbrar futuros negros. O que acontece em *Era uma vez Brasília* não é a apresentação de um futuro *hi-tech*, mas a utilização de uma tecnologia que acontece quase que inteiramente por meio de sucatas. As inquietações em torno de Andreia, não encontram resoluções, afinal, sua vida se explicita por uma série de discussões sociais do nosso presente, endereçadas a mulher negra e ao sofrimento em diversos contextos proporcionados pela intersecção de opressões: a raça, o gênero e a classe. Invoco as falas de Andreia que nos reconectam a uma série de violências sofridas no passado e que prosseguem ainda hoje: a agressão contra a mulher negra e seu aprisionamento diante da reação para a sua defesa, a desconsideração de sua fala diante de uma "autoridade" – os policiais – e as oportunidades em vislumbrar mundos distintos.

Outra perspectiva apresentada pelos autores é de que a população preta contemporânea é a sobrevivente de um processo de abdução, como descendentes dos pós-escravizados que foram levados da África para a América ou a Europa, e como descendentes de aliens – despossuídos, caçados e assassinados –, algo que no filme pode ser identificado na cena em que Andreia é advertida pela polícia a se apresentar, o que implica em um estado constante de encarceramento. Contudo, ao se utilizar da passarela – local de encontros e fuga – Andreia, mesmo quando em dúvida sobre a sua sanidade, entende que nesse local é possível falar aquilo que pensa "sempre quando eu quero fugir do radar eu venho pra cá", conseguindo vislumbrar uma saída momentânea para a sua situação.

Em "Interseccionalidade no Brasil, revisitando as que vieram antes" (2019), Emanuelle Goes promove um diálogo entre pensadoras brasileiras que foram capazes de trazer as dimensões opressivas na vida das mulheres pretas. Ao enfatizar a interseccionalidade como "uma ferramenta teórica e metodológica" (n.p.), reitera-se a importante empreitada de apresentar a voz feminina negra como ponto de partida para pensar uma análise possível e que

ultrapasse os sentidos imagéticos do filme – a questão do olhar – já há muito explorada por teóricas feministas do cinema como Laura Mulvey e E. Ann Kaplan que, muitas vezes, tomaram o olhar como um ponto de partida inteiramente ou quase sempre masculino.

Em *Era uma vez Brasília* é possível identificar alguns entrelaçamentos: Andreia ocupa um papel de destaque na narrativa, já que fica responsável por intermediar a entrega do diário de Corina para o Viajante (Wellington Abreu), ao mesmo tempo, ela só possui essa incumbência por ter sido presa pelo fato de matar um homem em defesa da sua própria integridade física, revelando assim, as diversas nuances de sua existência. E nesse momento me pergunto, qual o papel da sua voz? Arrisco uma hipótese: toda a trama só será possível de ser compreendida e realizada por meio da voz de Andreia – ela comanda o ritmo de suas próprias palavras e, ousaria dizer, ela rege o desenvolvimento da própria história.

ALGUMAS PALAVRAS DE ANDREIA[105]

Em *O cinema: uma arte sonora* (2013), Virginia Flôres, trata de como a voz é utilizada para apoiar o reconhecimento e "a identificação do espectador com a personagem" (p. 121), relegando a ela um papel fundamental para que se entenda as mensagens "subliminares" por meio de características como a textura, o timbre e a intensidade. Ao tomar partido de uma estética nomeada por Michel Chion de *verbo-centré* (2003), ou seja, centrada no verbo, a ideia de analisar as vozes deve levar em consideração dois aspectos: o que é dito e a qualidade técnica. Para Flôres, "cada pessoa traz, em sua voz, características ligadas ao seu corpo e ao seu desenvolvimento emocional, e com isso pode proporcionar uma série de interpretações" (p. 123), revelando uma multiplicidade interpretativa capaz de redefinir os variados sentidos provenientes dessa voz e, no caso deste objeto de estudo, essas possibilidades podem estar diretamente ligadas ao que forma Andreia: ser mulher, mãe, participante de um exército, ex-presidiária e tantas outras facetas que possam surgir.

Era uma vez Brasília acompanha o agente intergaláctico WA4 que é preso e enviado ao espaço em 1959 com a missão de matar o atual presidente, Juscelino Kubitschek. Todavia, por uma falha da sua nave, o agente acaba se perdendo no tempo e chegando a Ceilândia em 2016, momento em que a presidente da República, Dilma Rousseff, sofre o seu impeachment e o país passa a ser governado por Michel Temer. Juntos, Marquim da Tropa (Marquim) e Andreia planejam a formação de um exército para combater aqueles que hoje são responsáveis pelo Congresso Nacional. De maneira geral, Andreia participa de quatro cenas definidoras da narrativa – cenas em que a fala é centralizada, dado curioso quando resgatamos as inúmeras espécies de silenciamento das mulheres negras ao longo da história e, ao mesmo tempo, a sua participação ativa no movimento negro brasileiro, principalmente a partir da década de 1970 (GONZALEZ, 2020), indicando os atravessamentos que perpassam essas mulheres e chegam, finalmente, em Andreia.

105 - Devido ao espaço limitado, para esta versão do trabalho, decidi apresentar apenas um segmento (cena) para a análise da voz, que inicia no minuto 52"45.

Em uma das cenas na passarela, Andreia conversa com WA4 sobre a perseguição do juiz responsável pelo seu caso. A conversa é acompanhada de cigarro e embalada pelo som dos trovões e do vento. Andreia inicia com uma série de perguntas "no seu planeta existe presídio?" e emenda "você já foi preso?", denotando certa curiosidade sobre o modo de vida do viajante. WA4 apenas afirma com a cabeça, aqui a ausência das palavras é significativa, afinal, elas funcionam como afirmações para as perguntas, demonstrando que o planeta de WA4 não é tão distante do dela, já que trata grande parte de sua população de maneira muito parecida. O dado do presídio inserido na perspectiva afropessimista, revela um tipo de "experiência da negritude em um mundo organizado em torno da supremacia branca e da anti-negritude" (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 414) tendo em vista que Andreia e WA4 – pessoas negras – foram igualmente presos sob a ordem do Estado, apesar de habitarem planetas distintos.

O viajante conta que veio do espaço, informando que Corina era o seu único contato na nave. Aqui fica evidente que a rarefação da fala está ligada a carência das informações, afinal, ao ser designado para uma missão, WA4 só teria o contato de Corina que, de maneira também injustiçada, morrera na prisão. A visualidade tão requerida e exigida por uma representação de cunho mais feminista, é invertida: não se trata exatamente daquilo que é visto (como Andreia aparece), mas daquilo que se ouve (como e o que Andreia fala). Se o que se ouve tem como ponto de partida a voz de uma mulher negra, tal localização (no filme, a de uma provável periferia) não poderia ser desconsiderada, e tal voz não poderia ser universalizada (a voz das mulheres brasileiras), já que ela incide sobre a experiência do encontro de diversas facetas (mãe, filha, trabalhadora, seguidora de uma determinada religião etc.).

Ela repete a palavra "sempre" inúmeras vezes, enfatizando o quanto o juiz "fica no seu pé". Triste, ela marca a sua fala com a frase "mesmo assim ele me deu cadeia", enfatizando a inconformidade – "o cara foi errado, e eu ainda tive que puxar cadeia". A fala apertada em conjunto com um plano mais aberto, prevê a aparição de outros sons da cidade, Andreia é engolida por eles, pela cidade e por sua própria fala e, apesar do desabafo, falar não lhe parece ser mais suficiente. Ouvimos uma sirene, algo preocupa WA4 e Andreia é interrompida – "ouviu isso?" – "ouvi", responde ela. Ao comunicar que estão sendo vigiados, W4A retorna ao assunto do juiz, afirmando que "o juiz é um monstro", Andreia responde indicando os detalhes do seu caso. Suas últimas palavras, "como se eu fosse um lixo, como se eu fosse um nada", são pronunciadas com raiva, quase gritadas. Segue um som de portão sendo fechado – indicando não um fim, mas um ciclo que está longe de ser quebrado.

Andreia reverbera prerrogativas de um passado e presente da história brasileira que servem para pensar as perspectivas do afrofuturismo e do afropessimismo, incumbindo à ficção científica dados mais palpáveis. E, mesmo que essa oportunidade de escuta e fala não resulte em um final feliz – o filme de Queirós finaliza com o discurso de Michel Temer e o exército opositor imobilizado – a ideia de uma política da voz feminista, do qual Doane discorda, já que cairia em uma lógica dualista, não me parece estar na resolução integral dos problemas, mas no entendimento das complexidades.

Se o afrofuturismo pretende trabalhar com as mais diferentes possibilidades de existência, a visualidade não parece ser, por si só, suficiente para conceder às mulheres negras um tipo de representação mais autêntica. Nesse sentido, o dado do som/fala torna-se sim transgressor, principalmente quando o silenciamento ainda se profetiza como arma de opressão – Andreia narra sua vida, aquilo que a faz ter raiva, ser feliz, o que a faz gargalhar, chorar e o que a faz engolir a seco. Tudo é feito por meio de sua voz. Procurar a transgressão do seu mundo, talvez, pudesse se iniciar com um verbo: falar.

REFERÊNCIAS

DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema:* a articulação do corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FLÔRES, Virginia. *O cinema:* uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. *O futuro será negro ou não será:* afrofuturismo versus afropessimismo – as distopias do presente. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine e Audiovisual – Imagofagia. N. 17, pp. 402-424, 2018.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano:* ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro Zahar, 2020.

GUIMARÃES; Clotilde B.; FERREIRA, Marina Mapurunga de Miranda. *Escuta s. fem.:* In: Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021.

HARAWAY, Donna. *Saberes localizados:* a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: Cadernos Pagu, n.5, pp. 07-41, 1995.

Capitu: uma estética pictórico-sensorial na adaptação para a TV[106]

Capitu: a pictorial-sensory aesthetic in the TV adaptation

Carolina Soares Pires[107]
(Mestre – USP)

Resumo: Análise da microssérie *Capitu* a partir das relações imagéticas engendradas por meio de diversos elementos, tendo como foco principal a cinematografia. Adotando a direção de fotografia como eixo central para a construção de sentidos, a análise de algumas sequências do primeiro capítulo da minissérie busca compreender as relações dos espaços sensoriais com os corpos, o movimento e a imagem e como a composição das imagens se faz correlata a uma composição pictórica.

Palavras-chave: *Capitu*; estética; pictórico-sensorial; adaptação.

Abstract: Analysis of the mini-series *Capitu* from the imagetic relations engendered by means of various elements, with the cinematography as the main focus. Adopting the direction of photography as the central axis for the construction of meanings, the analysis of some sequences of the first chapter of the miniseries seeks to understand the relationships of sensory spaces with the bodies, the movement and the image and how the composition of images is correlated to a pictorial composition.

Keywords: *Capitu*; aesthetic; pictorial-sensory; adaptation.

Capitu (2008), minissérie da Rede Globo, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, foi um dos grandes sucessos de crítica da ficção televisiva. *Capitu* destaca-se como produto televisivo de maior experimentação, de uma vertente de produção de berço estético modernista, que não teve muito espaço na televisão ao longo do tempo, mas conquistou lugar, a exemplo de outras produções, como *IndependênciaS* (2022), da TV Cultura, dirigida também por Luiz Fernando Carvalho.

Capitu, com cinco capítulos, destaca-se entre as minisséries brasileiras especialmente por sua estética e apuro estilístico. Por ser uma adaptação de uma obra literária – uma das mais extraordinárias da literatura nacional –, *Capitu* suscita relevantes questões relativas à adaptação, aos elementos narrativos e à passagem da literatura para o audiovisual. Um dos objetivos é compreender como a obra da televisão é capaz de dialogar com o romance, mantendo algumas de suas características principais, como a reflexividade e a não-confiabilidade.

106 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão 5 - "A cinematografia e os fenômenos sensoriais" do Seminário Temático Estética e plasticidade da direção de fotografia.

107 - Carolina Soares é Mestra em Meios e processos audiovisuais pela ECA-USP e doutoranda no programa. Pesquisa audiovisual, com foco na relação entre literatura e cinema/TV, adaptação e cinema brasileiro.

O trabalho de Luiz Fernando Carvalho caracteriza-se pelo elaborado amálgama de diferentes artes que o diretor cria em suas obras. Sua particular imbricação das linguagens de cinema, teatro, ópera, dança, artes plásticas e literatura faz da obra de Carvalho algo *sui generis* – especialmente em um contexto de televisão brasileira, cuja padronização estética é, muitas vezes, pobre de repertório e referências. Carvalho trabalha nos espaços de fronteira entre diferentes formas artísticas, incorporando elementos das várias artes, situando suas obras sempre numa área de intersecção. O resultado final carrega em si essa multiplicidade de referências, de tal modo que assistir a uma obra de Carvalho remete a assistir a uma peça ou a ver um quadro pintado. Em última instância, a obra televisiva de Luiz Fernando, sobretudo *Capitu*, realiza-se pela fusão de linguagens e pela proliferação de referências.

A partir desse amálgama, configura-se a minissérie. A justaposição de elementos de variadas linguagens artísticas culmina em sequências altamente sensoriais e poéticas, intercaladas por sequências em que predomina a função narrativa. O narrador, que encarna o narrador em primeira pessoa do romance, materializa-se no campo da imagem e narra sua história para a câmera, num cenário operístico, inspirado em El Greco e Caravaggio. Esse narrador, ao invocar suas memórias, as vê também materializadas e passa a ser espectador da história que ele mesmo relata. Com isso, a adaptação opera uma modificação no original narrado em *flashback*. Ao recusar-se a utilizar o recurso do *flashback* – que veio a se tornar clássico no cinema –, Carvalho segue um caminho anti-realista, em que a memória do narrador não é apenas memória, é uma memória-presença. Passado e presente convergem, deformando o espaço-tempo realista, formando um outro espaço de interação, realizando – fisicamente – o desejo de Dom Casmurro de "atar as duas pontas da vida" :as mãos do Bento-narrador e do Bentinho adolescente se unem, atando-se os dois corpos. A *mise-en-scène* de *Capitu* funciona nessa dinâmica de corpos do "presente" e do "passado" habitando o mesmo espaço. O cinema é um espaço privilegiado para se explorar tal relação. Aqui, o cinema funciona como um suporte para se materializar a memória de uma tal maneira que jamais seria possível em um meio puramente verbal. Essa corporeidade advinda da presença física dos atores é muito bem aproveitada e explorada por Carvalho, que não só cria uma atmosfera um tanto onírica, aproximando-se da experiência subconsciente do sujeito ao lembrar e rememorar, como também expressa a subjetividade e a não-confiabilidade do relato e do narrador por meio de sua presença física ou presumida (sombras, voz, contraplano). Apenas um meio audiovisual dispõe de tantos recursos para simbolizar a condução parcial da narrativa pelo narrador-protagonista, já que mesmo o teatro, que antecede e compartilha dessa mesma corporificação das personagens, é um dispositivo que não compreende tantas camadas de procedimentos narrativos.

As lógicas da memória e do desejo se fazem presentes em *Capitu*, em que a memória tem um sentido não de registro, mas de criação e recriação, pensando o cinema não como meio de reconstrução de acontecimentos, mas como relação com a imagem enquanto meio de construção de memória. Walter Benjamin (apud CHARNEY, 2004, p. 322) resume essa

ideia ao atestar que "uma imagem é a dialética imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então com o Agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza imagística."

Fonte: Carvalho, 2008.
Figura 1 - As mãos do Bento-narrador e do Bentinho adolescente se enlaçam, atando, no campo da imagem, "as duas pontas da vida".

Em *Capitu*, o espaço da memória é o espaço do desejo, muitas vezes recalcado. O desejo de Bentinho de "atar as duas pontas da vida" é, em outras palavras, seu desejo de apaziguar-se com esse passado, de eximir-se da culpa e, ao mesmo tempo, viver a nostalgia de uma juventude romantizada e praticamente perfeita em sua lembrança – feliz, repleta de doce inocência e amor transbordante. No passado, os percalços são "vencidos pelo amor", os conflitos todos se resolvem com "boa-vontade" (na prática, Bentinho consegue o que quer pelo privilégio de sua posição e pela chantagem, mas instruído pela astúcia de Capitu).

No que aqui se denomina *sequências poéticas*, a câmera tende a buscar texturas, abstrações imagéticas, a materialidade dos espaços físicos. A composição dessas imagens é quase pictórica, com a fotografia e a *mise-en-scène* funcionando em uma dinâmica que serve ao duplo propósito pictórico e sensorial.

Regidas pela lógica do desejo, ou seja, pelas emoções que o Bento-narrador deseja projetar nesses momentos, essas sequências poéticas suspendem temporariamente a narração, para expressar as emoções e sensações de Bentinho. Uma vez que não cumprem função estritamente narrativa (no sentido de avançar a ação), qual a função dessas sequências? Elas estão a serviço do narrador e de seu relato, avalizando seu sentimentalismo e pretenso romantismo? Servem a um fim «puramente» estético? – tendo em vista que o «puramente» estético não existe, nem nunca existiu – E, se sim, com que propósito?

O tempo dilata-se ou acelera, numa modulação que é guiada pela sensação e se torna parte estrutural da estética pictórico-sensorial em *Capitu*. O efeito de "tempo em suspenso" é materializado dessas duas formas distintas e até antagônicas: o vagar de um tempo dilatado através de planos detalhe, texturas, planos abstratos, "subjetivas" filmadas com câmera na mão, complementados por iluminação difusa em tons pasteis combinada com refletores direcionais diretos que geram um efeito "glow" – em alguns momentos, no limite do superexposto – e, na banda sonora, trilha suave, leves sons de ambiente que remetem a idílios paradisíacos (vento macio, rumorejar de folhas); no outro registro, o ritmo acelera, tanto na encenação, quanto na câmera e na música. Os atores bailam, rodopiam, valsam, acompanhados pela câmera, que também "dança" em travellings em eixos circulares, "serpenteia" seguindo os desenhos de Capitu com giz no chão, volteia e flutua em compasso com os movimentos da personagem-título.

Essas sequências destacam-se para fora do tempo narrativo, não avançam, textualmente, a narrativa, não dizem respeito, precisamente, nem ao tempo "presente", nem ao tempo "passado" na diegese. Portanto, é justo dizer que são relativas a um terceiro "tempo" ou temporalidade, a que se pode chamar "sensorial".

A projeção aparece nas imagens em várias sequências, como imagem projetada no fundo e como projeção nos corpos dos atores, compondo um espaço diegético onírico e anti-realista, que, na totalidade da imagem, resulta em um efeito pictórico. Em algumas sequências, nas quais se dá uma configuração imagética muito parecida com a pictórica, os atores ficam em um plano, como que descolados, e o fundo no outro, formando uma composição aplanada, sem perspectiva, quase como um *tableau* pintado.

Fonte: Carvalho, 2008.
Figura 2 - O corpo da atriz e o fundo projetado, formando um *tableau*

Em outras sequências, imagens projetadas no fundo e no corpo dos atores constituem um jogo imagético em que a imagem projetada interage com os corpos e participa da coreografia dos atores, formando diversas imagens diferentes à medida que os corpos se movem. A imagem se sobrepõe aos corpos, formando uma nova composição imagética na qual os corpos também são "tela" para a imagem e, a partir dessa interação, forma-se uma outra tela, uma picto-imagem, por assim dizer. O movimento da câmera, o movimento dos atores e a dinâmica dessas projeções formam planos/imagens que evocam um quadro impressionista, captando essa dinâmica do movimento.

Fonte: Carvalho, 2008.

Figuras 3 e 4 - A composição de uma imagem "impressionista" por meio da transparência e do movimento

A modulação temporal das sequências poéticas, parece ligar-se perfeitamente à concepção barroca de tempo espiral, enrolado sobre si mesmo, a qual Mariana Nepomuceno (2015) aponta como estética e sensibilidade presentes na minissérie:

> A percepção de movimento contida nas esculturas e nas pinturas barrocas seja em expressões de pavor ou de êxtase são contraditórias neste aspecto: por mais que sugiram ação, dão também a impressão de imobilidade, de aprisionamento no instante da emoção. Esse aspecto da arte barroca condensa o tempo e o espaço em um só objeto. A leitura operativa oferecida pela concepção imaginal do barroco, através de Maffesoli, permite compreender a dimensão temporal presente em Capitu – a dimensão de um tempo espiralado, cheio de dobras e de intersecções. Outro aspecto importante do conjunto artístico que denota a sensibilidade barroca é uma razão outra, reafirmada pelo imaginário no barroco a partir de efeitos de claro-escuro, de jogos de luz e sombra específicos, que conferem nebulosidade e indistinção ao ambiente representado pelo barroco. (NEPOMUCENO, 2015, p. 11-12)

Em *Capitu*, memória, desejo e imagem sobrepõem-se e imbricam-se, gerando espaços sensoriais. A composição da imagem se faz em uma lógica pictórica, não só por aproximações com quadros e movimentos artísticos, jogos de luz e sombra específicos etc., mas pela própria natureza do gesto de criação das imagens pelo diretor, que se configura como um gesto pictórico.

Jacques Aumont, em *O olho interminável* investiga a relação entre cinema e pintura não só a partir de similaridades plásticas ou referências imagéticas, mas considerando a evolução histórica do olhar nascido na pintura chegando até o cinema, com seu aparato tecnológico e desenvolvimento do movimento. É notória essa relação em *Capitu*, assim como em toda a obra de Carvalho, em que a imagem cinematográfica figura como prolongamento, evolução da imagem pictórica. Como essa plasticidade e sua construção apor meio da direção de fotografia e outros elementos visuais contribuem para a geração de sentidos nessa obra, tanto em si própria, quanto no diálogo com o romance?

As ideias de Antonin Artaud inspiraram e influenciaram a forma como Luiz Fernando Carvalho teoriza o seu próprio trabalho, ambos insatisfeitos com a primazia da palavra escrita e falada sobre a estética visual das obras. A frustração de Artaud com o teatro ocidental de seu tempo era largamente baseada no que ele considerava uma desproporcional e repressiva presença da palavra escrita e falada. Artaud desejava abandonar o hábito de um teatro falado, cuja clareza e lógica constrangem a sensibilidade. Ao afirmar que um teatro escravo da palavra é mera extensão da literatura e que sua *mise-en-scène* nada mais é que suporte ornamental para a palavra falada, Artaud, em essência, afirma que o teatro perdeu o domínio da própria linguagem que o distingue das outras formas de arte.

Em resposta, Artaud sustenta firmemente que, para existir uma linguagem exclusivamente teatral, ela deve necessariamente ser construída por meio da *mise-en-scène*. A ênfase na *mise-en-scène* na concepção de Artaud converge com o pensamento de vários teóricos da linguagem cinematográfica que também priorizam a *mise-en-scène* em detrimento dos

diálogos, assim como a consagração da figura do diretor como a principal figura criativa (como na Política dos Autores), porque é ele quem determina e define a *mise-en-scène*, que substitui a palavra como meio expressivo.

Tanto essa comparação quanto a discussão relativa à primazia da palavra podem ser aplicadas ao cinema como linguagem e, mais especificamente pertinente ao escopo deste artigo, às questões em torno da adaptação da literatura para o cinema. Se a adaptação consiste em mera ilustração da palavra escrita (a imagem como ornamento) e o critério é a rígida subordinação à linguagem literária (fidelidade), o diretor se torna "um artífice", fica reduzido a "uma espécie de tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática de uma linguagem para outra" (ARTAUD apud DERRIDA, 2009, p. 273-274).

Não é coincidência que Luiz Fernando Carvalho, um diretor especializado em adaptações – e muito bem-sucedido nelas – tenha encontrado em Artaud inspiração e base teórica para o seu trabalho audiovisual, que encontra boa parte de suas referências no teatro, mas vai além delas em suas construções visuais, marcadamente sensoriais e coreografadas harmonicamente através de composições pós-pictóricas.

No cenário atual, é impossível não notar que o audiovisual tem padecido do problema oposto: a dominação quase absoluta da imagem sobre a palavra. Desde os grandiosos espetáculos cinematográficos derivados de quadrinhos, passando pela total preponderância de conteúdos imagéticos no infindável universo da web, à adoção de *streamings* como *background* para o ambiente doméstico, em que a atenção visual está dividida com outras telas, outras mídias e raramente o foco é totalmente voltado para o texto (diálogos, *voice-over* etc.).

No período em que *Capitu* (2008) foi filmada, esse contexto já começava a se implantar, embora no contexto específico da TV brasileira ainda fosse talvez possível argumentar que os escritores de novelas dominavam como criadores, enquanto Luiz Fernando Carvalho fazia o caminho oposto, estabelecendo-se quase exclusivamente como diretor-autor e com gigantesco capital simbólico. Sendo assim, qual o legado de *Capitu* neste momento? O que a minissérie, como produto cultural e obra de arte representa neste estágio contemporâneo pós-moderno de ultracapitalismo tardio? Em que lugar, na história da produção audiovisual brasileira, ela se encaixa? Ou, pelo contrário, pertence a uma categoria única e exclusiva e se destaca como exceção no âmbito da produção dos anos 2000?

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*: Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NEPOMUCENO, Mariana Maciel. *O elogio da ilusão*: Capitu de Luiz Fernando Carvalho. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

Antônio Pitanga: a persona revolucionária no Cinema Novo

Antônio Pitanga: the revolutionary persona in Cinema Novo

Carolinne Mendes da Silva[108]

Resumo: O presente texto é baseado no artigo de mesmo nome, publicado no livro Cinema negro brasileiro, organizado por Noel dos Santos Carvalho (2022), que propôs a mesa na SOCINE. Pretende-se considerar a perspectiva a interseccional para analisar alguns filmes relacionados ao movimento do Cinema Novo que contam com a participação do ator Antônio Pitanga. Defende-se que as categorias de raça, gênero e classe são fundamentais para se compreender a estruturação da *persona* Antonio Pitanga, utilizando-se da negritude, masculinidade e militância social do ator para construção de seus personagens.

Palavras-chave: negro; Cinema Novo; Antônio Pitanga.

Abstract: This text is based on the article of the same name, published in the book Cinema Negro Brasileiro, organized by Noel dos Santos Carvalho (2022), who proposed the table in SOCINE. We consider the intersectional perspective to analyze some films related to the Cinema Novo movement that have the participation of actor Antônio Pitanga. We argue that the categories of race, gender and class are fundamental to understand the structure of the *persona* Antonio Pitanga, using the blackness, masculinity and social militancy of the actor to build his characters.

Keywords: black; Cinema Novo; Antonio Pitanga.

Antônio Luiz Sampaio, hoje conhecido como Antônio Pitanga, nasceu em 1939, em uma família pobre de Salvador. Participante de um clube de teatro da cidade, o ator foi convidado pela produção do filme *Bahia de Todos os Santos* (José Trigueirinho Netto, 1960) para viver o personagem Pitanga. A primeira obra cinematográfica em que atuou foi considerada como parte do Ciclo Baiano de Cinema, composto por narrativas filmadas no estado a partir da década de 1950 com a intenção de discutir questões sociais.

Na narrativa, Tônio (Jurandir Pimentel) é um jovem cuja avó mantém um terreiro de candomblé, alvo de perseguição policial. Ele é sustentado por uma amante e pratica pequenos furtos ao lado de Pitanga, entre outros. Negro de pele clara, o protagonista nega uma integração igualitária entre as raças, ideia que tinha forte predominância na sociedade da época marcada pela ideia de "mito da democracia racial"

A expressão associada ao pensamento de Gilberto Freyre, traduz a ideia de que no Brasil existiria uma convivência harmônica entre as raças, resultado do processo de colonização. Ainda que essa ideologia fosse questionada pela própria população negra já no perí-

108 - Doutora e mestre em história social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, é professora de história na Prefeitura Municipal de São Paulo.

odo de realização de *Bahia de Todos os Santos*, ela ainda era predominante no tratamento dado à questão racial nas produções intelectuais e culturais. No campo cinematográfico, poucos filmes até então tinham afirmado a existência do racismo no Brasil. Daí a importância de Tônio, personagem que tem consciência de que é discriminado por sua cor.

Pitanga é um personagem menor na narrativa, não possui falas tão marcadas pela discussão racial. Entretanto, é significativo que ele, negro de pele escura, concentre-se mais nas questões do coletivo do que os personagens de pele mais clara, para os quais sempre parece existir alguma chance de se garantir na vida por meios individuais. Pitanga é um inconformado, não aceita a situação que vive e, ainda que não saiba o que fazer, compreende que não é possível permanecer parado. Demonstrando sua vontade de transformar, ele questiona a apatia dos outros ao seu redor: "A gente fala, fala, mas na hora de pegar o trem ninguém tem coragem. Quem tem coragem? Tem alguma coisa prendendo a gente aqui?". Ele se envolve em uma greve, é perseguido e preso pela polícia e mesmo sem grandes estratégias de ação, lidera uma fuga. Desde então, o ator adota o nome do personagem e esse impulso à ação continua marcando-o, assim como seu estilo de atuação, convulso, agitado, composto por gestos largos e pela enunciação gritada.

Recorro a essa noção de *persona* como uma individualidade artística delineada pela performance na tela, construída entre os filmes ao longo da carreira e descrita através de traços físicos e gestos corporais. (SOBRAL, 2010, p. 62). A *persona* Pitanga, criada a partir de comportamentos dos personagens e do próprio ator, representa no Cinema Novo esse "homem novo", ou seja, o sujeito histórico dotado da consciência e da coragem necessárias para promover a revolução em meio ao coletivo do qual faz parte. Em outras palavras, o Cinema Novo enquanto movimento cinematográfico que tem aspiração de promover transformações estéticas, mas também sociais, elege esse "homem novo" como sujeito que pode impulsionar a revolução. Esse sujeito representa um coletivo, que é delineado por uma identidade de classe e raça. Nas representações cinemanovistas o povo oprimido é negro.

Enquanto *persona*, Pitanga tem conhecimento a respeito da intersecção entre essas duas categorias (classe e raça), ele atua para transformar uma realidade de desigualdade social e racial. O outro elemento que faz dele esse sujeito ideal para a proposta cinemanovista não é nomeado, mas é fato que nas narrativas analisadas o desembaraço, a valentia, a lucidez e retidão dessa *persona* também são associadas ao seu gênero.

A Grande Feira (Roberto Pires, 1961) foi o segundo longa-metragem no qual Pitanga atuou. O filme se passa em Salvador, onde os comerciantes da feira de "Água dos Meninos" são ameaçados de expulsão pela especulação imobiliária na região. Pitanga interpreta Chico Diabo, um ladrão envolvido com o contrabando de joias, que planeja explodir o local da feira como reação ao projeto de exclusão dos mais pobres. A julgar pela sinopse do filme, poderíamos dizer que o que está em jogo é a luta de classes, a resistência dos feirantes contra os poderosos. Entretanto, em sua estrutura, o embate entre as classes é conjugado também

como conflito racial, que se exacerba nas cenas de encontro entre os dois grupos retratados: o grupo negro formado pelos feirantes e o grupo branco composto pelos personagens de classe média e alta.

Chico Diabo se destaca na narrativa como o personagem que verbaliza e tensiona o conflito, propondo uma resolução violenta. Enquanto os feirantes, no geral, não vislumbram uma saída para sua situação, Chico apresenta um plano, uma proposição: explodir a região. Sua ideia não resolve de fato a questão para os feirantes, mas apresenta uma vingança aos poderosos e um aviso de não sujeição, um alerta que exacerba a violência já existente, demonstrando que o povo tem suas armas e não hesitaria em utilizá-las como forma de resistência.

A possibilidade da efetivação do plano de Chico causa uma certa expectativa e apreensão na narrativa. Quando duvidam da sua valentia, ele afirma exaltado: "Não tem coragem? Vou lhe dizer. Pessoal de lá sempre achou que essa feira é o intestino da cidade. Pois bem, a barriga tá suja? Vou dar um purgante pra valer. É fogo. Fogo em tudo!". A *persona* de Pitanga em *A Grande Feira* mantém características já presentes em *Bahia de Todos os Santos*. Sua atuação é marcada pela agitação no andar e no gestual, pela fala gritada e simbólica, pelo uso de ditados e metáforas. Sua personalidade é caracterizada pelo inconformismo, pelo imperativo da necessidade de transformar. Seu desenvolvimento ao longo da narrativa é marginal, tanto no sentido literal, ele não é o personagem central, quanto no sentido social, Pitanga é o criminoso, o fugitivo da lei, está sempre correndo da polícia. Não atinge seus objetivos, mas deixa sua marca, na medida em que propele os outros à ação.

Barravento (Glauber Rocha, 1961) também traz à tona a questão racial. No primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, a luta de classes entre trabalhadores e donos dos meios de produção é exemplificada pelo confronto entre pescadores negros e poderosos brancos. Antônio Pitanga, mais uma vez, é a *persona* que enxerga as desigualdades no mundo em que vive, não se conforma com a passividade dos outros e quer mudar aquela realidade. Ele tem consciência que a sociedade é dividida em classes e raças e tem por objetivo fazer sua comunidade de origem adquirir esse mesmo discernimento e se revoltar contra as opressões sofridas. Assim como em *A Grande Feira*, sua proposta ainda vai ser entendida como extrema e rejeitada pelo coletivo.

Seu personagem, Firmino, afirma uma identidade negra, formada por um coletivo que herdou o legado de miséria da escravização e que ainda é explorado por se manter passivo. Em um dos momentos ele afirma: "...tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro. Cada um que se livra pode livrar um milhão." As falas de Firmino apresentam uma consciência que confere um protagonismo à negritude em sua resistência. Ele propõe uma libertação da população negra por ela própria.

No filme, a *persona* de Pitanga impulsiona a transformação. Ele entra e sai de cena teatralmente, mas a comunidade de pescadores de Buraquinho já não é mais a mesma. Ele é a consciência de que uma realidade desigual coloca a vida de uma maioria da população

em risco. Ele é o causador dos conflitos, quem desestabiliza um equilíbrio inicial da narrativa com seus gestos ostentosos e sua fala militante, e também quem possibilita uma nova realidade.

Ganga Zumba (Carlos Diegues, 1964) conta a história do personagem histórico escravizado que consegue fugir de um engenho para tornar-se líder do Quilombo dos Palmares. Aqui Pitanga interpreta o personagem título e tem inegável centralidade na estrutura da obra. A narração do filme endossa a fuga, coloca-se ao lado das pessoas negras escravizadas e contra os senhores brancos.

Desde os primeiros minutos, antes mesmo de se entender como futuro rei de Palmares, Então (personagem de Pitanga, futuro Ganga Zumba) tem postura de líder. Ele demonstra ter coragem, determinação e também a malícia necessária para liderar a fuga. A atitude de deboche e esperteza, constante na *persona* de Pitanga, mantém-se nesse primeiro momento. Ao longo do filme, principalmente por meio dos diálogos com Sororoba, homem mais velho que representa a sabedoria e experiência entre os escravizados, Então amadurece e adquire as características necessárias para se tornar o grande líder.

Em determinado momento da fuga do grupo, a música de fundo é interrompida para destacar a fala de Então: "Não adianta, a gente tem é que fazer alguma coisa. Se fosse fácil não andava na luta feito bicho. Tem é que lutar muito. Lutar, assim é que não pode ser. Lutar". A câmera na mão se move para localizá-lo enquanto ele se aproxima para olhar diretamente para cada personagem e provocá-los à ação. Por fim, Então se direciona à própria câmera para inflamar a plateia. Com o movimento das mãos, Então conclama os personagens e o público a fazer alguma coisa, a resistir contra a exploração e desumanização. Como nos outros filmes, tendo adquirido a consciência da necessidade de lutar pela revolução, ele a proclama aos demais.

Ao longo das análises fílmicas, a *persona* de Antonio Pitanga se compôs enquanto representação do sujeito revolucionário, representante do povo brasileiro, que o Cinema Novo vislumbrou. Sua figura desponta pautando um sentimento de inconformismo, que o destaca de uma massa apática, frequentemente formada por membros que não possuem uma consciência e, muito menos, um imperativo de reagir diante da situação em que se vive.

Pitanga reconhece as adversidades da condição em que se encontra. São obstáculos que atravessam sua existência enquanto homem negro e, portanto, atingem não só a sua subjetividade, mas o grupo ao qual pertence. Em muitas cenas, ele anda de um lado a outro, buscando o melhor caminho para lidar com tais adversidades. Diante da falta de saída, é associado à criminalidade, por isso precisa fugir das autoridades policiais em todos os filmes que analisamos.

As formas de agir de Pitanga são marcadas pela valentia, pela impulsividade e pela pulsão sexual. Ele é sempre muito corajoso, tem a bravura e o ânimo necessários para o papel de líder revolucionário. É atraente, gosta de chamar a atenção e de conquistar as perso-

nagens femininas com as quais contracena. Pitanga evidencia suas falas, gestos e movimentos como interpretações, compostas para a criação de uma *persona*. Seu olhar para câmera, em diversas cenas, expõe o dispositivo e estabelece um diálogo direto com o público.

Os cineastas brancos elegeram esse homem negro, como a maior parte da população brasileira, como meio de interlocução. Sua *persona* foi utilizada para estabelecer um diálogo, mas também para provocar o distanciamento necessário à reflexão crítica. Ele compartilha características com o povo, sua negritude, sua pobreza, seu descontentamento. Entretanto se destaca da massa, tem qualidades impressionantes que o aproximam de um herói épico, que luta por causas justas, é admirado e tem atos inspiradores.

O fato de Pitanga ser considerado um homem belo diante da estética racista predominante é um fator relevante tanto à época quanto nos dias atuais, quando a branquitude ainda marca tão fortemente os padrões. Sua *persona* conquista tanto os olhares das figuras femininas com as quais contracena quanto os do espectador, favorecido pela mediação da câmera. Ele é atraente e determinado, possui características que o marcam enquanto objeto de desejo.

Sua negritude é fortemente associada à dimensão corporal. Outros heróis revolucionários do Cinema Novo, brancos, não são tão destacados por sua dimensão física no tratamento cinematográfico. Corisco (Othon Bastos), em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* também tem destaque pela atuação corpórea. Porém, ao se interessar por seu movimento, a câmera não se ocupa tanto da plástica de seu corpo como acontece com Pitanga.

Essa composição de uma plasticidade específica ou mesmo de um referencial estético marcado pela negritude ainda está ligada a concepções brancas ocidentais que representam o Outro de pele escura enquanto objeto de desejo também por seu exotismo. Em carta enviada a Paulo Emílio Salles Gomes em 1960, durante as filmagens de *Barravento*, Glauber Rocha afirmou: “Estou usando atores negros, fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica & sensualismo. O mise en scène está fundamentado na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes” (ROCHA, 1997, p. 128). A afirmação do diretor racializa e essencializa características que ele relaciona à raça, como a sensualidade, concepção presente não apenas no discurso escrito, mas também no filme, como demarcamos.

Nas análises fílmicas, observamos como as categorias de classe, raça e gênero se intercruzam. O povo brasileiro foi frequentemente representado como negro e pobre pelo Cinema Novo, como se essas duas condições fossem coincidentes. A masculinidade negra de Pitanga foi associada à virilidade, à coragem, à potência e à pulsão de transformar o mundo. Imbuído dessa tarefa, da qual seu coletivo depende, esse homem negro não consegue se dedicar ao amor. Nos filmes analisados, é recorrente que a mulher negra companheira de Pitanga se mostre incapaz de compreender a necessidade primeira da revolução, já que é impossível amar dignamente na miséria. Mas as mulheres negras são um outro capítulo dessa história.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial:* o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese (doutorado em sociologia) FFLCH-USP. São Paulo, 2005.

_____. *Cinema negro brasileiro.* Campinas: Papirus Editora, 2022.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação.* Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio, 2016.

hooks, bell. *Olhares negros:* raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

PRUDENTE, Celso Luiz. *Barravento o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha:* antropologia do cinema. São Paulo, Nacional, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.* São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber (org. BENTES, Ivana). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras,1997.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro:* uma análise fílmica de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966). São Paulo, LiberArs, 2017.

SOBRAL, Luís Felipe. *Bogart duplo de Bogart:* pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946. Dissertação (mestrado em antropologia social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Unicamp, 2010.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

Yãmiyhex – a perspectiva ameríndia do fazer fílmico e a re-existência do olhar[109]

Yãmiyhex – the amerindian perspective of filmmaking and the re-existence of the gaze

Catarina Andrade[110]
(Doutora – UFPE)

Álvaro Brito[111]
(Doutorando – PPGCOM/UFPE)

Resumo: Partimos da impossibilidade (ou recusa) de tradução no filme *Yãmiyhex - As Mulheres-Espírito* (Sueli e Isael Maxakali, 2019), para pensar a perspectiva ameríndia do fazer fílmico – que parece deslocar formas de conhecimento e modos de fazer coloniais e imperialistas – e seus regimes de visualidade e de temporalidade, que propõem uma outra economia de ideias e imagens, constituindo uma ética singular e uma pedagogia do olhar que nos interpela a adotar abordagens de conhecimento não assimilativas.

Palavras-chave: cinema indígena, decolonialidade, pedagogia do olhar, filme-ritual.

Abstract: This presentation focuses on the impossibility (or refusal) of translation in the film Yãmiyhex (Sueli and Isael Maxakali, 2019) to think about the Amerindian perspective of filmmaking – which seems to displace colonial and imperialist forms of knowledge and its practices – and their visuality and temporality regimes, that propose another economy of ideas and images. This economy constitutes a singular ethics and gaze pedagogy that challenge us to adopt non-assimilated approaches to knowledge.

Keywords: Indigenous Film, Decoloniality, Pedagogy of Gaze, Ritual-Film.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma tentativa de se instalar no debate contemporâneo sobre a produção indígena de filmes. Na esteira da recente produção crítica e teórica sobre o que se convencionou a chamar "cinema indígena", nossa pesquisa tenta conjugar a reflexão antropológica e etnográfica com o pensamento decolonial, numa tentativa de propor formas de engajamento com esta produção. O engajamento de que falamos não se refere às tentativas

109 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinemas pós-coloniais e periférico.

110 - Doutora em Comunicação/Cinema (PPGCOM/UFPE). Professora Dpto de Letras e Programa de Pós-graduação em Letras (UFPE). Grupo de Pesquisa LEVE - Laboratório de Experiência Visualidade e Educação.

111 - Doutorando Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFPE. Pesquisador Grupo Leve (Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação. Mestre em Comunicação, bacharel em Cinema e Audiovisual.

de fornecer explicações fechadas e interpretações pacíficas sobre a cultura e o imaginário indígenas, mas à visada reflexiva sobre as pontes e os abismos que os objetos fílmicos colocam a nós, espectadores e pesquisadores pertencentes ao mundo branco ocidental.

Assim, pensamos os filmes por meio de seus gestos formais e estéticos (formas de enquadramento, maneiras de participação na cena, intercâmbio entre documentário e ficção etc.). Pensamos, então, o cinema como ferramenta cosmopoética de invenção do comum, vinculando-o à proposta crítica conduzida pela opção decolonial. Queremos entender de que forma podemos nos situar diante dessas imagens que, ao serem tomadas por nós, pesquisadores, como imagens da alteridade, acabam por nos deslocar para fora do centro de nossas identidades subjetiva e sócio-cultural.

Entendendo que a imagem é o lugar de uma conjugação do sensível e do inteligível, acreditamos que o cinema permite pensar e encenar os corpos em estado de presença, de suspensão do tempo, desdobrando nos sujeitos faculdades sensíveis de se reconhecer e de reconhecerem-se no outro. A discussão que queremos trazer aqui se alinha às premissas de Rancière (2009, 2012) sobre a política como *partilha do comum* e a constituição de uma *comunidade dos iguais* por meio de uma *igualdade das diferenças*. Gostaríamos de enfatizar as premissas deste debate por meio da articulação do conceito de cosmopoética (RIBEIRO, 2016, p.4), já que se trata de *produzir o mundo como mundo comum*, e verificar a possibilidade de uma articulação deste pensamento com a opção decolonial.

O cinema como ferramenta cosmotecnológica vem como intervenção no mundo, um investimento redistributivo das palavras e coisas, técnicas e ferramentas, saberes e maneiras de ser que definem um *comum*. Guimarães (1997), ao falar de *comum* e comunidade, chama de *comunidade de cinema* aquela que advém das práticas cinematográficas quando investidas por desejos de transformação. Nesse sentido, entendemos o cinema como cosmopoética do pensamento decolonial no seu lugar da experiência e do comum, configurando-se como um lugar de re-existência (ALBÁN, 2013). A re-existência perpassa um deslocamento de paradigma capaz de nos *desalienar* de certa condição à qual as forças do mercado e do Estado nos colocaram – condição subalterna de sujeitos alijados dos processos deliberativos pelos quais o *comum* é decidido e partilhado.

Partimos assim para o filme *Yãmiyhex* que elabora um pensamento fílmico estreitamente relacionado a um pensamento e a experiência xamânicos, trazendo a possibilidade de uma invenção do comum sob o ponto de vista pedagógico e decolonial, operando no âmbito do sensível.

ALGUMAS NOTAS PARA ANÁLISE DO FILME

Trata-se de um filme-ritual. Com isso, queremos dizer que a questão da encenação se conjuga com o ritual a ser contado, cantado e dançado. Atentamos para a sequência que dá início ao filme. O filme começa com a encenação de um mito, um jogo de cena em que os habitantes da comunidade Maxakali, em Aldeia Verde/MG encenam a origem mítica do ritual

a ser documentado. Uma performance narrativa em que as mulheres e os homens se unem para repetir a história do surgimento das mulheres-espírito e como essa interação surge entre a comunidade dos Maxakali e as mulheres-espírito.

Rubens Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz propõem a noção de filme-ritual para dar conta do modo de fazer cinema indígena (CAIXETA, 2008). "Isso quer dizer, mais ou menos, o seguinte: 1) o que está fora ou anterior propriamente ao filme (ou suas condições de fabricação) deve ser levado muito a sério, seja o ritual ou a vida cotidiana que serve de base ou guia para o filme [...] ; 2) o que se passa durante o filme é uma extensão ou uma composição com o que se passa na vida cotidiana ou ritual; 3) o que se passa após o filme (quem vê o filme, os velhos ou as crianças indígenas ou o público não indígena? ou onde se passa o filme (numa sala de cinema ou na aldeia?) é um horizonte crucial na pragmática do cinema indígena" (2008, p.64). O filme termina por propor à própria comunidade um retorno ao ritual. O ritual, por sua vez, constitui a cena fundamental a partir da qual seus mundos são narrados e dados a ver.

Brasil (2017, p.25) mostra como o filme dos Tikm ' n constitui-se de imagens que encenam e transfiguram o mito numa forma poética e estilística própria do cinema – forma que deve ao recurso do *discurso indireto livre* a sua plasticidade e o modo de sua existência. Assim, o cinema – ao ser "atraído para dentro da cena ritual" e "diminuindo levemente o passo para comentá-la" (2017, p.25) – instaura circuitos de virtualidades em que a história remaneja o mito e o mito remaneja a história. O cinema serviria assim a constituição e justificação dos mundos, das realidades comuns, por meio de sua capacidade de "transfiguração poética e política", tal como escreve Brasil (2017, p.25).

Segundo Brasil, "[o]s filmes tikm ' n são econômicos, concisos; opacos e cerrados: eles não permitem que o visível avance fluentemente sobre o invisível. [...] sua precariedade e sua abertura levam-nos a uma inaudita região do sensível" (BRASIL, 2020, p.158-159). Outra característica importante deste cinema são os planos longos e a forma da "participação dos cineastas". Ao passo que são narradores e operadores de câmera, também são parte da comunidade, oscilando entre participantes da experiência e buscando um certo distanciamento para apreender o ritual com a câmera.

A segunda cena que recortamos para nossa análise é a sequência da dança. As mulheres-espírito começam a dançar com outros povos-espírito. Ouvimos sua voz dizer que é difícil filmar, pois que mulheres e povos-espíritos se encontram o tempo todo em movimento: uma das mulheres, por exemplo, quase bate sem querer na câmera. São momentos que nos dão uma dimensão da presença da câmera na cena, sua participação, os riscos que corre.

Em várias cenas aparece a casa dos cantos. Sobre esse lugar sagrado, (a casa dos cantos, chamada de *kuxex*), não sabemos como é ou o que se passa lá dentro. Há, por sua vez, uma permeabilidade entre campo e extracampo, atravessada constantemente pelos povos-espírito, que vêm e vão, saindo da cena tanto quanto do território da comunidade. O visível que se apresenta diante da câmera e o invisível que por vezes irrompe a cena. Mas o que para nós é invisível, não parece sê-lo para eles.

Rosângela Tugny faz uma relação entre as manifestações estéticas *tikm ' n* e a arquitetura da casa dos cantos. Assim como em outros filmes, a fachada da casa dos cantos, que abriga os espíritos jamais é filmada em seu interior, é opaca, fechada. Sendo que esta fachada é parte da casa visível ao espectador enquanto sua parte aberta, o fundo da casa, está voltada para a floresta, abrindo-se para este espaço (e sempre invisível ao espectador). É para a floresta (o extracampo) que vão os povos-espírito quando saem do campo de visão do espectador.

Assim, diz Brasil, "A arquitetura da imagem dificulta o avanço do visível sobre o invisível e, ao mesmo tempo, torna-se vulnerável ao invisível, garantindo seu poder de afecção e agência." (2020, p.163). Diz Tugny:

> [...] tudo o que delimita um espaço – a pele, a casa, a casa dos cantos, a aldeia, o território, as águas, o céu – é sempre nada mais que um delicado traço. Algo que possa testemunhar do encontro o seu movimento: sua proximidade e sua distância. (TUGNY, 2013 p. 65).

Essa operação do campo e extracampo sobre a casa dos cantos evidencia um certo mistério sobre o ritual, algo intocável para o espectador do ponto de vista material, ainda, funciona como uma espécie de ponto de interação entre humanos e não-humanos (espíritos), visível e não visível.

A terceira cena que mencionamos é a da aparição dos povos-andorinhas. Com ênfase no percurso dos corpos pelo território, a câmera é uma espécie de transcrição do ritual, mas fazendo parte do ritual (participa da cena, sua presença é enfatizada, quando precisa, por exemplo, desviar dos corpos que dançam, ou precisam dançar com eles).

Nessa cena, as andorinhas (representadas pelos homens) seguram um pedaço de madeira porque não querem ser molhadas e as mulheres tentam atacar as andorinhas que tentam se defender. Não sabemos os motivos pelos quais as crianças e as andorinhas disputam entre si. A disputa é um misto de briga e de brincadeira. A performance parece instaurar uma zona de indiscernibilidade em que a brincadeira é vivenciada à flor da pele, em que os espíritos se misturam aos vivos.

Não há um didatismo antropológico no filme. Não se busca que o espectador, de maneira geral, não indígena, como bem sabem os realizadores, "entenda" o ritual, ou possam interpretar de forma a compreendê-lo assim como compreendem os indígenas. Ao contrário, a câmera opera levando o espectador a um certo tipo de contato que age na perspectiva de uma abertura ao outro não para fins didáticos, mas para um *viver-com* que instaura um mundo ético em que a comunicação e a não comunicação são dados reais a serem levados em conta. Se a noção de "compreender o outro" é hierárquica, o filme rompe com essa hierarquia ao colocar o estético acima do narrativo, ao não explicar o ritual "aos brancos", ao não traduzir certos cânticos.

O filme nos convoca enquanto espectadores ativos, ou seja, somos convocados a participar do filme, mas apenas como sob a perspectiva de um espectador que se emancipou da necessidade da explicação (tal qual o espectador emancipado de que fala Rancière).

A quarta cena que referenciamos é a sequência das lontras. Na sequência, os espíritos das lontras descem da mata para reivindicar justiça pelos seus "parentes" caçados e mortos pelos humanos. A brincadeira, mais uma vez, se torna uma disputa, desta vez mais acirrada, mais violenta.

Ouvimos as queixas das lontras, algumas das quais são traduzidas: "vocês compraram esses vestidos bonitos com a pele da minha mãe!". Elas embolam objetos no chão, invadem o território, queixam-se aos maxacalis pelos seus parentes mortos. Em dado momento, uma das lontras imita pessoas tirando foto, outra pega uma antena de televisão e ironiza: "eu quero assistir televisão!". Não deixamos de ler em seus arremedos de gestos do mundo ocidental uma ironia contra esse mundo que, de uma forma ou de outra, foi já assimilada pelos Maxakalis. O ritual, pode-se dizer, assume a roupagem de uma circunstância histórica, o mito passa a ser um comentário sobre a história.

Essa cena se desdobra em um momento mais tenso e violento quando uma espécie de vingança se traduz em violência física entre os corpos em cena. O ritual acaba se confundindo com a cena fílmica.

> "o enquadramento parece tomado pela intensidade do ritual: desestabilizado por uma força centrífuga, o quadro se mostra incapaz de conter, em seus limites, os sujeitos e eventos que filma. [...] O espaço fílmico é atravessado pelo ritual, tornando-se saturado e entrópico." (BRASIL, 2020, p. 160)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema se configura como um espaço de uma outra realidade possível, de uma abertura para outras releituras e interpretações do mundo. Cezar Migliorin e Isaac Pipano nos lembram que "o cinema, assim como a educação, funciona devolvendo algo do sujeito ao mundo, inventando um receptor para essa devolução. Uma devolução que não da coisa em si, mas da coisa atravessada por uma mediação estético-política" (MIGLIORIN; PIPANO, 2019, p.97).

Se é verdade que o cinema dá uma visibilidade ao mundo de tal forma que é capaz de "alterá-lo", seria possível compreendê-lo, então, em uma perspectiva pedagógica, como ferramenta cosmopoética que visa uma transformação, uma reinvenção do mundo como mundo comum a ser partilhado, redistribuído sob a forma de conhecimento, mas também de mistério. Diante das imagens dos Maxakalis, muitas vezes encontramo-nos sem ferramenta explicativa. Mas estamos diante de uma *forma de vida*, um modo de ser, com particularidades, crenças e idiossincrasias sócio-culturais, que concebe (e é concebido por) todo um espaço ético de interação entre humanos e não humanos.

Assim, o filme em questão parece encenar as concepções subjacentes às práticas de re-existência, ao re-encenar seus ritos sem, entretanto, explicá-los totalmente. Entendemos que um cinema inserido nas práticas cotidianas desses grupos que fazem da câmera um instrumento para produzir um cinema outro, que se distingue dos moldes ocidentais (ou ocidentalizados), contribui para re-pensar horizontes educacionais, político-existenciais, socioculturais e estéticos baseados em uma outra economia das ideias e das imagens não restritas aos dualismos do regime de pensamento ocidental.

REFERÊNCIAS

ALBÁN, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

BRASIL, André. *Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica*. In: Novos estudos, São Paulo, v.35, n.3, p.125-146, 2016.

CAIXETA, Rubens. *Cineastas indígenas e pensamento selvagem*. In: Devires – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

CAIXETA, Rubens; OTTO, Renata. *Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena*. In: Gis – Gesto, Imagem e Som, São Paulo, v. 3, n.1, 2018.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória - entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

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

MIGNOLO, Walter (1998). Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina, em CASTRO-GÓMEZ, S. & MENDIETA, E. (coords.). *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo; Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Marcelo. *Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos*. In Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Rebeca 10, v. 5, n. 2, 2016, p. 1-26.

TUGNY, Rosângela. *Um fio para o nmõxã: aproximações de uma estética maxakali*. Colóquio de Etnomusicologia da Unespar/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum. Anais, 2013. 58–76.

Possibilidades sonoras no silencioso *A filha do advogado*[112]

Sound capabilities in the silent film *A filha do advogado*

Cauê Ueda[113]
(mestrando – ECA-USP)

Resumo: Esta comunicação pretende debater a carência de uma metodologia específica para a análise de mecanismos que remetem ao som em filmes silenciosos. Para tanto, tomamos *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), importante exemplar da cinematografia pernambucana e um dos poucos registros nacionais preservados dessa época, para verificarmos que, ainda que inaudível, o fenômeno audiovisual se dá de forma visível e contundente.

Palavras-chave: cinema, silencioso, som, códigos, recife

Abstract: This communication discusses the lack of a dedicated methodology to analyze mechanisms to indicate the presence of sound in silent films. The debate centers on *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) – a representative piece from Pernambuco film history, also one of the few preserved Brazilian records of the silent era cinema – to verify if the audiovisual phenomena occur, even being inaudible, in a particular and visible arrangement.

Keywords: film, silent, sound, codes, recife

É notória a afirmação de que "o cinema nunca foi silencioso", onde Jean-Claude Bernardet (1981, p. 3) apoia-se em evidências da constante presença de aparato sonoro durante a exibição de filmes durante as primeiras fases da história do cinema, seja por música ou músicos, pela presença de atores atrás da tela ou pela cantoria dos próprios espectadores. De maneira mais diversa, Altman (1996, p. 649) disserta sobre as tantas hipóteses das modalidades do som durante a exibição dos filmes do período silencioso, dentre elas, inclusive, a sua absoluta ausência. Em meio a esse dilema contemporâneo, percebemos que nesse cinema – silencioso, mudo ou, até mesmo, surdo – o som estava ali presente na narrativa por meio de algum componente sonoro manifesto de outra forma diferente do fenômeno físico audível.

É interessante notar que em uma época onde o som sincrônico ainda não se colocava como uma opção tecnológica e economicamente viável para o cinema, a responsabilidade de narrar uma história cabia tão somente à imagem, que desdobrava-se em planos de passarinhos cantando ou com o balançar de um sino indicando a chegada de uma personagem à cena para dar conta tanto dos aspectos visuais como também dos sonoros de um enredo.

112 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão "Silêncios" do seminário temático "Estilo e som no audiovisual".

113 - Cauê Ueda é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, especialista em tecnologia com MBA na POLI-USP, produtor executivo e artista audiovisual.

Diante disso, nos deslocamos das questões que versam sobre a exibição das fitas silenciosas para estabelecer como espaço de discussão a realização cinematográfica, onde, de forma desafiadora, nos interessa verificar expedientes narrativos de ordem visual que remetem a estímulos aurais.

Para nossa análise, trazemos *A filha do advogado* (Brasil, Jota Soares, 1926), um drama de costumes acerca do arranjo familiar em torno de Paulo. Prestes a partir para uma viagem à Europa, o advogado revela a Lucio, seu primo e confidente, que mantém em segredo uma filha longe da cidade. Ao mudar-se para Recife, Heloisa acaba por despertar o interesse do boêmio Helvecio, filho legítimo de Paulo, que não tem ideia de seu parentesco com a moça. Em uma espécie de emboscada, Helvecio tenta violentar Heloisa, que acaba atirando e matando seu meio-irmão. Em um atribulado julgamento, um misterioso advogado junta-se a Lucio, consegue o depoimento de Geroncio, criado de Heloisa, que confessa ter auxiliado Helvecio, inocentando a moça a título de legítima defesa.

SOBRE INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

Com grande parte da base literária dedicada à música utilizada nas projeções da época, bem como aos enfrentamentos tecnológicos até o estabelecimento do cinema sonoro, notamos a carência de uma metodologia específica para a análise do som de títulos silenciosos (ALTMAN, 2004). Assim, buscamos aglutinar as práticas encontradas na literatura disponível que tratam da análise sonora em filmes e que poderiam de alguma forma se encaixar no que propomos. Localizada de maneira esparsa, esse conjunto de procedimentos não pretende tornar-se uma metodologia em si, íntegra e única, mas guias para analisarmos o título escolhido.

Cabe então uma reflexão inicial sobre um dos métodos de observação audiovisual sugeridos por Chion, o mascaramento, que versa sobre o exercício de assistir a cenas de um filme somente com uma das pistas, visual ou sonora, para então contrapor experiências e prover uma nova forma de compreensão do todo (CHION, 1994, p. 187). Ainda que para este corpus fílmico não seja possível essa dissociação das partes – uma vez que não há efetivamente pista de som –, é interessante nos situarmos quanto ao objetivo proposto, de uma observação neutra. A partir da sugestão de Chion, foi possível concluir que o visionamento das fitas em questão deveria ser realizado sem a execução das trilhas sonoras que invariavelmente estariam presentes nas cópias, independente de terem sido criadas sob medida ou incluídas após sua circulação por critérios diversos[114].

Assim, para além da aplicação do método como proposto pelo autor, nos interessa principalmente aliar essa flexão a procura por expressões figurativas no campo visual – guiadas pela indagação "O quê ouço do que vejo?" (CHION, 1994, p. 207) –, permitindo

114 - *A filha do advogado* não conta em seus créditos com a participação de músicos ou sonoplastas, reforçando a ideia de que não há um acompanhamento sonoro definido pelo autor da obra no momento da sua concepção. Ademais, há também inúmeros indicativos colocados por Altman (2004) de que eram poucos os casos de filmes concebidos com som, diante da invariabilidade e falta de padronização de recursos sonoros nas salas de exibição, dos custos de produção e reprodução de eventuais trilhas, bem como das diversas dificuldades com a sincronização manual de som e imagem.

que encontremos estruturas narrativas coligadas ao som por meio da imagem, como, por exemplo, um ponto de virada baseado em uma ação que se vale do som para alterar o curso do enredo.

A identificação de elementos sonoros nas fitas será orientada pela classificação de Aumont e Marie (2004, p. 200), disposta como diálogos, ruídos ou ambientes[115]. Soma-se a este rol o narrador, que apesar de estar afiliado à voz, difere diegética e esteticamente dos diálogos. Já a música, poderia até mesmo ser classificada como ambiente, uma vez que necessariamente sua presença se faz diegeticamente através de alguma personagem ou objeto que a reproduza em cena. Adicionalmente observamos estratégias audiovisuais, que narrativamente, seja por meio da enquadramento, *mise-en-scène* ou da montagem, apresentam situações que implicam som na imagem. Para isso, como ponto de partida, tornamos a suscitar a pergunta de Chion (1994), "O quê ouço do que vejo?".

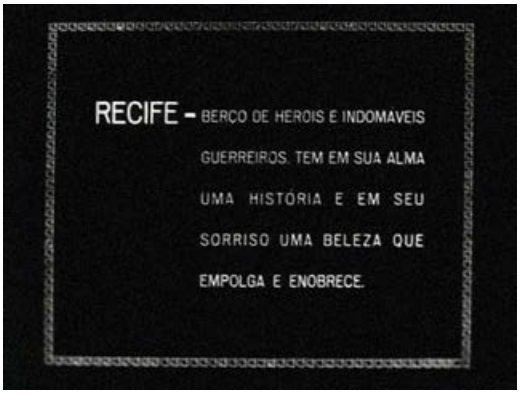
Alvim e Carreiro concluem, com suas palavras, que "não há como reivindicar a existência de um método único de observação, interpretação e análise dos sons de um filme, porque as possibilidades de abordagens são muitas" (ALVIM; CARREIRO, 2016, p. 191). Seguindo essa afirmação, proporemos nesta pesquisa a aplicação de um conjunto de procedimentos de análise das obras silenciosas, composto da identificação de elementos sonoros – diálogos, ruídos de efeito, ruídos ambiente, narração e música – e de estratégias audiovisuais – visualização de objetos que emitem som em cena, uso de cartelas, manipulação de ritmo, "plano-refrão" e som subjetivo – para seguir com o processo de investigação não só da filmografia, mas de como iremos encontrar formas para ver (e ouvir) esses filmes.

O FILME

Importante obra do chamado Ciclo de Recife, *A filha do advogado* é uma produção pernambucana lançada em junho de 1926[116], dirigida pelo jovem Jota Soares (1906-1988), com 20 anos à época. Em face à época de produção da fita, nota-se maturidade na linguagem cinematográfica utilizada. Poderíamos sugerir, inclusive, que há certa consolidação de códigos audiovisuais para com o que era produzido naquele momento, aproximando esta fita de outras obras contemporâneas. Nela encontramos bem resolvidas convenções de montagem e enquadramento, alinhadas aos expedientes típicos do período silencioso, como, por exemplo, o uso de máscaras para indicar perspectivas subjetivas das personagens, fades para alternar entre o presente e o passado em flashbacks e a disposição de uma cartela de fala emendando duas partes, para identificar seu emissor.

115 - Usualmente no processo de realização cinematográfica, ruídos e ambientes podem também ser nomeados como ruídos de efeito e ruídos ambiente, respectivamente.

116 - VIANY, 1993, p. 61.



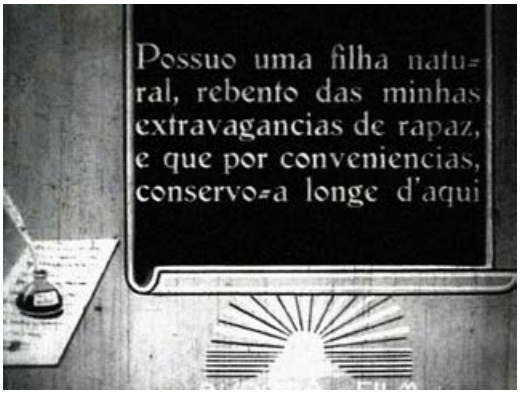
Figuras 1 e 2 – apresentação do filme

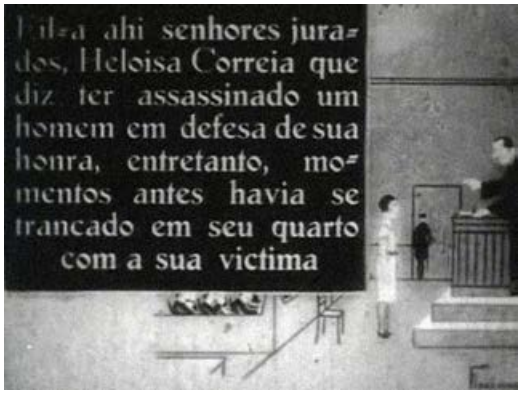
Majoritariamente, o som nesta película se manifesta através das falas das personagens, tanto em diálogos quanto em situações diversas desencadeadas pela voz. Esses expedientes constituem ação e reação, ou seja a fala e a audição operadas por meio das imagens, como as situações onde Lucio e Helvecio chamam Geroncio.

Figuras 3, 4 e 5 – Lucio chama Geroncio

Posto que a história é apoiada por uma considerável quantidade de diálogos, constata-se certa ponderação quanto ao uso de intertítulos para manifestá-los. Excetuando os créditos iniciais e finais, além das tomadas com conteúdo textual como cartas, jornais e placas[117], contamos 92 cartelas ao longo dos 92 minutos de enredo da cópia visionada. A necessidade de expor as intrincadas conexões de parentesco entre as personagens já justificaria grande parte do uso das cartelas. Contudo, os diálogos traduzem-se em artifícios narrativos articulados de forma cênica, que permitem ao espectador compreender o tom da conversa. O uso do suporte escrito limita-se a transmitir informações essenciais ao andamento do enredo. Essa economia de intertítulos é reforçada nas sequências finais, com o julgamento, a reviravolta e, por fim, a libertação de Heloisa. Nos cerca de 17 minutos dedicados à resolução da trama, que trata de um embate jurídico e tem a tarefa de compatibilizar as diferentes versões dos fatos, são empregadas um total de 21 cartelas para apresentar as arguições orais das partes. Privilegiando o uso da pantomima para manifestar a dramaticidade daquela circunstância crucial, temos ainda breves momentos cômicos e até fantásticos, oferecendo maior dinamismo para as ações.

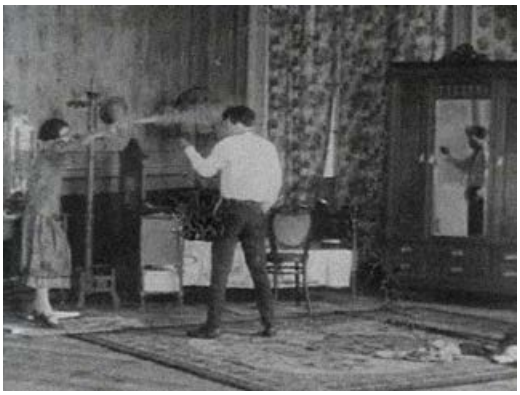
117 - Foram oito cartelas, em sua maioria representando cartas trocadas entre as personagens.





Figuras 6 e 7 – cartelas indicando diálogos

Situada próxima à exata metade da fita, o colapso de Helvecio após o disparo do revólver de Heloisa apresenta Geroncio espionando por detrás da porta no interior da casa, que em seguida corre para pedir ajuda a um praça que patrulha a rua. Tempos depois, em depoimento ao delegado de polícia, o criado declara que o estrondo do tiro foi o que lhe chamou a atenção enquanto trabalhava do lado de fora da casa, para então correr ao quarto, referindo-se à queda de Helvecio como "um grande barulho". O som, nessa ocasião em especial, desempenha uma importante função narrativa, na qual, a partir da manifestação desses dois eventos sonoros – o tiro e a queda do corpo –, provê o mais relevante ponto de virada da narrativa e faz com que a história de amor tome contornos de thriller policial.



Figuras 8 e 9 – Heloisa atira em Helvecio, e Geroncio ouve

Pela perspectiva do espectador, pressupomos ciência da afinidade entre Geroncio e Helvecio, a exemplo do episódio anterior ao crime onde ambos se coadunam em torno da entrega de um bilhete para Heloisa. Dessa forma, não seria difícil supor que o criado encontrava-se posto à porta desde o começo da tentativa de estupro sem fazer nada para evitá-la – uma vez que não haveria tempo hábil entre o tiro e o agonizar do patrício para prostrar-se a checar o que ocorria dentro do quarto –, aumentando ainda mais sua corresponsabilidade no ocorrido. O que ainda poderia corroborar essa hipótese é o questionamento de como o som do tiro poderia ser ouvido do lado de fora da casa por Geroncio, mas não pela vizinhança do pacato bairro residencial dos Afflictos, que segue nesse momento sem participação no incomum acontecimento. Contudo, entendendo que a verdade factual se dá pelo que é apresentado na tela, em ações e em imagens, e não em conjecturas, assevera-se que o ponto de virada é dado por um fenômeno sonoro, e não por uma informação visual observada em um buraco da fechadura.

Contextualizada pela rápida expansão e desenvolvimento das cidades, é curioso imaginar um ambiente repleto de sons e ruídos emanados de pessoas e de máquinas, que afilia o filme junto ao período da Modernidade. Logo em seu início, vistas superiores da cidade do Recife revelam edificações e o trânsito de máquinas nas vias públicas, situando o espectador por onde o filme se passará. Ainda que majoritariamente ambientada em espaços fechados, fica evidente a importância da cidade grande ao opor a pacata tranquilidade que Heloisa e sua mãe viviam no campo com toda a reviravolta que ocorrerá a partir de sua mudança de Soccorro[118] para Recife. O automóvel, por exemplo, está presente na história como a limusine responsável pelos deslocamentos de Helvecio, assim como o carro de polícia e a ambulância que vem socorrê-lo em meio ao fatídico acontecimento. A caminho do porto para despedir-se de Paulo, Lucio é apresentado em meio a transeuntes na rua e, pouco antes de embarcar em um bonde, passa em frente a um cinema que tem em sua fachada um cartaz de *Wages for wives*, produção estadunidense de 1925 dirigida por Frank Borzage[119].

Figuras 10, 11 e 12 – a Modernidade e a cidade como pano de fundo

A efervescente vida urbana se apresenta principalmente nos costumes onde as personagens estão inseridas, como na sequência da festa na residência dos Bergamini, onde, enquanto uma animada banda toca, os convidados se divertem, bebendo e dançando. Observada a patente animação da "sociedade recifense", como especifica a cartela que descreve a sequência, podemos subentender que toca-se jazz, em vista de uma inscrição no bumbo de bateria de um dos músicos, e pela forma que os foliões se movimentam em cena. De maneira similar, mas agora remetendo a um aparato típico da Modernidade, Lucio liga sua vitrola, deitando em sua cama logo em seguida. O descanso da personagem é entrecortado por cenas da prisão de Heloisa e de uma ambulância indo ao socorro de Helvecio, sendo finalmente interrompida pelo chamamento de seu amigo à porta, que vem ao seu encontro comunicar-lhe a tragédia. A partir do contraste das situações ilustradas, poderíamos entender que Lucio ouve uma música plácida, talvez saudosa, uma vez que, com olhar apaixonado, contempla o retrato de Heloisa que está sob sua estante.

118 - Antigamente uma terra de engenho, atualmente compreende um bairro do município de Jaboatão dos Guararapes, situado ao sul da capital Recife.

119 - Curiosamente, este título produzido pela Fox Film encontra-se perdido, em contraposição à "sobrevivência" de *A filha do advogado* face os anos que enfrentou de dificuldades para sua preservação.

Figuras 13 e 14 – música de baile e de vitrola

Para além de indicações narrativas, que em sua forma visual definiriam determinado traço estético, temos aqui elucubrações que, supondo, poderiam ser resolvidas através da direta exibição de uma partitura com o título da música que a banda toca na festa ou do rótulo do disco que gira na vitrola. Para além da discussão sobre um método de definição desses sons, faz-se interessante a possibilidade oferecida ao espectador de imaginar as complexas sonoridades que emanam de tais cenas. Não só qual música toca, mas como ela é performada, qual a acústica do espaço onde ressoa etc. Tomar consciência desse aspecto imaginativo do receptor transcende a mera, mas importante, identificação do que está na tela, que pretende dar conta da narratividade.

Figura 15 – "Falam os olhos?", cartela em A filha do advogado

REFERÊNCIAS

ALTMAN, R. *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

ALTMAN, R. "The Silence of the Silents". The Musical Quaterly, vol. 80, no. 4, Winter 1996, pp. 648-718.

ALVIM, L.; CARREIRO, R. "Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema". Matrizes, v. 10, n. 2, p. 175–193, 2016.

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BERNARDET, J.-C.. "O som do cinema brasileiro". Filme Cultura, nº 37, jan-fev-mar, 1981, pp. 2-7.

CHION, M. *Audio-vision*: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

VIANY, A. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

Referências audiovisuais

A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. 1926. 35mm (92 min).'

Cine Globo de Três Passos: a arquitetura projetando o futuro[120]

Cine Globo: architecture projecting the future

Christian Jordino Antonio Ferreira Alves da Silva[121]
(Mestre - PPGCine/UFF)

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre os fatores que contribuíram para a longevidade do Cine Teatro Globo, única sala de exibição na cidade de Três Passos, interior do Rio Grande do Sul, tendo como foco o projeto arquitetônico, desenhado na década de 1950, e que já planejava diferentes usos para o edifício, possibilitando a diversificação comercial das atividades como um complemento à exibição cinematográfica. O Cine Globo segue em atividade até os dias atuais com projeção 2D e 3D.

Palavras-chave: Cinema de rua; cinema de calçada; sala de exibição; histórias de cinemas; Três Passos.

Abstract: This paper intends to reflect on the factors that contributed to the longevity of Cine Teatro Globo, the only exhibition hall in the city of Três Passos, in the interior of Rio Grande do Sul, focusing on the architectural project, designed in the 1950s, and which has already planned different uses for the building, enabling the commercial diversification of activities as a complement to cinema exhibition. Cine Globo is still active today with 2D and 3D projection.

Keywords: Sidewalk cinema; exhibition room; movie stories.

INTRODUÇÃO

Quando as salas de cinema de todo o país fecharam as portas em março de 2020, atendendo as determinações do Ministério da Saúde[122] como parte dos planos de contenção dos avanços da epidemia do Covid-19, apenas duas casas de exibição foram reabertas antes da liberação que ocorreria em abril de 2021. Reportagem da revista *Veja*, de 28 de abril de 2020[123], enumera os casos registrados no Rio Grande do Sul e mostra os cuidados adotados

120 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no Seminário Temático Exibição cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil.

121 - Mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine/UFF, Christian atua como diretor e produtor audiovisual com foco na realização de documentários e, atualmente, dedica-se a pesquisa sobre cinemas de rua.

122 - 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 14/01/2023.

123 - Disponível em <https://veja.abril.com.br/entretenimento/como-e-o-funcionamento-dos-dois-unicos-cinemas-abertos-no-pais>. Acesso em 14/01/2023.

pelos funcionários da rede Cine Globo Cinemas para garantir que o público se sentisse em segurança. Os dois cinemas abertos, nos municípios de Três Passos e de Santa Rosa, pertencem ao empresário Levy Filho que opera a rede com cinco salas no interior gaúcho.

O texto do jornalista Felipe Branco Cruz termina questionando a abertura das salas, que foi permitida através de decretos municipais, e fazendo um alerta para a população sobre os riscos de contaminação de uma doença sem vacinação ou tratamento eficaz até aquele momento. Para além da questão de saúde pública, o que chama atenção na reportagem é a insistência do empresário em continuar com as salas em funcionamento. Levy Filho entendia a gravidade da pandemia, mas temia demitir os 35 funcionários da rede e planejava estratégias para equilibrar a contabilidade, debilitada com a pouca venda de ingressos. Entre as razões para acreditar que passaria pela crise, que se avizinhava, estava o fato de não precisar pagar aluguel pelas salas, principalmente em Três Passos, onde o cinema e o terreno são de propriedade da família desde a década de 1950.

Erguido entre 1953 e 1954, por Alberto Abraão Levy para abrigar definitivamente o negócio da família, o edifício do Cine Globo, inaugurado em 1955, é a única casa de espetáculos de Três Passos e o único cinema num raio de até oitenta quilômetros. Atualmente, funciona com 340 lugares e tem projeção Digital e 3D em sessões diárias. Localizado em área nobre, na Avenida Júlio de Castilhos, principal via da cidade, o edifício foi construído em terreno adquirido pela família Levy para essa finalidade e projetado especificamente para abrigar a projeção cinematográfica (ALVES DA SILVA, 2022).

Quando Alberto Levy entra em sociedade com Júlio Bertin, na década de 1940, o Cine Globo funcionava num casarão alugado e adaptado para receber a projeção em bitola de 35 mm, com cadeiras de madeira que ofereciam pouco ou nenhum conforto para a plateia que lotava a casa nos fins de semana. Alberto assume a gestão do negócio, na passagem da década de 1940 para 1950, com o desafio de encontrar outro lugar para o cinema, já que o proprietário do casarão pediu que o local fosse desocupado, pois estando em localização privilegiada pretendia instalar ali o cartório municipal, ao lado da rodoviária (GRAFFITTI, 2004).

Muito cedo, Alberto Levy se depara com dois dos principais problemas enfrentados pelos gestores de casas de espetáculo, seja nas capitais ou pelo interior, que são o aluguel do espaço e a especulação imobiliária (GONZAGA, 1996). Decidido a não passar por essa situação novamente, o comerciante constrói o edifício para ser a morada definitiva do seu cinema – que se transforma em legado tanto para a família quanto para a cidade.

Três Passos[124] faz parte da chamada Região Celeiro[125], tem como atividade econômica principal a agropecuária e está localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul, distante 472 quilômetros da capital Porto Alegre. Uma típica cidade do interior com ritmo próprio, onde as pessoas ainda se conhecem por parentesco ou apelidos e os engarrafa-

124 - Três Passos tem população estimada de 23.799 habitantes, no ano de 2021, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/tres-passos/panorama>. Acesso em 14/01/2023.

125 - 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 14/01/2023.

mentos acontecem com uma dúzia de carros. Nesse contexto, a resistência do Cine Globo, funcionando com sessões diárias em Digital e 3D, administrado por uma gestão familiar, sem receber patrocínio estatal ou privado e tendo a exibição cinematográfica como atividade econômica fim, pode ser considerada uma incógnita quando comparada ao panorama nacional.

Divulgado anualmente pela Ancine (Agência Nacional do Cinema), o *Informe de Mercado do Segmento de Salas de Exibição*[126], com dados de 2019, mostra que dos 1.450 municípios, na faixa de análise de 20.001 a 100 mil habitantes, apenas 170 possuem ao menos uma sala de exibição. Fazendo o recorte para até 20 mil habitantes, uma realidade mais próxima à Três Passos, e que compreende 3.796 municípios, notamos que apenas seis deles possuem cinema, ou seja, 0,2% do total. Com o fechamento obrigatório das salas em virtude da pandemia, de março de 2020 até abril de 2021[127], é surpreendente que o empreendimento da família Levy tenha sobrevivido a mais essa adversidade e que prossiga funcionando com sessões diárias e regulares até a presente data.

Durante a pesquisa de campo e posterior análise para a escrita da dissertação *Cine Globo de Três Passos: uma história de resistência*, defendida em setembro de 2022, no âmbito do PPGCine-UFF, elencamos diversos fatores econômicos, sociais, tecnológicos, políticos e culturais que contribuíram para a existência do Cine Globo, desde a década de 1940. Entre os principais pontos analisados na dissertação, destacamos a insistência da família Levy em não se desfazer do negócio e a própria construção do edifício com o objetivo único de ser uma casa de exibição cinematográfica.

Ao se tornar um totem visível e um marco tangível para cinéfilos e moradores, encrostado no dia a dia da urbe, durante 67 anos e no mesmo local, o Cine Globo, enquanto esse "espaço do sonho", essa "caixa-mágica" (VIEIRA e PEREIRA, 1982), se instala 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.

A CONSTRUÇÃO DE UM CINEMA MULTIFUNCIONAL

Analisando a planta e o memorial discriminativo apresentados à prefeitura de Três Passos, em 1954, por Elizio Telli, engenheiro civil responsável pela obra, é possível observar o uso multifuncional planejado tanto para o edifício quanto para o terreno. Aos 53 anos, Alberto Levy era um comerciante que teve variados negócios, que incluíram desde uma serralheira e olaria até a administração de um hotel, antes de se aventurar no ramo da exibição. Assim, apostar na diversidade era um caminho lógico. No terreno, além do edifício destinado ao cinema, levantou a casa da família, adjacente à parede da tela, evitando gasto com aluguel e se mantendo próximo para resolver problemas do dia a dia.

126 - Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_exibicao_2019.pdf>. Acesso em 30/06/2022.

127 - Desconsideramos os dados referentes a 2020 e 2021 neste texto por entender o impacto que a pandemia do Covid-19 teve no parque exibidor nacional.

Mesmo que tenha sido construído com a finalidade de abrigar o Cine Globo, a planta apresentada por Elizio Telli fornece elementos para compreender como Alberto pensava o rumo que daria ao investimento que estava sendo feito. Com dois andares, o edifício foi desenhado com uma fachada de 21 metros, com a entrada para a sala de espera centralizada e duas bilheterias ao lado da porta principal. O lado esquerdo estava destinado a ser um bar, com entrada externa e a cozinha e o banheiro independentes, podendo funcionar atendendo aos clientes até mesmo quando o cinema estivesse fechado. Já o lado direito deveria ser alugado como uma loja e também tinha entrada independente a da sala de espera.

O andar superior, com a mesma metragem, teria a cabina de exibição centralizada, com acesso à sala da direita, onde seria o escritório de Alberto, que se conectava ao piso inferior e à bilheteria direita. A sala da esquerda tinha acesso ao térreo por escada e porta independentes, sendo possível ser alugada de forma isolada. A entrada para a casa da família podia ser feita por dentro do cinema ou pelas duas laterais.

Dessa forma, Alberto poderia receber dividendos sobre o aluguel da sala superior esquerda, do salão inferior direito e ainda faturar com o bar durante o dia, quando normalmente os cinemas ficam fechados nas cidades do interior do Brasil, já que as sessões diurnas aconteciam aos fins de semana e feriados. O edifício daria lucro para a família mesmo sem desempenhar a função fim para o qual foi projetado, mas um incidente quase no final das obras faz com que o projeto original fosse alterado. Um temporal com fortes rajadas de vento fez tombar as estruturas do lado esquerdo que já estavam prontas.

Filho de Alberto e da segunda geração de administradores, Roberto Levy[128] revela que a saída para contornar os prejuízos foi redimensionar o projeto. O Cine Globo que foi concluído e entregue, em 1955, tem 13 metros de largura frontal. A lateral esquerda foi sacrificada e um bar mais acanhado foi instalado dentro da sala de espera, na parte esquerda. No piso superior, o espaço à direita foi disponibilizado para ser alugado por um escritório de advocacia. Mesmo com as alterações, na época da inauguração, o Cine Globo era a maior edificação da cidade.

Durante as crises econômicas da família, entre as décadas de 1980 e 1990, o aluguel da sala superior e as receitas do bar ajudaram a equilibrar as finanças quando o movimento da bilheteria não era satisfatório. Parte do terreno no lado esquerdo, que não foi totalmente ocupado durante a construção do cinema, foi negociado com o Banrisul, em duas ocasiões, como estratégia para manter as contas em dia.

O dinheiro capitalizado pela primeira negociação, em 1970, foi reinvestido em outro imóvel, mas também em reformas e equipamentos para o cinema. A segunda parte do terreno, com metragem maior, foi negociada em 1981, e o terreno adquirido na década de 1970 foi vendido posteriormente, em 1991, quando a crise começava a dar sinais de que seria duradoura. Vender bens era uma estratégia que a família utilizava para segurar o negócio por mais tempo, esperando por uma melhora no mercado de exibição cinematográfica.

128 - Entrevista com Roberto Levy realizada em novembro de 2015, pela equipe do documentário *Cine Globo: uma vida de cinema*, em fase de finalização e de produção deste autor.

Entre as décadas de 1990 e 2000, diversas propostas tanto para a venda quanto para o aluguel do imóvel chegavam até Roberto Levy que se agarrava ao que o pai sempre dizia: "Eu construí isso aqui para ser cinema, não pode ser outra coisa". Em 1999, como última opção, a sala de espera foi alugada para uma loja, desfigurando a fachada do cinema.

O CINE TEATRO GLOBO DE 1955 A 2022

Desde a época do casarão alugado, ainda na década de 1940, que o Cine Globo recebia artistas, comediantes, peças teatrais e os programas de auditório das rádios locais, em horários alternativos para não atrapalhar o cronograma das sessões. Quando o Movimento Pró-Arte é formado em 1994, com o intuito de agitar a cena cultural de Três Passos, o cinema dos Levy é o local escolhido para o começo da empreitada.

O projeto durou até 2001 e foi responsável pela reforma e ampliação do palco, em frente à tela, para que fosse possível realizar apresentações musicais e peças teatrais vindas de Porto Alegre. Com a frequente queda no faturamento direto da bilheteria, Roberto Levy aprovou a iniciativa e, principalmente, a ampliação do palco que foi importante para continuar com o aluguel do espaço para as formaturas dos colégios públicos e privados da cidade.

Ações e estratégias para manter o Cine Globo em funcionamento foram se sucedendo ao longo dos anos, sempre com a ideia de evitar a venda do espaço. O esforço dos Levy e da sociedade civil três-passense é recompensado em 2015, com a chegada dos equipamentos de projeção Digital e 3D. Com o retorno imediato do público e o aumento no faturamento das outras salas da rede, que também são equipadas com o projetor Digital, Levy Filho retoma a sala de espera em 2017 e recupera a fachada original do cinema.

Na reforma de 2019, o empresário decide investir em painéis de energia solar que são instalados no telhado do edifício. Tudo no cinema funciona com energia elétrica: os equipamentos de projeção, geladeiras, pipoqueiras, além de uma infinidade de aparelhos de ar condicionado. A conta de luz, o aluguel do espaço e a divisão de receitas da bilheteria com as distribuidoras são os três maiores gastos de uma sala de cinema. Não precisando pagar aluguel, Levy Filho consegue equacionar mais um problema na contabilidade, deixando o Cine Globo praticamente autossustentável e sem precisar de repasses das outras filiais.

Para além da exibição comercial de filmes, o cinema dos Levy é a casa do *Festival de Cinema de Três Passos*, do festival de música *CineRock*, do projeto de formação audiovisual *#Cidade Cinematográfica* que inclui um cineclube, além de receber estudantes de escolas públicas e particulares de toda região. Passado o pior da pandemia Covid-19, o Cine Globo está pronto para entrar em 2023 de portas abertas.

REFERÊNCIAS

ALVES DA SILVA, Christian J. A. Ferreira. *Cine Globo de Três Passos:* uma história de resistência. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

FERRAZ, Talitha. *A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do*

Cine Belas Artes. In: 26° Encontro Nacional da Compós, 2017, São Paulo. Anais...

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.

Olhares dos velhos e dos jovens: diálogos na Terra Indígena Xakriabá[129]

Looks from the old and the young: dialogues in the Xakriabá Indigenous Land

Clarisse Maria Castro de Alvarenga[130]
(Doutora – UFMG)

Resumo: Neste trabalho promovo uma aproximação entre os olhares dos mais velhos e dos mais jovens em experiências de realização audiovisual transcorridas na Terra Indígena Xakriabá no âmbito do Laboratório de Práticas Audiovisuais (LAPA). O Laboratório envolve a aproximação entre o cinema, a educação e a história e a cultura afro-brasileira e indígena por meio de um conjunto de práticas audiovisuais, como exibição de filmes e trechos de filmes e processos de criação com imagens, sons e palavras.

Palavras-chave: Cinema e Educação; Terra Indígena Xakriabá; Cinema ameríndio; História e Cultura Afro-brasileira e indígena; Laboratório de Práticas Audiovisuais.

Abstract: In this work, I promote a rapprochement between the perspectives of older and younger people in audiovisual production experiences that took place in the Xakriabá Indigenous Land within the scope of the Audiovisual Practices Laboratory (LAPA). The Laboratory involves bringing cinema, education and history and Afro-Brazilian and indigenous culture closer together through a set of audiovisual practices, such as showing films and film excerpts and creation processes with images, sounds and words.

Keywords: Cinema and Education; Xakriabá Indigenous Land; Amerindian cinema; Afro-Brazilian and Indigenous History and Culture; Audiovisual Practices Laboratory.

Em 2019, no XXIII Encontro da Socine, em Porto Alegre, apresentei trabalho que tratava de processo de criação audiovisual vivenciado por uma turma de estudantes Xakriabá na UFMG que aconteceu em uma das disciplinas que ministro no Curso de Formação Intercultural para Estudantes Indígenas (FIEI). Naquele momento teci algumas aproximações entre a pesquisa de Célia Xakriabá (CORRÊA NUNES, 2018) e a experiência audiovisual que experimentamos na Terra Indígena Xakriabá. Na continuidade desse processo, iniciamos um segundo momento em setembro de 2019 em que ampliamos esse trabalho com um grupo menor composto por seis estudantes e passamos também a envolver os adolescentes das escolas onde esses estudantes que são professores indígenas atuam, em três das 33 aldeias da Terra Indígena Xakriabá: Brejo Mata Fome, Riacho do Brejo e Riachinho.

129 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE em sessão do Seminário Temático Cinema e Educação.

130 - Professora na Faculdade de Educação da UFMG, onde coordena o Laboratório de Práticas Audiovisuais (LAPA) e o Laboratório e Arquivo de Imagem e Som (LAIS).

A experiência sobre a qual pretendo me deter transcorreu no Laboratório de Práticas Audiovisuais, o LAPA, projeto que nos possibilitou reunir professores e estudantes da educação básica em meio à partilha de um conjunto de práticas audiovisuais, entre elas exibição de filmes e trechos de filmes e processos de criação envolvendo fotografia, áudio, audiovisual e palavra. Na raiz da proposta deste laboratório está uma aposta na associação entre cinema, educação e história e cultura afro-brasileira e indígena.

Optei por me deter apenas no trabalho com os Xakriabá, mas há um segundo braço do projeto que transcorre em escolas públicas de Belo Horizonte. Apesar de partirem de uma mesma proposta, as experiências que transcorreram nos dois lugares foram inteiramente diferentes. Ambas estão relatadas no livro *Aprender com Imagens* (ALVARENGA, 2022).

Meu objetivo aqui é analisar processos de criação audiovisual e filmes realizados por professoras, professores em relação com processos experimentados por estudantes da Terra Indígena Xakriabá nos anos de 2019 a 2021. A proposta é promover aproximações e distanciamentos entre os trabalhos realizados pelos mais velhos e pelos mais jovens, encontrando diálogos entre os olhares das diferentes gerações. É importante dizer que esse diálogo intergeracional é uma questão central para os professores Xakriabá, que se posicionam entre o conhecimento tradicional dos mais velhos e as práticas culturais dos jovens, buscando encontrar pontos de contato entre eles.

O processo formativo audiovisual que realizamos nos anos de 2019 a 2021 não se encaixa no que nós, não indígenas, conhecemos como "cinema indígena" nem tampouco como "cinema Xakriabá". Antes de se tornar um produto ou ter seus processos de aprendizagem sistematizados, o cinema simplesmente permite aprender a conectar. Essas conexões são entre gerações mas antes disso são simplesmente entre os corpos (suas experiências sensíveis, sua percepção tátil) e o território. Talvez essa seja a "tecnologia" que interessa, essa é a conexão mais importante de ser aprendida considerando que todo o contato com não-indígenas leva a uma desconexão entre corpos e território, o que facilita a apropriação das terras indígenas, sua espoliação. Essa reconexão entre corpos e territórios pode ser também uma das formas de retomada da terra e resistência.

Nos filmes realizados por professoras e professores e nas imagens fotográficas e vídeos realizados pelos jovens, podemos notar a busca dessa conexão entre os corpos e o território de diferentes maneiras. Nos filmes realizados pelos professores foram escolhidos três temas: 1) o nascimento; 2) a morte; 3) e as narrativas tradicionais contadas pelos mais velhos. Esses são basicamente os três temas trabalhados nos três filmes de autoria dos professores e professoras Xakriabá. É possível notar a busca de conectar corpo e território por meio da palavra e da imagem como forma de estabelecer uma comunicação entre gerações.

Na realização do filme *Parto*[131], Maemes Gonçalves de Oliveira Ferro foi em busca de sua avó, a parteira Dona Guilhermina. Ao ouvir a avó, percebeu a importância de conhecer mais sobre o território, pois todas as práticas contadas pela anciã envolvem um extenso número de plantas e sua aplicação para o cuidado com a saúde da mulher e de seus bebês.

131 - Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bbt3ISo1Y6I&list=PLf8YMHDKc5w6mJhH7CNkzNIfbaC8j6Y0>

A iniciativa do filme surge num momento em que Maemes percebe a necessidade do nascimento das crianças se dar no chão do território e não nos leitos frios dos hospitais da cidade vizinha, sendo este um costume dos brancos que está cada vez mais comum entre as jovens do território. O nascimento quando acontece em terras Xakriabá é um ritual que evidencia a experiência de vínculo com a terra pois é atravessada pelas corporeidades da mãe, do bebê e da parteira assim como das plantas, dos óleos, das garrafadas e dos remédios feitos com a vegetação ao redor a partir do conhecimento das mulheres mais velhas.

Em dois momentos do filme, percebemos mais intensamente a conexão entre o corpo de Maemes, o corpo da avó, a partir de uma proposta da avó no sentido da sua intenção de passar o seu lugar de parteira para a neta. Quando conversam sobre o fato de Dona Guilhermina ter aprendido seus conhecimentos com a sogra ela diz no início do filme: "Só vc vai chegando para frente. Vc tem que chegar para frente". Mais para o final do filme, quando falam sobre o primeiro parto feito há 25 anos e o último feito a cerca de 1 ano, Dona Guilhermina diz: "Agora fica só para vc mesmo", reiterando o incentivo para que Maemes assuma o lugar por ela ocupado. Além dessa intenção da avó de promover uma transmissão, uma passagem dos seus conhecimentos para a neta por meio do filme, há, por parte de Maemes o reconhecimento sobre a importância da avó e de seus conhecimentos manifestada por meio dessas palavras: "eu te agradeço porque foi pelas mãos da senhora que eu vim ao mundo, foi a senhora que me trouxe ao mundo".

Não sabemos se de fato Maemes vai se tornar parteira como a avó mas nas falas de Dona Guilhermina e na reação de Maemes há uma reciprocidade entre os seus corpos e um reconhecimento sobre seus vínculos. Depois de terminada a gravação, Maemes reconheceu na experiência do filme uma situação que possibilitou que ela e a avó conversassem sobre assuntos que nunca haviam conversado. Diferentemente do que Maemes temia – que a avó ficasse tímida e não falasse – o que aconteceu foi que elas puderam se falar entre elas sobre assuntos íntimos envolvendo suas histórias de vida e ali, em cena, entrelaçá-las ainda mais.

Figuras 1: Maemes filma sua avó Guilhermina para o filme *Parto*. Fotografia: Alexia Melo

Figuras 2: Maemes filma sua avó Guilhermina para o filme *Parto*. Fotografia Maemes Gonçalves de Oliveira Ferro

Durante o processo de gravação do filme *Memória Xakriabá – Histórias e mitos contados pelos mais velhos*[132], realizado por Valneci Gonçalves Queiroz das Neves e Nemerson Gonçalves Psekwá, foram convidadas pessoas que são narradores que dominam as historias Xakriabá entre elas Seu Valdemar, Seu Robertão, Seu Raimundinho e Dona Mére. Todos eles são mestres da palavra. A ideia era reuní-los nas lapas, formações rochosas onde os Xakriabá viviam antes do tempo de existirem as casas construídas de barro e depois de tijolo. Era lá que eles se refugiavam no tempo das chuvas. No tempo da seca eles voltavam para a mata. Depois disso, foi também um lugar para onde fugiam dos brancos. Era ali que eles costumavam se esconder para não serem atacados, nas muitas vezes em que suas terras foram invadidas.

O retorno a esse espaço foi um momento importante para o grupo. Primeiro porque os participantes do filme não se encontravam há muito tempo e o fato de estarem ali naquele lugar fez com que a memória deles viesse à tona e pudessem relatar histórias que há muito não contavam. Foi ali que Sr. Valdemar falou que o mundo não está acabando, o que está acabando é o homem. Sr. Valdemar faz uma crítica do modo de vida do homem branco, mostrando como ele difere do modo de vida dos troncos velhos (os anciões). Ali que Seu Robertão disse: eu nunca perco o costume de ser índio.

Interessante notar que neste filme a relação entre as palavras e os espaços vai tecendo um vínculo das pessoas que narram com as pessoas que escutam, que constituem uma comunidade de ouvintes, e também delas com o território. É como se a palavra, assim como a imagem, atravessassem os corpos e o território promovendo uma reaproximação.

132 - Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NJ7AgFXF9Gg&list=PLf8YMHDKc5w6mJhH7CNkzNIfbaC8j6Y0k&index=2>

Figura 3: Fotografia do processo de realização do filme *Memória Xakriabá – Histórias e mitos contados pelos mais velhos*. Fotografia: Edgar Kanaykõ Xakriabá

Em meio ao processo de realização do filme, um professor de Língua Akwen que não fazia parte do grupo, acompanhava com interesse todas as gravações. Em um certo momento, aproximei-me dele com o intuito de conhecê-lo e emprestei a ele o microfone para que ele captasse o som da cena. Imediatamente ele tirou o calçado e com os pés no chão e o microfone na mão, passou a seguir os passos de Sr. Valdemar. Ao fazer esse gesto, ele estabeleceu concretamente uma relação entre seu corpo, o corpo do ancião, o gravador e o território.

Figura 4: Fotografia do processo de realização do filme *Memória Xakriabá – Histórias e mitos contados pelos mais velhos*. Fotografia: Clarisse Alvarenga

A terceira experiência de realização cinematográfica envolve o filme *Barro preto e luto no território Xakriabá*[133]. Nesse processo, as cineastas Edna Alves de Barros e Roseli Gonçalves de Oliveira buscaram refazer rituais de luto que não são mais praticados. Devido ao filme, esses rituais foram refeitos e revividos no dia de finados com a atuação de Seu Dioclésio, liderança da aldeia Riachinho.

Um desses rituais envolve enterrar roupas brancas em um local onde há argila preta para tingi-las. Diferentemente do que acontecia no passado, o tecido enterrado não ficou preto como era desejável. A falta da água, o comprometimento das nascentes com lixos industrializados, a invasão por não-indígenas de uma parte siginificativa do território Xakriabá que antes permitia o acesso ao Rio São Francisco, foram identificados como os motivos que não impedem que ali naquele lugar se formasse um pântano de barro preto como era no passado.

133 - Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H4xFSxNIr_A&list=PLf8YMHDKc5w6mJhH7CNkzNIfbaC8j6Y0k&index=3>

Diante do tecido encardido que não pode ser pintado de preto, pajé Deda molhou as mãos no barro e pintou o rosto com o barro estabelecendo uma relação direta entre seu corpo e o território, misturando o corpo com a terra. O gesto de Déda é simples e ao mesmo tempo cheio de sentido. Enquanto as professoras estão olhando para o tecido e de alguma maneira constatando os problemas ambientais que envolvem a presença dos brancos nos arredores e incidem sobre os rituais Xakriabá, Déda responde pintando seu rosto com barro, como se ele dissesse que há naquele momento um outro gesto envolvendo o corpo que pode ser feito na direção do território.

Figura 5: Pajé Déda pinta o rosto com barro no filme *Barro preto e luto no território Xakriabá*

Os professores fizeram seus filmes na tentativa de escavar o território na busca de um vínculo com ele, sempre encontrando algum achado nesse processo mesmo quando esse processo parece dar errado (os partos que não acontecem mais no território, as histórias que não são mais contadas e nem escutadas, o ritual do luto que vem sendo deixado de lado e as mudanças ambientais e climáticas do território). De uma maneira diferente, as crianças também usam a câmera para buscar uma aproximação ao território. No entanto, o gesto das crianças não é tão vertical, no sentido da escavação que atinge a profundidade do terreno (o gesto dos adultos é de escavar para encontrar o passado, buscando sempre os mais velhos e os pajés), o gesto das crianças é um gesto mais lateral em que elas como que deslizam sobre o território.

Nas imagens fotográficas e nos vídeos realizados pelos jovens podemos notar a permanência dessa conexão entre os corpos e o território agora do ponto de vista dos mais novos. Entre um longo *travelling* feito de bicicleta a partir de casa até a casa da avó, no reconto de uma narrativa tradicional feita de uma criança para outra, ambos sentados no chão, nas várias caminhadas pelo barro e nas gravações de plantas e animais, como porcos e galinhas, surge um outro olhar, diferente dos adultos, mas igualmente voltado para a experiência sensível do contato com o território.

O diálogo entre o olhar dos mais velhos e o olhar dos mais novos aponta um caminho de encontro que passa pela experiência sensível na relação com o território. Se as experiências dos mais velhos e dos mais novos são diferentes, elas se encontram nas imagens ao apresentarem suas percepções direcionadas para aquilo que os une: o território.

É essa mistura entre o corpo, suas experiências sensíveis, e o instrumento técnico que faz com que Edgar chame a câmera fotográfica de "colar digital" (CORRÊA NUNES, 2019, p. 102). O uso ativo desse instrumento em defesa do território produz conhecimentos.

> Quando você não é apenas um espectador, mas é também ator ativo do acontecimento, o ato de fotografar e filmar toma outro sentido, ou, por assim dizer, faz aguçar sentidos outros, que são incorporados na própria imagem revelada. Dessa forma que vejo o audiovisual como mais uma arma de luta e resistência: tanto a câmera quanto o canto, a dança, o maracá, a borduna, o arco e flecha são instrumentos/armas de luta e de guerra, capaz de capturar o outro, visível e invisível. (CORRÊA NUNES, 2019, p. 104)

Nessa fala de Edgar fica claro que os sentidos (que são sempre táteis) são deflagrados pelo ato de fotografar, pelo uso da câmera. Essas referências nos oferecem a possibilidade de pensar que formas corporais, experiências sensíveis, territórios e formas imagéticas se aproximam de determinados processos de aprendizagem que são fundamentais para o povo Xakriabá. Além disso, ao colocar em cena o corpo, suas experiências sensíveis e o território, a imagem se torna uma marca do conhecimento ao qual ela se refere, como se fosse um testemunho do conhecimento sensível que os Xakriabá perseguem.

> A fotografia fala, se preciso também grita. A fotografia se cala, conduz e anuncia, revela e relata, se necessário denuncia. Por muito tempo vivemos o ponto forte da oralidade, hoje ela se fortalece com a escrita e se embeleza com a imagem. Ela atravessa os olhos dos povos indígenas, a imagem que revela cada especificidade, no mais simples da simplicidade. A fotografia revela o ser, fortalece o saber e, principalmente, ensina a aprender. (CORRÊA NUNES, 2019, p. 112)

O processo de realização da imagem pode, assim, aguçar os sentidos, favorecendo a percepção do território e do conhecimento tradicional por parte de quem a realiza, independentemente de serem jovens, adultos ou mais velhos. Ao final, a imagem resulta como uma evidência de que o saber foi aprendido, porque a experiência sensível de cada um aparece. É nesse sentido que podemos notar que cada uma dessas experiências aqui apresentadas ensinam a aprender.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse (org.). *Aprender com imagens*. Belo Horizonte: Lapa, 2022.

CORREA XAKRIABÁ, Célia Nunes. O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada. *Dissertação de Mestrado,* UNB. Brasília (DF), 2018.

CORRÊA, Edgar Nunes. Etnovisão – o olhar indígena que atravessa a lente. *Dissertação de Mestrado,* Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Faculdade de Filosofia e Ciências

Humanas (FAFICH/UFMG). Belo Horizonte (MG), 2019.

Novelas e publicidade: aproximações entre o streaming e a TV aberta[134]

Soap operas and commercials: approximations between streaming and broadcast TV

Claudia Erthal[135]
(Doutora em Meios e Processos Audiovisuais – Universidade Federal de São Carlos)

Resumo: Este trabalho trata de como as mudanças estratégicas de negócio na entrega de conteúdo ao assinante por plataformas de streaming como a Netflix se aproxima do ecossistema da TV aberta. De como essa entrega se transforma ao adaptar-se buscando modelos de negócios que proporcionam uma reedição de fluxos conhecidos de modelos comunicacionais tradicionais. Busca uma comparação nacional entre a Netflix e a Globoplay, que já atua como um híbrido de produtos exclusivos da plataforma e da TV aberta.

Palavras-chave: Plataformas, streaming, televisão, atenção, broadcast.

Abstract: This work deals with how strategic business changes in the delivery of content to the subscriber by streaming platforms such as Netflix may approaches to the open TV ecosystem. Also focus on how this content delivery is adapted, seeking business models that provide a re-edition of flows of traditional communication models. This text compares between Netflix and the Brazilian platform Globoplay, which already plays as a hybrid of products exclusive for the platform and of the linear TV.

Keywords: Platforms, streaming, television, attention, broadcast.

INTRODUÇÃO

Entre o momento em que este trabalho foi inscrito para o evento da Socine 2022 e a entrega para publicação, o cenário apresentado inicialmente já passou por mudanças, demonstrando a dinâmica das transformações mercadológicas e de comportamento na entrega e no consumo de produtos audiovisuais em plataformas de streaming. Por consequência, tais transformações também deixam claro o estabelecimento de formas de consumo de conteúdo até então inexistentes na cultura das plataformas de streaming. Este texto busca elementos para refletir sobre a percepção de que, ao contar com a exibição de publicidade e produção de novelas as plataformas de streaming que adotarem este modelo de negócio estarão se aproximando de uma ideia de TV aberta como se conhece desde o século XX até estas duas primeiras décadas

134 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão STREAMING E SERIALIZAÇÕES.

135 - Jornalista, documentarista e pesquisadora. Pós-doutoranda (UFSCar) em plataformização da cultura. Doutora e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP). Graduação em Jornalismo (UFSC).

do século XXI. Sem a intenção de encerrar o assunto, trata-se de um texto embasado em referências teóricas sobre a percepção empírica e o registro de um momento no comportamento de mercado e das práticas audiovisuais e arranjos feitos pelas empresas e que afetam diretamente na recepção dos usuários/assinantes.

Fatores como a crise econômica mundial, a saída de investidores, de assinantes, e a necessidade de lucros fazem com que as empresas recorram a novas estratégias de produção e entrega de conteúdo. Há uma clara necessidade das plataformas em trabalhar com quantidades maciças de público e para tal, o mercado mostra a necessidade de atrair recursos buscando modelos de produção outrora condicionados à televisão linear. O objetivo desta investigação é refletir sobre como, ao oferecer novelas e comerciais, as empresas de streaming parecem se aproximar das mesmas estratégias que a TV aberta dispõe ao mercado e, de como nesta mudança de modelo de negócios, o streaming pode se assemelhar a um híbrido de características do modelo da TV aberta, estabelecendo assim, um terceiro modelo dentro do ecossistema dos serviços de entrega de produtos audiovisuais. Ao se assemelhar do modelo da TV aberta, a publicidade e as novelas fornecem também uma experiência de um ambiente conhecido por parte dos usuários. Assim, é possível pensar que nesta busca para atrair a atenção e a fidelização do usuário (ERTHAL, 2018) o streaming também o mantenha num sistema de passividade em relação ao fluxo de programação ou, no caso, de opções de programação, como mostram Massarolo e Mesquita (2017, p.3) quando falam sobre a Globoplay. Eles estabelecem uma relação direta entre as estratégias de programação de plataforma e dos outros canais de emissão que atendem a TV aberta. Assim como quando se destacam as relações e estratégias entre os sistemas broadcasting e de conteúdo sob demanda por assinatura, ou de streaming (MUNGIOLI; IKEDA; PENNER, 2018, p.54).

COMO ESTAMOS

A plataforma de streaming Netflix anunciou em 2022 uma mudança no modelo de negócios anteriormente baseado em assinatura e investimentos privados para produzir intervalos comerciais a serem inseridos na programação. Além dos comerciais, a plataforma também

revelou a produção de novelas no Brasil como forma de atrair uma quantidade maior de assinantes para os seus produtos audiovisuais.

Quando a Netflix anunciou em abril de 2022 que o número de assinantes havia diminuído, o preço das ações da empresa caiu trinta e cinco por cento em um único dia, levando a empresa a reavaliar os competidores de mercado além da produção e aquisição de conteúdo.

GLOBOPLAY

A Globoplay, única plataforma de streaming brasileira de relevância no que diz respeito ao crescimento da base de assinantes e vinculada ao conglomerado de mídia Globo também exibe comerciais e novelas. As novelas Verdades Secretas I e II e Todas as Flores foram produzidas para a plataforma, além de telenovelas de TV aberta. Importante destacar que as duas temporadas de Verdades Secretas receberam versões para a TV aberta, no caso a TV Globo, emissora vinculada à plataforma. Esta forma de exibição e eventual adequação dos produtos a diferentes públicos comprova um intercâmbio de entregas entre os dois modelos: a plataforma e a TV aberta. O que cria, assim, um diálogo posicionado entre a degustação de uma produção de plataforma na TV aberta e a estratégia de marketing para atrair novos assinantes para plataforma. E coloca também a plataforma como um local considerado 'especial' ou 'diferenciado' onde há acesso a produções de uma qualidade que não estariam disponíveis na TV aberta. Impossível deixar de pensar, portanto, que a TV aberta fica relegada a um produto de 'segunda categoria' em relação à plataforma, como se esta fosse o local da novidade onde o espectador/usuário deve estar.

A Globoplay exibe comerciais antes do acesso a determinados produtos já exibidos em TV aberta, como telejornais por exemplo. À reclamação de assinantes sobre o volume de publicidade na plataforma, a empresa respondeu:

> "Compreendemos que não curta as propagandas, visto que o objetivo é assistir nossos conteúdos, mas é uma forma de retribuição aos nossos anunciantes que investem na plataforma e desta forma cada vez mais oferecer o melhor aqueles usufruem do serviço [...] Um ponto positivo das propagandas é o fato de anunciar algo que possa ser útil a quem está assistindo e é desta forma que o mercado utiliza para anunciar novos produtos. Os conteúdos abertos (Jornalismo, Esportes, Variedades, Realities, Programação ao vivo, trechos e melhores momentos) possuem propaganda, tanto para assinantes quanto para usuários *free*. Porém, os vídeos exclusivos para assinantes não possuem propaganda." (ANDRADE, 2022, s.p.)

A Globoplay estrategicamente se aproveita do alcance e das produções da televisão linear para expandir o contato com o consumidor e fidelizar audiências. Plataforma e TV aberta são meios com demandas de mercado que requerem a atenção do público para existirem e regidos por estratégias de marketing determinantes para a visibilidade que terão ao longo do tempo.

NETFLIX

A Netflix se tornou uma revolução na maneira como as pessoas passaram a receber conteúdo audiovisual e como assistem TV. Foi a plataforma responsável por uma reformulação na emissão, na transmissão, na formação da grade de programação e na recepção dos usuários. Rompeu-se a passividade do usuário diante da grade de programação estática e vertical da TV aberta, da grade um pouco mais flexível e mais horizontal da TV por assinatura.

O projeto parece caminhar agora para um passado revisitando modelos de negócio consolidados numa tentativa de sobrevivência a partir de uma perspectiva do capital e de permanecer relevante para o mercado de ações, de onde provêm parte majoritária dos investimentos e aportes financeiros. Sob o aspecto do mercado trata-se de um equilíbrio entre lucros, acionistas e de continuar atraindo assinantes a fim de permanecer consistente. Trata-se de modelos de negócios através de estratégias de design de plataforma que direcionam o comportamento do mercado e as formas de consumo. São aspectos que caminham juntos e se retroalimentam de maneira interdependente.

Ao contrário do início de 2022, os resultados do terceiro trimestre da Netflix, fizeram as ações da empresa subir mais de quatorze por cento e a plataforma afirmou que conquistou 2,4 milhões de novos assinantes. Novas estratégias foram acionadas e em julho de 2022, uma carta da Netflix dizia que

> "nosso desafio e oportunidade é acelerar nosso crescimento de receita e associação, continuando a melhorar nosso produto, conteúdo e marketing, como fizemos nos últimos 25 anos, e monetizar melhor nosso grande público". (MCCLAUSKEY, 2022, s.p.)

Além de anunciar a produção de novelas, a plataforma também instituiu planos com anúncios publicitários em doze países, incluindo o Brasil, nos planos de menor valor financeiro, uma mudança global no modelo de negócio da empresa e também na proposta da marca que defendia uma plataforma "livre de comerciais"[136].

O conteúdo para os novos assinantes do plano com publicidade é interrompido por intervalos de quatro a cinco minutos a cada hora exibidos antes da exibição do produto escolhido pelo assinante e também em intervalos aleatórios durante a exibição. Alguns produtos não contam com anúncios e na exibição aleatória dentro dos produtos foi constatado até o momento em sites de tecnologia que testaram planos com comerciais que os anúncios entram nos cortes das cenas, não interrompendo as sequências. No entanto, os relatos são de que este último formato proporciona uma mudança na experiência do assinante em relação ao produto assistido.[137] (FIGUEIREDO, 2022, s.p.)

Ainda que permitindo um fluxo de programação com comerciais de hora em hora ou em intervalos randômicos durante as exibições, as plataformas que buscam esse modelo de negócio deixam clara uma semelhança com a TV aberta no Brasil que exibe publicidade é a cada quinze ou vinte minutos com variações a depender do tempo de duração do produto. Tal semelhança leva a associação com as estratégias de grade de programação utilizadas no país há, pelo menos, cinquenta anos, desde que as emissoras de TV aberta se tornaram redes o que nos leva ao final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970 (ERTHAL, 2010).

136 - https://www.cnnbrasil.com.br/business/netflix-lanca-plano-de-assinatura-com-anuncios-entenda-como-funciona/

137 - https://olhardigital.com.br/2022/11/09/cinema-e-streaming/netflix-com-propaganda-testamos-o-servico-vale-a-pena/

Quando a Netflix lança assinaturas com publicidade ganha de mais de uma maneira: aumenta o número de assinantes com um plano mais acessível financeiramente e projeta uma fidelização dessa parcela do público. E ainda recebe uma a ingestão de capital fruto da publicidade e atinge um público que estava ou fora da plataforma ou que buscava a plataforma sem anúncios.

Novelas já fazem parte do catálogo da Netflix com pelo menos dez títulos entre produções norte-americanas, mexicanas, argentinas e brasileiras. Os planos de investir na produção de novelas no Brasil como produtos originais do serviço de streaming existem desde 2021. No entanto, notícias de sites e de cadernos de tecnologia na mídia diária dão conta de que o projeto estaria suspenso por uma questão de custo. Mesmo assim, permanece o projeto da plataforma e a percepção de que se aproxima do fluxo de emissoras de TV aberta.

CONCLUSÃO

Ao projetar negócios baseados em modelos adotados e chancelados pelo mercado como bem sucedidos, a plataforma não faz nada além de apostar em terreno seguro a partir de uma visão financista e deixa de buscar o novo como já fez anteriormente no seu surgimento. Refaz o ecossistema televisivo do século 21 com uma entrega de conteúdo semelhantes aos padrões anteriormente aprovados dentro de uma ideia pré-concebida de distribuição (LOTZ, 2017, p. 491) e proporciona uma releitura de modelos de fluxo tradicionais como comentado por Williams (2016). O fluxo constituído por uma série de unidades que se misturam e se influenciam, compondo uma organização interna do que é televisivo, diferente da organização divulgada na grade é o que nos diz Williams. Ele percebe que o fluxo é uma nova narrativa para além da grade, porém proporcionada pela ordem estabelecida por esta:

> "O que está sendo exibido não é, nos antigos termos, uma programação de unidades separadas com inserções especificas, mas um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência publicada de programas, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo de que essas sequencias juntas compõem o fluxo real, a real 'radiodifusão'". (WILLIAMS, 2016, p. 100).

É nesta frequência que a plataforma atua, trazendo consigo uma noção de televisão hoje, mais do que nunca, como um híbrido do que foi e do que é. A Netflix é apenas um exemplo entre tantas outras que tendem a seguir mesma ideia. Navega por um modelo ainda incerto e em constante mutação, transformando este momento da comunicação em algo único, quando se faz necessário ter a consciência do presente contemporâneo e refletir sobre as transformações que nos mostram como se consome conteúdo e como os usuários – que somos todos nós – irão se

comportar, como serão moldados na demanda da atenção, na entrega dos produtos e na resposta a eles. O que se verá é uma mudança cotidiana, diária e que não aponta conclusões, mas sim transformações. Esta é uma investigação sobre o cotidiano dos acontecimen-

tos comunicacionais contemporâneos com suas demandas que dependem de contextos socioeconômicos, políticos, culturais e conta com as transformações constantes do mercado que se adapta, mas também impõe novas formas de consumo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Vinícius. *Globoplay exagera em anúncios para assinantes e recebe reclamações.* https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/globoplay-exagera-em-anuncios-para-assinantes-e-recebe-reclamacoes-74021 Acesso: 09/01/2023.

BECKER, V., GAMBARO, D., SOUZA FILHO, G.L. Junio de 2015. *O impacto das mídias digitais na televisão brasileira:* queda da audiência e aumento do faturamento. Palabra Clave 18 (2), 341-373. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.2.3

ERTHAL, Claudia. *Da experiência do usuário midiático contemporâneo*: olhares em construção. São Paulo: USP, 2018.https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11092018-164109/pt-br.php Acesso: 09/01/2023.

FIGUEIREDO, Ana Luiza. *Netflix com propaganda*: testamos o serviço, vale a pena? https://olhardigital.com.br/2022/11/09/cinema-e-streaming/netflix-com-propaganda-testamos-o-servico-vale-a-pena/ Acesso: 09/01/2023.

KOBLIN, John, SPERLING, Nicole. *Netflix Tells Employees Ads May Come by the End of 2022.*https://www.nytimes.com/2022/05/10/business/media/netflix-commercials.html Acesso em 09/01/2023.

LOTZ, Amanda. *Evolution or revolution? Television in transformation*. In: Critical Studies in Television, 13(4), pp. 491-494. 2018. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1749602018796757 Acesso: 09/01/2023.

MASSAROLO, João Carlos; MESQUITA, Dario. *Fluxos sob demanda nas plataformas televisivas:* um estudo do Globoplay. In: ANAIS DO 26° ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2017, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2017. https://proceedings.science/compos/compos-2017/papers/fluxos-sob-demanda-nas-plataformas-televisivas--um-estudo-do-globo-play Acesso: 09/01/2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita; PENNER, Tomaz Affonso. *Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018.* Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 3, pp.52-63, set./dez. 2018.

PALOTTA, Frank. *Netflix lança plano de assinatura com anúncios*: entenda como funciona. https://www.cnnbrasil.com.br/business/netflix-lanca-plano-de-assinatura-com-anuncios-entenda-como-funciona/ Acesso: 09/01/2023.

PARENTE, Edianez. *Mercado publicitário aposta no cruzamento da TV com o digital.* https://telaviva.com.br/tv70anos/2020/09/23/mercado-publicitario-aposta-no-cruzamento-da-tv-com-o-digital/ Acesso: 09/01/2023.

SACCHIATIELO, Bárbara. *Como serão as novelas brasileiras da Netflix.* https://www.meioemensagem.com.br/midia/como-serao-as-novelas-brasileiras-da-netflix Acesso: 09/01/2023.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão:* tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016.

YANKELEVICH. Tomás. *De olho no Brasil, chefão da HBO Max mira fãs de novela e futebol.* https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/de-olho-no-brasil-chefao-da-hbo-max-mira-fas-de-novela-e-futebol-77579 Acesso: 09/01/2023.

Um passeio pela obra cinematográfica do pernambucano Fernando Spencer[138]

A walk through the cinematographic production of Fernando Spencer from Pernambuco

Cláudio Bezerra
(Doutor – UNICAP)[139]

Resumo: Esta comunicação apresenta uma visão geral da produção cinematográfica do crítico e cineasta, Fernando Spencer. Trata-se de uma obra de curtas-metragens vasta e diversa, de grande importância histórica, social e cultural para o cinema de Pernambuco e do Brasil. O trabalho de análise procura apresentar o quanto Spencer foi um cineasta múltiplo em suas preocupações temáticas e estéticas, tendo transitado de modo transversal pelos quatro domínios do cinema – o documental, o ficcional, o experimental e o ensaístico.

Palavras-chave: Fernando Spencer, Cinema, Cinema de Pernambuco, Curta-metragem.

Abstract: This communication presents an overview of the cinematographic production of the critic and filmmaker, Fernando Spencer. It is a vast and diverse work of short films, of great historical, social and cultural importance for the cinema of Pernambuco and Brazil. The analysis work seeks to show how much Spencer was a versatile filmmaker in terms of thematic and aesthetic concerns, having traversed across the four domains of cinema – the documentary, the fictional, the experimental and the essay.

Keywords: Fernando Spencer, cinema, cinema from Pernambuco, short film.

Este trabalho é fruto de uma investigação desenvolvida por mim e pelo professor Alexandre Figueirôa sobre a obra crítica e cinematográfica do jornalista, crítico de cinema e cineasta pernambucano, Fernando Spencer, (1927-2014). A pesquisa foi desenvolvida na Universidade Católica de Pernambuco e contou com o apoio do Funcultura Audiovisual, programa de incentivo cultural do governo de Pernambuco.

A pesquisa identificou 64 obras audiovisuais dirigidas por Spencer, só ou em parceria. Algumas foram realizadas para a televisão, outras são inacabadas ou citadas na imprensa ou em artigos na internet, mas não constam na catalogação dos acervos consultados pela pesquisa. No entanto, para fins analíticos focamos apenas nos filmes exibidos, prioritariamente,

138 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão CI 33 - Construção de autores, dia 10/11/2022.

139 - Doutor em Multimeios (Unicamp), com pós-doutoramento na Universidade do Porto. Professor e pesquisador da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), vinculado ao Mestrado em Indústrias Criativas. Entre outros livros, publicou *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (Papirus, 2014). Contato: claudio.bezerra@unicap.br

em salas de cinema, e cuja existência pôde ser de algum modo comprovada. O conjunto dos 44 filmes vistos e analisados foram suficientes para sistematizar, identificar e apontar as características gerais da obra cinematográfica de Spencer. Uma obra composta basicamente por curtas metragens e eventuais médias.

Trata-se de uma obra vasta e diversa, de grande importância histórica, social e cultural para o cinema de Pernambuco e do Brasil. O trabalho de análise está dividido em três eixos independentes que em sua totalidade procuram apresentar o quanto Spencer foi um cineasta múltiplo em suas preocupações temáticas, mas também estéticas, tendo transitado de modo transversal pelos quatro domínios do cinema – o documental, o ficcional, o experimental e o ensaístico. Em alguns casos, o cineasta foi feliz, ousado e inovador, em outros, nem tanto.

MEMÓRIA, AFETO E HISTÓRIA

O primeiro eixo chama-se "Memória, afeto e história" e mergulha no universo dos documentários de Spencer. Se todo filme, como diz Bill Nichols (2015), é, de maneira involuntária ou não, um "lugar de memória", há cineastas que fazem da memória um motivo recorrente para se fazer um filme, que em certo sentido revela uma marca do conjunto de sua obra. É o caso do pernambucano Fernando Spencer. Seus filmes, sobretudo os documentários, expressam um desejo de luta contra o esquecimento. Não é à toa que Spencer é justamente reconhecido como o principal responsável pela recuperação e preservação da memória do Ciclo do Recife.

Mas Spencer não era um memorialista no sentido convencional ou literário do termo. Seus filmes não se entregam às reminiscências de histórias passadas em um retorno saudosista para manter viva e intocável certa tradição ou algum momento de sua vida. Nos documentários de Spencer a memória é essencialmente afetiva e reconstruída no presente por meio de fragmentos do passado, numa tentativa contínua de reinvenção, próxima do conceito de história em Walter Benjamin (1993), para quem: "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'." (1993, p. 229).

Há também um caráter etnográfico na maioria dos documentários de Spencer. Sua câmera procurou mostrar a cultura e a vida social de sua gente, observou, mostrou e também descreveu gestos, crenças e tradições, utilizando-se de muitas músicas e sonoridades locais. Mas como não era etnólogo, Spencer não seguia o método de realização do filme etnográfico. Sua etnografia é intuitiva e atravessada por afetos, pois os temas que escolheu observar e abordar em seus filmes, como a cultura popular (frevo, maracatu, pastoril, caboclinhos, briga de galo, artesanato de barro etc.) ou o cinema (Ciclo do Recife, salas de cinema, estrelas de cinema) estão relacionados, sobretudo, à sua infância e história de vida. Sua etnografia, portanto, não é uma busca pelo "outro" desconhecido, e sim uma espécie de "recordação" daquilo que se conhece por experiência de vida e se deseja compartilhar.

Recordar, no entanto, não é reproduzir. Como lembra Candau (2013, p.52-53), a recordação é diferente do acontecimento passado porque é uma imagem (*imago mundi*) que age sobre o acontecimento (*anima mundi*). Além de não integrar a duração própria do acontecimento, a recordação acrescenta-lhe o futuro do passado. "O tempo da recordação é, pois, inevitavelmente, diferente do tempo vivido, porque a incerteza inerente a este se dissipou naquele". A etnografia intuitiva e afetiva de Spencer se manifesta basicamente em duas grandes vertentes: 1) documentários de costumes e expressões culturais; e 2) documentários de personalidades artísticas e históricas.

São exemplos de documentários de costumes e expressões culturais: *Trajetória do Frevo* (35mm, Col., 9', 1988); *Caboclinhos do Recife* (Super 8, Col., 13', 1974); *A Arte de ser profano* (Betacam, Col., 12', 1999); *Adão foi Feito de Barro* (35mm, Col., 14', 1976); *Domingo de Fé* (Super 8, col., 10', 1976); *Toré a Nossa Senhora das Montanhas* (Super-8, col., 10', 1976); *Frei Damião: um santo no Nordeste?*; *Valente é o Galo* (Super 8, Col., 10', 1974), entre outros.

Já alguns dos documentários de personalidades artísticas e históricas, são: *Santa do Maracatu* (35mm, Col., 10', 1980); *Bajado – Um Artista de Olinda* (Super 8, Col., 10', 1974); *Noza, Santeiro do Cariri* (35mm, Col., 10', 1979); *Evocações, Nelson Ferreira* (35mm, Col., 15'55", 1987); *Capiba, Ontem, Hoje e Sempre* (16mm, Col., 12'38", 1984); *Os Irmãos Valença* (Super 8, Col., 11'15", 1975); *O Amigo Péricles* (16mm, Col., 9', 1984); e *O Menino de Massangana* (Betacam, Col., 13'45", 1990).

Além do caráter etnográfico dominante, identificamos em menor grau uma terceira vertente na obra documentária de Spencer: os documentários históricos e educativos, a exemplo dos filmes *Pernambuco, Tempo de Revolução* (16mm, col., 10', 1980); e *Recife, Cidade do Zeppelin* (Betacam, P&B, 9', 1997).

OS LABIRINTOS DA IMAGINAÇÃO CRIADORA

O segundo eixo de análise passeia mais detidamente pelos filmes ficcionais, experimentais e ensaísticos do cineasta. As obras experimentais de Spencer foram realizadas em película entre os anos de 1970 e 1980. Algumas, como *Vendo/Ouvindo* (Super 8, Col., 5', 1972), *Quem Matou Marilyn* (Super 8, Col., 1975), *Labirinto* (Super-8, Col., 10', 1973), *A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno* (Super-8, col., 10', 1977), de maneira consciente ou não, estão em sintonia com as inquietações estéticas dos realizadores brasileiros da época que atuavam no âmbito do cinema experimental e marginal.

Há também uma dimensão ensaística na obra de Spencer. Como observa Timothy Corrigan, (2015, p.8-9) um ensaio cinematográfico é um filme que está no meio do caminho entre a ficção e a não ficção, são "práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência". *Punhos e Punhais* (Super 8, Col., 30', 1977) é uma espécie de crônica urbana sobre o Recife da década de 1970. Inspirado em um poema de

Manuel Bandeira (1993), Evocação do Recife, em que o poeta fala da cidade de sua infância, época em que as crianças podiam brincar tranquilas nas ruas, e que as famílias após o jantar podiam ficar nas calçadas, conversando, namorando, dando risadas.

Punhos e Punhais dialoga em contraponto com o poema de Bandeira, para refletir, por meio das imagens e do som, o quanto a cidade mudou, mostrando que a Recife idílica e lúdica do poeta Manuel Bandeira ficou para trás, transformando-se em um território de miséria, poluição ambiental, alcoolismo e violência. O caráter ensaístico está presente também em filmes não ficcionais. É o caso, por exemplo, de *Eróticos Corbiniano* (Super 8, Col., 10', 1981). Não se trata de um documentário sobre a vida e/ou a obra do escultor pernambucano, José Corbiniano Lins (1924-2018), nem mesmo sobre seu processo de criação estrito senso. Mas um ensaio sobre o corpo, uma espécie de poema visual sobre o corpo feminino, a partir das esculturas de madeira de Corbiniano.

CINEMA, SONHO E MELANCOLIA

O terceiro eixo, "Cinema, sonho e melancolia" lança um olhar sobre as obras metacinematográficas de Spencer, ou seja, filmes cuja temática é o cinema, e procura identificar como essas obras revelam de algum modo o pensamento cinematográfico do crítico e cineasta, e seu engajamento em defesa da arte cinematográfica, em particular, do cinema pernambucano. O primeiro filme de Spencer que tematiza o cinema, *Quem matou Marilyn?* (Super 8, Col., 10',1975), é uma obra experimental sobre um dos símbolos mais representativos do sistema de estrelas de Hollywood, a atriz Marilyn Monroe. O filme indaga quem matou a estrela por meio de uma colagem de fotos, a voz, cenas e trilhas sonoras da própria atriz em seus filmes.

As outras obras metacinematográficas de Spencer abordam a realidade cinematográfica de Pernambuco. *Cinema Glória* (Super 8, Col., 15', 1979), codirigido por Félix Filho, conta um pouco da história da então mais antiga sala de cinema em atividade no centro do Recife, cuja inauguração ocorreu em 4 de setembro de 1926. *Sombras Adeus* (16mm, Col., 7'26", 1984) como sugere o título da película, tem como foco o desaparecimento dos tradicionais cinemas de rua do Recife e de Olinda, cujas salas foram transformadas em estabelecimentos comerciais: supermercados, bancos, igrejas, etc.

O tom melancólico presente em *Sombras Adeus* e nos demais filmes de Spencer sobre cinema se assemelha ao conceito de melancolia de Walter Benjamin (1993; 1995). A partir dos estudos sobre o drama barroco alemão, Benjamin associa a melancolia a um ato político de resistência pela memória. Da mesma forma que, para salvar o barroco, o pensador alemão vai "recompor suas ruínas e ressuscitar seus mortos" (ROUANET, 1984, p.46), Spencer recompõe as ruínas e ressuscita os mortos do classicismo cinematográfico, das salas de rua e do Ciclo do Recife no presente, para quem sabe, desencadear uma redenção possível no futuro.

Dos outros sete filmes de Spencer sobre o cinema, seis têm como objeto e tema o Ciclo do Recife. Cinco deles são documentários e evocam a história e os principais protagonistas da era de ouro do cinema silencioso pernambucano. Os títulos, são: *Jota Soares, um Pioneiro do Cinema* (1981); *Almery e Ari, Ciclo do Recife e da Vida* (1981); *Memorando o Ciclo do Recife* (1982); *História de Amor em 16 Quadros por Segundo* (1992); e *Almery, a Estrela* (2006). A ficção *Estrelas de Celulóide* (1986) completa o sexteto. É interessante observar como Spencer estabelece uma relação positiva do cinema com a cidade do Recife já nos títulos dos filmes, que fazem referência ao pioneirismo da produção cinematográfica local, envolvendo-a com uma aura de amor, de vida, de poesia, de magia e de sonho. O ciclo recifense é tratado como uma espécie de marco inaugural ou mito fundador do cinema pernambucano, marcado pelo heroísmo de seus protagonistas, sobretudo, os homens realizadores, mas também das mulheres atrizes (as estrelas).

Cinema Pernambucano – 70 Anos (U-Matic, P&B, 20', 1989), parceria de Spencer com Amin Stepple é mais uma obra que reafirma não só o mito fundador do Ciclo do Recife como também o qualifica como a época de ouro da cinematografia do estado até então. Quinze dos vinte minutos de duração do documentário falam do ciclo, e pouco menos de cinco são dedicados ao que aconteceu depois no cinema pernambucano, ou seja, dos anos 1930 até o final da década de 1980.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Spencer fez um cinema possível, das condições de possibilidade efetivas para se fazer cinema na região Nordeste do Brasil em seu tempo, com pouco ou nenhum recurso, mas cheio de paixão, coragem e determinação, às vezes desempenhando sozinho todas as funções, a exemplo da animação *As Corocas se Divertem*. Escreveu projetos, porém, não conseguiu apoio para concretizar o sonho da realizar um longa-metragem. Não se abateu e construiu uma obra imensa de curtas, praticamente sem interrupção ao longo de 40 anos.

Da mesma forma que não privilegiou formatos, tendo realizado nas bitolas 35mm, 16mm, Super 8 e em vídeo (analógico e digital), também não hierarquizou temas para filmar. Sua obra é eclética, marcada pela diversidade temática, em que a infância de um ícone da nobreza pernambucana, o abolicionista Joaquim Nabuco (*O Menino de Massangana*), uma rinha proibida (*Valente é o Galo*), a arte dos artesãos (*Adão Foi Feito de Barro*) e artistas plásticos, as diferentes expressões da cultura popular, o meio ambiente (*Capibaribe*), as relações amorosas passageiras *(P.S: Um Beijo*), as diversas manifestações de fé (*Toré a Nossa Senhora das Montanhas*), a violência urbana, o cinema, a política (*A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno*) ou eventos históricos têm o mesmo valor e importância.

Mas Spencer teve também suas preferências temáticas e de domínio no âmbito das imagens em movimento. Foi no documentário onde se sentiu mais à vontade e praticou uma etnografia intuitiva, atravessada pelos afetos, registrando os costumes, as tradições e, sobretudo, a cultura popular de Pernambuco e do Nordeste brasileiro, que acompanhava desde a infância. O cinema foi outro tema de grande interesse. Com a morte de Jota Soares, um

dos pioneiros do Ciclo do Recife, Spencer assumiu a missão de ser o guardião e divulgador do ciclo recifense. Mas também denunciou o abandono das salas de rua, protestou contra a morte de Marylin Monroe e procurou contar 70 anos da história do cinema em Pernambuco.

Sua obra é marcada também pelo pioneirismo. Em parceria com o cineasta Lula Gonzaga foi dos primeiros a realizar cinema de animação em Pernambuco. Teve a primazia de abordar a questão da poluição ambiental quando o assunto ainda não estava em pauta na mídia. O cinema de Spencer é também muito musical. Dono de um grande acervo de músicas de cinema, foi ele próprio responsável por grande parte da trilha sonora de seus filmes. E sempre que pôde investiu na produção de trilhas originais, adicionando um sentido poético aos filmes ou fazendo da canção porta-voz de mensagens.

Um cinema, enfim, político, contra a ditadura militar e a favor da democracia, que reverenciou o espírito libertário dos pernambucanos, deixando no ar a necessidade de manter a chama acessa, que protestou e combateu com as armas que tinha, os próprios filmes, em defesa da memória e continuidade da produção cinematográfica de Pernambuco.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v.2. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BEZERRA, C. R. A.; FIGUEIROA, A. *O documentário em Pernambuco no século XX*. Recife: FASA/MXM Gráfica e Editora, 2016.

CANDAU, J. Memória e identidade. São Paulo: Contexto, 2013.

CORRIGAN, T. *O filme-ensaio:* desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2015.

ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.11-47.

Onda conservadora e retrocesso dos direitos da mulherem *A Nuvem Rosa*[140]

Conservative wave and regression in women's rights in The Pink Cloud

Cyntia Gomes Calhado[141]
(Doutora – ESPM-SP)

Resumo: O filme A Nuvem Rosa (Iuli Gerbase, 2021) foi escrito em 2017 e filmado em 2019, mas, na ocasião de seu lançamento em 2021, o que era para ser uma ficção científica distópica, se tornou o primeiro filme "sobre a pandemia". O objetivo desta comunicação é analisar os procedimentos audiovisuais e a plasticidade das imagens do filme, a partir de análise fílmica e entrevista com o diretor de fotografia Bruno Polidoro, para pensar o aspecto político desta produção.

Palavras-chave: A Nuvem Rosa; Bruno Polidoro; plasticidade das imagens; procedimentos audiovisuais; direção de fotografia.

Abstract: The film The Pink Cloud (Iuli Gerbase, 2021) has been written in 2017 and shot in 2019. At the première, in 2021, the dystopic science fiction script became the first feature film about the coronavirus pandemic. We will analyse audiovisual procedures and the image plasticity of the film, based on an interview with the director of photography Bruno Polidoro, to reflect about the political aspect of this production.

Keywords: The Pink Cloud; Bruno Polidoro; image plasticities; audiovisual procedures; cinematography.

O filme *A Nuvem Rosa* (Iuli Gerbase, 2021) foi escrito em 2017 e filmado em 2019, mas, na ocasião de seu lançamento em 2021, o que era para ser uma ficção científica distópica, se tornou o primeiro filme "sobre a pandemia". Na história, a chegada de uma nuvem rosa tóxica e mortal nos céus força as pessoas ao isolamento. O roteiro se debruça sobre os efeitos do confinamento em Giovana (Renata de Lélis) e Yago (Eduardo Mendonça), que acabaram de se conhecer em uma festa, porém, com a chegada da nuvem, precisam viver como um casal. Ao longo dos anos, Yago vive sua própria utopia, enquanto Giovana sente-se cada vez mais aprisionada.

Realizado em Porto Alegre, *A Nuvem Rosa* está inserido em um eixo descentralizado da produção cinematográfica brasileira, graças às políticas públicas de descentralização. Trata-se de uma obra de baixo orçamento, quase toda filmada em uma única locação, com

140 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no ST Estética e plasticidade da direção de fotografia.

141 - Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora na graduação de Cinema e Audiovisual da ESPM-SP, e-mail: cyntia.calhado@gmail.com

elenco pequeno. A partir destas características de produção, será abordado o processo de criação da narrativa visual e dos aspectos plásticos da imagem, considerando a relação criativa entre a direção (Iuli Gerbase), direção de arte (Bernardo Zortea) e de fotografia (Bruno Polidoro). O foco desta investigação recai sobre as decisões técnicas e estéticas utilizadas na direção de fotografia.

DIRETOR DE FOTOGRAFIA

Graduado em Realização Audiovisual e mestre em Comunicação pela Unisinos. Atua há quinze anos como diretor de fotografia em filmes, videoartes e séries. Fotografou 18 longas-metragens, que estreiaram em importantes festivais como Sundance (*A Nuvem Rosa*, de Iuli Gerbase), IDFA: International Documentary FilmFestival Amsterdam (*5 Casas*, 2020, de Bruno Gularte Barreto), PÖFF: Tallinn Black Nights (*A Colmeia*, 2019, de Gilson Vargas), IFFI: International Film Festival of India (*A Primeira Morte de Joana*, 2021, de Cristiane Oliveira), e Chicago Latino Film Festival (*Legalidade*, 2019, de Zeca Brito). Recebeu mais de 25 prêmios de melhor fotografia em festivais, com destaque para os oito recebidos no Festival de Cinema de Gramado. Além do trabalho como fotógrafo, dirigiu três curtas e o longa-metragem *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (2013), sobre a obra do escritor Caio Fernando Abreu, seleção oficial do Festival É Tudo Verdade 2013. Entre seus trabalhos mais recentes está a série internacional *Travessias*, dirigida por Gilson Vargas e filmada nos cinco continentes.

CONCEPÇÃO FOTOGRÁFICA DE *A NUVEM ROSA*

A entrevista que realizei com Bruno Polidoro, que servirá como base para as reflexões deste texto, foi feita por e-mail, a pedido do entrevistado, em 1º de abril de 2022 (CALHADO, 2023). As perguntas buscam elucidar suas escolhas na concepção fotográfica de *A Nuvem Rosa*. Polidoro explica que o filme busca realizar um estudo comportamental das relações humanas e seus estados de espírito. No decorrer da narrativa, a cor rosa adquire diferentes tonalidades, acompanhando as transformações psicológicas dos personagens, especialmente de Giovana. Segundo a diretora Iuli Gerbase, "imaginei algumas possíveis interpretações para a nuvem. Ela poderia ser uma metáfora para a pressão da sociedade em manter um casamento monógamo" (GERBASE, 2017, p. 52). Uma das referências para a criação do roteiro é o filme *O Anjo Exterminador* (Luis Buñuel, 1962).

Polidoro afirma que a diretora e roteirista Iuli Gerbase escreveu o roteiro pensando em uma história que pudesse ser quase toda filmada em uma só locação e com elenco pequeno. "Dentro dessa proposta, ela roteirizou descrevendo a geografia e possibilidades visuais do apartamento de seus pais, que foi onde filmamos" (CALHADO, 2023, p.). Grande parte das reuniões, conversas, estudos de planos e luzes aconteceram no local de filmagem.

ILUMINAÇÃO ROSA E ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO

A escolha do rosa, uma cor associada à feminilidade, utilizada como gás tóxico e os significados simbólicos da paleta de rosa e azul pasteis podem ser interpretados, a meu ver, como uma onda conservadora impossível de controlar. A maioria das questões do roteiro giram em torno de abusos advindos do patriarcado e do machismo. Temos um senhor, o pai de Yago, homofóbico; menores de idade sofrendo violência sexual do pai de uma amiga; a protagonista Giovana cedendo à maternidade contra sua vontade e tendo seu sofrimento psicológico negado pelo companheiro Yago, enquanto este personagem normaliza a situação, por entender que ela o favorece.

Segundo Polidoro, a escolha do rosa vem desde o roteiro.

> (...) em uma proposta de ser uma cor sedutora, ligada ao feminino, mas que essa sedução esconde muitos segredos - e desgraças. Total reflexo da situação que se instalou em nosso país: em um olhar rápido você é seduzido - e se deixa enganar por algo que pode te destruir.
>
> O rosa parece tão "querido", mas é uma beleza que é, também, uma força mortal. Ainda, creio que o rosa traz o estereótipo dos opostos de meninas e meninos, e consequentemente, uma "nuvem" sobre o casamento e as relações heterossexuais padrões, que são vendidas como o único meio de realização pessoal, e muitas vezes se revelam terrivelmente tóxicas e fatais.
>
> No caso dos tons de azul, eles nasceram durante a pré-produção, em uma necessidade de imprimir outras cores que não o rosa para gerar uma dinâmica mais ampla de desenhos de luz e possibilidades de manipular o rosa. Também, muito conversei com a Iuli sobre a evolução dos tons de rosa ao longo do filme, e, principalmente, sobre o contraste entre os claros e escuros.
>
> Concordamos que o rosa tinha de se apresentar leve e delicado no início, com as personagens felizes em estar banhadas por ele, as cortinas abertas. Com a evolução da história, as cortinas e janelas são fechadas, colocando nosso casal em trevas que são invadidas por pequenos fachos de luz de um rosa denso, quase vermelho. (CALHADO, 2023, p.)

Por ser um filme de baixo orçamento, para baratear custos, o sol foi utilizado como principal fonte de iluminação. Desta forma, a organização do plano de filmagem seguiu a posição solar. O insulfilm (película utilizada em janelas de carro) foi adotado como gelatina principal nas cenas diurnas, pois poderia ser aplicado nas janelas, aproveitando a luz solar. Os tons de rosa mais dramáticos e com contraste acentuado foram realizados com Arri SkyPanel e lâmpadas LIFX. O filme foi rodado com uma câmera Arri Alexa Mini, um jogo de lentes Zeiss High Speed e, em muitas cenas, foram utilizados filtros de suavização na lente, como 1/8 de Hollywood BlackMagic e Black Pro Mist.

Polidoro afirma que, nas primeiras leituras de roteiro, dois desafios surgiram: como utilizar a iluminação rosa durante todo o filme de forma a não perder a sua força dramática e como trazer identidade e quebrar a monotonia dos mesmos ambientes de uma única locação em mais de cem cenas. Iuli Gerbase, Polidoro, Bernardo Zortea e a assistente de direção Daniela Strack definiram que existiria uma movimentação geográfica da nuvem, assim nem toda luz externa é rosa. Essa escolha permitiu criar um contraste entre fontes de luz rosa e outras mais esbranquiçadas e azuladas. Além disso, o roteiro foi decupado considerando a localização da nuvem e como ela agiria sobre as personagens, experimentando, durante os ensaios com os atores, novas posições dos corpos nos cenários.

Outra decisão técnica que ajudou na construção da evolução dos tons de rosa claros e escuros foi o fato de grande parte das cenas terem sido rodadas em ordem cronológica. Também, para a filmagem, foram criados LUTs com diferentes gradações de rosa, pois, segundo Polidoro, "muitas vezes o olho ia se acostumando ao tom, fazendo com que o rosa fosse lido como branco" (CALHADO, 2023, p.). Nesses casos, aplicava-se um LUT mais carregado, sem precisar mudar a quantidade de gelatinas ou saturação dos refletores. Os *looks* de densidade de cores e contrastes foram aperfeiçoados na pós-produção pelo colorista Daniel Dode e sua equipe.

CONSERVADORISMO E VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

Considerando a leitura da nuvem rosa como uma onda conservadora e sua aproximação com a situação que vivemos na pandemia, é importante trazermos dados sobre o aumento do feminicídio no Brasil, neste período. Segundo estatísticas do Fórum Brasileiro de Segurança, este tipo de crime cresceu 22,2% em março e abril de 2020, em 12 estados brasileiros, em relação ao mesmo período de 2019 (PAULO, 2021). Ao mesmo tempo, houve uma queda nos registros de lesão corporal dolosa em decorrência de violência doméstica. Segundo os especialistas, a queda refletiu a maior dificuldade em se registrar as agressões, já que o agressor passou a ficar mais tempo com a vítima (PAULO, 2021).

De acordo com levantamento realizado em 2020 pelo Instituto Patrícia Galvão, o período de quarentena da pandemia do vírus Covid-19 evidenciou os números já exorbitantes de denúncias de violência contra mulher. Apenas naquele ano, a agressão física aumentou em 75% desde o início do isolamento (INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO, 2020).

Porém, vale ressaltar que a violência contra a mulher é um fenômeno global e histórico. Uma a cada três mulheres em idade reprodutiva sofreu violência física ou sexual praticada por um parceiro íntimo durante a vida, e mais de um terço dos homicídios de mulheres são cometidos por um parceiro íntimo, segundo um estudo publicado em 2013, que coletou dados de 66 países (STOCKL et al., 2013).

Além da violência física e sexual, que são as mais reportadas, a Lei Maria da Penha prevê outros três tipos de violência doméstica e familiar contra a mulher: a psicológica, moral e patrimonial. Refletindo sobre as razões históricas da recorrência das violências dos homens

contra as mulheres em relações íntimas, recuperamos o conceito de patriarcado que, na definição de Saffioti (2015, p. 145): "refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina". Para a autora, o patriarcado "configura um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade" e "representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência" (2015, p. 145).

Ela reforça que a "Violência de gênero, inclusive em suas modalidades familiar e doméstica, não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social de gênero, que privilegia o masculino" (2015, p. 145). E acrescenta, dizendo que "O patriarcado se baseia no controle e no medo, atitude/sentimento que formam um círculo vicioso" (2015, p. 145).

Também podemos observar relações entre o aumento da violência de gênero e a ausência de políticas públicas de assistência social, especialmente em situações de crise, como foi o caso da pandemia. Comentando sobre os paralelos entre a violência de gênero e a política de governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, Polidoro afirma que:

> Inicialmente, a nuvem rosa estava só no Brasil, quase como um reflexo da onda conservadora que se aproximava de nossas cidades - com a eleição em 2018, isso se tornou uma certeza. Já na montagem, com o início da pandemia, sentimos que o filme deveria ganhar ares mais internacionais, e durante a finalização de cor, a Iuli sugeriu inserirmos no noticiário de uma das primeiras cenas imagens da nuvem em Londres e São Francisco. Acredito que foi uma bela escolha, pois temos certeza que o filme se passa no Brasil - e gera essa crítica política que estamos falando; mas também expande e gera identificação com outras plateias. (CALHADO, 2023, p.)

CONCLUSÃO

Buscamos, por meio da análise dos procedimentos audiovisuais do filme *A Nuvem Rosa*, a partir de entrevista com o diretor de fotografia Bruno Polidoro, identificar aspectos da narrativa visual e associá-los a uma leitura política desta produção. A ficção científica distópica é um gênero que tradicionalmente engloba crítica social. No caso deste filme, o surgimento da pandemia do Covid-19 acabou transformando uma história escrita como ficção especulativa, em realismo. Esta trágica coincidência trouxe uma camada documental ao roteiro, além de retratar situações vivenciadas durante o isolamento social (como o uso de telas e o trabalho remoto, por exemplo), também evidenciou retrocesso nos direitos da mulher.

A partir de um desejo da diretora e roteirista Iuli Gerbase de trazer um olhar para a normatividade do casamento monogâmico heterossexual e suas consequências, especialmente para as mulheres, o filme comporta uma leitura crítica à violência contra a mulher. Como analisado, a nuvem rosa tóxica traz uma onda conservadora que transforma a vida dos personagens, começando pelo fato de que eles perdem a liberdade de ir e vir.

No plano da narrativa visual, a paleta de azul e rosa são a elaboração plástica dos estereótipos de gênero. A iluminação rosa presente durante todo o filme é um dos elementos de expressão das violências associadas a abusos advindos do patriarcado e do machismo. A gradação do rosa, passando de tons claros até um tom quase vermelho, acompanha as transformações psicológicas dos personagens, especialmente de Giovana.

Na medida em que os anos de confinamento avançam, Giovana, que afirmava, no início, não querer ter filhos, dá à luz a um bebê, o que sugere uma quebra em seus direitos reprodutivos. As amigas de sua irmã, que acabam grávidas do pai de uma delas, também são privadas de seus direitos reprodutivos. Segundo indica o roteiro, elas são menores de idade e estão submetidas em confinamento a relações sexuais com um maior de idade, o que configura violência sexual.

Analisando os dados de violência de gênero no período da pandemia, pudemos notar espelhamentos de situações presentes no filme com fatos reais, como o aumento de denúncias de violência contra mulher e casos de feminicídio no Brasil. Também salientamos que é recorrente e histórica a violência dos homens contra as mulheres em relações íntimas, por conta de uma organização social de gênero que privilegia o masculino: o patriarcado.

REFERÊNCIAS

CALHADO, Cyntia Gomes. *Entrevista Bruno Polidoro*: Cinematografia do filme A Nuvem Rosa. In: Anais de textos completos do II MOVI - II Encontro brasileiro de fotografia em movimento. Grupo de pesquisa cinematografia expressão e pensamento. Niterói, 2022.

GERBASE, Iuli. *A Nuvem Rosa*: Ensaio sobre Personagens e Roteiristas Aprisionados. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2017.

INSTITUTO MARIA DA PENHA (IMP). *Tipos de violência*. Fortaleza: IMP, 2018. Disponível em: https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html. Acesso em 6 de nov. de 2022.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. *Violência doméstica contra a mulher na pandemia*. Dossiê sobre a Violência Doméstica no Brasil, [s. l.], 7 out. 2020. Disponível em: https://assets-institucionalipg.sfo2.cdn.digitaloceanspaces.com/2020/11/LocomotivaIPG_ViolenciaDomesticanaPandemiaFinal.pdf. Acesso em: 21 out. 2022.

PAULO, Paula. *Uma em cada quatro mulheres foi vítima de algum tipo de violência na pandemia no Brasil, aponta pesquisa*. g1, 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/06/07/1-em-cada-4-mulheres-foi-vitima-de-algum-tipo-de-violencia-na-pandemia-no-brasil-diz-datafolha.ghtml. Acesso em 6 de nov. de 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Perseu Abramo, 2015.

STOCKL H, DEVRIES K, ROTSTEIN A, ABRAHAMS N, CAMPBELL J, WATTS C, et al. *The global prevalence of intimate partner homicide*: a systematic review. Lancet: 2013; 382(9895): 859-65. https://doi.org/10.1016/S0140-6736(13)61030-2.

Roteiros e ficções da queda de Dilma Rousseff[142]

Dilma's Fall in Documentary: Plots and fictions.

Daniel Leão[143]
(Doutor em Artes Visuais – Cinemateca Catarinense/ABD)

Resumo: Nosso objetivo é analisar como o processo que levou à queda de Dilma Rousseff foi estruturado dramaticamente em alguns dos filmes documentários dedicados a ela, relacionando-se essas estruturas tanto à realidade histórica quanto aos procedimentos de registros adotados. Analisamos, especialmente, Filme Manifesto (Fabiano, 2017), Tchau, querida (Aranda, 2019), Não vai ter golpe! (Rauh e Santos, 2019) e Democracia em vertigem (Costa, 2019).

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo, Dilma Rousseff, Golpe de Estado.

Abstract: In this communication, we analyze how the process that led to the fall of Dilma Rousseff was dramatically structured in some of the documentary films about it: Filme Manifesto (Fabiano, 2017), Tchau, querida (Aranda, 2019), Não vai ter golpe! (Rauh and Santos, 2019) and The Edge of Democracy (Costa, 2019). Such structures are, on the one hand, related to the historical reality of events; on the other hand, they have their procedures scrutinized.

Keywords: Contemporary Brazilian documentary, Dilma Rousseff, Coup d'etat.

Filme Manifesto — O Golpe de Estado de Paula Fabiana foi lançado ainda no ano da derrubada de Dilma Rousseff. Sem narração em *voz over* ou entrevistas, o filme é quase inteiramente por um conjunto de imagens de diferentes resoluções captadas na rua, no corpo-a-corpo com a realidade, imagens que perpassam o transe que tomou o país desde as manifestações de 2013 e se encerram na transmissão em praça pública da votação para abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados — um dos mais traumáticos momentos da história brasileira, essa votação é peça recorrente nas obras sobre o impeachment. Diferente de quase todos os demais filmes, as imagens de Paula Fabiana não são imagens *da rua*, mas *imagens-na-rua*: Paula é parte das multidões.

Filme Manifesto é o filme de uma participante que estava nas ruas e tenta dar conta de sua experiência. Captadas com uma câmera de baixa resolução e um áudio que por vezes dilacera as palavras em ruídos inteligíveis, essas imagens cativantes estão sempre distantes de qualquer esfera de poder e de qualquer possibilidade de se aproximar dele. À diferença

142 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS.

143 - Graduado em Cinema (UFF), Mestre em Comunicação (UFF), Doutor em Artes Visuais (UDESC com período sanduíche na New York University). Atualmente é diretor da Cinemateca Catarinense/ABD-SC.

de todos os outros documentários, aqui a voz-do-filme (cf. NICHOLS, 1983, p. 18) é uma voz desnorteada, tragada dentro de um processo que ainda não havia terminado – e que, sob todos os efeitos, ainda não terminou.

Para tornar esse processo compreensível para o observador externo, Paula faz uma escolha decisiva ao organizar sua narrativa a partir de um segundo elemento, inteiramente distinto do primeiro: imagens de arquivo – desde reportagens jornalísticas contemporâneas até filmes anticomunistas realizados nos anos 1960 pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – traçam uma cronologia para o golpe e delineiam uma alegoria, buscam afirmar um sentido e direção. Assim, seu roteiro pode ser percebido tanto como uma jornada do início até o fim de um processo, quanto "como uma ponte sustentada por um determinado número de pilares" para utilizarmos a descrição de Jean-Claude Carrière (CARRIÈRE, 1996, p. 73).

Outros filmes relatam o processo de queda da Dilma a partir das ruas, mas lançando mão de procedimentos inteiramente distintos. Um deles têm um escopo temporal bastante reduzido: em *Tchau, querida* Gustavo Aranda e Vinícius Segalla, integrantes do coletivo Jornalistas Livres, viajam à Brasília para cobrir a votação da abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados. A montagem é redundante, inteiramente orientada no sentido de contrapor o acampamento de quem é favorável ao impeachment (nele, há *lounge*, um dj tocando música eletrônica estrangeira, um stand de carros da Fiat, pessoas favoráveis intervenção militar) e o acampamento contrário ao golpe (com roda de samba, uma mesa de debate onde pensadores explicam os motivos por trás do golpe, uma juventude que ensaia cantos, camponeses que preparam o almoço coletivo a partir dos alimentos orgânicos que produzem). Uma sequência resume o espírito do documentário. Uma entrevistada do primeiro habitat, ao saber que o filme também era realizado no outro, pergunta ao sujeito da câmera qual deles é mais "popular" — ato contínuo, um corte seco para a roda de samba do acampamento favorável à permanência de Dilma.

Deixando de lado as questões éticas envolvidas nesse corte, fica evidente que o filme se vale (e se estrutura) na caracterização dramática de personagens por contraste e similitude (cf. PALLOTTINI, 1989, p. 74). O documentário não apenas se orienta pelo desejo de filmar imagens desta natureza, como busca provocá-las. Mais de uma vez, o próprio sujeito-da-câmera anima as pessoas que filma a repetirem bordões: como ao perguntar a um grupo de jovens "se vai ter golpe", apenas para ouvir o previsível complemento: "Não vai ter golpe e vai ter luta".

Não vai ter golpe!, aliás, é o título do documentário realizado pela direita ideológica sobre o impeachment. Dirigido por Alexandre Santos e Fred Rauh, membros do MBL, o filme guarda semelhanças com *Tchau, querida* em seus procedimentos de caracterização de personagens e ideias, invertendo diametralmente os polos valorativos. Isso é particularmente perceptível nos fragmentos selecionados da votação da abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados. Em todos os demais filmes esse evento traumático é mostrado de modo a opor, de um lado, valores democráticos, as conquistas sociais, a honestidade de presidenta e a ausência de legitimidade daquele processo e de seu principal

condutor e, de outro, valores autoritários, conservadores, estúpidos, ligados a motivações tão aleatórias quanto o asfaltamento de uma estrada ou o amor aos netos. Aqui, ocorre o inverso: os votos favoráveis ao impeachment ressaltam os valores da Constituição Federal e a corrupção do governo, enquanto os votos expressam apenas vínculos supostamente anacrônicos: "Pelo legado de Getúlio, Jango e Brizola", diz o deputado Afonso Motta. O voto de Jean Wyllys, presente na maior parte dos filmes na íntegra

> Em primeiro lugar estou constrangido de participar dessa farsa, dessa eleição indireta conduzida por um ladrão. Essa farsa sexista! Em nome dos direitos da população LGBT, do povo negro e exterminado das periferias, dos trabalhadores da cultura, dos sem teto, dos sem terra, eu voto não ao golpe! E durmam com essa, canalhas!

aqui é restrito ao "Eu voto não ao golpe! E durmam com essa, canalhas!". Em *Tchau, querida!* o evento é registrado em uma coreografia dramática de franca exaltação: ao contrário de mostrar a ominosa Brasília fracionada por grupos opostos ou a melancólica Lapa de Paula Fabiana, vemos uma exuberante Avenida Paulista diante de um palco onde o músico Lobão performa o hino nacional em um riff de guitarra. O voto decisivo é transmitido na íntegra, em ritmo de festa eletrônica e a batida sintética que o acompanha desde o início chega ao ápice quando o deputado solta a derradeira aprovação, e passamos a ver o êxtase da multidão de pessoas vestidas com as cores dominantes da bandeira nacional. Pouco depois de ouvirmos William Bonner transmitir a notícia, a representação adquire uma tranquila continuidade, sem qualquer raiva, perfídia, desolação ou ruptura traumática: apenas as pessoas de verde e amarelo (e afora isso em nada pitorescas) se abraçando emocionadas, chorando de alegria e alívio. Também neste sentido, o filme é um espelho invertido de *Tchau, querida* e com ele foram uma oposição diametral que se pode notar nos títulos dessas obras: assim como Aranda e Segalla ressignificam afetuosamente a frase que estampou com escárnio os cartazes erguidos por opositores de Dilma Rousseff ao longo da votação,[144] os militantes do MBL se apropriam do grito de resistência ao golpe em uma narrativa que busca demonstrar seu protagonismo em um processo que seguiu todos os ritos constitucionais.

As semelhanças param por aí. Depois de um prólogo que aborda o nascimento do grupo a partir da biografia de seus fundadores por meio de uma narração em primeira pessoa, o filme passa a se estruturar como uma jornada de superação de obstáculos do MBL em busca do impeachment – seguindo o princípio clássico do cinema hegemônico, no qual ao longo do roteiro "os protagonistas deparam-se com certo número de dificuldades na consecução de seus objetivos. Essas dificuldades dão o interesse à história" (CHION, 1989, p. 165). O filme é longo, estruturado em diversos capítulos, nos quais se alteram e se complementam os três principais tipos de dificuldade: o obstáculo (dificuldade de natureza circunstancial e estática, aqui percebida ao longo de todo o filme); a complicação (de natureza acidental e temporária, aqui ocorrendo inúmeras vezes, como quando uma militante é atropelada durante a marcha até Brasília); e, evidentemente, a contraintenção ("uma intenção humana de sentido contrário ao de uma primeira, embora ligada ao mesmo objetivo, e que procura impedir essa

144 - É com esta frase que Lula se despede de Dilma Rousseff em um telefonema grampeado e divulgado de forma ilegal pelo então juiz Sérgio Moro.

primeira de alcançar seus fins" (CHION, 1989, p. 166). Por meio dessas peripécias, que contribuem para uma caracterização dramática das personagens, e pela articulação de diversas fontes de material de arquivo e de uma trilha sonora empática, o filme adquire uma esperada fluência narrativa.

Como se sabe, apesar de sua "diegese" em tese coincidir com o mundo histórico, de onde provêm suas imagens e sons, todo documentário é parcial e expressa um ponto de vista. Isto é particularmente perceptível quando vemos obras que representam eventos dos quais participamos ou testemunhamos. É claro que uma seleção de imagens de um mundo vasto e infinito é sempre questionável – e muitas vezes justificável por sua própria questionabilidade. Entretanto, há fronteiras éticas que ao serem cruzadas de forma ostensiva causam-nos as mais profundas objeções. Não se trata de uma especificidade do cinema documentário, como atesta a conhecida reação de Jacques Rivette ao infame travelling de *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1961), que classifica como abjeto (cf. RIVETTE, 1961, p. 54).

Existe em *Não vai ter golpe!* um desses momentos realmente abjetos. Ele ocorre quando o filme representa um telefonema entre a então presidenta Dilma e o ex-presidente Lula, interceptado e divulgado de forma ilegal. No arranjo do documentário, a sequência começa com Lula afirmando: *"eu to com a seguinte tese, é guerra, quem tiver com a maior artilharia ganha"*; um corte nos lança aos manifestantes gritando *"Lula na papuda"*; um repórter afirma que os manifestantes estão indignados com o conteúdo da gravação e que os "líderes governistas também ficaram indignados, mas por terem tornado pública aquela gravação". Ocultando-se a ilegalidade do registro ou de torná-lo público, o filme passa de imediato ao comentário de Moro para quem *"a democracia em uma sociedade livre exige que os governados saibam o que fazem os governantes mesmo quando estes costumam agir nas sombras".* Ao ocultar da narrativa algo essencial para a compreensão do fato narrado, este filme expressa um inequívoco desprezo pela democracia, configurando-se como verdadeiramente abjeto.

A narração em primeira pessoa, as contínuas referências à sua própria família, parecem aproximar *Democracia em Vertigem* dos documentários que se situam entro do escopo do giro autobiográfico do documentário latino-americano: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), três filmes que ao retratar as consequências da ditadura militar na vida privada de famílias de exilados abordam à sua maneira a influência dos pais nos destinos de suas filhas. São diretoras que se afirmam aqui como "Representantes do trauma da segunda geração, a de filhos de militantes que, como personagens secundários na vida dos pais diante das grandes utopias políticas, cresceram marcados pela ausência e pelo exílio" (FELDMAN, 2017).

Como nestes filmes, Petra Costa narra o processo de impeachment em primeira pessoa, situando-o a partir da história de militância política de seus pais e de suas memórias pessoais. Há, no entanto, diferenças fundamentais que invertem "a passagem do pai ao país, do privado ao político, da autobiografia a uma escrita marcada por forte presença da alteri-

dade" (FELDMAN, 2017). Ainda que de forma sutil, essa inversão é perceptível já no prólogo do filme. Sobre lentos e precisos deslocamentos de câmera no Palácio da Alvorada, ouvimos a voz da diretora:

> Um país que depois de vinte e um anos de ditadura restabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração pra muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado a sua maldição. Mas aqui estamos... o país avançando novamente rumo a seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir debaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero.

A partir dele, as pesquisadoras Andréa França e Patrícia Machado realizam a seguinte análise:

> É do interior inabitado do Palácio do Alvorada que o filme se posiciona, declarando que a ditadura foi uma "maldição" do passado. Afirma que o país "avança novamente rumo ao seu passado autoritário" e deixa em suspenso a pergunta que não faz: "como isso aconteceu?". Questionamento que abriria o filme para um lugar de investigação efetiva diante da alteridade que ele mesmo oferece – ao cineasta e ao espectador. Petra Costa, no entanto, traz para o centro dos problemas anunciados sua sensação íntima. Associa a democracia a um "sonho", a ditadura a uma "maldição' e o sentimento de temor ao "chão que se abre debaixo dos pés". Infantiliza assim a rica alteridade que se apresenta (FRANÇA; MACHADO, 2019).

Um dos efeitos mais problemáticos da inversão deste movimento – agora do país para o pai –, é que processos sociais complexos são reduzidos à movimentação de poucas pessoas. Isso é particularmente evidente na elipse em que o filme une, com um corte seco, a prisão de Lula à eleição de Bolsonaro, numa construção de sentido que remete aos experimentos do pioneiro da montagem, Lev Kuleshov. É difícil discordar que o destino da eleição seria outro sem a prisão de Lula. Muito além de afirmá-lo, no entanto, essa elipse expressa de forma dramaticamente potente que a eleição de Bolsonaro *realizou-se* ali. Ignora-se, então, outros fatores significativos para esta eleição e para a avaliação da vertigem da democracia brasileira, desde os disparos em massa de mensagens eleitorais com financiamento ilegal de empresários até a ressentida fragmentação da centro-esquerda, sem falar do afastamento do Partido dos Trabalhadores das bases populares de sua origem política, da comoção popular com a repercussão da notícia de um atentado à vida de Bolsonaro. Tudo é obliterado na potência expressiva daquela elipse. A este respeito, é preciso lembrar a antiga máxima godardiana de que o travelling é uma questão moral, máxima que Maria Augusta Ramos diretora de *O processo* reformulou com as seguintes palavras: "Cada corte é um corte estético e ético" (RAMOS, 2018).

REFERÊNCIAS

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Prática do roteiro cinematográfico.* São Paulo: Editora JSN, 1996.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. Holanda, K. & Tedesco, M. C. (Ed.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017. [Recurso eletrônico]

NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly, 36*(3), 17-30, 20, 1983.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem.* São Paulo: Editora Ática, 1989.

RAMOS, Maria Augusta. O processo, o documentário que quer que você reflita sobre o impeachment. Huffpost Brasil, São Paulo, 18 de maio de 2018. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/05/18/o-processo-o-documentario-que-quer-que-voce-reflita-sobre-o-impeachment_a_23438311/ Acessado em 09 de março de 2022.

RIVETTE, Jacques. De l'abjection. *Cahiers du cinéma,* n° 120, juin 1961, pp. 54-55.

“Tá gravando?”: realismo contra-hegemônico no Pena Máxima[145]

“Are you recording?”: counter-hegemonic realism in Pena Máxima

Daniela M. F. Rosa[146]
(Doutoranda – Museu Nacional - UFRJ)

Resumo: O Pena Máxima constitui aquilo que Bell Hooks considerou como uma existência contra-hemônica por si só, em sua própria presença (HOOKS, 1989). Como produtora audiovisual, escola de atores e um projeto social gerenciado e voltado por pessoas cuja existência é atravessada pela estimação e segregação social, racial e de gênero, o Pena Máxima instaura a disrupção necessária para uma revisão dos modos de representar estes grupos sociais.

Palavras-chave: Instituo Cultural Pena Máxima, sistema penitenciário, cinema contra-hegemônico, realismo, representação.

Abstract: Pena Máxima constitutes what Bell Hooks considered a counter-hemonic existence by itself, in its own presence (HOOKS, 1989). As an audiovisual production company, a school of actors and a social project managed and focused on people whose existence is crossed by social, racial and gender estimation and segregation, Pena Máxima establishes the necessary disruption to review the ways of representing these social groups.

Keywords: Pena Máxima Cultural Institute, penitentiary system, counter-hegemonic cinema, realism, representation.

Este artigo é o princípio de uma reflexão teórica acerca dos procedimentos e estéticas do grupo teatral e produtora audiovisual Instituto Cultural Pena Máxima, formado essencialmente por egressos do sistema penitenciário brasileiro, “ex-bandidos”. As informações sobre o grupo aqui apresentadas são resultado do meu convívio desde 2020 com Gilson da Maia, fundador do grupo, e outros membros do Pena Máxima; assim como da minha participação em gravações e nos encontro semanais.

O Instituto Cultural Pena Máxima é um grupo teatral e produtora audiovisual fundada por ex-detentos e voltada principalmente para pessoas moradores de comunidades e áreas periféricas no Grande Rio. Além de realizar trabalhos autorais, tem operado como agência de artistas ao fornecer o elenco de produções de grande visibilidade. Sem cobrar quaisquer

145 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: “Cinemas pós-coloniais e periféricos”.

146 - Daniela M. F. Rosa é mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. Membro do grupo de pesquisa FIP (Fotografia, Imagem e Pensamento), realizou pesquisa sobre as interseções entre o cinema e a arte. Atualmente, é doutoranda nem Antropologia Social no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN-UFRJ), onde desenvolve pesquisa a cerca das estéticas na música e no cinema produzidas pela população que habita regiões periféricas na cidade.

taxas para os membros, o grupo tem caráter de projeto social, na medida em que tem desempenhado um importante papel na inserção de pessoas em situação de vulnerabilidade social no mercado de trabalho do audiovisual, possibilitando geração de renda e autoestima a essas pessoas.

Um movimento evidentemente coletivo, mas que surge de uma vontade individual específica. Foi dentro do sistema penitenciário, cumprindo uma pena de 9 anos (dos quais 7 permaneceu em um estado extrema solidão, sem quaisquer visitas do mundo exterior) que Gilson da Maia, líder do grupo, vislumbrou no cinema um modo de articulação entre ele e o mundo. Enquanto esteve na 52 DP em Nova Iguaçu, Gilson pôde participar da oficina de cinema com Marcelo Yuka e Silvio Tendler, parte do projeto Carceragem Cidadã, realizado pelo delegado Orlando Zaccone. Como comenta Gilson, um projeto deste tipo dentro das prisões era algo extremamente atípico, embora a criação do Pena Máxima demonstre a efetividade de iniciativas como estas.

Ainda no regime semi-aberto, Gilson e outros membros-fundadores gravaram suas primeiras cenas em um presídio desativado, com a câmera de um celular *Blackberry*. A cena é gravada em um plano sequência, mostra presos e agentes penitenciários envolvidos na venda de droga dentro dos presídios. Há aqui um efeito parecido com aquele produzido pelo pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), no quadro "As meninas" (1656), excepcionalmente observado pelo filósofo Michel Foucault (1926-1984) no livro "As palavras e as coisas" (1966). Se em "As meninas" o quadro representativo se desdobra pelo artifício do pintor em se inscrever na imagem ao pintar o reflexo de um espelho, nas cenas produzidas pelo Pena Máxima, os ex-detentos, recém-saídos do cárcere, reencenam eles mesmos a rotina do presídio, vivida por aqueles que não se desvencilham das atividades que os conduziram aquela situação de privação de liberdade -mas, dessa vez, dentro dos muros da lei.

Foi através destas cenas que Gilson da Maia realizou o documentário "Livres" (2017), em parceria com o diretor Patrick Granja e a roteirista Kaliman Chiappini. O filme, que é principalmente informativo, fez parte da programação de alguns festivais como o Festival do Rio, e é exibido também em um circuito mais específico, em eventos e palestras em Fóruns. Embora não seja propriamente um filme de denúncia, o filme assume postura crítica ao disponibilizar para conhecimento público e amplo, através dos testemunhos dos sujeitos da experiência, certos aspectos da gestão dos presídios que violam os Direitos Humanos - por exemplo, a comida estragada que é servida aos internos.

Como coloca Camila Nunes Dias, no texto "Situação carcerária no Brasil: persistências autoritárias e recrudescimento punitivo", que integra o Relatório dos Direitos Humanos no Brasil de 2022, resultado de uma parceria entre o Núclero de Estudos da Violência (NEV-USP) com a Comissão Arns e a Aassociação Nacional de Pós-graduação e pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), o atual estado do Sistema penitenciário brasileiro, em que grupos criminais estão envolvidos na gestão interna dessas instituições, é

> decorrência da própria superpopulação carcerária, derivada da política de intensificação do encarceramento, houve uma ampliação das más condições de vida, da precariedade e da vulnerabilidade da população privada de liberdade. Além disso, há que se destacar que o aumento no número de presos não foi acompanhado do crescimento da infraestrutura, especialmente, do número de servidores. Consequentemente, a participação de grupos criminais partilhando com o Estado a gestão dos espaços prisionais ganhou força e se tornou fator preponderante na manutenção da ordem prisional (DIAS, 2022).

Como modelo econômico, modo de governar e forma social, o neoliberalismo, fase atual do Capitalismo, se reproduz no que hoje no chamado Estado Penal, marcado principalmente pelo intenso aumento da população carcerária. Há uma tendência de aumento constante ao longo dos últimos 20 anos, "incluindo uma curva mais acelerada entre 2014 e 2016, que levou o Brasil a atingir a 3ª posição mundial no ranking de países que apresentam a maior população carcerária, atrás apenas dos Estados Unidos e da China" (DIAS, 2020).

Segundo a autora, "o aumento da população carcerária é um fenômeno que está diretamente relacionado ao funcionamento do Sistema de Justiça Criminal e à engrenagem racial e socialmente seletiva que o movimenta". Não por acaso, a população carcerária é majoritariamente negra, com pretos e pardos conformando, em 2019, 66% do total. Dias faz a ressalva a respeito dos inúmeros problemas relativos a coleta destes dados, o que pressupõe a grande probabilidade de subnotificação. "Ou seja, é provável que a composição da população privada de liberdade seja ainda mais fortemente representada pela população negra do que mostram os números oficiais disponíveis" (DIAS, 2020). As histórias de Gilson da Maia, dos outros fundadores e muitos dos membros do Pena Máxima povoam esses números: eles são homens, negros, moradores de áreas periféricas do Rio de Janeiro dos quais faz parte do cotidiano a presença de facções do varejo de drogas e o constante conflito com policiais.

O sentido destas experiências emana a partir do improviso. Como um jogo sem roteiro e bastante aberto, Gilson propunha uma situação na qual os atores assumiam diferentes papéis a partir dos quais performavam no improviso – modo de atuação que requer não apenas um conhecimento sobre técnicas de improviso e palco, mas também um conhecimento prévio sobre como aquela situação se desenvolvia "na vida real". Realidade e realismo são noções frequentemente invocadas por Gilson. Graças a longa duração do exercício, os atores vão aos poucos se soltando e ações e reações passam a surgir e desencadear os acontecimentos da cena. Embora estejam em palco, o exercício não é somente teatral, mas também cinematográfico, uma vez que Gilson percorre todo o palco durante ação gravando com um celular em mão, focando principalmente no rosto dos atores participantes.

O fato de serem "ex-bandidos" encenando bandidos, policiais ou moradores de comunidade encenando personagens que, se não se identificam pessoalmente, ao menos os conhecem bem por vizinhança, exacerba a verossimilhança ao ponto de diluir as fronteiras entre a realidade fílmica e aquela propriamente dita. Esta proximidade entre o ator e o personagem visa atuações de partem de um conhecimento da experiência, no sentido que lhe

atribui Walter Benjamin (1892-1940). Este conhecimento, produz uma gestualidade própria, impressa - como as digitais do Narrador[147] no jarro de argila - nas performances do grupo. Há modos, gestos, palavras, ritmos, entonações e o não dito que são ordinários, da superficialidade dia-a-dia, mas que ricos em significados específicos de certas *vizinhanças*, que ressoam modos de se viver em comum, reconhecidos por aqueles que o compartilham.

Esses exercícios funcionam também como testes de elenco, que são gravados por Gilson e enviado a diretores de séries em *streammings* nacionais de grande audiência. Desde a participação de Gilson da Maia na série do canal Multishow "Fui Bandido" (2017), em que narra sua história de vida, o Pena Máxima tem participado de produções disponibilizadas em veículos do maior conglomerado de comunicaçãoes do Brasil, a Rede Globo - especialmente nas séries criadas por José Junior, líder do Afrorregae, que agora se ramifica também em produtora audiovisual e tem produzido diversas séries para o *streaming* Globoplay. Estas participações, além de promoverem a autoestima dos integrantes do grupo, que podem se ver em produções de altíssimo nível técnico e veiculadas em conhecidos meios de comunicação, possibilita também a profissionalização de pessoas que, em função da passagem pelo sistema penitenciário ou da origem em um contexto com poucas oportunidades, tem, na maioria das vezes, uma série de obstáculos em seu caminho que dificultam o ingresso no mercado de trabalho.

Historicamente, a estética realista nas representações cinematográficas hegemônicas das periferias urbanas e rurais no Brasil tem estado imersa em uma série de práticas e discursos alienantes da diversidade destes lugares, dos indivíduos que os habitam e das práticas que estabelecem entre si. No cinema, há como exemplo o filme "Cidade de Deus" (Kátia Lund e Fernando Meirelles, 2002) e Tropa de Elite" (José Padilha, 2007) como dois sucessos de bilheteria que tem a violência urbana retratada por uma estética realista, com elenco formado por moradores de comunidades. No livro "O choque do Real" (2007), a pesquisadora Beatriz Jaguaribe caracteriza o contemporâneo a partir de uma "superprodução de imagens de realidade" (JAGUARIBE, 2007, 17). Como contextualiza Jaguaribe, o realismo é um movimento estético que esteve relacionado a Modernidade europeia e se constitui a partir de um paradoxo: "produzir ficções que parecem realidade" (JAGUARIBE, 2007, 16). Se de um lado estéticas realistas endossam imaginários fragmentários do real e os tornam mais significativos, por outro lado, é preciso se ter em conta que estas representações, por mais reais que pareçam, são também socialmente codificadas e respondem a demandas de sensibilidade do presente – por esta razão a diversidade estética dentro do guarda-chuva conceitual chamado "realismo". A arte realista possui poder persuasivo justamente na dissimulação desta mediação e na consequente aparência de transparência entre "representação" e "realidade", que faz com que imagens do real assumam a forma de dados do real: "a verossimilhança do realismo artístico embaraça as fronteiras entre a representação e a experiência vivida" (JAGUARIBE, 2007, 29).

147 - Referência ao texto O Narrador (1936), de Walter Benjamin.

A reflexão de Beatriz Jaguaribe sobre as estéticas do realismo na modernidade é interessante neste trabalho por enfatizar sua análise na produção cinematográfica do Brasil nos anos 2000, bastante marcada pela preocupação em representar o desmanche social no contexto do tráfico de drogas e da violência urbana engendrada a ele. Mas, o realismo produzido pelos atores do Pena Máxima, sejam nas produções de José Junior para o Afreorregae, inseridas nos meios de comunicação hegemônicos, ou nas produções autorais do grupo, é a apropriação de uma ferramenta que a desloca de seus usos habituais. Se pensarmos no que Bell Hooks, (1952-2021) no livro "*Choosin the margin as a spcade of rafical opennes"* (1989), considera uma resistência através de uma presença contra-hegemônica, a existência em si do Pena Máxima tensiona o paradigma hegemônico da representação realista de periferias urbanas do Brasil, através da performance de atores que vivem o cotidiano compartilhado pela população de comunidades do Rio de Janeiro e população carcerária: "Nossa própria presença é disruptiva" (HOOK, 1989, 19). Como coloca a autora, estar a margem é uma abertura radical, sempre no limite de não estar em "um lugar seguro". Requer uma comunidade de resistência, papel que o Instituto Cultural Pena Máxima realiza. Para Jota Mombaça (1991), no texto "Não vão nos matar agora" (2021), o que os ativismos do lugar de fala - cuja presença do Pena Máxima aciona - o que vem sendo desautorizado é "um certo modo privilegiado de enunciar verdade, uma forma particularizada pelos privilégios epistêmicos da branquitude e da cisgeneridade de se comunicar e de estabelecer regimes de inteligibilidade, falabilidade e escuta política" (MOMBAÇA, 2021). Em posição próxima aquela estabelecida por Hooks no trabalho já citado, Mombaça fala em uma "ruptura no regime de autorizações vigente" (MOMBAÇA, 2021).

É também uma característica das produções do grupo os longos planos-sequência, em que a partir da duração das situações desempenhadas pelos autores faz surgir em um processo aditivo as ações que desencadeiam o enredo. A câmera na mão, em movimento rápido, parece o olhar de um curioso que observa a cena de um crime, de um acidente. Ela recorda as movimentações de câmera de filmes de ação recentes, mas também evoca imagens produzidas por mídias livres e ativistas, por exemplo. A câmera acompanha os corpos em jogo na cena, abertos a Relação do Diverso, conforme os considerou Edouard Glissant (1928-2022) em "*El Discurso Antillano" (!981)* se constituem em Relaçãom na qual as "opacidades consentidas" diferem de "indistinções amalgamadas" (GLISSANT, 2002).

Por fim, o Instituo Cultural Pena Máxima dobra a força contra ela mesma e desloca o dispositivo do cinema realista. Sua performance ele cria um cinema que está por vir, onde os representados, eles próprios escrevem, dirigem, atuam, tocam, montam, filmam, alimentam, transportam, divulgam os filmes. Com o que estiver na mão. Se filmar o tráfico é uma demanda do mercado, os artistas ex-bandidos realizam um verdadeiro roubo do dispositivo realista, operando de maneira na qual se sentem valorizados e respeitados - um respeito que parte da verossimilhança pelo reconhecimento.

REFERÊNCIAS

DAS, Veena e POOLE, Deborah. *El Estado y sus márgenes. Etnografías comparadas*. Revista Académica de Relaciones Internacionales, 8, 2008, 1-39.

DIAS, Camila Nunes. *Situação carcerária no Brasil: persistências autoritárias e recrudescimento punitivo*. Relatório dos Direitos Humanos no Brasil. Disponível em: https://nev.prp.usp.br/wp-content/uploads/2021/11/2021-11_TextoNEV-RelatorioDH_CamilaNunesDias.pdf Acesso em 31/01/2023.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAGUARIBE, Beatris. O Choque do Real. Rio de Janeiro, Rocco: 2007.

GLISSANT, Edouard. *El Discurso Antillano.* Caracas: Monte Ávila Editores, 2002.

HOOKS, Bell. *Choosing the marginas a space of radical openness*. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, no. 36, 1989, pp. 15–23. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/44111660. Accesso em 29 de Maio de 2022.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cogobó, 2021.

Ressonâncias de procedimentos estruturais no curta-metragem brasileiro contemporâneo [148]

Resonances of structural procedures in contemporary Brazilian short film

Davi Marques Camargo de Mello [149]
(Doutorando – Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Resumo: O termo "cinema estrutural" foi introduzido por P. Adams Sitney em 1969 ao descrever uma tendência nos filmes de vanguarda norte-americanos realizados entre 1965 e 1969, cuja forma seria a primeira impressão desses filmes, uma forma predeterminada e simplificada. Em 1976, Peter Gidal ampliou a discussão incluindo filmes monomórficos ingleses, enfatizando a materialidade fílmica e a experiência do espectador. Com base nessas teorias, este trabalho procura identificar procedimentos estruturais no curta-metragem contemporâneo brasileiro.

Palavras-chave: Cinema estrutural; cinema experimental; materialidade fílmica; curta-metragem; cinema brasileiro.

Abstract: The term "structural cinema" was introduced by P. Adams Sitney in 1969 to describe a trend in North American avant-garde films made between 1965 and 1969, whose form would be the first impression of these films, a predetermined and simplified form. In 1976, Peter Gidal expanded the discussion to include monomorphic English films, emphasizing film materiality and spectator experience. Based on these theories, this work seeks to identify structural procedures in contemporary Brazilian short films.

Keywords: Structural cinema; experimental cinema; film materiality; short film; Brazilian cinema.

O CINEMA ESTRUTURAL

No verão de 1969, a revista nova iorquina *Film Culture* publicava a primeira versão do ensaio *Structural Film*, no qual o historiador de cinema P. Adams Sitney defendia uma possível tendência do cinema de vanguarda norte-americano. Em seu texto, Sitney chamou de "filmes estruturais" as produções que eram caracterizadas por seus interesses formais e perceptivos, isto é, filmes que apresentavam uma simplificação formal, criando uma estrutura

148 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 28 – Gêneros no cinema | Projeto submetido com o apoio do Fundo Mackenzie de Pesquisa - MACKPESQUISA

149 - Cineasta, professor e pesquisador na área de Cinema e Audiovisual, Davi Mello é doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi e bacharel em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição (UAM-2014). Atualmente, leciona para os cursos de Cinema, Audiovisual e Rádio e TV na Universidade São Judas Tadeu.

complexa sobre a materialidade fílmica e as suas condições espectatoriais. Dessa maneira, cineastas como Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland estariam experimentando o estado consciente de um filme a partir, também, da relação processual entre espectador e realizador. Ou seja, de acordo com P. Adams Sitney, ao identificar a forma do filme em primeiro plano, o olhar do espectador seria direcionado aos "mecanismos práticos do cinema". As quatro características do filme estrutural, segundo o autor, seriam a posição fixa da câmera, o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem de tela, apesar de que nem sempre esses elementos estavam presentes em um único filme (SITNEY, 2015, p. 11).

Nos anos 1970, o termo "filme estrutural" também serviu de base pelos teóricos e cineastas britânicos Peter Gidal e Malcolm Le Grice na elaboração de uma teoria repensada sobre as produções fílmicas que possuíam a forma como conteúdo, ao que batizaram de "filmes estruturais/materialistas". Em maio de 1976, durante a *Structural Film Retrospective*, série de 18 programas exibida no *National Film Theatre* de Londres, Peter Gidal publicou uma antologia de textos sobre filmes estruturais/materialistas a partir da experiência de seus próprios realizadores. A *Structural Film Anthology* contou com ensaios de mais de 20 artistas, incluindo Michael Snow, Hollis Frampton e Paul Sharits, além de William Raban, Malcolm Le Grice, Wilhelm Hein, entre outros. No ensaio introdutório de sua autoria, *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, Gidal destaca a necessidade de um mapeamento de filmes e realizadores estruturais/materialistas fora do escopo da produção norte-americana, e, ao mesmo tempo em que enxerga o pioneirismo de Sitney em observar as principais características dessas produções, propõe novos apontamentos estéticos e políticos para o tema, defendendo a dialética como instrumentalização prática. Para Gidal, os filmes estruturais/materialistas tentam ser "não-ilusionistas", ou seja, eles evitam a representação narrativa do cinema institucional e propõe uma relação entre o que está na quadro (a luz, o grão, um movimento de câmera) com o registro de seu processo de realização (GIDAL, 1978, p. 1). Sendo assim, a opacidade dos recursos visuais evidenciam os processos mecânicos da câmera e da montagem, permitindo que o observador seja consciente do filme e de sua posição reflexiva, logo, o espaço também se revela para fora da imagem: objeto e sujeito se conectam.

É igualmente importante ressaltar que, para além de sua capacidade perceptiva, os estudos sobre os filmes estruturais e estruturais/materialistas iniciaram uma teoria a partir de experiências analógicas e de materiais fotoquímicos, processos que se diferem em operação, mecânica e estética de outras práticas de imagens em movimento, como o vídeo e o digital.

PROCEDIMENTOS ESTRUTURAIS NO CINEMA DIGITAL

Em um breve artigo publicado no periódico *INCITE: Journal of Experimental Media* em 2011, o artista visual Clint Enns constata propostas recentes que versam sobre a materialidade e a capacidade de modificação da imagem digital, ao que inclui os *pixels*, os ruídos, a compressão dos arquivos e a exploração de algoritmos, como a prática do *datamoshing*, a qual consiste na manipulação dos dados de áudio e imagem, muito utilizada para a produção do efeito *glitch*, isto é, uma simulação de falha técnica na imagem que já se tornou estética

no mundo da arte (*glitch art*). Para Enns, experimentos como *Monster Movie* (2015, Takeshi Murata), *Data Diaries* (2003, Cory Arcangel) e *Black Compressed* (2009, Nick Briz) seriam obras não-ilusionistas que possuem semelhanças com as práticas dos filmes estruturais, propondo serem designadas como "vídeo digital estrutural", ou *structural digital video*, teoria que ainda não possui muitos estudos (ENNS, 2011). Ainda que o termo possa soar incorreto para alguns teóricos, uma vez que para se ter um "vídeo" é necessária a captação por um suporte magnético, Clint Enns parece ter se inspirado na relação que possuímos com as imagens contemporâneas: o "vídeo" seria emprestado da linguagem cibernética para se referir às imagens em movimento que compreendem transmissões em plataformas virtuais e dispositivos eletrônicos.

Uma herança dos filmes estruturais ainda pode ser vista nas obras de artistas independentes que tiveram contato com as produções norte-americanas formalistas realizadas entre os anos 1960 e 1970, como os cineastas James Benning e Chantal Akerman, que também migraram as suas práticas audiovisuais para espaços instalativos. Mais recentemente, pode-se notar uma descontinuidade na ilusão fílmica e uma preocupação estrutural nas obras de Tsai Ming-liang, Abbas Kiarostami e Apichatpong Weerasethakul.

O aperfeiçoamento tecnológico permite novas configurações de gravação, edição e armazenamento de seus arquivos, proporcionando miríades de possibilidades quanto à temporalidade e manipulação das obras e às suas exibições. Logo, a ideia contemporânea de um filme estrutural não deve estar atrelada unicamente a uma teoria que nunca procurou se concluir e cujos estudos se restringem a momentos específicos da história do cinema, muitas das vezes atrelados a dois blocos de produções: os realizadores estruturais que frequentavam e debatiam suas obras na *Anthology Film Archives* (Michael Snow, Paul Sharits, Hollis Frampton, etc.), e o grupo *London Film-makers' Co-op* (Peter Gidal, Malcolm Le Grice, entre outros).

PROCEDIMENTOS ESTRUTURAIS NO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO

Além de pesquisador do cinema experimental e de vanguarda, Carlos Adriano é um importante cineasta que utiliza da poética estrutural e das práticas do *found footage* para a elaboração de suas produções. Adriano escreve que em dezembro de 1997, durante o evento "ArteCinema" realizado no Rio de Janeiro, seu curta-metragem *Remanescências* (1997) foi reconhecido por Ismail Xavier como um dos trabalhos pioneiros no cinema estrutural brasileiro (ROSA, 2000, p. 64). O curta de 18 minutos foi criado a partir de 11 fotogramas supostamente pertencentes à primeira filmagem no Brasil, realizada em 1897 pelo médico, advogado, bicheiro e empresário teatral José Roberto da Cunha Salles. No filme, Adriano elabora uma estrutura de repetição das imagens, nas quais ondas do mar açoitam um píer, remetendo à estética do chamado "primeiro cinema".

Carlos Adriano também é autor do filme *Santoscópio = Dumontagem* (2010), em que se apropria das imagens do aeronauta Santos Dumont pertencentes ao filme-mutoscópio *Santos Dumont Explaining His Airship to the Hon. C.S. Rolls*, de 1901. O mutoscópio consiste

em um carretel de fotografias que, quando em ação sequenciada, dão a ilusão de movimento. No filme, Adriano insere efeitos digitais na construção da montagem, distanciando-se do material original e produzindo uma obra autoral. Procedimentos estruturais podem ser observados, como a flicagem, o ralentar da velocidade das imagens, a criação de figuras duplas ou caleidoscópicas e a utilização do efeito negativo.

Adriano é ainda criador de uma série de filmes denominada *Apontamentos para uma AutoCineBiografia (em Regresso)*, em que já fazem parte oito produções, entre curtas e médias-metragens, realizadas entre 2014 e 2022. No primeiro filme de série, *Sem Título #1: Dance of Leitfossil* (2014), o cineasta trabalha com repetições imagéticas de uma dança de Fred Astaire e Ginger Rogers, alterando as habituais trilhas dos musicais hollywoodianos por um moderno e agitado fado constituído por frases paradoxais, o *Desfado* da cantora Ana Moura. Mesmo com uma premissa bastante simples, tal recurso proporciona um potente exercício de ressignificação sentimental e temporal por intermédio de um anacronismo sonoro. Já em *Sem Título #5: A Rotina Terá Seu Enquanto* (2019), descrito em sua sinopse como um "*found footage* haikai", mudanças são feitas no *aspect ratio* em sequências do filme *A Rotina tem seu Encanto* (Yasujiro Ozu, 1962), assim como suas imagens são duplicadas ou deslocadas da tela, como se fossem fotogramas em panorâmicas ainda em processo de seu lento movimento. Ao longo de toda a série, estes e outros procedimentos estruturais são revisitados em homenagens poéticas a grandes clássicos da história do cinema, os quais ainda se encontram em fragmentos filmados ou fotografados pelo próprio diretor, dedicados, em sua maioria, à memória do cineasta e pesquisador Bernardo Vorobow, companheiro de vida e parceiro de trabalho de Carlos Adriano, falecido em 2009.

Igualmente interessado na materialidade do vídeo e da imagem digital, o artista visual Dirnei Prates busca retratar padrões e contradições em seus filmes e vídeos experimentais. Captado em VHS e posteriormente convertido para DVD, o curta-metragem *Relógio* (2005) é uma espécie de exercício vertoviano com imagens provavelmente captadas pelas janelas da residência do artista, todas em preto e branco e somadas às notas de uma música dodecafônica. Telhados, quintais e praças são observados no entrelaçamento do vídeo, um *time-lapse* de sombras, folhas e luzes dançantes, dividindo o quadro com letreiros que enfatizam as temporadas - "madrugada", "abril", "segunda", "almoço", etc. Já em *Timor Mortis Conturbat Mea* (2005), Prates costura 30 fragmentos de seu cotidiano captados em diferentes tipos de câmeras, como VHS, VHS-c, webcam, celular e máquina digital. É um feito que potencializa as sensações do espectador por intermédio dos ruídos imagéticos e também sonoros. Os agudos das risadas, o tilintar de sinos, os disparos sobressaltados, os enigmáticos ruídos rosas e o ondular das águas do mar são sobrepostos às texturas de câmeras amadoras, as quais produzem aberrações cromáticas, deformações e pulsantes grãos nas imagens. As câmeras ora são fixas, ora são convulsionadas. Algumas imagens desmaterializam contornos, e outras sequer estão focadas. A anti-narrativa de Prates é também um *mise-en-abyme* sobre as memórias particulares, que seguem ao esquecimento dos dispositivos de baixa resolução.

Muito presente no mundo digital e na cultura da visualização, o efeito *glitch*, por exemplo, é um tipo de disformidade ou erro de processamento que ocorre em imagens digitais ou sinais eletrônicos. Na arte e no *design*, o *glitch* é utilizado como um recurso estético para criar imagens e vídeos que apresentem erros e distorções intencionais. Pode ser criado por meio de várias técnicas, como a manipulação de arquivos de imagem/vídeo, a interferência eletrônica, ou a utilização de *softwares* específicos. Geralmente, o *glitch* está associado à fragilidade da tecnologia e à efemeridade da informação, podendo ser encontrado em diferentes áreas, como a arte contemporânea, a música, o *design* gráfico e a publicidade. O cineasta e pesquisador Rodrigo Faustini incorpora essa técnica em alguns de seus projetos, sempre interessado em mesclar a materialidade analógica com a materialidade digital. É o caso dos filmes *Dissimulados* (2016) e *Garoto transcodificado a partir de fosfeno* (2018). No primeiro, a fim de criar uma reflexão sobre o golpe sofrido pela ex-presidente Dilma Rousseff, Faustini manipula as imagens de um jornal televisivo, simulando uma falha eletrônica, e, desse modo, descaracteriza as identidades de suas personagens, efeito que se estende ao som, fragmentado por soluços de um mal processamento de dados. Entende-se que os intérpretes e suas alegações golpistas são engolidos por um vingativo enxame de *pixels*. No segundo curta citado, Faustini se apropria de imagens de um documentário sobre escolas brasileiras, mesclando-as com desenhos realizados em papéis queimados, posteriormente escaneados digitalmente. Ao fazer um mapeamento dos pixels, o cineasta consegue uma interessante abstração, como se suas imagens estivessem derretendo com o movimento da câmera. De forma gradual, os fotogramas piscam e quase flicam, como se os olhos do espectador também piscassem e produzissem as manchas luminosas do dito fosfeno.

O *glitch* e a flicagem também são procedimentos estruturais encontrados na filmografia do cineasta, pesquisador e curador goiano Rafael Castanheira Parrode. No desejo de novas identidades e percepções visuais, Parrode cria ensaios experimentais sobre tecnologia e biologia. *Memby* (2020), um filme-ritual sobre natureza e ancestralidade, inicia com um breu de águas turvas, que logo se transformam em grãos, mais parecidos com os chuviscos de uma televisão sem sinal. Os grãos se conformam em corpos, talvez não tão humanos, e talvez corpos digitais. A câmera adentra o fim desse túnel granulado e encontra a luz. E vê Parrode que a luz é boa, e separa a luz das trevas. A luz passa a ser um guia para sobreposições no chão e nas árvores. Como gênese de todas as espécies, na última parte do curta, células e seres microscópicos são tomados pelo *glitch*, ao passo que flicagens parecem sangrar, colorindo em vermelho os entre-fotogramas. É como se houvesse uma mutação entre tecnologia e natureza, e o digital também fosse parte da ancestralidade animal. Por sua vez, em *O Dente do Dragão* (2022), Parrode utiliza recursos similares para criar metáforas sobre o acidente radioativo ocorrido em Goiânia em 1987. Para documentar o triste acontecimento com o Césio-137, o cineasta não queria expor e confrontar as vítimas, mas repensar as imagens de forma crítica. De fato, ao unir imagens de arquivo e intervenções digitais na pós-produção, Parrode trabalha com signos e cores fortes, causando uma vertiginosa e constante sensação de medo e encantamento. As imagens passam por todo um processo de contaminação, pouco a pouco ficando turvas e agitadas, para então, com o *glitch* e a flicagem, causarem uma violência de visualidade corrosiva e epiléptica.

Por fim, citando um curta-metragem que trabalha com a duração estendida do plano como procedimento estrutural, em *Fantasmas* (2010, André Novais) é possível observar uma forma consciente de sua materialidade digital. Captado em visão subjetiva, simula-se o manuseio de uma câmera doméstica por seus personagens, os quais nunca são vistos, mas são ouvidos no extracampo. Constituído por um plano sem cortes, todas as interações do quadro são alcançadas com os recursos da própria câmera (*zoom*, mudança de eixo, efeito de tempo reverso, etc), similaridades estéticas possíveis com o cinema estrutural dos anos 1960. Somado à sensação material da câmera a partir de mudanças de eixos, o espectador também passa a apreender a imperfeição do vídeo e a impressão dos pixels.

REFERÊNCIAS

ENNS, C. *Structural Digital Vídeo*. Incite. 2011. Disponível em: <http://www.incite-online.net/enns3.html>. Último acesso em: 25/11/2022.

GIDAL, Peter (ed.). *Structural Film Anthology.* London: Bfi Publishing, 1978.

ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SITNEY, P. Adams. *O cinema estrutural* in: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (org.). *Cinema Estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.

Impactos da pandemia de Covid-19 no setor audiovisual[150]

Impacts of the Covid-19 pandemic on the audiovisual sector

Débora Rosenente[151]
(Mestranda – UTP)

Resumo: A pesquisa apresentará os impactos sofridos no setor audiovisual durante a pandemia de Covid-19. Levando em conta as alterações por trás das câmeras nas produções, como protocolos de saúde implantados nos períodos mais caóticos. Além das mudanças no consumo das mídias por parte dos telespectadores.

Palavras-chave: Audiovisual, mudanças, pandemia, Covid-19, cinema.

Abstract: The research will present the impacts suffered in the audiovisual sector during the Covid-19 pandemic. Taking into account behind-the-scenes changes in productions, such as health protocols implemented in the most chaotic times. In addition to changes in media consumption by viewers.

Keywords: Audiovisual, changes, pandemic, Covid-19, cinema.

O setor audiovisual vem sofrendo diversas modificações ao longo dos anos, desde novas tecnologias até o modo de exibição das produções. Mas a grande mudança nas produções, nos últimos anos, aconteceu com a chegada da pandemia de Covid-19, em meados de 2019, que afetou o mundo nos mais diversos setores.

Pesquisadores da Universidade de Kent, no Reino Unido, em um artigo publicado pelo jornal científico PLOS Pathogens, afirmaram que com a utilização de métodos da ciência da conservação, estima-se que "o Sars-CoV-2 apareceu pela primeira vez entre o início de outubro e meados de novembro de 2019" (REUTERS, 2021) na China.

Muitas medidas foram tomadas para o controle do aumento de casos e mortes no mundo, como o distanciamento social, uso de álcool em gel e máscaras, higienização de compras, além da quarentena e *home office* para muitas atividades. Estas medidas fizeram com que muitas pessoas passassem 100% de seu tempo em casa e não, como antes, somente parte de seus dias. Com esse movimento a rotina de todos foi alterada e seus hábitos de consumo também.

150 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: TELAS ABERTAS DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: AS TRANSFORMAÇÕES DOS DOIS LADOS DA CÂMERA A PARTIR DOS ANOS 2000

151 - Publicidade e Propaganda - PUC-PR, MBA em Gestão e Produção de Rádio e TV - UTP, MBA em Marketing Estratégico e Inteligência Digital - Unibrasil e Mestranda em Comunicação e Linguagens, Cinema - UTP.

A indústria audiovisual precisou se adaptar. Muitas práticas comuns em *sets* de filmagens foram alteradas. Diversos protocolos de segurança foram implementados para a segurança de toda a equipe de produção, atores e demais funcionários. O cinema foi um dos setores do audiovisual mais afetado do ponto de vista comercial, afinal as salas de cinema permaneceram fechadas por muitos meses. Já os *streamings* tiveram grande crescimento em um mercado em que as pessoas estão isoladas em suas casas.

GRANDES PREMIAÇÕES

O Emmy Awards, principal premiação da TV, fez a premiação de maneira virtual no ano de 2020. Para garantir que o prêmio mantivesse sua grandeza e importância, mesmo sem plateia e os premiados presentes, o apresentador Jimmy Kimmel com tom de brincadeiras e vários *inserts* de outras premiações, com pessoas rindo e aplaudindo, tornou o evento o mais natural possível. Sousa (2020) destacou que "as cadeiras vazias no assustadoramente silencioso Staples Center em Los Angeles estavam cheias de recortes de papelão de celebridades para compensar a falta de público.", dando uma sensação de presença mesmo que imaginária.

Outra premiação que sofreu grande impacto em 2020 foi o European Film Awards, a última grande premiação do ano. Foi realizada em dezembro de 2020, no edifício Futurium, em Berlim, com algumas pessoas apresentando os prêmios, e os vencedores sendo parabenizados online.

O famoso Festival de Cannes foi cancelado em 2020 e em 2021 adiou a data de maio para julho de 2021, por precauções de novo aumento de casos de Covid-19 na França. Todos os que assistiram aos filmes tiveram que mostrar seus certificados de vacinação e exames negativos ao Covid-19, mas não somente os telespectadores passaram por análises rigorosas mas os astros indicados também (REUTERS 2021).

O Oscar também teve que rever seu formato. Além do adiamento da premiação de fevereiro para abril de 2021, outra grande mudança na premiação foi a data dos filmes nomeados, com os cinemas fechados e as estreias adiadas indefinidamente, a Academia aumentou os prazos para os filmes poderem 'estrear', afinal o ano de 2020 foi bastante conturbado para a indústria cinematográfica. No ano de 2021 a premiação foi tanto presencial quanto virtual. A maior mudança de todas foi a admissão dos filmes, antes os filmes só podiam ser qualificados se fossem exibidos por pelo menos setes dias nos cinemas do condado de Los Angeles, com sessões pelo menos três vezes por dia, como aponta Santos (2021). Com os cinemas americanos a quase 1 ano sem funcionamento, esta regra se tornou inviável para a academia, que precisou alterar a dinâmica dos indicados. Sendo assim filmes que não foram lançados inicialmente em salas de cinema, mas sim diretamente em *streamings* e vídeos *on demand*, ou até mesmo em *drive-ins* puderam ser indicados aos prêmios. A única exigência era o lançamento também no sistema exclusivo do Oscar dentro de 60 dias do seu lançamento oficial.

A pandemia de Covid-19 trouxe à tona muitas discussões no setor audiovisual e suas premiações, elas tiveram que se adaptar e trazer temas ainda pouco discutidos ou muitas vezes ignorados para que pudessem sobreviver e com isso criaram novas formas de ver o cinema e suas produções. A pandemia acelerou um processo já iniciado e cobrado pelo meio a muitos anos e que agora se tornou realidade.

STREAMING X CINEMA

Devido às frequentes mudanças no cenário, muitos filmes tiveram suas datas de estreia alteradas ou até mesmo deixaram de ser lançados nas salas de cinema e foram diretamente para as plataformas de *streaming*. Neste período as plataformas já vinham ganhando maior destaque entre os espectadores, mas o cinema ainda era o principal meio para assistir aos novos lançamentos e nem se imaginava ver grandes produções inéditas nestas plataformas, onde antes levava 3 meses para que os lançamentos fossem para o *streaming* (CARVALHO, 2021).

Durante o ano de 2020 muitos *streamings* chegaram ao Brasil ou se consolidaram e tornaram-se conhecidos dos consumidores. O *streaming* que mais cresceu no Brasil durante a pandemia foi o *Prime Video*, da Amazon, sendo o streaming que mais se aproxima da Netflix em termos de assinantes no Brasil (VITORIO, 2020).

A Conviva, empresa especializada em inteligência integrada de dados, fez uma pesquisa que apontou que em março de 2020 os serviços de *streaming* já haviam crescido 20% globalmente em comparação com os números de duas semanas anteriores, antes da expansão da pandemia (ROCK, 2021). Já em pesquisa feita pelo Hibou (2022), empresa especializada em pesquisa e monitoramento de mercado e consumo, foi demonstrado que «Hoje, o serviço faz parte da rotina de 71% dos brasileiros que afirmam serem assinantes ou já terem assinado algum serviço para assistir a filmes ou séries online.».

A plataforma Globoplay foi lançada em 2015 tendo como principal objetivo se modernizar e não perder espaço para a internet. A princípio ela transmitia as mesmas coisas que estavam passando na TV aberta simultaneamente no aplicativo e também outras novelas e seriados da própria emissora (G1, 2015). Com o tempo foi incluindo filmes e séries produzidas por outras empresas para enriquecer o seu acervo. Outra aposta da emissora para aumentar o número de assinantes da plataforma é a produção de conteúdos exclusivos para o *streaming*.

Com todas estas mudanças durante o período da pandemia, os cinemas também precisaram se reinventar. Na Coreia do Sul, a maior rede de cinemas CGV, alugou a sala para grupos de até quatro pessoas por um período de duas horas, eles utilizaram a sala para jogar vídeo game. Já outras redes, como AMC e Cinemark, nos Estados Unidos, permitiram que pequenos grupos de cinéfilos alugassem salas para sessões particulares de filmes. Algumas redes em Londres mantiveram seus cafés abertos para que as pessoas pudessem continuar

a comprar suas guloseimas e levá-las para casa e até mesmo iniciaram serviços de entrega (LEE, 2021). Mesmo que a renda das locações seja baixa, estes eventos ajudam as redes a não decretarem falência.

Em Curitiba, a Pedreira Paulo Leminski foi palco de de diversos eventos culturais, incluindo cinema *drive-in*, que segundo o diretor da Planeta Brasil Entretenimento, Patrik Cornelsen (XV CURITIBA, 2020), desenvolveu o projeto para "trazer de volta atrações culturais fora de casa à vida das pessoas, respeitando as principais orientações dos órgãos oficiais para diminuir a disseminação da Covid-19, entre elas evitar aglomerações em locais públicos.". Outro local tradicional da cidade de Curitiba a abrigar este tipo de evento foi o Restaurante Madalosso, em Santa Felicidade. Com seus gigantes estacionamentos e cozinhas fechados por conta da pandemia, a empresa decidiu realizar sessões com filmes antigos que esgotaram praticamente no instante em que suas vendas foram abertas e para completar no lugar da pipoca foram vendidas porções de polenta e frango frito, principais pratos do restaurante. Todo o lucro da ação foi destinado para uma campanha solidária (BEM PARANÁ, 2020).

PRODUÇÕES INTERNACIONAIS

Grandes produções que seriam lançadas em salas de cinema em 2020 sofreram adiamentos e até mesmo cancelamentos de suas estreias nas salas escuras pelo mundo. Uma das apostas para o ano de 2020 que teve sua data de estreia mundial adiada foi '007: Sem Tempo para Morrer', que inicialmente seria lançado em abril de 2020, porém foi adiado por quatro vezes, até estrear nas salas de cinema em 30 de setembro de 2021 (OMELETE, 2021).

Uma novidade na forma de lançamento que teve diversos problemas foi o filme 'Viúva Negra', protagonizado pela atriz Scarlett Johansson. Inicialmente o filme deveria ser lançado exclusivamente nas salas de cinema em maio de 2021, porém com a pandemia ele foi adiado para 9 de julho de 2021 e foi lançado simultaneamente no Disney+, na versão *Premier Access* por um valor adicional (GARÓFALO, 2021). Quem não ficou nada satisfeita com esta mudança foi a protagonista do filme, ela alegava no processo que a Disney havia violado o contrato ao colocar o longa estrelado por ela na plataforma de *streaming* Disney+ no mesmo dia em que foi lançado nos cinemas, afinal com a estreia simultânea nos cinemas e *streaming* seu salário seria reduzido, pois era baseado em grande parte aos valores de bilheteria. Após um período de discussões eles chegaram a um acordo sobre isso, que não foi divulgado para a imprensa (PALLOTTA, 2021).

Séries como 'Grey's Anatomy' e 'This Is Us' tiveram suas produções interrompidas no início da pandemia e ao retomarem as gravações, incluíram a pandemia como parte do enredo em suas novas temporadas. "Desde então vemos episódios que mostram pessoas contaminadas, internadas e também vacinações em massa." (AMOROSO, 2022). Outro modelo de gravação muito disseminado neste período foi o de filmes gravados em casa, via celular ou computador, como foi o caso de 'Host', que foi totalmente gravado por videochamada

durante a quarentena, respeitando o isolamento social. O Reino Unido foi um dos primeiros a voltar com gravações de grandes obras como 'Missão: Impossível 7' e os seriados 'Peaky Blinders' e 'The Witcher'.

PRODUÇÕES BRASILEIRAS

O mercado nacional sofreu grande impacto e precisou se adaptar com ainda mais agilidade para entregar as produções diárias que os telespectadores estão acostumados. Nos estúdios Globo, por exemplo, as gravações de suas produções inéditas foram suspensas por mais de 5 meses em 2020 e, ao retornar, aconteceram em etapas, núcleo a núcleo. Evitando assim que atores e equipes de outros núcleos se misturassem e aumentassem as aglomerações. Nos sets de gravação, apenas as pessoas estritamente necessárias estavam presentes (NEBLINA, 2020). Além de usar máscaras, álcool gel e fazer o exame, as cenas de beijos requereram que os atores ficassem em quarentena antes das gravações. Outra mudança foi a inserção de placas de acrílico entre os atores, retiradas na edição, tanto nas cenas de beijos quanto nas cenas com interações mais próximas.

As novelas não foram as únicas a serem afetadas, os programas de auditório também sofreram neste período e apenas em 2022 alguns voltaram a seus formatos originais. O dominical 'Domingão do Faustão', da Rede Globo, e o tradicional 'Programa Silvio Santos', do SBT, optaram por reprisar programas e melhores momentos. Após um período, o que tomou conta da telinha foram as plateias e convidados virtuais como no 'Altas Horas', da Rede Globo, e o 'Programa do Porchat', no Multishow.

Os produtores de conteúdo para o Youtube também tiveram que se adaptar com a pandemia. O canal Porta dos Fundos, o maior canal de humor do Brasil, passou a fazer diversos vídeos ironizando a pandemia e as mudanças na vida das pessoas que ela trouxe, eles fizeram festas, reuniões de trabalho e de família e até encontros todos de forma virtual, cada ator em sua casa e interpretando estes momentos do cotidiano.

O salto de qualidade e criatividade neste período foi sentido e as expectativas por novas produções ficou ainda maior. O mercado nacional provou que pode se reinventar na mesma velocidade de grandes produtoras internacionais. Apesar das medidas de segurança terem diminuído, a experiência nesse período mostrou que as produções são capazes de se reinventar a todo momento e que o mundo exterior muda completamente as coisas de uma hora para outra, sem que ninguém esteja preparado. Mas se reinventar todos os dias foi e é preciso.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Vitor. *O cinema e a Pandemia de Covid-19.* Disponível em: <https://meuartigo.brasilescola.uol.com.br/atualidades/cinema-e-a-pandemia-covid-19.htm>. Acesso 25/10/2022.

BEM PARANÁ. *Restaurante Madalosso terá cinema drive-in com polenta frita.* Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/noticia/restaurante-madalosso-tera-cinema-drive-in-com-polenta-frita>. Acesso 25/10/2022.

CARVALHO, Alexandre. *Streaming e pandemia: a tempestade perfeita que coloca os cinemas em xeque.* Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/streaming-e-pandemia-a-tempestade-perfeita-que-coloca-os-cinemas-em-xeque/>. Acesso 27/10/2022.

ELOI, Arthur. *A produção na pandemia: Covid-19 levou cineastas a se adaptarem a novos formatos.* Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/series-filmes-na-pandemia-do-covid19>. Acesso 25/10/2022.

GARÓFALO, Nicolaos. *Viúva Negra é adiado para julho e terá lançamento simultâneo no Disney+.* Disponível em: <https://www.omelete.com.br/marvel-cinema/viuva-negra-disney-plus-julho>. Acesso 25/10/2022.

HENRIQUE, Arthur. *Oscar 2021: como a pandemia mudou as regras da premiação.* Disponível em: <https://olhardigital.com.br/2021/04/23/cinema-e-streaming/oscar-2021-pandemia-regras/>. Acesso 15/09/2021.

JONES, Emma. *Como será a cerimônia do Oscar em 2021 com a pandemia de coronavírus?* Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55437765>. Acesso 19/10/2022.

LEE, Je Seung. *Sem clientes e filmes na pandemia, cinemas alugam telões para gamers.* Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56064809>. Acesso 25/10/2022.

PALLOTTA, Frank. *Scarlett Johansson e Disney chegam a acordo em processo por 'Viúva Negra'.* Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/scarlett-johansson-e-disney-chegam-a-acordo-em-processo-por-viuva-negra/>. Acesso 25/10/2022.

REUTERS. *Primeiro caso de Covid-19 pode ter surgido na China em outubro de 2019, diz estudo.* Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/06/25/primeiro-caso-de-covid-19-pode-ter-surgido-na-china-em-outubro-de-2019-diz-estudo.ghtml>. Acesso 15/09/2021.

REUTERS. *A volta de Cannes: Cancelado em 2020, festival começa a receber astros do cinema e turistas.* Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/07/05/a-volta-de-cannes-cancelado-em-2020-festival-comeca-a-receber-astros-do-cinema-e-turistas.ghtml>. Acesso 19/10/2022.

ROCK, Rádio 89. *Pesquisa revela que 7 em cada 10 brasileiros assinam plataformas de streaming.* Disponível em: <https://www.radiorock.com.br/2022/04/27/pesquisa-revela-que-7-em-cada-10-brasileiros-assinam-plataformas-de-streaming/>. Acesso 25/10/2022.

SANTOS, Larissa. *Oscar 2021 tem novas regras com pandemia e streaming ganha espaço; veja mudança.* Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/oscar-2021-tem-novas-regras-com-pandemia-e-streaming-ganha-espaco-veja-mudancas/>. Acesso 19/10/2022.

SOUSA, Camila. *Emmy Awards enfrenta desafio de edição virtual em 2020.* Disponível em: <https://www.omelete.com.br/emmy/tudo-sobre-o-emmy-2020-live>. Acesso 19/10/2022.

VITORIO, Tamires. *Streaming da Amazon cresce mais do que a Netflix, diz pesquisa.* Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/streaming-da-amazon-cresce-mais-do-que-a-netflix-diz-pesquisa/>. Acesso 15/09/2021.

XV, Curitiba. *Pedreira Paulo Leminski terá mega sessões de cinema, shows e outros eventos no esquema 'drive-in'*. Disponível em: <https://xvcuritiba.com.br/pedreira-paulo-leminski-tera-mega-sessoes-de-cinema-shows-e-outros-eventos-no-esquema-drive-in/>. Acesso 25/10/2022.

Experimental Expandido, Cine de Bolso, Plataforma RV, Interator Avatar[152]

Expanded Experimental, Pocket Cinema, VR Platform, Avatar Interactor

Denize Araujo [153]
(PhD, Pós-Doutora – UTP)

Claudia Lambach[154]
(Pós-Doutoranda – UTP)

Flávio Carvalho[155]
(Mestrando – UTP)

Resumo: Este texto se refere à Mesa Pré-Constituída em Formato Livre com apresentações de Denize Araujo (PhD, Pós-Doutora), Claudia Lambach (Pós-Doutoranda) e Flávio Carvalho (Mestrando), em discussão crítica sobre o projeto "Memórias do Futuro: Inovação Midiática Multimodal", aprovado pelo Edital CNPq Universal 2022, atualmente com publicação do Dossiê "Tecnologias de Inovação" e com 3 Mostras de Curtas Experimentais com visualização em Plataforma Multimodal Virtual, com óculos 3D e avatares.

Palavras-chave: experimental expandido, cine de bolso, plataforma RV, interator avatar, tecnologias de inovação.

Abstract: This text refers to the Pre-Constituted Table in Free Format with presentations by Denize Araujo (PhD, Post-Doctorate), Claudia Lambach (Post-Doctoral Candidate) and Flávio Carvalho (Masters Candidate), in a critical discussion about the project "Memories of the Future: Multimodal Media Innovation", approved by CNPq Universal 2022, currently with the Dossier "Innovation Technologies" plus Experimental Short Films to be visualized on Virtual Multimodal Platform, with 3D glasses and avatars.

Keywords: expanded experimental, pocket cinema, VR platform, avatar interactor, innovation technologies.

152 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PRÉ-CONSTITUÍDA - FORMATO LIVRE

153 - PhD Comp Lit, Cinema & Arts - Univ California, Riverside, USA; Pós-Doutora Univ Algarve, Portugal; Lider GP CIC (CNPq) parceria com CIAC – Portugal; Coordenadora Pós em Cinema e NPPA, Chair VIC-IAMCR.

154 - Pós-doutoranda bolsista pela UTP com a supervisão da Prof. Dra. Denize Araujo (PhD). Doutora em Ciência da Informação e da Comunicação pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris3 (Bolsa CAPES).

155 - Mídia-artista, curador de arte digital e designer de Curitiba. Mestrando em Cinema e Audiovisual na UTP com taxa PROSUP/CAPES. Professor convidado da Pós em Cinema e Membro do NPPA e do GP CIC-CIAC.

APRESENTAÇÃO

O objeto do Projeto "Memórias do Futuro: Inovação Midiática Multimodal", proposto por Patricia Moran, pesquisadora da USP, inclui dois segmentos anuais por 3 anos: a Plataforma Memória Nacional, para um mapa da produção em artemídia brasileira em banco de dados similar ao DataBank e à UBUweb e o CLUSTER CINEX, aqui enfatizado, com desenvolvimento de plataforma multimodal para a criação audiovisual em formatos com tecnologia de inovação, como ambientes 3D, RV (Realidade Virtual) e RA (Realidade Aumentada), com 3 atividades: Mostras Experimentais Anuais em Plataforma Multimodal Virtual; Publicações Anuais online em português, inglês e espanhol sobre montagem experimental, tecnologia de inovação e o papel do espectador; e um Arquivo Digital de curtas experimentais com convergências entre produções e teorias de montagem produzido pelos membros do NPPA – Núcleo de Pesquisa e Produção Audiovisual – do GP CIC-CIAC (PPGCom-UTP), projeto de extensão universitária, gratuito e aberto à comunidade, já tendo elaborado 3 curtas experimentais e 2 roteiros a serem produzidos. Nossa hipótese é que há enfoques ainda incipientes sobre o lugar do remix, da RV, RA e do 3D nas plataformas online, que serão adensadas pelo projeto. Outro ponto a ser observado é a equipe, que reúne 32 pesquisadores e realizadores com obras acadêmicas e artísticas reconhecidas nacional e internacionalmente. Este aspecto é relevante ao permitir trocas entre áreas próximas, expandindo ambos, o conhecimento científico e a produção de inovação multimodal.

O projeto, na parte internacional, conta com 2 pesquisadoras e 4 cineastas/doutores de Portugal, 2 pesquisadores do Canadá, 1 pesquisador da Suíça, 1 da Finlândia, 1 dos Estados Unidos e 1 da Austrália. Como os 3 autores desta Mesa pertencem ao NPPA e ao GP CIC-CIAC, está sendo dada ênfase a esta parte do projeto, que se refere ao CLUSTER CINEX. O NPPA, nos anos 2019-2020, produziu 3 curtas, que pertenceram ao Projeto "ProntOuQuase:-VcDecide", apresentado no Cine-Passeio de Curitiba como formação de platéia crítica. Um dos curtas, "Seda: da China à Veneza e ao Vale da Seda – BR" foi enviado à Beijing, China, para a Conferência da IAMCR 2022. Sendo gratuito e aberto à comunidade, o NPPA é um incentivo ao acesso democrático e sua divulgação pode trazer mais participantes e novas ideias para produções.

Este texto está dividido em três segmentos, cada um correspondente à pesquisa de cada participante.

SEGMENTO 1: EXPERIMENTAL EXPANDIDO & INTERATOR ATIVO

Neste Segmento 1, a proposta é de Denize Araujo, que explica esta parte em primeira pessoa. O objetivo deste segmento é uma descrição detalhada dos objetivos do NPPA – Núcleo de Pesquisa e Produção – que tem desenvolvido curtas experimentais. A ideia surgiu com a criação de um diálogo entre textos teóricos e produções profissionais. Em minhas orientações de dois doutorandos e dois mestrandos com currículo profissional relevante (realizadores/roteiristas/editores), percebi que os dois conhecimentos se complementam e deveriam funcionar conjuntamente. Assim, a ideia do NPPA foi de criar curtas experimentais

com base em teorias de montagem. Em minha disciplina de História e Teorias do Cinema através da montagem, constatei que as teorias de montagem mais analisadas são as das Escolas Americana e Russa. O desafio para os integrantes do NPPA é encontrar conceitos de pós-mídia e inovação tecnológica, e criar vídeos experimentais expandidos, com tecnologias de inovação, só com imagem, em celular, para que espectadores possam ser "interatores ativos" que terão que ler as imagens associadas ao título, que incluirá a teoria de referência. O NPPA, antes deste projeto, já concluiu dois curtas documentais, sendo que um deles foi selecionado pela FCC- Fundação Cultural de Curitiba para ser exibido em escolas por um ano, tendo sido liberado recentemente. O curta "Seda: da China à Veneza e ao Vale da Seda no Paraná" foi filmado no Solar do Rosário durante a exposição "2.8 Seta-Re", com Curadoria de Consuelo Cornelsen e Nadia Calzolari (Itália), e trabalhos de quatro artistas visuais com fios fabricados no Vale da Seda do Paraná. Outro curta aprovado pela FCC é "Um bonde chamado Das Flores", uma alusão ao filme de 1951, "Um bonde chamado Desejo", sobre o fechamento dos cinemas de rua e a abertura de duas salas dos mesmos no Cine-Passeio, como parte da memória de Curitiba.

As Mostras de Curtas são outra parte importante do Cluster Cinex: "Besides the Screen", de Gabriel Menotti, "Tableau Vivant", de Nina Velasco, "Giro", de André Parente, "CIC--CIAC", de Hernando Urrutia (Portugal), NPPA (minha Curadoria) e "Cinex", de Flávio Carvalho. Além disso, teremos três Dossiês, um sobre o papel do espectador, de Manuela Penafria (Portugal) e Lara Satler, outro sobre montagens experimentais, de Mirian Tavares e Juliana Wexel (ambas de Portugal) e um sobre tecnologias de inovação, de Elisa Antunes (Portugal) e Claudia Lambach, publicado na "Novos Olhares". Nos dois últimos anos, na Mostra de Cinema Português, quatro cineastas doutores apresentaram seus trabalhos remotamente: André Gil Mata, Edgar Pêra, Hernando Urrutia e Paulo Filipe Monteiro. O Dossiê "Tecnologias de Inovação" e os vídeos experimentais serão visualizados com óculos 3D e avatares, na Plataforma Multimodal Virtual, que poderá ser visitada por interessados de todos os países.

SEGMENTO 2: CINE DE BOLSO & TECNOLOGIAS DE INOVAÇÃO

Neste segundo Segmento, Claudia Lambach apresenta em primeira pessoa sua proposta de trabalho. A partir do meu percurso investigativo sobre cinema feito com celular, essa proposta faz parte do projeto já aprovado pelo Edital CNPq Universal, "Memórias do Futuro: Inovação Midiática Multimodal" e atua nas duas atividades sugeridas no projeto, dando ênfase ao CLUSTER CINEX. A primeira é a realização de um curta experimental inteiramente feito com celular a ser exibido em Plataforma Multimodal Virtual como atividade do NPPA-Núcleo de Pesquisa e Produção Audiovisual. A segunda, juntamente com Elisa Antunes, é a co-editoria do Dossiê "Tecnologias de Inovação". O objetivo geral do Dossiê é oferecer reflexões sobre o tema "tecnologias de inovação" com 17 textos de pesquisadores de 7 países, publicados pela revista "Novos Olhares". Por se tratar de um dossiê que tem como foco a tecnologia e a inovação, a priori o celular é o um dos temas a ser abordados, em diálogo com a Mostra NPPA, na qual poderão ser utilizados outros suportes que tenham câmeras acopladas em seus sistemas como drones, tabletes, GoPro, e assim por diante. Apresento

aqui uma síntese da minha pesquisa sobre cinema com celular, que chamei de "cinema de bolso", e que resultou na realização de um Mestrado em Lisboa, de um Doutorado, em Paris, e atualmente de um Pós-Doutorado em Curitiba pela UTP.

Na ocasião do meu Mestrado, em 2007, dois anos depois que os primeiros filmes com celular surgiram e, consequentemente, os festivais, optei por esse assunto devido ao caráter inovador que apresentava. Nessa época, tanto a baixa qualidade das imagens quanto a pequena dimensão dos aparelhos eram explorados de forma criativa fazendo parte do discurso poético do cinema de bolso. Assim, os filmes apresentados nos festivais demonstravam a presença evidente dos pequenos aparelhos nas imagens. Todos esses pontos instigantes me fizeram refletir sobre o tema buscando teorias que pudessem corroborar com a pesquisa, já que na época havia pouca pesquisa sobre o assunto. A metodologia que utilizei foi comparativa com a pintura do século XVIII. Eu relacionei os filmes de bolso e a presença evidente de pixels, com as pinturas impressionistas e seus efeitos por meio de manchas e pontos que alguns pintores usavam. Essa pesquisa me trouxe um leque de questões sobre possibilidades de baixo custo para o cinema tradicional e o que a popularidade da utilização de celulares poderia contribuir para o cinema.

A minha pesquisa então resultou em um doutorado no qual eu trouxe reflexões sobre o cinema de bolso direcionando ao cinema tradicional, à criação cinematográfica e às novas mídias do cotidiano. Diversas abordagens teóricas foram trabalhadas como economia (economia criativa), sociologia e comunicação. Nessa etapa da pesquisa, o cinema foi o ponto de partida para a investigação sobre a criação com celular. A minha problemática de fundo era a inovação que esses aparelhos trouxeram para o cinema e para a imagem de modo geral. Fiz uma série de entrevistas com realizadores de bolso e pesquisadores. Trabalhei com as teorias de Roger Odin e de Lev Manovich, entre outros. Listei todos os festivais ativos e inativos que contribuíram para a legitimação do cinema de bolso. Considerei outros pontos ligados à imagem do celular como as redes sociais, a realidade virtual, a imagem como comunicação, a importância de se "ler" e "escrever" imagens, o interator, o espectador do cinema do bolso e o jornalismo cidadão. Essa pesquisa resultou na tese de 568 páginas de textos e anexos que foi transformada em livro pela editora francesa l'Harmattan. No momento, trabalho no Pós-Doutorado com o espectador de bolso.

SEGMENTO 3: PLATFORMA RV + INTERATOR AVATAR

Este Segmento é de autoria de Flávio Carvalho, com explicações do autor em primeira pessoa. As Mostras Experimentais do Cluster CINEX UTP serão exibidas no espaço multimodal Mozilla Hubs, sob minha curadoria. O Mozilla Hubs é uma plataforma experimental amigável à realidade virtual, criada pela equipe Mixed Reality da Mozilla. O Hubs é uma ferramenta para comunicação e colaboração com privacidade, permitindo que o usuário se conecte com pessoas e leve recursos da internet para suas reuniões e eventos virtuais. Com o Hubs, o usuário pode criar um ambiente e convidar outras pessoas para participar, sendo possível convidados nacionais e internacionais. Esta é uma oportunidade de interação que pode ser valiosa aos membros do NPPA e do GP CIC-CIAC.

A construção do ambiente virtual será realizada no Mozilla Spoke. O Mozilla Spoke é um espaço online para criação de cenários sociais para o Mozilla Hubs. Ele se assemelha a uma game engine, ou seja, uma plataforma para criar jogos eletrônicos, entretanto, com recursos mais simples do que uma game engine como Unity e Unreal, os mais poderosos do mercado. No Hubs, a primeira coisa que aparece, no início, é uma janela contendo o nome da sala, no caso, a exposição do CINEX. Abaixo do nome da sala existem 3 botões: um para entrar na sala, outro para entrar com o dispositivo de realidade virtual e por último o botão de espectador, onde o interator apenas observa o espaço, interagindo o mínimo possível com quem está dentro da sala. Uma vez entrando na exposição é oferecido para o usuário, por meio de uma interface, a escolha de um avatar, que pode ser algum modelo pré-definido pelo Hubs ou, o usuário pode criar e importar o seu modelo. Após isso, basta apertar o botão de aceitar, fazer os testes de microfone e alto-falantes e o interator avatar estará dentro do cenário expositivo. Em nosso caso, as Mostras do Cluster CINEX terão uma estética instigante para o interator. Para navegar na exposição se o usuário estiver em um computador (notebook ou desktop) basta utilizar o mouse para o campo de visão, em conjunto com as teclas de movimento do interator. Também é possível interagir com reações de emojis, inserção de gifs, avatares, cenas, câmeras e recursos de caneta, além de compartilhamento de câmera e tela.

Um dos questionamentos relacionados aos dispositivos de RV e RA se refere ao fato das novas tecnologias enfatizarem mais a forma deixando o conteúdo em segundo plano. Para argumentar, podemos dizer que forma e conteúdo devem trabalhar conjuntamente, o que é o caso de nossas Mostras na plataforma RV. As Mostras dialogam com a plataforma RV em suas imagens experimentais. As siglas indicativas das diversas possíveis realidades virtuais estão cada vez mais específicas, como no caso das realidades estendida, mista, aumentada e virtual na produção de experiências imersivas por meios sintéticos. Se o tema da SOCINE é “inventar futuros”, seguem aqui as previsões do IDC Research (2018), que indica que os investimentos em RV e RA serão multiplicados por 21 nos próximos quatro anos, alcançando 15.5 bilhões de euros em 2022. A relevância não está na concretização ou não da previsão e sim na criação de dispositivos cada vez mais artísticos e cinemáticos que possam estimular produções igualmente relevantes e cada vez mais atraentes ao espectador, que já foi denominado de “interator” por Murray (2003), coautor por Manovich (2005), de usuário por Renó (2007), de visitante ou montador por Dubois (2014) e agora complementamos o conceito de Murray, designando o espectador de “interator avatar”.

CONCLUSÃO

A proposta para a Sessão Pré-Constituída em Formato Livre foi desenvolver um diálogo com pesquisadores interessados em nossos temas, que propõem um diálogo entre o conhecimento acadêmico e a produção audiovisual, com ênfase nas novas tecnologias. Nosso projeto ao CNPq Universal, “Memórias do Futuro: Inovação Multimodal Midiática”, será por

3 anos consecutivos, o que nos dará oportunidades de acompanhar o desenrolar de tecnologias de inovação que nos permitirão "inventar futuros criativos", como tão inventivamente sugeriu o tema da SOCINE 2022.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, W.G.R. e CANTO, S. (2019). Realidade Aumentada Móvel e a Cartografia. Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 19, jan-jun.

DANCYGER, K. (2003). *Técnicas de edição para cinema e vídeo:* história, teoria e prática. RJ: Elsevier.

DUBOIS, P. (2014). A questão da "forma-tela": espaço, luz, narração, espectador. In GONÇALVES, O. (org.) Narrativas Sensoriais. RJ: Ed. Circuito.

FIALHO, A. B. (2018). *Realidade Virtual e Aumentada:* tecnologias para aplicações profissionais. SP: Ed. Erica.

MANOVICH, L. (2007). "A interação como evento estético". Lumina, v. 1, n. 1. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20988.

McKEE, R. (2006) *Story:* substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra.

MENOTTI, G. (2012). *Através da Sala Escura:* Espaços de Exibição Cinematográfica e Vjing. SP: Intermeios.

MOLETTA, A. (2009). *Criação de curta-metragem em vídeo digital:* uma proposta para produções de baixo custo. SP: Summus.

MURRAY, J. (2003). *Hamlet no Holodeck - O Futuro da Narrativa no Ciberespaço,* SP, Brasil, Ed. Unesp, ISBN-8571394962.

ODIN, R. (1999). "La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion ", in Le cinéma en amateur, éd. Odin, Roger, Paris, Seuil.

RENÓ, D. (2007). "O cinema interativo é possível". Razón y Palabra, n.58, ISSN: 1605-4806.

ROSE, J. (2009). *Audio postproduction for film and video.* Burlington, MA: Focal Press, Amsterdam: Elsevier.

WEIBEL, P. 2006). "The Post-media Condition", in AAVV, cat., Centro Cultural Conde Duque: Madrid.

Pandemia, humor e erotismo em *Seguindo Todos os Protocolos* (2021)[156]

Pandemic, humor and eroticism in *Follow the Protocol* (2021)

Eduarda de Oliveira Figueiredo[157]
(Mestranda – PPGEL/UFMT)

Resumo: A partir do filme *Seguindo Todos os Protocolos* (2021), de Fábio Leal, feito durante a pandemia de Covid-19, este trabalho busca refletir como o filme aborda a existência e os impasses pandêmicos. Ao mostrar um personagem disposto a transar e, para isso, subverter o distanciamento físico, o filme propõe ultrapassar a pandemia pela maneira que diferentes aspectos da narrativa, do humor e do erótico, reúnem-se em quadro.

Palavras-chave: *Seguindo Todos os Protocolos* (2021), Pandemia de Covid-19, Humor, Erótico.

Abstract: Based on the film *Follow the Protocol* (2021), directed by Fábio Leal, made during the Covid-19 pandemic, this paper seeks to reflect on how the film approaches existence and the pandemic deadlocks. By showing a character willing to have sex and, to do so, subverting the physical distancing, the film proposes to surpass the pandemic by the way different aspects of the narrative, the humor and the erotic, gather in the screen.

Keywords: *Follow the Protocol* (2021), Covid-19 Pandemic, Humor, Erotic.

Em *Seguindo todos os protocolos* (2021, 75 min), de Fábio Leal, alguns elementos recorrentes na pandemia como máscara, álcool em gel, vídeochamadas e *lives* nas telas nos situam no espaço do personagem Francisco (Fábio Leal) que, no seu apartamento aparentemente de classe média, além de sobreviver à pandemia e aos efeitos da quarentena no primeiro ano desta, no Brasil, busca transar imaginando como respeitar as normas de segurança. Uma sinopse do filme presente no catálogo da *25ª Mostra de Cinema de Tiradentes* informa, na íntegra, que: "Após ficar 10 meses sozinho em quarentena, Francisco quer transar." (LEAL, 2022, p. 111). Esse é um dos pontos de partida do filme, realizado em outro momento da pandemia, que parece, para nós, organizar-se também segundo as perguntas: como filmar o sexo neste contexto? Como fazer um filme durante a pandemia, em 2021, no Brasil?

Uma informação extracampo nos lembra que a maior parte das diárias de realização desse filme "[...] teve entre cinco e seis pessoas no set, contando com elenco e equipe." (LEAL, 2022, p. 115), conforme o diretor explica em entrevista para o catálogo da *Mostra de*

156 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: DE CORPO, ALMA E UMA PITADA DE SANGUE: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE PERSONAGENS.

157 - Mestranda em Estudos Literários/Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Bacharela em Audiovisual pelo SENAC São Paulo.

Cinema de Tiradentes. Essa foi uma contingência presente nas produções nesse período, onde persistiu a criatividade e o empenho em regular formalmente os protocolos de segurança a serem preservados em cada etapa de realização em meio aos adiamentos devido as diferentes ondas da pandemia, que demandavam o distanciamento físico e o isolamento; implicando em outros métodos para tais produções. No caso de *Seguindo todos os protocolos*, além das suspensões no primeiro semestre de 2021, outro desafio foi o de produzir com um orçamento[158] que já era mínimo para um curta-metragem, quanto mais para o longa que a equipe escolheu fazer.

As questões referentes às imagens dos corpos nus durante o ato sexual e a dramaticidade erótica homossexual dessas figuras, em cena, já compunham a filmografia de Fábio Leal desde *O porteiro do dia* (2016, 26 min) e *Reforma* (2018, 15 min); sendo que dois personagens deste, Francisco (Fábio Leal) e Raul (Paulo Cesar Freire), reaparecem na narrativa fílmica de *Seguindo todos os protocolos* (2021), realizado no mesmo ano do lançamento de outro filme dirigido por ele e por Gustavo Vinagre intitulado *Deus tem Aids* (2021, 81 min)[159], onde também as possibilidades do sexo estão em campo. Cabe notar a significativa continuidade dos personagens Francisco e Raul de *Reforma* – que neste filme de 2018 relacionam-se sexualmente – agora em foco no discurso sobre o encontro sexual passado na pandemia de Covid-19, pois de acordo com Fábio Leal, em entrevista ao *11º Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba*, *Seguindo todos os protocolos* surge a partir da abertura de um processo simplificado da Lei Aldir Blanc de emergência cultural, em Pernambuco, que proporcionou o financiamento do filme. A proposta enviada pelo realizador, cuja formação é em artes cênicas, foi com base na premissa de revisitar tais personagens, que se encontram para tentar transar seguindo todos os protocolos sanitários no apartamento de Francisco encarnado por Fábio Leal.

SEGUINDO TODOS OS PROTOCOLOS?

A interrogação "seguindo todos os protocolos?" estimulada pelo inquietante título do filme nos lembra que o pronome indefinido plural "todos" também significa "quaisquer". Com isso, dessa indefinição e tensionamento de certos protocolos estabelecidos, tendo em vista a representação da pandemia mostrada por ele e o que é possível fazer, visualmente e sonoramente, no cinema brasileiro sobre e sob a pandemia de Covid-19, logo percebemos que para além de manifestar, no nome, uma expressão repetida durante a pandemia *Seguindo todos os protocolos* busca, sobretudo, focalizar nas ações dos corpos de seus personagens no espaço da casa e no espaço da tela – seja ela de um monitor de computador, seja ela de um celular – em conflito com o que está fora que não é somente o coronavírus, mas os ruídos de uma rua e das convivências num mundo cada vez mais hostil e catastrófico, onde tais figuras ficcionais reagem e procuram algum refúgio driblando uma circunscrição que, para nós espectadores, pode ser, iminentemente, claustrofóbica diante dessas imagens pandêmicas. A impressão de drible nessa narrativa, ao nosso ver, sucede porque, em seu decurso,

158 - O filme foi realizado com R$30 mil derivados da Lei Aldir Blanc, como afirma Fábio Leal (2022, p. 115).

159 - Trata-se de um documentário que aborda as experiências artísticas de algumas pessoas vivendo com o HIV/ a AIDS e as adversidades de tal epidemia no Brasil entre suas próprias análises críticas da situação e suas relações com o sexo, com o imaginário e o corpo.

o filme parece procurar, nas sequências, investigar num tempo mais alargado, com alguma furtividade, este lugar, o da casa, que se tornou na pandemia o principal espaço para todas as experiências vividas de seu personagem isolado.

Depois da passagem dos créditos iniciais com os logos de incentivos públicos fundamentais como, por exemplo, da supracitada Lei Aldir Blanc, num plano aberto nós podemos ver uma rua com corpos trabalhando numa obra e um caminhão basculante, com a parte da frente e farol aceso, seguir em direção à câmera. O veículo fica ali se mexendo, o concreto dessa rua cercada de prédios sendo remexido pelos gestos dessas figuras que percebemos distanciados, menos entre elas, e, mais pelo ponto de vista da câmera que logo se movimenta apontando levemente de baixo para cima mostrando, num plano fechado, a parte de um prédio que tem pastilhas da fachada faltando e alguns corpos trabalhando num tipo de plataforma elevada suspensa ancorada por fios. Aqui, no som, há um investimento em captar o barulho característico dessas ações dos objetos na reforma da rua. Tal barulho produzido por ela retorna nas sequências seguintes evidenciando tanto um conflito de posições desiguais na quarentena entre o protagonista no espaço doméstico, que pode cumprir a quarentena, e o que está fora, em outras relações e trabalhos, quanto uma tensão audiovisual levemente sarcástica principalmente pela encenação de Francisco, muitas vezes isolado e renitente em quadro, como se lembrasse sobre a complexidade de estar confortável numa situação em que não é para se estar confortável e mostrasse algo de ridículo em certas cenas das relações pessoais narcisistas na pandemia de Covid-19. A primeira imagem desse personagem acontece quando por meio de um corte seco, o filme nos mostra, em primeiríssimo plano, seu rosto com barba, bigode, uma parte de cabelo mais comprida aparecendo no pescoço, uma parte do alto da cabeça raspada e, imediatamente, a sua mão aparece no quadro trazendo um comprimido de remédio para dentro da sua boca.

As imagens da vizinhança sobretudo dessa obra de construção civil imparável ali fora de quadro produzem tal efeito audiovisual nesse ambiente onde o personagem está retido às voltas com esse lugar implicado, sua libido e seu tesão aparentes continuamente acompanhada pelo som desses ruídos externos da rua e do prédio onde ele está. Outra provocação ruidosa importante ocorre quando, numa cena, uma voz *off* imitando áudios de meditação guiada *on-line*, com seus tons aveludados e sussurrados, pelo celular, de repente transita da frase "[...] não precisa alterar o ritmo da respiração/ não precisa fazer nada/ deixe a cabeça de lado/ e relaxe [...]" para a seguinte frase "[...] a única cabeça que importa é a cabeça do meu pau esfregando na sua cara/ depois penetrando a sua garganta sem perdão/ ocasionando o que em inglês é chamado de *gag reflex*." e se demora na fala desse termo brincando com as possibilidades da sensualidade e da comicidade, cujos traços abundam na obra. Esse humor decorre justamente do efeito inesperado, para nós espectadores, e pelo modo como os traços da face de Francisco ao abrir os olhos se relacionam na cena, como se uma força interna o chacoalhasse.

Nessa cena, através de um movimento de aproximação sutil e gradual, um *zoom in*, no plano, é possível ver como as expressões do rosto do ator no personagem reagem ao que ele escuta. A boca abre, o olhar fica vagando, ocorre uma tração mínima, como um espasmo,

no músculo entre as sobrancelhas. Um corte seco encerra a cena e, na sequência seguinte, o filme nos mostra uma tela de computador com o personagem lendo em voz alta, fora de quadro, e escrevendo o que ele está pesquisando na internet que é: "COMO TRANSAR NA PANDEMIA DE COVID-19 COM SEGURANÇA", grafada dessa maneira em letras maiúsculas por ele. A busca corre ali em quadro por um tempo com a voz dele sussurrando e julgando o material visto. Em seguida, vemos a tela de um celular e os dedos de Francisco, num plano fechado, digitarem uma mensagem que assim diz: "olha/ sei que faz 3 anos que a gente não se vê/ mas/ tu topa transar seguindo TODOS os protocolos?".

Figura 1 - Francisco e Raul tentam se beijar mantendo as barreiras físicas das medidas de segurança usando máscara de proteção no rosto, cobrindo nariz e boca, que é um elemento indicado e recorrente na pandemia

Fonte: Frame de *Seguindo Todos os Protocolos* (2021), de Fábio Leal/ Áspera Filmes

Com isso, o cenário da casa muda e o filme nos dá a ver algumas de suas imagens mais bonitas e graciosas. A primeira é a construção no cenário de um aparato, que é uma barreira física de plástico, disposto em quadro para restringir o encontro na cena. Mas logo isso é rasgado pelos dois personagens quando eles partem para outras formas de contato físico e de relação sexual. Numa sequência longa vemos e escutamos uma aproximação extrema, com abraços, beijos de máscara, línguas soltas por umas conversas em que se provocam, se colam pelas partes possíveis de seus corpos, com a voz de Francisco, numa altura, tecendo comentários engraçados sobre uma glande – mostrada em plano detalhe enquanto ele diz que essa glande, na opinião dele, lembra a lagarta Xixa, personagem do filme *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* (1988), de Anna Penido. A segunda parte é num momento do início dessa sequência em que após os personagens tocarem um no corpo do outro e rasgarem a barreira de plástico temos na montagem acompanhada de uma música na trilha sonora, interpretada pela artista Letrux, conforme listada nos créditos finais, o aparecimento de uma imagem num sentido mais experimental onde está, num plano americano, o corpo do personagem Raul enquadrado do joelho para cima trazendo diferentes máscaras e cobrindo seu nariz e sua boca performando e dançando contra uma parede branca, tocando seu pênis e colocando a mão e os dedos na bunda, no ânus, como se estivesse sendo projetado numa outra lente dentro da tela do filme; algo que nos lembra a sensação de olhar por um monóculo, como se ficássemos, no caso, olhando para um fragmento movediço dessa figura importante na narrativa fílmica: Raul, com quem o personagem Francisco se envolve e tem seu desfecho erótico nas últimas encenações do filme.

Figura 2 – Raul desnudo performando só de máscara

Fonte: Frame de *Seguindo Todos os Protocolos* (2021), de Fábio Leal/ Áspera Filmes

MEDIANDO TODOS OS PROTOCOLOS

A explicitação das partes dos corpos nus dos atores, Fábio Leal e Paulo Cesar Freire, em seus personagens no auge do contato que é o sexo, em fricção, em escalas de planos muito aproximados, em cor cintilante fúcsia, como nos são apresentados, expressam uma variação interna de sensibilidade erótica visual e sonora depois que o entrave inicial é subvertido. O filme cria com essas imagens e sons um deslocamento do cenário sendo cuidadoso e "[...] um pouco safado, kinky", como Francisco diz. A conclusão descontinua de outro risco excitante, mesclando prazer e perigo, de criar fora do apartamento, uma cena de sexo que se passa nos fundos de um lugar entre muros de frente para uma parede descascada, com concreto aparente e planta trepadeira, em cima de uma moto e depois gravar os personagens abraçados pelados sobre essa moto conduzida por Raul, saírem por uma rua, se aproveita dos recursos fílmicos visuais e sonoros das escalas de planos, sobreposições, tons vermelhos, mixagem, para imaginar ângulos e organizar sensações gozosas emersas, na tela, sustentando assim um outro universo dentro do estado de suspensão da pandemia, do sofrimento extremo anterior à ela e variado para pior com ela diante de tantos absurdos sociais vigentes de modo a elaborar circunstâncias extraordinárias, incontornáveis e traumáticas da pandemia sem ignorar e sem banalizar tudo isso. Aqui, os personagens são apresentados já sem máscaras no rosto, com fricções mais livres, prazerosas num gesto mais enviesado de lidar com o presente de sua quarentena ainda que o filme assuma as convenções próximas de uma comédia romântica clássica como terminar com uma música, que ali é um ponto de exclamação, e um casal formado no meio do caminho da pandemia.

Dos aspectos do humor e do erótico que o filme evidencia à sua maneira, notamos alguns pontos que geram curto-circuito movimentando as camadas das cenas, na narrativa diante do colapso, da desigualdade, do medo e dos desentendimentos nas relações pessoais, e optamos por destacar, neste brevíssimo texto, apenas as experimentações que envolvem a relação entre Francisco e Raul e a forma que o filme propõe para mediar não só os protocolos sanitários mas também do neoliberalismo nas relações, das regras do individualismo

exacerbado, da apatia e de uma ascendente cultura de polarizações e policiamentos pouco afeita às possibilidades do dissenso e da contradição, isto é, do conflito de que o erotismo e o humor tratam e fortificam num mundo conflagrado.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. *In*: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 19 -52.

LEAL, Fábio. Entrevista Mostra Aurora. [Entrevista concedida a] Lila Foster e Francis Vogner dos Reis. *25ª Mostra de Cinema de Tiradentes*. Universo Produção, 2022, p. 113 -125.

LEAL, Fábio. [Entrevista [2022]]. Entrevistador: Camila Macedo. Vídeo. In: YOUTUBE. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P6EB79fHJ54&t=564s&ab_channel=olhardecinema. Acesso em: 21 jan. 2022.

RASIA, Régis. "Questões estéticas sobre a modalidade da produção audiovisual pandêmica". *In*: XXIV Encontro da SOCINE. Anais... Rio de Janeiro: SOCINE, 2021, p. 998-1003.

SOARES JR, Luiz. *A pornografia e a écriture do fora de campo*: o fantasma do olho do cu. Revista Cinética. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/a-pornografia-e-a-ecriture-do-fora-de-campo-o-fantasma-do-olho-do-cu/. Acesso em: 30 jan. 2022.

Paulo Gustavo: autocelebração, autoria e o código de atuação histriônico[160]

Paulo Gustavo: self-celebration, authorship, and the histrionic acting code

Eduardo Bordinhon de Moraes[161]
(Doutorando – PPGMM/IA/UNICAMP)

Resumo: A terminologia "ator-autor" cabe a Paulo Gustavo em suas duas acepções: a autoria declarada e aquela "subterrânea". O ator é responsável por aspectos relativos à produção do filme, e sua persona e seu jogo, de qualidade histriônica, são elementos sobre os quais os filmes se arvoram, em especial a trilogia *Minha Mãe é uma Peça – O Filme*. Assim, analiso quais os elementos que determinam essa qualidade de "ator-autor" bem como características do jogo atoral de Paulo Gustavo.

Palavras-chave: Paulo Gustavo, ator-autor, código histriônico, estudos atorais.

Abstract: The terminology "actor as auteur" can be apllied to Paulo Gustavo in its two senses: declared and underground authorship. Gustavo is responsible for aspects related to the production of his films, and his persona and performance, of histrionic quality, are elements on which the films are built, especially the trilogy *My Mom is a Character*. Thus, we analyze which elements determine this quality of " actor as auteur " as well as characteristics of Paulo Gustavo's acting performance.

Keywords: Paulo Gustavo, actor as auteur, histrionic code, acting studies.

INTRODUÇÃO

Uma estrela que represente uma personagem em um filme, programas de televisão ou no teatro, carrega consigo uma história pública que contamina a construção dessa ficção. Isso porque a personagem cinematográfica, em geral, não é uma instância pura, criada na imaginação do autor e recriada diretamente na mente do espectador - como na literatura -, mas é uma criatura amálgama da ficção com o ator que a encarna. A imagem e a voz apresentadas pela personagem no filme trazem os traços da persona (MORIN,1957) que a interpreta, figura pública que constrói uma história parafílmica, por meio de suas demais aparições: publicidade, imprensa e também seus demais filmes ou produtos audiovisuais.

160 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Comunicação Individual (CI) 26 – Atorias e autorias.

161 - Pesquisa o jogo atoral no cinema brasileiro contemporâneo com orientação de tese de Pedro Guimarães. Processo #2020/11902-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Uma estrela que carrega consigo uma história pública que é construída e compartilhada em diversos produtos é uma das bases da construção da indústria cinematográfica hollywoodiana (MORIN, 1984). Menos comum, mas de grande relevância, sobretudo nas comédias, uma outra relação ator-personagem se faz notória: a da "personagem-autor" (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2019):

> Aqui, ao invés de ser o ator que desenvolve o personagem, é o personagem quem dá visibilidade ao ator através não apenas dos textos fílmicos, mas também, e sobretudo, parafílmicos: jornalismo e publicidade (...) O personagem-autor permanece ativo de filme para filme, fortalecendo seu efeito de presença e de conhecimento por parte do público através da serialidade de aparições. (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2019, p. 124-125)

São casos em que o ator se amalgama de tal modo à personagem que é ela quem possui uma persona pública, como o Carlitos (The Tramp) de Chaplin, ou, em casos nacionais notórios, o Jeca Tatu de Amácio Mazzaropi, Zé do Caixão de José Mojica Marins, Didi Mocó de Renato Aragão. Personagens que fizeram sucesso em filmes, programas de televisão, quadrinhos e músicas e que, muitas vezes, são os nomes e personas por quem seus interpretes são conhecidos.

Paulo Gustavo foi um ator, produtor e roteirista brasileiro com uma trajetória importante no audiovisual, seja pela expressiva bilheteria de seus filmes, seja pela sua marca na comédia e atuação. Sua carreira no teatro, cinema, televisão, além da extensa divulgação de seus esquetes na internet, fizeram com que sua persona e suas personagens fossem construídas de maneira transmídiatica.

O caso de Paulo Gustavo é de particular interesse no cinema brasileiro do século XXI porque o ator não só leva para cada filme sua persona, um homem branco, careca, desbocado e bem humorado, mas porque uma de suas personagens ganhou um destaque à parte, sendo ela também uma persoangem-autora, que rivaliza em importância com a persona do ator. Embora possua em suas obras diversos tipos, os suburbanos Valdomiro e Rique, uma vasta galeria de mulheres como Angel e Periquita, além de diversos tipos consagrados em seus esquetes como a Senhora dos Absurdos, Paulo Gustavo tem em Dona Hermínia, a figura da mãe e protagonista da trilogia *Minha Mãe é uma Peça – O filme* (André Pellenz, 2012, César Rodrigues, 2016, Susana Garcia, 2019) sua personagem mais importante. Ela aparece em peças de teatro – onde surgiu –, no cinema – onde alcançou o grande público – e também em programas da televisão, aberta e paga, livro e publicidades diversas, na televisão e em aplicativos de celular. Mesmo depois de morte do ator, aos 42 anos, em 2021, vítima da Covid-19, a figura de Dona Hermínia segue ao lado ou como equivalente de Paulo Gustavo: em homenagens, como a estátua em sua cidade natal, Niterói, onde estão representados ator e personagem, ou em menções à Lei Complementar nº 195 de 08 de julho de 2022, batizada com o nome de Paulo Gustavo, mas cujas menções, comumente, usam a imagem de Hermínia para ilustrá-la. A força dessa figura materna é tamanha que o título e cartaz de *Filho da Mãe* (Susana Garcia, Ju Amaral, 2022), documentário sobre a vida do ator, fazem menção a ela como essa figura que circunda Paulo Gustavo.

Imagem 1 – Cartaz de *Filho da Mãe*.

Fonte: Website da produtora A Fábrica.

AUTORIA E AUTOCELEBRAÇÃO

Dentro dos estudos cinematográficos, há os estudos atorais, que, lançando mão das ferramentas da análise fílmica, verificam os atores como "nicho de produção de sentido narrativo e formal dentro do filme, ligado à encarnação pontual de um personagem, mas não somente" (GUIMARÃES, 2019, p. 82). Dentre os aspectos para além da encarnação de uma personagem, que já coloca o ator como criador e evidencia a importância dessa criação no filme, estão aqueles que elevam o ator ao estatuto de coautoria. A busca de autoria por parte do ator não pretende conclamar para este a assinatura global dos elementos estéticos e temáticos da obra, mas sim, pluralizar a autoria ao evidenciar seus aspectos no trabalho de determinados atores e atrizes.

Dentre os modos de autoria, temos aqueles que são declarados – quando um ator ou atriz assume funções em uma produção como roteirista, compositor, produtor, etc., ou subterrâneas – que são aquelas que o ator, por meio de seu jogo, marca a obra com elementos formais e temáticos que se repetem ao longo de sua trajetória e que podem ser verificadas em uma análise comparada de suas obras. Esses elementos formais e temáticos, então, precederiam o filme e agiriam sobre as escolhas que um diretor ou diretora fazem ao longo da produção. A terminologia "ator-autor" (MCGILLIGAN, 1975), cabe a Paulo Gustavo nas duas acepções acima descritas.

A "autoria declarada" é evidente na trilogia *Minha Mãe é Uma Peça – O Filme*, na qual Paulo Gustavo é, além de ator, produtor e roteirista em uma série de filmes baseada em uma obra teatral de sua autoria que ficcionaliza uma versão idealizada de sua vida, o que lhe conferiu maior poder de decisão nas questões estéticas e temáticas acerca da produção. Cada filme da trilogia tem uma Direção diferente, mas são bastante parecidos entre si em termos de estilo – mantendo constantes elementos como o foco no jogo de Paulo Gustavo – e de temas que eram caros ao ator – as relações homoafetivas e seus desdobramentos no núcleo familiar. Destaca-se também as locações em Niterói, sua cidade natal, em detrimento do Rio

de Janeiro, cenário comum das comédias nacionais do mesmo período, e a presença de um elenco de amigas em papéis secundários - como as atrizes Ingrid Guimarães e Monica Martelli, além de participações especiais de integrantes da família do ator.

Imagem 2 – Criatura e criador: Paulo Gustavo "sai" da cabeça de D. Hermínia.

Fonte: Montagem do autor a partir de frames do filme *Minha Mãe é Uma Peça – O Filme.*

A autoria subterrânea aparece também presente na mesma trilogia: trata-se de como o jogo de Paulo Gustavo se torna o centro de adequação do jogo atoral e no qual a *mise-en-scène* se arvora. O ator faz com que quase a totalidade do elenco corra o risco de perder o ritmo de cena acelerado ou até mesmo o espaço para dar sua fala, sujeitando, sobretudo as atrizes, com quem divide a maior parte das cenas, a emular seu jogo de traços histriônicos. Gestos eloquentes e falas gritadas de Paulo Gustavo que não se limitam a representar Dona Hermínia, mas em produzir uma caricatura do comportamento mais grandiloquente do referencial em que a personagem se baseia, a saber, Déa Lucia, mãe do ator. Esta, aparece em um *cameo* no meio do primeiro filme – procedimento repetido com o marido e filhos do ator nas sequências –, e durante os créditos, em um registro caseiro filmado por Paulo Gustavo, como que a atestar que a caricatura não está tão distante da realidade.

Dessa forma, torna-se característica comum na trilogia o aparecimento de atrizes que não apenas representam de maneira verossímil uma determinada personagem, mas, em sua composição, exageram traços socialmente codificados como femininos, tal como faz o próprio Paulo Gustavo. A atuação estaria, então, para *apresentar* a personagem e não para *representá-la*, seria um gesto endereçado ao espectador, que deixa o comportamento, os sentimentos e as ideias das personagens evidentes e sem margem para dúvidas. À câmera não cabe a busca pelo detalhe, pelas nuances escondidas das personagens, mas o uso majoritário de planos médios e abertos que permitam a captação da amplitude de gestos.

Imagem 3 – Alexandra Richter e Paulo Gustavo: a busca pela grandiloquência.

Fonte: Montagem do autor a partir de frames do filme *Minha Mãe é Uma Peça – O Filme*.

A exceção, nesse sentido, se evidencia na cena que que é narrada a morte do sobrinho de Hermínia, vítima de um acidente de carro, a única vez em que o filme recorre ao close dos olhos de Paulo Gustavo, um "momento sem gesto" (NAREMORE, 1988, p. 130, tradução minha), que indica os sentimentos da personagem.

Imagem 4 – O close nos olhos de Paulo Gustavo.

Fonte: Frame do filme *Minha Mãe é Uma Peça – O Filme.*

Já as exceções aos gestos grandiloquentes nos aspectos gerais do jogo estão na atriz Sueli Franco – que interpreta a tia de Hermínia e serve como confidente e conselheira – e nos homens do elenco principal: Herson Capri, que interpreta o ex-marido, e Rodrigo Pandolfo que, embora represente, Juliano, o álter ego de Paulo Gustavo, não mimetiza sua persona pública, mas, assim como Capri, tem um jogo atoral dentro da lógica realista: gestualidade contida, composição visual e comportamento psicologicamente verossímeis. Ao cabo, os atores fazem função de escada para as gags cômicas de Paulo Gustavo, enquanto as atrizes são colocadas como parceiras, como Samantha Schmutz, que interpreta a empregada doméstica Valdéia, ou rivais no jogo cômico do ator, como no caso de Richter.

CÓDIGO DE ATUAÇÃO HISTRIÔNICO

O jogo de Paulo Gustavo que é acima descrito apresenta elementos do que Roberta E. Pearson (1992) chamou de "código histriônico" em sua análise dos melodramas do cinema silencioso. Segundo a autora, o código histriônico é aquele em que

> os atores permanecem sempre cientes dos espectadores, 'atuando para a galeria' (...) se movem de maneira estilizada, escolhendo seus gestos de um repertório convencional, padronizado. (PEARSON, 1992, p.22, tradução minha).

Esse atuar para a galeria, ou para o espectador, carrega em si uma tradição dos primeiros filmes silenciosos, do cinema de atrações e do cinema burlesco, anteriores à hegemonia do código verossímil. Tendo como característica uma gestualidade muitas vezes grandilo-

quente, que busca sintetizar uma emoção em um gesto, tornando indubitável o que se passa com a personagem, tal código era hegemônico até meados de 1913 e, embora tenha perdido lugar para uma gestualidade com base na verossimilhança, ainda permanece evidente na comédia, em que, muitas vezes, abre-se mão das nuances da personagem em prol do efeito cômico.

Imagem 5 – O gesto grandiloquente endereçado ao espectador.

Fonte: Montagem do autor a partir de frames do filme *Minha Mãe é Uma Peça – O Filme.*

O código histriônico funciona em Paulo Gustavo como parte do que defino como *apresentar* ao espectador a visão de mundo ou os sentimentos das personagens no lugar de representá-las, elemento comum nos espetáculos que construíram a carreira de Paulo Gustavo: *stand-ups*, esquetes cômicos e *sitcoms*. Personagem e ator, se tornam também narradores e comentadores de suas ações em cena.

> O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros (...) A estória *foi* assim. Ela já aconteceu - a voz é do pretérito - e aconteceu a outrem; o pronome é "ele" (João, Maria) e em geral não o "eu". Isso cria certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado. Mesmo quando o narrador usa o pronome "eu" para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. (ROSENFELD, 2006, p. 24, 25, grifos do autor)

A dimensão de show televisivo ou teatral, endereçado diretamente ao público por um(a) narrador(a), assim, é transportada para os filmes, seja em seus cenários ou em sua estrutura narrativa. Não à toa, a trama do primeiro filme se resolve com uma entrevista que Hermínia dá a uma emissora de TV e cujo sucesso a torna apresentadora de um *talk-show*. O formato de diálogo direto com o espectador é privilegiado nesses dois formatos, nos quais Hermínia/Paulo Gustavo exclui as personagens intermediárias para narrar e dar suas opiniões diretamente ao público – intra e extradiegético. O programa de TV ainda serve como espaço para que Paulo Gustavo/Hermínia dirija a cena de maneira reivindicada, como quando, no segundo filme, Hermínia pede a uma monja, a quem entrevista, que grite sua opinião porque ela não a escuta, ou seja, obrigada a monja a atuar como Paulo Gustavo. Esse recurso também serve para que o ator contracene consigo, como na cena em que Hermínia, de frente para a TV, responde a si ao assistir seu próprio programa, explicitando a centralidade que o ator opera dentro e fora da produção desses filmes.

Imagem 6 – A dimensão de show televisivo

Fonte: Frame do filme *Minha Mãe é Uma Peça – O Filme*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O jogo do ator de comédia muitas vezes se afasta de aspectos verossímeis e abraça o caráter histriônico. O comediante já carrega certo distanciamento da ação, é esse distanciamento que o permite comentá-la e produzir o riso.

Observando de maneira central sua filmografia e lançando mão de outras mídias, podemos concluir que o jogo de Paulo Gustavo se ancora em um universo diegético realista, que garante a verossimilhança desse universo, sobretudo por meio das outras personagens, mas no qual é permitido a Paulo Gustavo a proposição de um jogo épico e histriônico sem, com isso, abalar em demasia a transparência do filme.

Embora esteja circunscrita à comédia, a obra de Paulo Gustavo é terreno fértil para pensar como se dá a relação entre ator e personagem no cinema brasileiro dos anos 2010. Ao mesmo tempo em que estrutura o filme a partir de sua vida real, uma biografia do próprio ator e de sua mãe, evidencia-se a construção da personagem ficcional e a elaboração formal de construção do filme.

REFERÊNCIAS

GUIMARÃES, P. "Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais". Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, América do Norte, 6, ago. 2019.

_____. DE OLIVEIRA. S. "O personagem-autor no cinema brasileiro: subversão aos processos clássicos de identificação entre ator e personagem" ALCEU:, v.21, n.39, jul-dez. 2019.

MORIN, E. *As estrelas*: mitos e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

McGILLIGAN, P. *Cagney, the Actor as Auteur*. London: A.S Barnes/South/Brunswick/Tantivity, 1975.

NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.

NAVARRO, V. "Os Sentidos da Convergência: entrevista com Henry Jenkis." Revista Contracampo. Niterói, n. 21, ago. 2010.

PEARSON, R. *Eloquent Gestures* - the transformation of performance style in the Griffith biograph films. Oakland: University of California Press, 1992.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

A cosmologia guarani-kaiowá e O coração da terra (Gomes e Gomes, 2020)[162]

Guarani-kaiowá cosmology and O coração da terra (Gomes e Gomes, 2019)

Carlos Eduardo Ribeiro[163]
(Doutorando – UFRGS)

Resumo: Parto do curta-metragem Yvy Pyte - Coração da terra (Genito Gomes e Johnn Nara Gomes, 2019), realizado no tekoha Guaiviry (MS), em contexto de retomada. O filme homenageia postumamente o rezador guarani-kaiowá Valdomiro Flores, cuja voz off conta que o mundo surgiu entre o Paraguai e o Mato Grosso do Sul, no Rio Paraguai, onde vivem os Guarani e Kaiowá. A partir de uma análise do filme e de relações com determinados textos (BÍBLIA, 2022; PEREIRA, 2004; BARTHES, 1981; CHAKRABARTY, 2007 PEREIRA, 2004; RIBEIRO, 2002; BRASIL, 2016; KANT, 1993; CLASTRES, 1974), o trabalho indaga como, no interior do filme, é elaborada a cosmologia guarani-kaiowá em sua relação com a terra e a retomada.

Palavras-chave: Cinema indígena; Guarani-Kaiowá; Guaiviry; saberes tradicionais; Valdomiro Flores.

Abstract: We start with the short film Yvy Pyte - Coração da terra (Genito Gomes and Johnn Nara Gomes, 2020), made at tekoha Guaiviry (MS), in a context of land repossession. The film posthumously pays homage to the Guarani-Kaiowá prayer Valdomiro Flores, whose voice-over recounts that the world emerged between Paraguay and Mato Grosso do Sul, on the Paraguay River, where the Guarani and Kaiowá live. Based on an analysis of the film and relationships with certain texts (BÍBLIA, 2022; PEREIRA, 2004; BARTHES, 1981; CHAKRABARTY, 2007 PEREIRA, 2004; RIBEIRO, 2002; BRASIL, 2016; KANT, 1993; CLASTRES, 1974), the work asks how, within the film, the Guarani-Kaiowá cosmology is elaborated in its relation with the land and the repossession.

Keywords: Indigenous cinema; Guarani-Kaiowá; Guaiviry; traditional knowledge; Valdomiro Flores

INTRODUÇÃO

O curta-metragem *Yvy Pyte - Coração da terra* (2009), dos jovens realizadores guarani-kaiowá Genito Gomes e Johnn Nara Gomes, foi realizado no tekoha Guaiviry, Mato Grosso do Sul, em contexto de retomada. Guaiviry fica entre os municípios de Aral Moreira e Ponta Porã. O filme decorre do Programa de Extensão "Imagem Canto Palavra no Território Guarani e Kaiowá", da UFMG, coordenado pela professora Luciana Oliveira, e trata-se de uma

162 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 2 – Outras perspectivas em Cinemas Indígenas.

163 - Doutorando em Comunicação na linha Culturas, política e significação, pela UFRGS, com doutorado-sanduíche na linha Pragmáticas da imagem, na UFMG. Bolsista CAPES. < dudaribeirodudaribeiro@gmail.com >.

homenagem póstuma ao rezador guarani-kaiowá Valdomiro Flores falecido em 2017[164]. Valdomiro é pai de 10 filhos. Analfabeto segundo a educação formal, manifestou seu dom como rezador ainda quando criança e prescindiu do processo tradicional de formação de lideranças espirituais. Dominou uma ampla variedade de cantos (SABERES..., 2018).

Durante a quase totalidade dos sete minutos e meio do curta-metragem, a câmera fita incessantemente o horizonte no fim de tarde durante o *Kuarahy Jeguaka*, o efeito visual celeste do cocar de cabeça do Sol. Enquanto isso, a narrativa em off de Valdomiro relaciona a terra pela qual lutam os Kaiowá com a própria cosmogonia: ali, entre o Paraguai e o Mato Grosso do Sul, surgiu o mundo. Para responder como, no interior do filme, é elaborada a cosmologia guarani-kaiowá em sua relação com a terra e a retomada, opero uma análise fílmica em conjunção com relações intertextuais com a Bíblia (BÍBLIA, 2022), Roland Barthes (1981), Dipesh Chakrabarty (2007), Brasil e Belisário (2016), a tese de Levi Marques Pereira (2004), dentre outros.

O RIO PARAGUAI E O CORAÇÃO DA TERRA

Comecemos do começo: do curta-metragem e do mundo. Valdomiro Flores, cujo corpo não vemos, se presentifica pela voz contando que o mundo tem um ponto de origem geograficamente situável: o entorno do Rio Paraguai. "O Rio Paraguai está no Coração da Terra"[165].

O Rio Paraguai desenha a fronteira entre a Bolívia e o sul do Mato Grosso, entre a Bolívia e o Mato Grosso do Sul, o Mato Grosso do Sul e o Paraguai, o Paraná e o Paraguai, e adentra e atravessa o Paraguai delimitando parte da sua fronteira oeste com a Argentina. O mundo não começa em toda essa extensão, mas, precisamente, na divisa entre o Mato Grosso do Sul e o Paraguai. A terra que circunda esse ponto originário chama-se, segundo Valdomiro, "terra dos dois pilares do mundo". Cada pilar é uma das margens do rio. Os Kaiowá transitam precisamente no entorno do ponto de origem do mundo; são "do coração da terra", como "crianças que engatinham": não vão muito longe e sempre voltam a esse território-berço. É por serem daí e por estarem sempre aí que são "Ava puro de verdade". Como explica Luciana Oliveira, *Ava* designa

> os seres humanos verdadeiros [...] na concepção filosófica da criação, os seres humanos kaiowá estão na linha de descendência do casal de entidades sagradas que fizeram o mundo. [...] Outras nações indígenas, negros e brancos foram criados depois. (OLIVEIRA *apud* FLORES *et al.*, 2020, p. 281)

Valdomiro ressalta que, como os *Ava*, o inhambu, "um pequeno pássaro", vive no coração da terra. A constatação situa essa ave, e por extensão todos os outros pássaros e seres contíguos à região, em uma aliança ou comunidade originária com o próprio mundo: "nós

164 - *Ava Marangatu* (2016) e *Ava Yvy Vera - A terra do Povo do Raio* (2016) são outros dois filmes feitos nas oficinas do mesmo programa, disponíveis no Youtube. *Yvy Pyte - Coração da terra* está disponível no Vimeo. Valdomiro esteve na UFMG como convidado do grupo Saberes Tradicionais em 2014 e 2016.

165 - Devido à frequência das citações de Valdomiro Flores no filme ao longo do texto, optei por mantê-las entre aspas sem referência direta ao filme, que se encontra devidamente referenciado no fim do documento.

somos mato e por isso também temos nome de mato". A frase poetiza que o nome Kaiowá se refere etimologicamente a um povo da floresta densa, da mata alta. A ruralização compulsória do território que o curta-metragem põe em imagens afeta tanto o inhambu quanto as formas de vida tradicionais Kaiowá, premidos todos pela presença ostensiva dos latifundios da cana, da soja e das pastagens de gado. Apesar de tudo, a continuidade do modo de vida tradicional no espaço originário supõe a continuidade de uma aliança, que move a própria luta pelas retomadas; luta e vida são atravessados por um sentido de verdade, pelo apego à "palavra verdadeira" repetida nos cantos diariamente proferidos como o festivo *kotyhu*, o *guahu* e o *mburahei puku*, que o rezador cita.

Como a região no entorno do Rio Paraguai é o coração da terra, as palavras Valdomiro são o coração do filme, a oralidade é o coração do conhecimento Kaiowá. Calmas e serenas, as "belas palavras" do rezador — para usar a expressão de Pierre Clastres (CLASTRES, 1974), que refere à linguagem que os rezadores Guarani usam para se dirigirem aos deuses —, nas voltas que dão, remetem ao trajeto que as lideranças espirituais fazem até Deus através dos diferentes patamares superiores do cosmos: não é um trajeto direto nem óbvio, mas que é possível através da sempre exigente arte da vida reta. É um trajeto talvez semelhante ao como Valdomiro diz do Rio Paraguai: "não vai reto, dá voltas. Igual a uma água que caminha bem, mesmo quando faz curvas. Ela vai fazendo as curvas, mas sempre indo em frente".

Dando voltas, é através da história da origem do próprio mundo, correlato à história dos Kaiowá e de seu modo de vida, que Valdomiro chega, ao fim do filme, à luta pela terra, tema absolutamente contemporâneo que é mencionado já engrandecido por toda a profundidade e força do discurso do rezador. Diz Valdomiro, na conclusão do filme: "Sim, este território aqui é o Coração da Terra. Estamos lutando por este território. Este é o Coração da Terra mesmo. Nós lutamos não só por esse pedaço mas por todos os territórios do Coração da Terra". Suas palavras fundamentam o direito originário Kaiowá, o sentido e a força da luta pelas retomadas.

UMA GEOGRAFIA CÓSMICA E A RELAÇÃO ENTRE O CÉU E A TERRA

Enquanto o discurso que emana do fora-de-campo fala do ponto de origem da terra, as imagens operam na contiguidade entre o chão e o céu. A imagem do pôr do sol no horizonte opera como um *punctum* (BARTHES, 1981), um ponto de atração que toma a dimensão de uma coisa em si. O horizonte na tela silenciosamente faz da terra e da sua gênese menos terrenas. Simultaneamente, o movimento do carro que transporta a câmera leva à imagem mental do nomadismo Guarani e lembra o "engatinhar" referido por Valdomiro. A imagem do filme, em sua móvel estaticidade, também diz da potência da repetição que é a própria forma dos cantos Kaiowá, como o que embala os créditos finais do curta-metragem. A repetição evoca a obstinação religiosa, arma fundamental na luta kaiowá pelas retomadas: obstinação que chamou atenção tanto de Vincent Carelli em *Martírio* (2016) quanto de Darcy Ribeiro (2002), que, frente à forte e permanente relação dos kaiowá com o divino, sugeriu que a vida terrena só lhes importava como plataforma para acessar um espaço mítico.

Indagar como o filme elabora a cosmologia guarani-kaiowá em sua relação com a terra requer ir em direção a algo que, nessa cosmologia, se configura como o que chamo aqui de uma geografia cósmica. A palavra "geografia", de origem grega, que numa tradução literal significa "descrição da terra", parece de ambições modestas para a compreensão do espaço-tempo Kaiowá, que, como a imagem indicia, embrenha o céu e a terra. Se a representação mais usual da Terra na geografia é o mapa ou a imagem do planeta, no filme todos os planos parecem nos lembrar da indissociabilidade entre a vida terrena, o submundo e os planos superiores na cosmologia Kaiowá: os diferentes espaços-tempos (Ára) trocam energias entre si em uma continuidade vertical constitutiva do(s) mundo(s). A maior proporção da tela cabe ao céu, cuja magnitude, um *sublime matemático* (KANT, 1993), é a do irrepresentável, mas cujo peso e poder sobre a terra se fazem sentir ocularmente. Lembrete da superioridade simbólica e espacial dos planos superiores, testemunhas da expropriação do território dos povos tradicionais.

Tratam-se, nas diferentes interpretações do pensamento Kaiowá, de pelo menos 3 planos de espaço-tempo (no qual a Terra, *Yvy*, seria o do meio), até, em outras versões, de 8 ou até 15 diferentes estratos, comportando as múltiplas divisões do céu (SABERES..., 2018; FLORES *et al.*, 2020; PEREIRA, 2004) onde vivem os espíritos e uma infinidade de agências. O Ára superior é a morada de *Nhanderu*, o deus criador. No plano em que vivemos, Yvy, o comando da vida está a cargo de *Kuarahy*, o Sol. Conforme Levy Marques Pereira:

> Cada patamar celeste constitui um sistema específico, apresentando distintas condições de luminosidade, relevo, vegetação e, principalmente, dos tipos de seres que habitam o local e das modalidades de interação aí desenvolvidas. Apresentam uma base sólida, semelhante à terra onde vivem os humanos [...] Sobre essa base sólida existe uma atmosfera parecida com a terrestre, inclusive com diversas camadas de nuvens. As camadas de nuvens mais altas servem como uma espécie de acolchoado, sobre o qual emerge o patamar superior, igualmente constituído, e assim sucessivamente. (2004, p. 235)

O campo da imagem é atravessado tanto pelo movimento horizontal e terreno do carro quanto do trânsito virtual ao céu, acessível aos moradores como Valdomiro. Os estratos superiores de espaço-tempo permanecem para além do nosso olhar, fora-de-campo: são "aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide", na definição de André Brasil e Bernard Belisário (2016, p. 606). Dos Ára superiores só vemos os alicerces, as nuvens. Em sua inscrição radical, os Ára são alhures, mas expressam "a contiguidade entre o espaço fenomenológico do filme e o espaço cosmológico" (*Ibid.*, p. 607) para quem souber ver.

RELAÇÕES EQUÍVOCAS COM O PENSAMENTO COLONIAL

Enfim, muito equivocamente (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) discorro sobre duas relações, uma de aproximação e uma de distanciamento, com a história narrada por Valdomiro:

Primeiro, com o pensamento do historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2000),particularmente em seu livro *Provincializar a Europa*. Trata-se, como o nome indica, de contar *outra* História; uma na qual a Europa figure como um canto como qualquer outro. Em *Yvy Pyte*, o Rio Paraguai não é apenas o ponto de origem do mundo — o "berço da terra" —, mas sim o *Coração da terra*: um ponto fulcral do qual a vida pulsa e emana para os arredores. Os fazendeiros, como Valdomiro conta, vem de outro lugar. Também, eu diria, devém outro lugar.

A segunda aproximação intertextual com o filme é com a cosmologia judaico-cristã: a fixidez do olhar da câmera no horizonte e a ausência do corpo do rezador na tela desestabilizam o antropocentrismo ocidental e a contígua centralidade que a figura humana assume no catolicismo e em sua miríade de imagens de santos, como também no cristianismo em geral e no seu foco no Deus encarnado. O cocar de cabeça do Sol que vemos no cair da tarde no *Coração da terra* diz do que há de divino nessa imagem aparentemente mundana de um fenômeno entre agentes não-humanos.

O Gênesis é um mito de culpa e de expulsão do berço idílico do Éden, berço que se trata a um só tempo do ponto de origem da vida e de um "outro lugar", que não mais é de direito de Adão e Eva ou de sua prole. De maneira muito diferente, os Kaiowá habitam o território ancestral e cosmogênico. Jeová disse a Adão, após o pecado original (Gn, 3, 17): "[...] maldita é a terra por tua causa! Com sofrimentos obterás do solo o teu alimento, todos os dias da tua vida. A terra produzirá espinhos e ervas daninhas [...] Com o suor do teu rosto comerás o teu pão". Valdomiro, por sua vez, não relata nem o decaimento decorrente da expulsão do território originário, nem o rompimento com o modo de vida originário, nem a desavença com a "natureza". Ser gente do coração da terra, portanto, é simultaneamente uma afirmação de pertencimento local e possibilidade de um modo de viver propiciado pelas condições de possibilidade que o local reúne. A melancolia da culpa e do pecado não comparece no tempo da gênese kaiowá nem no espaço dessa gênese, pois, diz Valdomiro: "Se você não se sente alegre, dá uma volta e volta. Voltamos sempre ao coração da terra". É na conjunção com o território que alcança seu bem viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Yvy Pyte - Coração da terra* a palavra do rezador Valdomiro Flores presentifica o tempo mítico fazendo um elo entre a cosmogênese e a luta pela retomada no presente. Outros planos do espaço-tempo, embora não explicitamente mencionados, são evocados pela palavra, pelo canto e pelo tocar do *mbaraka*, e na câmera que fita incessantemente o horizonte, encantada pelo céu e pelo *Kuarahy Jeguaka* quando o mundo da terra tomado pelas pastagens de gado parece difícil. Assim como a palavra convoca a parte invisível do céu, o faz com uma série de corpos fora-de-campo: o inhambu, a roça, o mato, o Paraguai. Canto e palavra convocam a um só tempo os espíritos dos guardiões no céu e o território do *Coração da Terra*, este, como Valdomiro explica, bem maior que o demarcado em favor dos indígenas. Assim, o filme se move no tempo-espaço das palavras e do *travelling* que a câmera executa dentro de um carro, ambos, palavra e câmera, mantendo horizontes fixos, fixidez que, em sua obstinação, move a luta na terra e vê o invisível do céu.

REFERÊNCIAS

Ava Marangatu. (2016). 15 min 5 seg. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites. Aral Moreira (MS).

Ava Yvy Vera - A terra do Povo do Raio (2016). 52 min 12 seg. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites. Aral Moreira (MS).

BARTHES, Roland. Camera Lucida. New York: Hill and Wang, 1981.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Bibliaon, Online. 2022. Disponível em: < https://www.bibliaon.com/ >. Acesso em: 14 jan. 2023.

BRASIL, André. *Ver por meio do invisível*. Revista Novos Estudos, V. 35, n. 3. Cebrap: São Paulo. 2016. p. 125-146.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista Sociologia e Antropologia*, v. 6, n. 3, dezembro de 2016. Rio de janeiro: UFRJ. pp. 601–634.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton University Press, 2007 [2000].

CLASTRES, Pierre. *Le Grand Parler*. Mythes et Chants Sacrés des Indiens Guarani. Paris, Éditions du Seuil., 1974.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

Martírio. (2016). 160 min. Direção: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida. Olinda (PE). Vídeo nas Aldeias.

FLORES, Valdomiro; FLORES, Tereza Amarilia; OLIVEIRA, Luciana de (Orgs.). Ñe' Tee Rekove = Palavra Verdadeira Viva. Belo Horizonte, Minas Gerais: PPGCOM/UFMG, 2020.

SABERES TRADICIONAIS UFMG. *Nhanderu Valdomiro Flores*. In. Saberes Tradicionais UFMG. 2018, Online. Disponível em: < https://www.saberestradicionais.org/nhanderu-valdomiro-flores/ >. Acesso em: 12 jan. 2023.

PEREIRA, Levi Marques. *Imagens kaiowá do sistema social e seu entorno*. 2004. 449 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [1997].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipití*: Journal for the Society of Anthropology of Lowland South America, v. 2, n. 1, 2004, pp. 3-22.

Yvy Pyte - O coração da Terra. (2019). 7 min 20 seg. Direção: Genito Gomes e Johnn Nara. Divinópolis/Guaiviry (MS).

SALVÍFICOS MOVIMENTO #1 — ENSAIO MNEMÔNICO[166]

SALVÍFICOS MOVIMENTO #1 — MNEMONIC ESSAY

Eduardo Salvino[167]
(Doutorando – ECA/USP-SP)

Resumo: Refletir sobre raça tendo a mediação no contexto que envolve o mundo informacional é o que se pretende em "SALVÍFICOS, MOVIMENTO #1", um estudo através de um trabalho poético, homônimo, de 2022 que envolve jogo e inteligência artificial; instalação interativa baseada em Arcade game. Com os bancos de dados da *Web*, a obra problematiza a ideia de referencial imagético e padronagem, empregando a parametrização para refletir sobre o memoricídio ao convidar o público local para a interagir.

Palavras-chave: algoritmo, arcade game, padrão, jogo, racismo.

Abstract: Reflecting on race having the mediation in the context that involves the informational world is what is intended in "SALVÍFICOS, MOVEMENT #1", a study through a poetic work, homonymous, from 2022 that involves game and artificial intelligence; interactive installation based on Arcade game. With Web databases, the work problematizes the idea of imagery and standardization, using parameterization to reflect on memoricide by inviting the local public to interact.

Keywords: algorithm, arcade game, pattern, game, racism.

SALVÍFICOS MOVIMENTO #1 — ENSAIO MNEMÔNICO

> "num universo de tantos apagamentos, há outros padrões, para eles, para vocês e para nós".
>
> Eduardo Salvino 2022

"Salvíficos movimento #1— Ensaio mnemônico", 2022, de Eduardo Salvino se apropria de *software* de "reconhecimento facial". O trabalho tem como mote a investigação da origem genética da população afrodescendente do Brasil, permitindo, porém, que usuários que possuem fenótipos variados, tais como desenho do rosto, cor da pele, dos olhos e dos cabelos, também possam participar da interação. Daí a pertinência do jogo com o nome próprio "Salvino" — originalmente, em latim, *salvificus*, — no sentido comum, "o que salva ou está a salvo" — para dar título a esse dispositivo. A obra foi apresentada de outubro a dezembro de 2022 no "Festival Pulsar Sesc RJ", na cidade de Duque de Caxias. Ela emprega inteligência artificial e se constitui de instalação interativa baseada em Arcade Game (geralmente

166 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CINEMAS NEGROS: ESTÉTICAS, NARRATIVAS E POLÍTICAS AUDIOVISUAIS NA ÁFRICA E NAS AFRODIÁSPORAS.

167 - 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.

presente em locais de jogos eletrônicos, de azar e jogos de diversão como o, também, conhecido fliperama). Esse dispositivo suporta alto-falante, monitor de vídeo, *joystick* e botões de comando, *webcam*, e interface interativa de *net art* com programação em *Raspberry Pi*.

Figura 1 - "Salvíficos movimento #1 — Ensaio mnemônico", 2022.
Fonte: André Fraga. Arcade Game (frente), instalação interativa.
Medida aproximada do gabinete (instalação): 175 cm (alt.) x 65 cm
(larg.) x 80 cm (prof.). Exposição no Sesc Duque de Caxias de
10 de outubro a 10 de dezembro de 2022 – Projeto Pulsar 2021.

A instalação física contém a programação analógica e digital numa plataforma em rede, *on-line*, o que lhe permite utilizar o banco de dados da *Web* e problematizar a ideia de representação, referencial imagético e padronagem, empregando a parametrização para refletir sobre a hegemonia visual e o memoricídio no âmbito das narrativas audiovisuais. Ela tem, ainda, em sua parte constitutiva, uma trilha sonora para cada "reino africano", bem como uma trilha de continuidade para a programação interativa. Tanto a interface gráfica digital quanto a instalação, têm em suas construções imagéticas e sonoras padrões de cores e formas que remetem ao "Afrofuturismo" (FREITAS, 2015), um movimento estético do povo preto. O movimento mistura fantasia, tecnologia e referências africanas oriundos do antes e do depois da diáspora, resultando em narrativas ficcionais que colocam como protagonistas pessoas negras, abrangendo diversas narrativas de ficção especulativa sobre o futuro ou o passado.

As reflexões a respeito da diáspora africana são adensadas ao se apropriar de outro referencial imagético, idealizado pelos artistas da "Missão Artística Francesa no Brasil no século XIX" (DEBRET, 2001), que compunha esse mostruário de dados físicos. Essas pinturas tornam-se *templates* (elementos de interação da obra digital-analógica que compõe o

dispositivo) das interfaces gráficas contendo características fisionômicas dos negros vindos, em sua maioria, de duas macroculturas: os sudaneses (Nigéria, Sudão e Benim) e os bantos (África Subsaariana). Imagens como definições fenotípicas, modelos — atrás desses *templates* que representam os "9 Reinos", teremos fotos de rostos contemporâneos de negros originários das regiões africanas citadas (imagens originárias da internet com várias tonalidades de pele negra) —, padrões indexados e hospedados na plataforma, sugerindo acordos e desacordos com as características dos rostos dos interatores e os seus possíveis graus de descendência.

Figura 2 - "Salvíficos movimento #1 — Ensaio mnemônico", 2022.
Fonte: André Fraga. Interface gráfica da plataforma.

Em contexto contemporâneo, precisamente, nas imagens e sons presentes na *Web* há padrões e em certa medida, tem-se a estandardização e a homogeneização entranhadas em todos os meios e mídias possíveis, impregnação potencializada com o advento da inteligência artificial e seu respectivo suporte à publicidade e ao marketing. Daí a pertinência de "Salvíficos #1", uma proposta entendida como "audiovisual expandido", como reflexão a respeito dos gabaritos e seus clichês! Narrativas que se dão, em tempo real, a partir da interação do espectador com os bancos de dados imagéticos e sonoros presentes na *Web*. Dito isso, a obra tende a destacar o já dado monitoramento dos rastros pessoais e seus efeitos proativos e problematizar o fluxo de capital sobre o espaço informacional, pensando o patrimônio imaterial com a participação do público.

As contribuições do vídeo ultrapassam sua natureza, pois ele se afirma também como a mídia essencial de novas obras. Enquanto dispositivo, com origem impura, ele se alia à dança, à performance, às artes plásticas, ao teatro e à música, de acordo com a teórica Anne-Marie Duguet (2009, p. 49-69). O formato audiovisual expandido (EAF), como diálogo da arte com a linguagem audiovisual contemporânea, extrapola os limites do cinema e da televisão. Esse modelo compreende, além do espaço urbano, *video mapping*, videoarte, *live cinema*, realidade virtual, ambientes interativos. No caso de "Salvíficos #1", com a sua aliança com o game e com a internet, ele se torna um outro dispositivo instalativo. Em certa medida, com seu caráter pedagógico, a obra cria uma experiência audiovisual imersiva, conseguida com seus elementos de jogabilidade, interatividade e apropriação direta da fisicalidade do público — sua face.

"Salvíficos movimento #1", investe em *machine learning*[168], já com algumas testagens de modelos, algoritmos, e permite, também, ao espectador investigar objetos e fatos tidos como verdadeiros e aceitos em diálogo direto com as questões de apropriação cultural, colonização, conceito, economia, memória física e genética. Aqui, a menção aos testes de *DNA* se faz pertinente, pois há a complexidade da leitura da imagem digital. Complexidade que envolve a existência de uma aproximação numérica, uma padronização, algoritmos que interpretam as imagens digitais, que, agora fatiadas, não entendem os olhos como olhos; nem a cor da pele como cor da pele. Tem-se o "corpo senha", com as infinitas informações contidas nele: código genético, tipo sanguíneo, características físicas e psicológicas. Há a vigilância intra e extracorporal, um controle que abarca o movimento no espaço, seja físico e/ou informacional, como também o movimento no espaço do corpo, sejam os batimentos cardíacos, a pressão sanguínea etc.

Figura 3 - "Salvíficos movimento #1 — Ensaio mnemônico", 2022.
Fonte: André Fraga. Interação do público da exposição com a obra.

Os testes de *DNA* feitos em laboratórios, tais como *23andme*, *AncestryDNA®* e *Genera* (BRASIL) e tantos outros, se proliferaram em todo o mundo e propõem apontar para as deles, as suas, as nossas — história e origem. Prometendo um contato com a árvore genealógica das pessoas. Assim, o teste de ancestralidade, vai ao encontro de "Salvíficos movimento #1", pois o primeiro se encontra implícito no segundo: onde é proposto ao público uma aventura contendo uma volta ao tempo e uma viagem ao mundo, entrando em contato com a "história e familiares".

Como funciona o trabalho: No primeiro contato com "Salvíficos movimento #1", o usuário aperta um comando que sugere a busca de uma possível origem de grupos étnicos do continente africano; em seguida, o sistema pede que o interator olhe para a câmera da instalação, ou câmera frontal, assim seu rosto é capturado e cadastrado por um *software* de reconhecimento facial. Em seguida, o rosto é recortado e descolorido, geralmente ficando em tons de cinza, para assim eliminar alguns obstáculos, como a iluminação do ambiente e a qualidade da foto; daí, por inteligência artificial, é gerada uma grade com os pontos nodais do rosto do espectador, com base na comparação das suas características, como a distância

168 - *Grosso modo*, aprendizado de máquina é o ato de programar uma máquina para "aprender" por meio da compilação dos mais diversos dados, envolvendo algoritmos, e da programação específica para atender ao fim em questão.

entre os olhos e o tamanho deles, o formato do rosto e todas as outras características individuais de uma face. Esse modelo é comparado com os *templates* presentes na plataforma, até encontrar um que tenha o maior número de características em comum; em seguida, é indicado o pertencimento do usuário a determinado ramo genealógico e/ou etnia — o dito "reino". Por fim, lançando mão da falha metodológica em reconhecer um rosto — o falso negativo (não reconhece o mesmo usuário ao comparar uma foto da pessoa fotografada) e o falso positivo (identifica outra pessoa pelo padrão de rosto) —, temos uma dinâmica ainda mais inusitada na obra "Salvíficos movimento #1". Como um paradoxo, podem ocorrer espelhamentos de fato: como já mencionado, o usuário pode não apenas viajar por vários "Reinos" à procura de sua ascendência, mas também confrontar outros "eus".

Como visto acima, o *software* de reconhecimento facial não tem precisão absoluta, por mais que se reivindique um mapeamento eficaz através dos nós que identificam determinadas áreas ou da abundância de nós que compõem a geometria do rosto. Assim como é imprecisa a biometria do rosto — imprecisão potencializada no rosto negro —, não há exatidão quanto aos antepassados dos brasileiros. A problematização feita com a produção da *net art* "Salvíficos movimento #1" tornou-se urgente, pois permitiu pensarmos a insistente opressão étnica, possibilitando o contraponto a uma narrativa única, e, por que não, pensarmos outras possibilidades de padrões imagéticos. Pois, a imagem capturada enquanto dados não se referencia mais a uma fotografia analógica, mas a parâmetros informacionais, esquadrinhada por codificação, via inteligência artificial. "Salvíficos", anacrônico dispositivo, problematizando a insistente opressão étnica, possibilitando um contraponto à narrativa única, e, outros possíveis padrões imagéticos.

Haja vista a atual intensificação de uso de filtros em *selfies*, autorretratos e retratos feitos por usuários da internet, postados nas redes sociais digitais. Além disso, por que não usar, o controverso e racista modelo algoritmo de reconhecimento facial? Por que não se apropriar da ferramenta tão usada para monetização maximizada e a sujeição do usuário da internet? A obra problematiza a ideia de representação, referencial imagético e padronagem, empregando a parametrização para refletir sobre a hegemonia visual e o memoricídio no âmbito das narrativas audiovisuais. Ressalta se aqui que o conceito do "racismo", quando se refere às sociedades das ex-colônias europeias, se mostra nuançado, assim como os matizes de preto da pele da população afrodescendente brasileira. Não obstante, no Brasil, temos o "racismo estrutural", termo empregado pelo advogado, professor e filósofo Silvio Almeida (2019).

Racismo, preconceito racial e discriminação racial não são a mesma coisa, mesmo relacionados (ALMEIDA, 2019, p. 32-34). O preconceito racial é o juízo que, baseado em estereótipos acerca de indivíduos pertencentes a determinado grupo racializado, pode ou não resultar em práticas discriminatórias. Como exemplos de preconceito racial temos negros "violentos" e "inconfiáveis", judeus "avarentos" ou orientais "aptos de nascença para ciências exatas". Já o racismo, sendo sistemático, se materializa como discriminação racial, um processo em que condições de subalternidade e de privilégio distribuídas entre grupos raciais

se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações cotidianas, como, por exemplo, os regimes segregacionistas dos Estados Unidos, com seu atual sistema carcerário, e o *apartheid* sul-africano.

Apropriando-nos da pesquisa sobre "interface" de Hookway (2014, p. 152), assim como uma premissa ou enunciado, podemos dizer que a interface, além de lidar com as resistências variadas, funciona como uma procura por essas mesmas resistências, algo como marcadores de territórios a serem colonizados — termos que, em alusão à obra aqui referenciada, podem parecer contraditórios, mas que mesmo assim devem ser apropriados, já que, ao discutir a captura e o controle, devem ser utilizados todos os protocolos bélicos, por mais que o termo colonizar esteja atrelado historicamente a situações de roubo, invasão, extermínio, captura, escravização e domesticação (não necessariamente nessa ordem). Pois, se continuarmos a reflexão sobre "interface" (HOOKWAY, 2014, p. 152), tendo em mente a dupla interface de "Salvíficos movimento #1", é por meio de tais resistências que são geradas as diferenças pelas quais a interface opera. A resistência, seja no humano ou na máquina, constitui a substância pela qual um posicionamento pode ser registrado.

Pode parecer óbvio, mas deve-se dizer: África são várias. Ao se pesquisar esse continente que é o berço da humanidade, podem ser conferidas as várias tonalidades de peles, bem como diferentes formatações de rostos. Especulou-se, também, que verificar ascendência somente por testes de DNA pode ser pobre esteticamente e que dados culturais podem ser somados para o apontamento da ascendência do interator. As Áfricas são constituídas de muitas tribos — clássicas e contemporâneas. São línguas, costumes e religiões coadunando com informações estéticas contemporâneas das regiões urbanas e rurais. São padrões visuais e sonoros, presentes em modos de ser e de viver, que ajudam a determinar os respectivos reinos de "Salvíficos #1" e suas singularidades.

A obra, além de dar ênfase ao "lúdico" (HUIZINGA, 2000, p.193) ao remeter ao par vertigem-simulacro (ilinx-mimicry) em detrimento do par competição-sorte (agon-alea), posto em primeiro plano na organização compreendida como cultura contemporânea, faz da própria plataforma mais que um jogo (SHARP, 2015); tornando-a territórios de reconhecimento, desvelamento e conhecimento, com seus *links* e *hiperlinks*. "Salvíficos movimento #1" propõe o disruptivo, onde não há intenção de apontar modos de leitura, mas indicar o quão possíveis são os modos de leitura, desde que o espectador se permita. Em "Salvíficos movimento #1", viajar para outros reinos é interagir com as potências do simbólico, que, em diálogo direto com o étnico e a alteridade, propõe novas formas de subsunção, integração de imanências, numa bricolagem de padrões imagéticos e sonoros. São formas análogas a um vórtex, em ambas as direções, onde se poderia ter um turbilhão de quadros audiovisuais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural.* São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

DEBRET, J. B. *Rio de Janeiro, cidade mestiça:* nascimento da imagem de uma nação / ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret; organização de Patrick Straumann; textos de Luiz Felipe de Alencastro, Serge Gruzinski e Tierno Monénembo; tradução de Rosa Freire

d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUGUET, A. M. *Dispositivos*. In Maciel, Katia (Org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 49-69.

FREITAS, K. (org.). *Afrofuturismo:* Cinema e Música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

HOOKWAY, B. *Interface.* Cambridge: MIT Press books, 2014.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5 e. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SALVINO, E. *EDUARDO SALVINO* – Obras. Disponível em: <https://eduardosalvino.net/SALVIFICOS-MOVIMENTO-1-ENSAIO-MNEMoNICO>. Acesso em: agosto de 2018.

SHARP, J. *Works of Game:* On the Aesthetics of Games and Art. MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2015.

Documentários em tempos de pandemia (Covid-19): saber fazer com o real[169]

Documentaries in times of pandemic (Covid-19): knowing what to do with the real

Eliane Vasconcelos Diógenes[170]
(Doutora – Universidade de Fortaleza)

Edvaldo Siqueira Albuquerque[3]
(Doutor – Universidade de Fortaleza)

Resumo: O mundo foi abalado pela pandemia de Covid-19. Investigamos a imposição do real no ato de fazer documentário, a partir de articulações entre a perspectiva de Comolli sobre o fazer documentário sob o risco do real e o debate da psicanálise, sob o paradigma de Lacan, sobre o saber fazer dos artistas com o real. Abordamos os documentários: In my room (Diop, 2020), Citadel (Smith, 2020), Janelas daqui (Vidigal e Sherman, 2021), Me cuidem-se (Abrantes e Borges, 2021) e Strasbourg 1518 (Glazer, 2020).

Palavras-chave: Documentário, pandemia (Covid-19), real.

Abstract: The world was shaken by the Covid-19 pandemic. We investigated in the imposition of real in the act of making a documentary based on the articulations of Comolli's perspective on the making of documentary under the risk of real and the discussion of psychoanalysis beneath Lacan's paradigm about the knowledge of artists on what to do with the real. We approach the following documentaries: In my room, Citadel, Janelas daqui, Me cuidem-se and Strasbourg 1518..

Keywords: Documentary, pandemic (Covid-19), real.

No início de 2020, o mundo foi abalado pela propagação explosiva da Covid-19, causada por um vírus com alto poder de contaminação e de letalidade. Medo da morte, desamparo e incerteza se expandiram de forma violenta em todos os âmbitos da existência humana. A realidade social mundial foi absurdamente transformada, de maneira abrupta, por essa pandemia.

Nesse contexto histórico, a produção de filmes de ficção foi abalada, enquanto que a realização de documentários prosseguiu. É importante também destacar que profissionais e não profissionais produziram vertiginosamente registros audiovisuais, que passaram a circular de forma incessante por meio de canais televisivos, sites de notícias, redes sociais.

169 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: POLÍTICAS DA IMAGEM DOCUMENTAL.

170 - Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Graduada em Psicologia pela UFC. Professora do curso de Psicologia e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza. ³ Doutor em Sociologia e mestre em Comunicação, ambos pela UFC. Graduado em Filosofia pela UECE. Cineasta e professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza.

Nesse trabalho, investigamos a imposição do real no ato de fazer documentário em tempos de pandemia (Covid-19), a partir de uma conversa entre a perspectiva de Jean-Louis Comolli (2008) sobre o fazer documentário sob o risco do real e o debate da psicanálise, sob o paradigma de Jacques Lacan, sobre o saber fazer dos artistas com o real. Abordamos os seguintes documentários: In my room (Mati Diop, 2020), Citadel (John Smith, 2020), Janelas daqui (Luciano Vidigal e Arthur Sherman, 2021), Me cuidem-se (Bebeto Abrantes e Cavi Borges, 2021) e Strasbourg 1518 (Jonathan Glazer, 2020).

O REAL

No livro Ver e poder (2008, p.173), Comolli escreve: "o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo". A realização do documentário se faz sob o risco do real, ou seja, se faz na vulnerabilidade às interferências do imprevisto, do acidental. O real é aquilo que escapa ao controle do documentarista e de sua equipe e, ao mesmo tempo, provoca sua criação.

Como o cinema documentário vai ao encontro das pessoas no mundo, ele esbarra com "mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar, nem dominar; nem recalque, nem forclusão: enfrentamento" (COMOLLI, 2008, p.174-175). Assim, fazer cinema documentário é filmar o encontro com o outro, o que implica estar vulnerável ao indomável, improvável, indiscernível, portanto, ao real.

Segundo Lacan (1985a [1954-1955]), os registros essenciais da realidade humana são o imaginário (imagem), o simbólico (linguagem) e o real. Na dinâmica psíquica, a partir do inconsciente, o real se impõe de maneira incontrolável apesar de todas as estratégias do sujeito para tentar domá-lo. O real é o inesperado, o incalculável, o imponderável. O real é aquilo que é impossível de representação, ou seja, o que fura qualquer possibilidade de nomeação e compreensão, portanto, o inominável, o indizível, o irrepresentável, o insuportável. O real atinge o sujeito brutalmente. O real é a morte, a falta de oxigênio, o medo de morrer, a solidão do confinamento necessário, as incertezas, o desamparo.

Lacan e psicanalistas lacanianos fundamentam a experiência de criação estética com a noção de "saber fazer dos artistas com o real". O saber fazer emerge do tropeço do sujeito artista com o real, da sua confrontação com o insuportável, o enigma indecifrável. O saber fazer dos artistas significa saber se virar com o real. O saber fazer dos artistas é subversivo, pois exige a inscrição de suas marcas singulares (JORGE; LIMA, 2009; LACAN, 1985b [1964], 1988 [1959-1960]). Essa discussão abre margens para ligações com as reflexões de Comolli (2008) sobre o documentário fazer-se sob o risco do real.

A pandemia de Covid-19 esfregou na nossa cara o real com seu caráter catastrófico, fora do alcance da representação. Diante desse horror, o sujeito documentarista foi instigado a cercá-lo com palavras e com imagens na tentativa de alguma criação. Desse modo, o saber fazer dos artistas se expressa no movimento de o documentarista transformar o real, algo intolerável, em criação cinematográfica.

As narrativas baseadas em testemunho de uma catástrofe funcionam como forma de tentar simbolizar o horror do real. "A experiência traumática não produz necessariamente mutismo e sim a necessidade, a compulsão de relatar [...] uma espécie de tentativa de cura, de saída da posição passiva na qual o sujeito é atirado no encontro com uma realidade que ele não dispõe de discurso para decifrar" (KHEL, 2001, p. 20).

IN MY ROOM

No documentário In my room, a diretora Mati Diop filma da janela do seu apartamento, em Paris, situações de confinamento enfrentadas pela população francesa em articulação com sua própria vivência. A câmera penetra nos apartamentos de outras pessoas, e, ao mesmo tempo, escutamos recortes de um áudio que retoma conversas da diretora com sua falecida avó. Em contraponto ao que vemos, escutamos o registro da voz da avó, que passou longos anos em uma espécie de quarentena devido a uma doença degenerativa. Sua avó divaga sobre seus anseios e sobre sua vida durante a guerra. Suas memórias atravessam a narrativa do filme.

Enquanto o som da voz da avó atravessa o eixo do tempo, a câmera explora o espaço ao redor do apartamento de Diop durante o *lockdown*. A câmera voa de uma janela para a outra e observa pessoas isoladas em suas casas. In my room apresenta uma sociedade de indivíduos alienados da convivência física, forçados a viver em uma situação sem precedentes. A visualização de corpos sentados em casa e navegando na *internet* é comum. Todos estão sozinhos em casa, porém, todos estão compartilhando uma mesma experiência.

Diante do caráter incontornável do real (a ameaça da morte, a necessidade de confinamento), Diop escapa da passividade, criando sozinha seu documentário. O espectador é testemunha das dificuldades da diretora no processo de feitura do filme.

CITADEL

No documentário Citadel, o diretor John Smith capta da janela de sua residência imagens que retratam o peso e o vazio do isolamento social através de planos estáticos. Essas imagens são acompanhadas por discursos do primeiro-ministro do Reino Unido, Boris Johnson. Os prédios modernos são escondidos pela neblina e reaparecem pela edição. Smith faz cortes de cena diretos e perceptíveis, enquanto a voz do primeiro-ministro, sempre ao fundo, repete: "comprar e vender", "negócios". A insensível fala do político convoca o retorno ao trabalho.

O documentarista nos remete ao real por meio da junção entre o plano do deprimente inverno, a voz em *off* desse político, que tenta cinicamente reduzir a tragicidade da pandemia, e as inscrições gráficas de algumas de suas palavras em vermelho sangue na tela.

Da janela, a câmera começa a explorar os prédios clássicos, dando a primeira aparição de pessoas no documentário. As pessoas estão em suas casas, distraídas com seus afazeres domésticos. A presença da vida cotidiana suaviza a dimensão trágica da pandemia, mas escutamos a dolorosa camada sonora com sons de helicópteros e de sirenes de ambulância. Essa faixa sonora não permite ao espectador esquecer a crueldade e o horror da pandemia.

John Smith soube fazer um documentário marcante com o real.

JANELAS DAQUI

No documentário Janelas daqui, os cineastas Luciano Vidigal e Arthur Sherman possibilitam-nos escutar histórias de vida de nove moradores da favela do Vidigal, Rio de Janeiro, no período ápice da pandemia em 2020. Os cineastas apontam para o contraste entre a bela vista da cidade, horizonte das janelas de suas casas, e os inúmeros desafios de se viver em uma comunidade, especialmente em um contexto pandêmico.

Por meio da realização desse documentário, Luciano Vidigal e Arthur Sherman exploraram as inúmeras faces do real da pandemia brasileira. As vozes em *off* dos entrevistados denunciam a dureza de suas vivências numa injusta realidade social. Os entrevistados relatam que foram abandonados pelos seus empregadores (classe média), foram tratados de forma violentamente desigual quanto ao acesso à saúde pública e depararam-se com os efeitos nefastos da precariedade da tecnologia na educação escolar dos seus filhos, assim como na conquista de qualquer trabalho, de qualquer remuneração. Desassistidos pelo governo, os moradores presenciaram o aumento crescente de mortes por Covid-19.

Para Comolli (2008), distante da onipotência de tudo dominar, controlar, mostrar, o cinema documental se contrapõe a fazer imagens espetaculares que inúmeras produções audiovisuais televisivas fazem da realidade social. Enquanto a televisão se esforça para nos iludir, o documentário nos provoca perguntas, suspeitas, resistências aos imperativos de crer em imagens tão bem formatadas. A escritura de um documentário, quando é vigorosa, dirige-se contra o desejo do espectador apressado de "ver-e-saber", frustrando sua ânsia de satisfação escópica em relação às histórias de vida (COMOLLI, 2008).

ME CUIDEM-SE

O documentário Me cuidem-se foi construído a partir de filmagens feitas à distância, por oito pessoas, sobre o cotidiano dos seus específicos confinamentos na cidade do Rio de Janeiro.

Pelos relatos audiovisuais desses coautores (termo cunhado pelos documentaristas Bebeto Abrantes e Cavi Borges), o espectador acompanha, sem apego a um estilo dramatúrgico único, os dias vividos por eles no ápice do isolamento social. As imagens do filme foram gravadas com diferentes equipamentos pelos coautores junto a todo tipo de limitação. Na indústria cinematográfica, a precariedade da tecnologia é considerada um fator restritivo, porém os documentaristas não tiveram medo quanto às suas insuficiências tecnológicas.

Nos créditos finais, eles destacam: “Este filme não teve tratamento de imagem e som. Por opção, os diretores mantiveram o padrão técnico da captação feita pelos personagens. Estética crua para tempos cruéis”. Por meio de sua criação cinematográfica sob o risco do real, Bebeto Abrantes e Cavi Borges souberam se virar com o real.

Para Comolli (2008), em contraposição à tentação espetacular, o documentário coloca em cena a complexidade e os paradoxos da vida. Em vez de posicionar o espectador como alienado, o cinema documental o deseja ativo, pensante, implicado em experiências subjetivas plurais e contraditórias.

STRASBOURG 1518

O título do documentário Strasbourg 1518 refere-se a uma eclosão de danças comunais, uma espécie de histeria em massa que tomou conta de várias cidades da Europa na Idade Média, conhecida como epidemia da dança de Estrasburgo de 1518.

O filme Strasbourg 1518 é uma colaboração isolada de vários dançarinos. O documentarista Jonathan Glazer apresenta ao espectador experiências sensoriais dos personagens em seus específicos confinamentos. Os bailarinos exibem a limitação imposta pelo real ao corpo por meio dos movimentos de dança.

A primeira personagem dança como se estivesse lavando suas mãos em um curral antigo. Pela tela, olhamos sua sensação claustrofóbica por causa do confinamento e seu esgotamento quanto à coação de higienizar sempre as mãos.

Os movimentos dançantes dos corpos dos personagens nos acenam para a repetição de comportamentos impostos pela nova rotina comum a todos. As coreografias evidenciam o corpo tangido pela fixação em uma localidade restrita.

As imagens do filme são atravessadas por uma música e algumas discretas vozes: “como você está?”, “você me escuta?”, “consegue me ver?”. Essas perguntas apareciam habitualmente nos encontros virtuais em tempos de isolamento social físico.

A dança ora mostra-se enfermidade, ora mostra-se cura; ora deterioração e ora terapia; ora restrição e ora liberdade. Os diferentes movimentos corporais coreografados sinalizam experiências subjetivas dramáticas no confinamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de pandemia (Covid-19), o cinema documentário revela sua capacidade de reinvenção. Verificamos relações entre a tese de Comolli (2008) sobre o documentário se realizar sob o risco do real e a tese de Lacan sobre o fazer dos artistas (documentaristas) com o real. Os documentaristas souberam enfrentar o real, souberam criar com o real, souberam se virar com o real. Os documentários tocam o espectador em um plano profundamente sensível, pois eles provocam memórias de suas próprias vivências marcadas pelo real.

Nos documentários abordados, a complexidade das histórias de vidas atravessadas pelo real (contexto pandêmico) é explorada. Por meio do processo de enfatizar perspectivas subjetivas, os cineastas nos remetem às inúmeras nuances do real nas experiências humanas em tempos de pandemia (Covid-19).

Para a construção da memória social referente à essa pandemia, entre as linguagens audiovisuais, observamos que o documentário é o melhor canal para nos conectar com o que há de mais complexo no humano, ou seja, com a condição trágica da existência humana devastada pelo real.

REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

JORGE, Marco Antonio; LIMA, Marcia. (org.). Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte. Rio de Janeiro: Cia. De Freud / PGPSA / IP / UERJ, 2009.

KEHL, Maria Rita. O irrepresentável existe?. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre: psicanálise e literatura, ano VIII, n. 15, p. 66-74, nov. 1998.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Tradução Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a [1954-1955].

LACAN, Jacques. O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução MD. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985b.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 7: a ética da psicanálise. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

A linguagem de Orson Welles: no limite do herói fechado[171]

The linguagem de Orson Welles: in the closed hero's limit

Emilio Gonzalez Diez Junior[172]
(Mestrando – ECA-USP)

Resumo: Este trabalho busca analisar como Rogério Sganzerla em *A Linguagem de Orson Welles (1991)* emprega o seu conceito de herói fechado para transpor, em forma ensaística, elementos estruturais de *Citizen Kane (1941)* na composição de um panorama complexo da figura de Orson Welles.

Palavras-chave: Filme Ensaio, Herói Fechado, Rogério Sganzerla, Orson Welles

Abstract: This paper aims to analyze how Rogério Sganzerla in *A Linguagem de Orson Welles (1991)* use their concept of closed hero to transpose, in an essayistic form, structural elements of *Citizen Kane (1941)* to compose a complex panorama of Orson Welles' figure.

Keywords: Film Essay, Closed Hero, Rogério Sganzerla, Orson Welles

INTRODUÇÃO

Rogério Sganzerla nunca escondeu a sua admiração por Orson Welles, em *O Bandido da Luz Vermelha (1968)* já era possível observar com clareza uma infinidade de relações com o diretor americano, mas é a partir de *Nem tudo é verdade (1986)* que ele passa ocupar uma posição de centralidade. A partir daí, Sganzerla mergulha numa empreitada onde a figura de Welles, na sua passagem pelo Brasil, torna-se um ponto de vista privilegiado para a compreensão do país e das relações da política cultural.

A linguagem de Orson Welles (1991) é o segundo filme dessa tetralogia wellesina iniciada em 1986. O filme apresenta, de maneira virtuosa, em curta metragem, uma transposição para a forma ensaística da estrutura de *Citizen Kane (1941)*. Sganzerla propõe a estrutura de construção do enigma da identidade de um personagem ficcional para a de um personagem real.

A passagem da estrutura narrativa de *Citizen Kane* para a ensaística em *A Linguagem de Orson Welles* será marcada pelo uso de materiais de arquivo. Sganzerla compõe seu filme a partir de duas grandes matrizes, a primeira composta por materiais do inventário criativo de Welles, programas de rádio e filmes - onde trabalhou como diretor ou como ator. A se-

171 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ENSAIAR SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS DAS FORMAS LADO A LADO NO CINEMA.

172 - Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP onde pesquisa, através de um estudo comparado, os cineastas Glauber Rocha e Rogério Sganzerla.

gunda, por materiais que remontam a passagem de Welles pelo Brasil, com destaque para os cine-jornais do DIP e outros diversos materiais coletados pelo diretor por mais de uma década.

FIGURAS DE IDENTIFICAÇÃO

Já nos créditos iniciais constataremos o interesse do diretor em criar a multiplicidade de pontos de vista, Sganzerla estabelecerá uma estrutura de equivalências entre os creditados e as figuras apresentadas na imagem. O narrador Grande Otelo será associado com a figura de Orson Welles, que, por sua vez, será associado a figura de Shakespeare, enquanto Sganzerla se apresenta como diretor mediante uma imagem do personagem Jedediah Leland (Joseph Cotten) de *Citizen Kane*. Na banda sonora, temos a narração de Grande Otelo, que relata o questionamento feito por um repórter à Welles acerca de Shakespeare. Ele é categórico, o escritor não é o maior dramaturgo, mas o único. O surgimento deste relato, logo no início do filme, já estabelece, assim como em *Citzen Kane*, o uso do depoimento como um dos métodos de constituição do ponto de vista.

Cabe destacar as implicações da associação proposta por Sganzerla de sua figura com a do personagem Jedediah Leland. O fotograma escolhido mostra o momento em que Kane apresenta a carta de princípios para o seu jornal *Inquirer*. Leland pede para ficar com o documento num gesto que, além da demonstração de admiração e amizade entre os personagens, aponta para a necessidade de preservação do documento enquanto objeto de relevância histórica. Sganzerla, através da identificação, reconhece como sua a tarefa de preservar e difundir o legado da passagem do diretor pelo Brasil.

Imagem 1: Créditos iniciais Fonte: *A linguagem de Orson Welles*

Essas associações ajudam a revelar um importante ponto de apoio do método para a construção dos pontos de vista: Sganzerla irá se valer do uso reiterado de um procedimento de ressignificação da identidade. Para Sganzerla, Welles estaria contido em seus personagens e o fato de também ser "personagem de cinema" (SGANZERLA, 2010, p.95) faz com que seja possível por ele empregar em seu filme ensaio procedimentos de constituição do

personagem baseados na ideia do herói fechado, termo cunhado por Rogério para caracterizar o herói moderno, figura impenetrável, que tem em Kane o seu protótipo. (SGANZERLA, 2010, p.41)

AS MARCAS DO FRACASSO

A cena que sucede os créditos propõe uma nova identificação para a figura de Welles. Ao apresentar o desembarque do diretor no Brasil, Sganzerla escolherá a música tema do personagem Harry Lime interpretado por Welles em *The Third Man (1949)*. A escolha traz um tom de ironia para a cena pois, no filme de Carol Reed, Orson Welles vive um personagem que todos acreditam já estar morto. Deste modo, ao desembarcar no filme, Welles estará morto tanto de forma simbólica como concreta (Welles morre em 1985 e o filme é de 1991).

Retomaremos aqui *Citizen Kane,* a morte do magnata é o primeiro dado concreto do filme, o seu enterro acaba por reforçar a solidão do personagem no fim de sua vida. Os letreiros do filme já nos alertam que o funeral de Kane foi "o maior e mais estranho de 1941". A estranheza parece residir no aspecto protocolar, onde além dos funcionários, a grande massa parece se constituir apenas por curiosos, que se amontoam diante da passagem do caixão sem haver por nenhum dos participantes a figuração do sofrimento. Em *A linguagem de Orson Welles* ocorre efeito semelhante, o desembarque do diretor americano também encontra uma recepção fria, o público que o espera no deck do aeroporto parece não estar muito confiante do sucesso da empreitada em terras brasileiras e a música de *The Third Man* reforça esse caráter de estranheza compartilhado com o funeral de Kane. Na sequência seguinte a cidade do Rio de Janeiro vive seu cotidiano normal, sem se abalar diante da chegada do visitante ilustre. Na iminência de sua maior festa popular, a capital do país parece não se importar com outra coisa que não seja o seu carnaval.

Imagem 2: Funeral de Kane Fonte: *Citizen Kane*

Imagem 3: Desembarque de Orson Welles
Fonte: *A Linguagem de Orson Welles*

Imagem 4: Plano da recepção ao cineasta no aeroporto Fonte: *A Linguagem de Orson Welles*

Imagem 5: Cotidiano da cidade do Rio de Janeiro Fonte: *A linguagem de Orson Welles*

Assim como Welles, o projeto de *It's All True* também dá sinais que não sobreviverá a realidade de produção encontrada no país, resta ao filme de Sganzerla recompor e conjecturar os motivos do fracasso. A própria carreira de Orson Welles, antes mesmo de pisar no Brasil, já estava com seus dias contados. Como apontou Paulo Emílio, Welles havia cumprido sua função estimulante dentro de Hollywood e a indústria se preparava para destruí-lo. (GOMES, 2015, p.215)

É justamente o carnaval, primeiro objeto das câmeras technicolor de Welles no Brasil, que irá introduzir os rastros deste fracasso. No filme de Sganzerla, o carnaval carioca será representado por registros documentais da festa e, no plano sonoro, a música que acompanha essa apresentação faz parte de uma lista elegida por Welles para a trilha de *It's All True.* Dentre as 21 possíveis, Sganzerla opta por iniciar com a marchinha *Lero-Lero* que já carrega, com certa ironia, as dificuldades de um estrangeiro perante a realidade brasileira como observamos nos versos: "O nosso 'Lero-lero' é diferente/ O clima aqui é muito quente".

Fica clara a intenção de construir a ruína de Welles a partir do seu próprio universo, seja através de suas escolhas artísticas para *It's all True*, seja pela exploração de sua obra pregressa que parecem sugerir de forma mágica - mais até que as de seu ídolo Houdini - os impasses daquele momento. Quem poderá questionar não haver um senso de premonição entre a destruição do quarto de Susan por Kane diante de seu abandono, com a destruição feita por Welles ao seu quarto no Copacabana Palace diante do revés de sua empreitada no Brasil? O fracasso de Welles se amplifica diante de outra figura da política da boa vizinhança: Walt Disney. O seu compatriota surge sorridente na sequência dedicada ao carnaval, em contraste a recepção fria de Welles, temos uma integração entre o artista e o povo. O rosto de seus personagens já estampa as máscaras de carnaval e apontam para um trajeto vitorioso no Brasil.

O CONFLITO ORSON WELLES - GETÚLIO VARGAS

Se *It's All True* desde o início deu indícios de seu fracasso, faltava ainda conhecermos seus antagonistas que serão apresentados após a frase de passagem de Grande Otelo:

> "No Rio, Orson Welles iniciou seu período errante, que nunca mais acabou, refletindo sobre a origem mítica do samba."

Durante a narração há um corte seguido de uma panorâmica que revela a figura de Getúlio Vargas. O antagonismo se completa na esfera sonora através da risada maquiavélica oriunda da peça radiofônica *The Shadows.* A risada perdurará até o desembarque de Nelson Rockfeller, diretor do Comitê de Assuntos Interamericanos e membro do conselho da R.K.O. (estúdio pelo qual Welles era contratado). A cartela do cine jornal do DIP confirma a malha de compromissos institucionais envolvidos: "O Sr. Nelson Rockfeller visita o Departamento de Imprensa e Propaganda". As imagens que se seguem continuam dentro desse ambiente de encontros palacianos e eventos institucionais, sempre com a banda sonora das obras radiofônicas wellesianas ditando os sentidos do que é visto.

Ao final desse bloco passa a se intensificar a aparição dos Jangadeiros, primeiramente em eventos institucionais, posteriormente surgindo junto da praia e do mar, para, finalmente, serem vistos ao lado de Orson Welles. Surge novamente Grande Otelo com uma advertência sobre a história: "A primeira lei da história é não mentir, a segunda não temer dizer toda a verdade".

Essa frase nos prepara para a virada que Sganzerla provoca no próximo bloco do filme. Uma nova cartela do DIP surge em tela e nos avisa que a população protesta com mais um ataque marítimo praticado pelas forças do eixo. A entrada do país na guerra é iminente. Esse dado marca uma virada do filme em favor de Getúlio Vargas. É ele que agora surge em meio a população batizando um avião. Numa outra cena, discursando, ouvimos: "a partir de 1939 fazemos ingentes esforços para contrabalançar os fatores prejudiciais ao ritmo normal". A frase de Vargas marca um momento onde a figura do ditador, assim como a de Welles será adensada, ganhando camadas e contornos novos - mais complexos.

Ao fim do pronunciamento, surge imediatamente no plano sonoro a voz do personagem Hank Quinlan, interpretado por Welles em *Touch of Evil (1958).* Ele diz: "Senhor Vargas, aceite minhas ordens...". Aqui acontece movimento interessante, dentro da lógica dos processos de identificação de seu filme, Sganzerla propõe a associação do Presidente Getúlio Vargas com a figura do delegado mexicano Vargas (Charlton Heston) e, por conseguinte, Welles com a do policial americano Hank Quinlan. Ao identificar Welles com a figura do delegado cheio de vícios Sganzerla deixa claro que irá se empenhar em "dizer toda a verdade" mesmo que essa vá contra a imagem de seu amigo simbólico.

Ao selar as novas identificações, o diretor retoma os planos dos jangadeiros, intercalando de modo cada vez mais acelerado com as fotografias de making-off deste seguimento de *It's All True* - imprimindo um ritmo de tensão crescente. Na banda sonora, peças radiofônicas participam desse processo de intensificação, logo de início temos trechos de *The Hitch-Hiker: "Ninguém teme me deter, dirigirei cada vez mais rápido ...".* A montagem tensa da sequência aponta que estamos próximos da morte de Jacaré, líder dos jangadeiros. No momento derradeiro, a voz radiofônica pontua: "Santo Deus! O homem é frágil! Não acredito no que vejo! Está me ouvindo? Não acredito no que vejo!". Welles surge em primeiro plano,

sozinho, seria o impulso em fazer o filme a todo custo o elemento propulsor da morte de Jacaré? Um avião parte, mas não conseguimos ver quem embarca, seria Nelson Rockefeller abandonando Welles a sua própria sorte? Seria o diretor americano partindo diante do fracasso de sua empreitada? Impossível saber, fato é que caberá ao chefe do Estado Novo ocupar o vácuo na próxima sequência. O que veremos a seguir será a mobilização nacional em torno da guerra e Getúlio Vargas encarnando a figura do líder capaz de conduzir as massas em prol de um objetivo comum.

Diante deste quadro, só resta a Welles partir, o que de fato ocorre, ao menos através da montagem. Vemos uma carga sendo içada, um aeroporto lotado e um público que celebra a partida do convidado. Contrapondo o clima frio de sua chegada, o público celebra a sua partida.

No plano seguinte: uma elipse. Não estamos mais em solo brasileiro, mas em Nova York. Welles, no entanto, ainda não esqueceu seu *It's All True*. Novamente Otelo/Welles confessa: "Tenho tanta fé nesse filme que chega a ser fanatismo (...) Se *It's All True* for parar no limbo, irei junto com ele.". Somos imediatamente confrontados com uma bomba em primeiro plano, estamos diante de *Touch of Evil*. O filme que já tinha sido evocado na banda sonora, agora toma o filme de Sganzerla por inteiro, mostrando que Welles estaria disposto a tudo pela vingança contra seu algoz latino-americano. O plano sequência que abre *Touch of Evil*, com poucos diálogos, acaba por ressaltar a apresentação de "Mr. Vargas" e no esquema de *A Linguagem de Orson Welles* fará explodir as ideias acerca dos papéis de Welles - Vargas concebidas na primeira parte do filme.

A crise oriunda desse processo de identificação será expressa no filme através da intervenção sonora de *The Hitch-Hiker.* Nos termos em que se dá arranjo proposto por Sganzerla, não é mais possível estabelecer um caminho para Welles, tampouco para Vargas:

> Aqui estou sentado numa cabana no deserto do México, tentando pensar. Tentando encontrar a mim mesmo. (...) E numa elevação ele está à minha espera. Neste lugar, eu deveria saber quem Ele é e quem sou eu?

SGANZERLA NO BECO SEM SAÍDA

Há um terço do final, o filme de Sganzerla se coloca, usando o título de seu próprio artigo (SGANZERLA, 2010, p.41-44), num beco sem saída. Em seu filme-ensaio Sganzerla leva o conceito do herói fechado ao limite, apresentando dois caminhos para Welles que parecem irreconciliáveis.

O primeiro, artista injustiçado que, disposto a se conectar com uma cultura estrangeira e dar voz aos excluídos, se coloca num exercício de compreensão do outro. Um artista de corpo e alma no projeto de desvendar a força da cultura periférica na determinação do caráter nacional. O segundo, figura do imperialismo, decadente, agindo de forma oposta aos preceitos civilizatórios que prega, capaz de tudo pelos seus objetivos e disposto a servir de instrumento para as grandes figuras do poder.

Essa dicotomia também aparece no clássico americano, em uma cena, Kane explica para o banqueiro Thatcher (George Coulouris) que na verdade existem dois Kanes. O primeiro, sócio de diversos conglomerados econômicos e completamente contrário as matérias vinculadas em seu jornal, o segundo, dono do *The Inquire* e empenhado em transmitir a verdade para os seus leitores explorados pelos mesmos conglomerados. Essa dualidade presente em *Citizen Kane* não será resolvida através de uma síntese, pelo contrário, Welles irá dobrar a dose, multiplicando as personas de Kane, culminando, ao final, na metáfora dos espelhos.

Diante das posições antagônicas geradas a partir das figuras de identificação do universo wellesiano, resta à Sganzerla buscar o olhar do outro, neste caso os depoimentos de Edmar Morel e John Huston. Para dar conta dos espelhos, Sganzerla irá propor a metáfora do carrossel de objetivas. A escolha do objeto em si já resume as impossibilidades do projeto: enquanto os espelhos se multiplica ao infinito, as objetivas da câmera não.

Imagem 6: Multiplicação do EU Fonte: *Citizen Kane*

Imagem 7: Objetiva em carrossel Fonte: *A Linguagem de Orson Welles*

REFERÊNCIAS

BAZIN, André.*Orson Welles/ André Bazin*. Rio de Janeiro: Jorge Sahar Editora, 2005

BENAMOU, Catherine. *It's all true:* Orson Welles's Pan-American Odyssey. Berkeley: University of California 2007

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Cinema no século, 1916-1977.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015

PAIVA, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Alameda, 2020

RASIA, Régis Orlando. *Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes wellesianos de Rogério Sganzerla*. Dissertação - UNICAMP, 2013

SANTOS, Márcia Juliana. *It's All True:* e o Brail de Orson Welles. São Paulo: Alameda, 2015

SGANZERLA, Rogério. *Textos Críticos 1*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010

_____*Textos Críticos 2*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010

Sonoridades no documentário experimental *Estes*[173]

Sounds in the experimental documentary *Estes*

Ester Maria Silva Rosendo[174]
(Mestranda – Universidade Federal de Sergipe)

Resumo: Este trabalho analisa como o som contribui com a estética e construção simbólica do documentário experimental *Estes*, de Torquato Joel.Imagens minimalistas, abstratas, com poucos movimentos e informações se unem às vozes manipuladas,músicas e ruídos e desenvolvem um estilo particular. Como essas sonoridades, diante de tamanha rarefação visual, podem trazer complexidades e novas camadas de sentidos para o filme?

Palavras-chave: Cinema, som, documentário, experimental.

Abstract: This work analyzed how sound contributes to the aesthetics and assisted construction of the experimental documentary *Estes*, by Torquato Joel.Minimalist, abstract images, with little movement and information, combine with manipulated voices, music and noise and develop a particular style. How can these sounds, in the face of such visual rarefaction, bring complications and new barriers of meaning to the film?

Keywords: Cinema, sound, documentary, experimental.

Este trabalho busca investigar a relevância da banda sonora, vozes, músicas e ruídos, no documentário paraibano *Estes* (2010), dirigido por Torquato Joel. A ideia é compreender como a narrativa e estilo sonoro, junto às imagens, criam sentidos e estéticas particulares, radicais, que revelam traços de identidade dos sujeitos ali representados.

Estes é um curta-metragem independente, artesanal, com pouco mais de 10 minutos, que se situa na fronteira entre o cinema experimental e a video-arte. A história tem como temas centrais o poder, a política, organização popular, a colonização e seus reflexos no interior da Paraíba.

Tudo começou como uma brincadeira por parte de moradores da periferia de Bananeiras, cidade do interior paraibano, que se organizaram coletivamente e começaram a realizam eleições (prefeito, vereadores e juízes) na própria rua que habitavam, esta brincadeira virou mobilização política efetiva, e com a chapa eleita eles começaram a conseguir através do poder público da cidade ações efetivas de melhorias para a rua deles, a Rua do Vento.

Imagens minimalistas, na maior parte do tempo abstratas, com poucos movimentos e informações, são sobrepostas por vozes offs, músicas e ruídos.

173 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Painel 5 - Mais um capítulo para a história do audiovisual brasileiro: mulheres, salas de cinema e o streaming

174 - Mestranda em Cinema e narrativas sociais pela UFS. Pesquisa som e cinema paraibano, com ênfase na filmografia de Torquato Joel. Atua como técnica de som direto e editora de som para cinema.

As vozes são de cinco narradores, enquanto vemos texturas com modulações, que correspondem a cada um, as vozes são manipuladas com ecos, por vezes mascaradas por outros sons, se tornando ininteligíveis, contrariando o que Chion (2011) denomina de *vococentrismo* e sua derivação *verbocentrismo*, que seria o valor agregado pelo texto e uma predileção humana de focar no que é dito pela voz, mais do que em outras características da mesma.

As músicas, embora não citadas pelo diretor, também carregam em suas narrativas novas camadas significantes, acrescentadas às imagens e vozes, que revelam outros traços da identidade daquele povo.

Segundo o conceito de *valor acrescentado*, de Chion, fala sobre a somatória de significados que a sobreposição entre imagem e som pode gerar.

> Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem até dar a crer na impressão imediata que nela se tem ou na recordação que nela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre "naturalmente" daquilo que vemos e que já está contido apenas na imagem. (CHION, 2011, p.12).

Para Cláudia Gorbman (1987) o envolvimento entre música e imagem podem ter relações diversas, na maior parte das vezes com o propósito de envolver emocionalmente o espectador, gerando uma imersão ou mergulho na narrativa do filme, mas também a música pode contar a história das personagens e suas fantasias.

O uso de músicas em *Estes* é recorrente, há uma música instrumental de ritmo africano regular, com timbres orquestrais, que só desaparece nos créditos finais. Outras presentes na parte final do filme aparecem pontualmente e referente a cada pessoa, os hinos dos times de futebol cariocas Vasco da Gama e o Flamengo e por fim uma canção religiosa católica "Prova de amor maior não há", que parece ser cantada por uma das entrevistadas.

Na música foram identificados os determinados instrumentos: Moringa, Ganzá, Berimbau, Tímpano (percussão sinfônica), Bongô, folha de Zinco. Os gestos sonoros envolvem rufadas e ritmos regulares (mantendo um tom ritualístico) e irregulares (gerando um clima de tensão e expectativa) e cadências mais lentas.

Cada música e cada efeito sonoro nessa parte final do filme, antes dos créditos estão vinculados a uma textura, da fachada das casas dos entrevistados, também a um morador da Rua do Vento e outras imagens de objetos que entende-se ser deles, como a camisa do Vasco da Gama, tesoura, livros, escrituras.

Na cena em que escutamos o hino do Vasco em composição com uma textura, ouvimos um apito, vemos a silhueta de um policial, que dá lugar a uma camisa do Vasco e sons de torcida, volta o apito, agora ressignificado, em seguida aparece a silhueta de um homem, talvez o entrevistado morador da casa que vemos a fachada. Corta, próxima textura, ouvimos agora o hino do Flamengo e vemos traços de outro homem.

Ao trazer esses hinos junto às outras sonoridades (música instrumental e efeitos) e imagens mais abstratas, o filme parece representar traços de identidade dessas pessoas, descrever suas predileções, que gosta de futebol, que torce para o Flamengo, ou Vasco e fazendo esse uso da música o filme traz ícones da cultura brasileira, que tem o poder de unificar e reforçar a ideia de uma identidade nacional.

Por outro lado, o hino do Vasco da Gama antecede uma fala sobre a colonização de Bananeiras, que se iniciou entre a segunda e terceira década de 1700 e conta que a cidade do Brejo paraibano foi a maior produtora de café da Paraíba e a segunda do Nordeste.

Na parte imagética é possível perceber homens com traços afrodescendentes e uma mulher com traços indígenas. O hino do Vasco da Gama pode ser interpretado também como uma alegoria, numa perspectiva crítica, que faz referência a esse processo de colonização do Brasil e suas reverberações simbólicas contemporâneas, que está na condição social daquelas pessoas, afro-brasileiros e de origem indígena, prováveis descendentes daqueles que foram escravizados e trabalharam nas plantações de café, moradores da periferia, como tantos outros no Brasil.

O hino aqui representa tanto a contemporaneidade do Brasil, quanto seu passado colonizador, o hino sempre contaminado com o ritmo africano que assim como sua cultura teima em resistir.

Fazendo as considerações finais sobre os hinos, a presença da música de dois times cariocas para representar os torcedores paraibanos remete a outra relação hegemônica, dos grandes centros brasileiros, que influencia a construção da identidade nacional. Em outro momento aparece a mulher com traços aparentemente indígena e escutamos um canto religioso católico, mais um elemento que constrói um discurso sobre a incorporação da colonização na vida dessas pessoas.

Analisando a decupagem do filme é possível perceber que não há uma predominância de um tipo de som em relação à outro, as vozes e músicas estão presentes quase todo momento. Mesmo assim, as vozes que narram suas próprias histórias são mais preponderantes em informações significativas do que a música.

O curta-metragem abre mão de músicas e sons diegéticos, não tem nenhuma fonte sonora que emana das imagens que vemos. Embora o som direto esteja presente na obra em outros trechos não correspondentes, a exemplo das vozes e paisagens sonoras que ouvimos enquanto assistimos as imagens abstratas com texturas.

A música instrumental de vertente africana segue uma continuidade que atravessa todo o filme e termina antes dos créditos finais, dando unidade ao filme.

Por fim, vale ressaltar a contribuição desse cinema feito na periferia da produção cinematográfica nacional, do cinema paraibano mais especificamente, que talvez pela sua própria condição de margem tenciona esteticamente o centro, e a própria ideia de nação,

trazendo deslocamentos e possibilidade outras no imaginar imagens e sons, sendo assim o debruçar acadêmico sobre ele é uma contribuição importante estudos do cinema brasileiro contemporâneo.

REFERÊNCIAS

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema.* Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Nostalgia em Hollywood: da montagem espacial à análise histórica[175]

Nostalgia in Hollywood: from spatial montage to historical analysis

Fabiano Pereira de Souza[176]
(Doutor – sem vínculo)

Resumo: Estratégias de construção de nostalgia em Hollywood nos anos 2010 renderam diversas representações ficcionais dos anos 1980, como também nestes se produziu equivalentes dos anos 1950. A montagem pode intensificar simulacros do passado com marcadores cíclicos de contextos sociais conservadores da geopolítica dos Estados Unidos. Tal potencial pode desdobrar o conceito da montagem espacial, da composição de diferentes imagens para a de diferentes dados históricos que compõem um imaginário.

Palavras-chave: Cinema, montagem espacial, montagem cíclica, Hollywood, nostalgia.

Abstract: Strategies for building nostalgia in Hollywood in the 2010s yielded several fictional representations of the 1980s, as well as equivalents of the 1950s. The montage can intensify simulacra of the past with cyclical markers of conservative social contexts of US geopolitics. Such potential can unfold the concept of spatial montage, from the composition of different images to that of different historical data that make up an imaginary.

Keywords: Cinema, spatial montage, cyclic montage, Hollywood, nostalgia.

Expandir o conceito de montagem espacial (MANOVICH, 2001, p. 323) dos aspectos formais para a estrutura de metodologia de pesquisa histórica é o desafio deste trabalho. Com as articulações de sentido proporcionadas por esse conceito como inspiração e a observação da nostalgia dos anos 1980 como contexto de vários filmes hollywoodianos dos anos 2010[177], a proposta parte de representações artísticas no cinema para a história social. Considerando-se as diversas camadas que compõem a imagem fílmica montada a partir de outras, observa-se o imaginário nostálgico de um tempo histórico para a investigação de seus precedentes e ecos, de modo a permitir traçar paralelos mais amplos de cunho cultural, social e político.

175 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências.

176 - Doutor e Mestre em Comunicação Audiovisual, na linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais, e especialista em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Multimeios pela UAM, em São Paulo (SP).

177 - Rock of Ages: o filme (Rock of Ages, EUA, 2012), de Adam Shankman, O lobo de Wall Street (The wolf of Wall Street, EUA, 2013), de Martin Scorcese, Bumblebee (China/Estados Unidos, 2018), de Travis Knight, Mulher-Maravilha 1984 (Wonder Woman 1984, EUA, 2020), de Patty Jenkins, entre outros.

Um tipo de filme que permite elaborar análises nesse sentido, pautadas pelas múltiplas temporalidades que a montagem espacial permite mesclar são os filmes de temática nostálgica, o que não necessariamente implica em filmes de época. Um período histórico se referindo ou resgatando outro numa determinada trama proporciona relações comparáveis de mescla e imprecisão dessas temporalidades. É um efeito equivalente ao que a montagem espacial propõe com diferentes cenas exibidas em simultaneidade num único quadro, a contrário da tradicional sucessão ordenada de imagens. Entretanto, é raro ela deixar entrever suas imagens como elementos avulsos ali reunidos – só efeitos visuais de camuflagem, como *chroma key*, são habituais. Numa trama nostálgica, a representação de um tempo é filtrada pela perspectiva de outro. A *mise-en-scène* tem ao menos um descolamento histórico que mescla essas duas premissas temporais na concepção das cenas.

> O conceito de mise en scène no cinema (ou na visão de cinema que estaremos trabalhando) leva em conta uma complexa dinâmica onde todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável. Jacques Aumont chegou a uma interessante fórmula: "A mise en scène de cinema é o que não se pode ver". (OLIVEIRA JR., 2010, p. 15)

Neste artigo, essa qualidade de dar a uma ideia uma forma de narrativa em movimento é observada pela contribuição da montagem. Das relações formais que estruturam a *mise-en-scène*, André Gaudreault ainda cita a *mise-en-cadre* (assim como faz Sergei Einsenstein), composição do enquadramento, e a *mise-en-chaîne* (GAUDREAULT, 2008), encadeamento narrativo da montagem temporal, sequência linear de cenas ao longo da duração do filme. Cenas que se repetem ao longo do filme podem se descritas por essas duas chaves, que levam a uma terceira, de viés histórico, aqui chamada de *mise-en-contexte*, pela afinidade com o que as imagens representam. A repetição de cenas num filme de temática nostálgica reforça essa afinidade e os sentidos que se pode reconhecer nela.

Um exemplo clássico de imagem que se repete ciclicamente ao longo de um filme é a da mulher junto ao berço em Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, EUA, 1916), de D.W. Griffith, elo entre a vida e o além que proporcionaria coesão temática às quatro histórias contidas na obra. Entretanto, para Eisenstein, a imagem não funciona como a metáfora pretendida pelo diretor pois é uma imagem de simbologia isolada, que não se relaciona em justaposição às imagens montadas antes e depois. Atua como uma espécie de enxerto, sem recorrência harmônica à expressividade da montagem. Falta uma síntese plástica, decorrente de limitações intelectuais-ideológicas (EISENSTEIN, 2002).

A reiteração cíclica de imagens na montagem – ainda que não exatamente a mesma, mas análogas, com alterações leves que não alterem seu caráter repetitivo – opera num sentido oposto ao do efeito Kuleshov. Este demonstra que uma mesma imagem associada em pares a outras leva a diferentes interpretações que a segunda imagem adiciona, formando uma síntese. Trata-se de uma espécie de *leitmotif* visual, não abre seu sentido original a outros possíveis pela soma de partes, mas leva um contexto da narrativa a se perpetuar na

trama. O desenvolvimento entre cada repetição reforça a ideia contida na imagem e o processo cíclico. Ele até pode ser estético também, mas é invariavelmente de uma perspectiva temática da obra.

Os resultados podem ser bem díspares, como os casais dançando valsa que surgem em longas dissoluções durante cenas tensas em A sombra de uma dúvida (Shadow of a doubt, EUA, 1943), de Alfred Hitchcock, os *travelings* das idas e vindas obsessivas da memórias das personagens em O ano passado em Marienbad (L'année dernière à Marienbad, França, 1961), de Alain Resnais, e o dia que nasce sempre o mesmo em Feitiço do tempo (Groundhog day, EUA, 1993), de Harold Ramis. Porém, se há nostalgia nestes filmes, é de cunho estritamente individual das personagens. Um caráter coletivo de ressonância social na época de lançamento pede outras obras. Nesse sentido, a representação da mulher em personagens femininas durante períodos de ascensão conservadora nos Estados Unidos pode revelar estratégias de revalidação de valores reacionários em Hollywood.

Para se demarcar mais claramente premissas nostálgicas da representação feminina por cineastas homens nesse contexto, algumas obras que repercutiram na era Reagan ao resgatarem a década de 1950 são exemplares. A nostalgia nas representações femininas se estabeleceu e sofisticou nos anos 1980. Para base de análise comparativa considere-se Christine: o carro assassino (Christine, EUA, 1983), de John Carpenter, De volta para o futuro (Back to the future, EUA, 1985), de Robert Zemeckis, além de Um corpo que cai (Vertigo, EUA, 1958), assinado por Alfred Hitchcock e relançado em 1983 com repercussão e prestígio muito maior. As personagens analisadas são, respectivamente, Christine, Lorraine Baines e Judy Barton. A partir das estratégias adotadas nesses filmes, pode-se posteriormente avaliar melhor as adotadas em filmes com qualidades nostálgicas dos anos 2010.

Nos casos aqui analisados, apenas Hitchcock alcançou um síntese de fato plástica, helicoidal, explicitada desde os créditos de abertura e em diversos momentos da trama, nas imagens e na trilha musical, forma esta também indireta e involuntariamente capaz de refletir Christine e De volta para o futuro como arquitetura narrativa. Christine – que nem mulher é, mas uma suposta entidade sobrenatural corporificada num automóvel – reiteradamente reverte envelhecimento, avarias e agressões sofridas a ponto da sua perfeição estética de nova, em sequências de planos de detalhe de metal retorcido de volta ao ponto original. A reputação de Lorraine, que seu filho vem salvar viajando no tempo a partir do futuro, tem numa fotografia dele e de seus irmãos um termômetro. A cada risco, a imagem deles gradualmente apaga. Já Judy é convencida a se anular duas vezes ao se transformar em outra conforme o desejo dos homens com que se relaciona. O coque de seu cabelo em plano de detalhe reflete a forma helicoidal reiterada em outras imagens e na trilha musical da obra. Aparência, reputação e obediência.

A partir dessas estratégias narrativas, cabe avaliar o que a repercussão desses filmes indica sobre aspectos culturais e sociais vividos pelas mulheres nos Estados Unidos da era Reagan, que o governo Trump resgatou e acentuou. Há dois grandes paradigmas na historiografia nos últimos 50 anos, a História científica e racional de uma realidade social global, e

outra pós-moderna, com ênfases nas representações construídas historicamente (SAMARA; TUPY, 2007). Na representação artística da história social no cinema ficcional, a imagem enquanto registro frio e objetivo, cede espaço ao simulacro (AUMONT, 2002) de uma época desdobrado não só em temporalidades que ele intrinsecamente conecta, mas em recorrentes marcadores sócio-culturais e políticos presentes e passados.

As estratégias de criação de imaginário nostálgico no cinema hollywoodiano ao longo dos últimos 50 anos, amadurecidas nos anos 1980 e atualizadas na década de 2010, ainda têm efeitos na atual. Elas permitem ligar, por meio de aspectos sociais fortemente atrelados a contextos políticos, a recente nostalgia dos anos 1980 àquela que os anos 1950 despertaram trinta anos depois. São desenvolvimentos pós-modernos do *soft power*, de Washington (BEASLEY; BROOK, 2019), que faz de Hollywood seu braço cultural, especialmente em momentos de conservadorismo acentuado, caso dos governos Reagan e Trump.

Na nostalgia coletiva, um certo momento passado é resgatado com cores leves e idílicas para se recuperar valores culturais e proposições políticas em épocas de desilusões sociais recentes. "Enquanto dirige as emoções, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o processo do pensamento" (EISENSTEIN, 2002, p. 69). Ao se abordar nostalgia nesse simulacro, construções espirais combinam repetição e generalidade, esta na sua ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências (DELEUZE, 1995).

Nenhum dos três filmes se qualifica para filme de época. Em suas diferentes construções da figura feminina, a partir das estruturas cíclicas formais narrativas que as cenas criam em função de *leitmotif*, refletem-se questões sociais em dia com o conservadorismo daquelas duas décadas – como cortes em programas assistenciais voltados à mulher –, retomadas desde os anos 2010, como confirma a anulação da legalização o aborto a partir do caso Roe X Wade, em 2022.

Os diferentes tempos e espaços que a montagem espacial permite mesclar geram uma múltipla composição visual. Ao se pensar a imagem num sentido de combinação de "imagens parciais que reproduzem da maneira mais literal possível esquemas típicos convencionalmente vinculados a seu referente real" (AUMONT, 2002, p. 84), podemos entender quais camadas estéticas, culturais, históricas e políticas a nostalgia hollywoodiana consegue articular enquanto imaginário. Os televangelistas, por exemplo, apoiaram as eleições de Reagan e George Bush, desempenhando papel significativo na agenda social da década de 1980 (HADDEN, 1993). "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; KARNAL; MORAIS; PURDY, 2007, p. 375-376).

> Em meados dos anos 80, vários estudos epidemiológicos de saúde mental notaram um aumento da depressão mental entre as baby boomers, um fenômeno que logo inspirou escritores de psicologia popular a apelidarem a era de "A Era da Melancolia". Procurando uma explicação para a melancolia da geração, terapeutas e jornalistas rapidamente aderiram ao movimento das mulheres. Se as mu-

> lheres do baby-boom não tivessem conquistado sua independência, diziam suas teorias, então as solteiras estariam casadas e as com carreiras estariam em casa com seus filhos — em ambos os casos, sentindo-se mais calmas, saudáveis e sãs. (FALUDI, 1991, p. 50)

São vários os indícios históricos de que um ideal cultural de mulher a ser cultuado nos anos 1980 refletia aquele dos anos 1950, quando as mulheres haviam voltado das fábricas depois dos esforços de guerra para a vida doméstica, repleta de eletrodomésticos e filhos em novos subúrbios. Evangélicos criticavam o feminismo, o divórcio, a homossexualidade, "a falta geral de autoridade social" e o ensino da teoria da Evolução nas escolas. Campanhas contra o aborto também eram parte incontornável dessa cruzada moral na era Reagan (FERNANDES; KARNAL; MORAIS; PURDY, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o aporte de Gaudreault, dividindo-se filmes nas instâncias de *mise-en-cadre*, *mise-en-scène* e *mise-en-chaîne*, fica mais fácil compreender a possibilidade de uma busca por *mise-en-contexte* como forma de reconhecer reflexos sociais na imagem fílmica de cunho nostálgico por meio da montagem. Nesse sentido, com a reiteração cíclica de imagens que atuam como *leitmotif* na linearidade narrativa, cria-se uma variação da montagem espacial em que as imagens são compostas por aspectos de um imaginário para além do que elas mostram objetivamente. A chave dessa percepção está numa análise histórica pautada no que tais imagens buscam resgatar.

Nos casos de Christine: o carro assassino, De volta para o futuro e Um corpo que cai, representações femininas de um momento histórico de retrocessos conservadores, os anos 1950, alimentam com uma série de aspectos comportamentais e estéticos o imaginário cultural de outro, a década de 1980. É esta a época que, ciclicamente, ressurgiu como tema ou pano de fundo de uma série de produções dos anos 2010. E é a partir de estratégias como a da montagem que reflete essa qualidade cíclica que se deve observar o quanto do imaginário nostálgico a cultura hegemônica da Hollywood se traduziu, formal e ideologicamente, de modo a naturalizar processos sociais em contrafluxo de direitos civis.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J.. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2004.

BEASLEY, C., BROOK, H.. *The cultural politics of contemporary Hollywood film*: power, culture, and society. Manchester: Manchester University Press, 2019.

DELEUZE, G.. *Difference and repetition*. Nova York: Columbia University Press, 1994.

EISENSTEIN, S.. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FALUDI, S.. *Backlash*: the underclared war against American women. Nova York: Three Rivers Press, 2006.

FERNANDES, L. E.; KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius de; PURDY, Sean. *História dos Estados Unidos*: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

GAUDREAULT, A.. *Cinéma et attraction*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

HADDEN, J. K.. *The rise and fall of American televangelism*. In: The annals of the American Academy of Political and Social Science, Vol. 527, Religion in the Nineties (May, 1993), pp. 113-130. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1048680. Acesso em: 14 set. 2022.

MANOVICH, L.. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

SAMARA, E. de M.; TUPY, I. S. S. T.. *História & documento e metodologia de pesquisa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Peplum, o cinema popular italiano nos anos 1960 e o mundo em mutação[178]

Peplum, popular Italian cinema in the 1960s and the changing world

Fabio Luciano Francener Pinheiro[179]
(Doutor – Unespar Curitiba II)

Resumo: Conhecido como filme de espada e sandália, o Peplum foi um gênero de grande popularidade no cinema italiano nos anos 1960. Surgido no rastro dos épicos religiosos produzidos por Hollywood na Itália, o Peplum se popularizou por suas narrativas situadas essencialmente na antiguidade, como Grécia e Roma, protagonizadas por um herói interpretado por um homem musculoso. A mensagem destes filmes apontava para um enfrentamento imaginário nas mudanças econômicas que atingiam a Itália no período.

Palavras-chave: Itália, cinema, épico, espada, sandália.

Abstract: Known as a sword and sandal film, Peplum was a genre of great popularity in Italian cinema in the 1960s. Emerged in the wake of religious epics produced by Hollywood in Italy, Peplum became popular for its narratives located essentially in antiquity, such as Greece and Roma, starring a hero played by a muscular man. The message of these films pointed to an imaginary confrontation with the economic changes that affected Italy in the period.

Keywords: Italy, cinema, epic, sword, sandal.

As tramas, personagens e temas do filme de gênero têm um apelo junto ao público mais direto que outras formas de arte narrativa, tornando esta categorização uma "forma de expressão cultural coletiva" (SCHATZ, 1981, p. 13). Ao justificar a abordagem do gênero enquanto ritual, ALTMANN (1999) lembra que os esquemas narrativos dos gêneros têm a função de "superação imaginativa de contradições" (p.50) existentes em determinada sociedade e em determinada época.

A história do cinema italiano é profundamente orientada para a o filme de gênero. Desde o período silencioso que antecede a Primeira Guerra Mundial, a indústria italiana privilegiou épicos de aventura e ação como *Quo Vadis* e *Os Últimos Dias de Pompéia* (ambos de 1913) e *Cabíria* (1914). Tais produções tiveram imensa influência nos filmes feitos em Hollywood durante as décadas de 1910 e 1920.

178 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Masculinidades em questão.

179 - Doutor (História, Teoria e Crítica) pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Mestre em Ciências da Comunicação (ECA-USP).

A inauguração dos estúdios da Cinecittá, em Roma, deu impulso técnico e artístico ao cinema daquele país, com incentivo para a retomada dos filmes históricos, que retratavam a Roma Imperial, e comédias *Telefoni Bianchi*. No pós-Guerra, além do prestígio do Neorrealismo, os filmes italianos atravessaram ciclos de popularidade em gêneros como o Peplum, o Western Spaghetti e o Giallo.

Para esta comunicação, elegemos e debatemos o Peplum e seu momento histórico. Nas décadas de 1950 e 1960, a Cinecittá, com sua ampla estrutura, mão de obra altamente especializada e *expertise* artístico, abrigou a produção de filmes históricos, como *Quo Vadis* (1951) *Ben Hur* (1959) e *Cleópatra* (1963). No rastro da produção destes e outros épicos hollywoodianos surge o Peplum, em versão mais econômica e mais popular, também chamado de filme de espada e sandália.

O primeiro deles foi *La Fatiche di Ercule* (1959), de Pietro Francisci, cujo retorno estrondoso de bilheteria na Itália e na versão dublada em inglês nos Estados Unidos abriu caminho para uma fórmula que foi replicada nos sete anos seguintes, em cerca de 300 filmes da categoria.

Um típico Peplum segue uma estrutura básica. O protagonista é um herói de nome Hércules, Ajax, Ulisses, Sansão, Ursus ou Maciste – estes dois últimos derivados de produções no período silencioso. Este personagem é interpretado por um homem musculoso – no caso do *Ercule* de 1959, o fisiculturista e Mr. Universo estadunidense Steve Reeves. Os primeiros Peplum trouxeram protagonistas musculosos estadunidenses como apelo às platéias habituadas aos filmes de Hollywood. Em um momento posterior, eles foram substituídos por intérpretes italianos igualmente musculosos, com pseudônimos em inglês.

A narrativa tem como pano de fundo as aventuras de um herói na antiguidade, seja na Grécia, Roma ou em locais do Velho Testamento, podendo ser situada até na China, Escócia, Rússia feudal ou na Atlântida. Os efeitos visuais (e os monstros) são simples e os elencos entregam atuações amadoras. O nome Peplum deriva da palavra grega latinizada para a saia curta utilizada pelos heróis do gênero, possibilitando a hipervalorização do corpo masculino branco e musculoso.

Este ciclo também ficou conhecido como *muscle man films*, sandália e espada, ou em italiano "storico-mitológico", pela criativa fusão de elementos, eras e personagens de origem mitológica, bíblica, literária ou histórica, como por exemplo, Spartacus, Sansão, Ulisses, Aquiles.

O Peplum pode ser nomeado de gênero de fantasia, com seus enredos que se passam em passados distantes, em uma era pré-industrialização, em locais, espaços e países vagamente identificados. Tais ambientes nada mais eram que panos de fundo para as peripécias de heróis musculosos. A categoria permite ainda ser classificada como uma variante do gênero de aventuras e no limite, poderia absorver códigos de outros gêneros, como horror e comédia. Cerca de 300 filmes do Peplum foram produzidos entre 1957 e 1965, período em

que, não gratuitamente, se pode deduzir apresenta uma conexão entre a resposta popular ao gênero justamente por aquele segmento que se sente excluído do crescimento econômico resultante da industrialização na economia italiana no período (GUNSBERG, 2005).

As origens do Peplum estão nos épicos históricos que se passavam na Roma Imperial, produções que deram prestígio internacional ao cinema italiano dos anos 1910. Se quisermos situar uma tradição ainda mais antiga e extra cinematográfica, podemos mencionar a tradição de espetáculos populares circenses e de espaços públicos como praças e parques em que homens muito fortes quebravam correntes e engoliam fogo.

Baseado em um livro de aventuras de 1908, escrito por Emilio Salgari – que também havia publicado narrativas de westerns - *Cabíria* (Giovanni Pastrone, 1914), consolida a categoria ainda no período silencioso. O filme traz as aventuras de Maciste, um escravo liberto interpretado pelo estivador Bartolomeo Pagano. Devido ao sucesso do personagem em *Cabíria*, Pagano viveria Maciste em nada menos que 18 filmes entre 1914 e 1926.

O ciclo do Peplum dos anos 1960 foi inaugurado com *La Fatiche di Ercole* (1957) de Piero Francisci, cineasta mais conhecido por filmes de baixo orçamento sobre temas mitológicos e históricos filmados nos anos 1950. Seu Ércules de 1957 era protagonizado por Steeve Reeves, fisiculturista americano de origem rural, que havia sido Mister Universo em 1948 e 1950.

O retorno de bilheteria do filme foi estrondoso: com um curso de produção de menos de 33 milhões de liras, rendeu 887 milhões de liras em apenas uma temporada no circuito italiano. Os direitos de exibição no mercado americano custaram 120 mil dólares e proporcionaram um retorno de 18 milhões de dólares em 600 copias durante um ano.

A febre do Peplum trazia números astronômicos. O segundo filme da categoria assinado por Francisci, *Ercole e la Regina de Lidia* (1958) teve sua versão britânica exibida em 4 mil salas de cinema, tornando-se o filme mais visto da Inglaterra em 1960. Ainda em 1960, 465 de todos os filmes feitos na Itália e exportados eram desta categoria. Os números só arrefeceram por volta de 1964, com a ascensão de outra categoria, a do western spaghetti.

A fórmula do Peplum se consolidava tanto no mercado italiano quanto no exterior, abrindo caminho para uma enxurrada de produções com a repetição de estruturas narrativas e personagens similares, coerente com o ciclo de surgimento das subcategorias genéricas. Os dois personagens mais populares do período foram Hercules, que apareceu em 22 filmes e Maciste, que protagonizou 22 títulos. Outros nomes, de fontes tanto mitológicas, bíblicas, literárias ou históricas, traziam personagens como Ursus, Sansão, Ulisses, Spartacus, Golias.

Steve Reeves contribuiu para criar o padrão físico característico do Peplum, o do homem branco musculoso e cabelo penteado e untado em topete, ditando assim o padrão que seria seguido por outros não-atores músculos nos filmes do gênero, além de popularizar o

fisiculturismo junto ao público. Posteriormente os filmes foram protagonizados por fisiculturistas italianos, que usavam nomes americanos. Contribuiu para esta preferência por nomes e atores americanos as memórias afetivas da população da libertação na II guerra.

No mercado italiano, tais filmes eram exibidos em cinemas populares, nas periferias ou em ambientes rurais, a ingressos acessíveis. Seu público era essencialmente composto por homens de pouca ou nenhuma educação, como camponeses e trabalhadores braçais (GUNSBERG, 2005).

O perfil do público ajuda a entender o apelo do gênero. A presença de um herói forte e musculoso como libertador de povos oprimidos remete à libertação da Itália pelas forças armadas dos Estados Unidos na II Guerra mundial e à libertação do país do próprio regime fascista. Outra tese sugere que este herói musculoso e branco do Peplum cristalizou as ansiedades de um momento e que a masculinidade da classe trabalhadora italiana era ameaçada por um processo de rápida modernização e industrialização da economia (DYER, 2017).

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. *Film Genre*. Londres: BFI, 1999.

BURKE, Frank (ed.). *A Companion to Italian Cinema*. Chichester: Malden, 2017.

DYER, Richard. *White - twentieth Anniversary Edition*. Nova York : Routledge, 2017.

GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From iconography do ideology.* Londres: Wallflower, 2007.

GÜNSBERG, Maggie. *Italian cinema : gender and genre*. 2005. Palgrave Macmillan. Basingstoke, 2005.

MOINE, Raphaelle. *Cinema Genre*. Oxford: Blackwell, 2008

MOLIYERNO, Gino. *Historical Dictionary of Italian Cinema.* Lanham: Scarecrow Press, 2008.

LANGFORD, Barry. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edimburgo: Edimburgh UP, 2005.

REICH, Jaqueline. *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*. Blomington: Indiana UIP, 2015.

RIGOLETTO, Sergio. *Masculinity and Italian Cinema - Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2014.

SCHATZ, Thomas. Hollywood Genres – Formulas, Filmmaking and the Studio System. Nova York: Randon House, 1981.

Cinema, acustemologia, cosmoaudição: atravessamentos possíveis[180]

Cinema, acoustemology, cosmoaudition: possible crossings

Felippe Schultz Mussel[181]
(PPGCA-UFF / PUC-Rio)

Resumo: Partindo dos filmes *Curupira, bicho do mato* (2018) e *A Febre* (2019), o trabalho investiga como, em seu diálogo com saberes ameríndios, as obras forjam na escuta uma forma de conhecimento, de existência e de resistência no mundo. Em diálogo com a acustemologia (união da acústica com a epistemologia), percebemos como os filmes ensaiam uma cosmoaudição (complementar a cosmovisão) dos povos e dos territórios envolvidos na sua realização.

Palavras-chave: Estudos de som no cinema, modos de escutar, acustemologia, cosmoaudição, perspectivismo ameríndio.

Abstract: Starting from the films *Curupira, bicho do mato* (2018) and *A Febre* (2019), the work investigates how, in their dialogue with popular and Amerindian knowledge, the works engender "ways of listening" as a form of knowledge, existence and resistance. in the world. In dialogue with acoustemology (a union of acoustics with epistemology), we perceive how the films rehearse a cosmoaudition (complementing the cosmovision) of the peoples and territories involved in the making.

Keywords: Cinema Sound Studies, ways of listening, acoustemology, cosmoaudition, amerindian perspectivism.

> *Não se deve pensar que os xamas cantam por conta própria, à toa.*
>
> *Eles reproduzem os cantos dos* xapiri*, que penetram*
>
> *um depois do outro em suas orelhas, como em microfones.*
>
> Davi Kopenawa e Bruce Albert em *A queda do céu*

Este texto tem como ponto de partida o trabalho de direção de som que realizei para o longa-metragem *A Febre* (2019), dirigido por Maya Da-Rin, do qual também fui um dos colaboradores do roteiro junto com os atores indígenas do filme, todos pertencentes a etnias do Alto Rio Negro (desana, tariano, tukano, tuyuka, entre outras) e residentes em Manaus, cidade cujas periferias abrigam diferentes povos da Floresta Amazônica. O processo de realização do filme confrontou os diferentes departamentos criativos, majoritariamente

180 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na Sessão 5 do Seminário Temático Estilo e Som no Audiovisual

181 - Sonidista e documentarista. Professor da graduação em Estudos de Mídia da PUC-Rio. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF).

compostos por pessoas brancas, com a necessidade de não apenas representar de forma verossímil a cultura daqueles povos, mas de se contaminar por suas (áudio)visões de mundo, produzindo deslocamentos na própria linguagem cinematográfica da obra.

Para nós da equipe de som, ficou claro que esse deslocamento não se resumia, por exemplo, a uma atenção redobradas na gravação ou na edição das camadas sonoras da floresta. Seria necessário um tensionamento do nosso próprio modelo de escuta, considerando que a escuta não é um gesto universal, para então tentarmos absorver outros "modos de escutar". Esta é uma expressão utilizada pela etnomusicóloga Rosangela de Tugny para pensar a recorrência e a importância da temática da escuta nas cosmologias ameríndias. Seus "modos de escutar" invariavelmente refletem a relação complementar e indissociável que os ameríndios tem com a Natureza, a terra, as águas, o fogo e com outros seres não-humanos. Para grande parte dos povos ameríndios as matas, as florestas e outros biomas – e por vezes, inevitavelmente, as cidades – são portadores e emissores de sonoridades que, para além da sua utilidade no cotidiano, possuem uma dimensão epistêmica, cosmológica e mitológica para as comunidades.

Essa relevância da escuta da natureza se espelha na própria oralidade como modelo de transmissão de saberes entre os indígenas, seja nas músicas tocadas e cantadas, nas línguas faladas, performadas e ritualizadas, quando os corpos humanos ressoam e devolvem a natureza sonoridades dialógicas, fazendo dos ameríndios verdadeiros "povos de escuta", como diz De Tugny. Povos para os quais "aprender a ouvir, trabalhar e educar a escuta é algo crucial na formação dos sujeitos indígenas" (DE TUGNY, 2015).

ACUSTEMOLOGIA

O pensamento de De Tugny vem ecoar uma série de outras pesquisas que propõem uma virada epistêmica e transdisciplinar no campo dos *Sound Studies*, a qual buscamos fazer ressoar nos Estudos de Som em Cinema. Essa demanda teve como marco recente a publicação do livro *Remapping Sound Studies* (2019), onde os autores mapeiam outros saberes não-brancos e não-ocidentais, aqueles do chamado "Sul Global" e que por muito tempo foram tachados como saberes "étnicos", "identitários", saberes "locais", em suma, saberes que estariam limitados a objetos de análise e disciplinas específicas, como por exemplo as populações autóctones estadas pela antropologia. Um dos precursores dessa virada no campo, nos lembram os autores do livro, é Steven Feld, músico, antropólogo, cineasta e professor norte-americano. Desde a publicação nos anos 70 de sua etnografia *Sound and Sentiment*, sobre as formas sonoras e musicais do povo Kaluli, em Papua Nova Guiné, Feld tem se dedicado a tensionar os limites da etnomusicologia, da antropologia do som e, consequentemente, dos Estudos de Som, promovendo uma crítica teórico-metodológico que ele irá desdobrar no conceito transdisciplinar de acustemologia.

União da acústica com a epistemologia, o conceito coloca a acústica em evidência por entender que o termo "som" acaba por nos remeter "mais a propagação do que a percepção ou recepção sonoras" (FELD, 2020). Colocar o som no centro das atenções, diz o Feld,

"aponta mais para a estrutura do meio de propagação do que para as múltiplas formas de audição possíveis" (ibidem), o que pode nos conduzir para pensamentos universalizantes sobre a escuta, ecoando as críticas de outros autores às ideias canônicas de Murray Schafer. Para além, o que nos interessa também no pensamento acústico de Feld está no seu entendimento de que os aparatos tecnológicos de gravação e reprodução, incluindo o cinema, são elementos ativos na construção tanto do espaço acústico como, consequentemente, de uma epistemologia acústica. Ou seja, não apenas os cantos, músicas e outras práticas sonoras, mas também filmes são formas de construção acustemológica.

A epistemologia, por sua vez, é evocada por Feld não no seu sentido de uma investigação por uma "verdade sonora" sobre um lugar ou sobre um povo. Em vez disso, entende o conhecimento como uma produção sempre relacional, experiencial e contextual. Embora preocupado em relacionar as paisagens sonoras com as culturas locais e contextos sociais, a acustemologia "não é um sistema de medição das dinâmicas de um nicho acústico, nem um estudo do som como um indicador de como os humanos vivem nesses ambientes" (ibidem). Não se trata, portanto, da busca por uma essência das fontes sonoras, mas de uma busca por reconhecer as diferentes relações acústicas entre humanos, outros animais, outros seres vivos e não-vivos, objetos, máquinas tecnológicas e entidades espirituais. A acustemologia não é uma forma de tomar distância de uma paisagem sonora para analisá-la através da escuta, ao contrário, é uma investigação da própria escuta enquanto experiência relacional e transontológica, ou seja, é sobre as histórias e sobre os saberes que emergem das relações acústicas entre diferentes seres que fazem soar e que se escutam, reciprocamente.

RESSONÂNCIA FEBRIL

A Febre constrói sua dramaticidade fortemente ancorada pela desenho de som, sobretudo no trabalho com as paisagens fronteiriças de Manaus, onde a floresta e a indústria disputam os espectros de frequência. O filme recorre constantemente a estas sonoridades para expressar o estado interior do protagonista Justino, um indígena desana que ao longo da narrativa é acometido por uma febre que os médicos não são capazes de diagnosticar. Para os desana, e para tantos povos ameríndios, uma doença que se manifesta fisicamente "não se reduz a uma simples desordem biofisiológica do indivíduo, mas faz parte de um sistema de explicações baseado no equilíbrio das relações entre o homem e o ambiente natural da qual participa" (BUCHELET, 1988). Ou, como disse Ailton Krenak após assistir ao filme, refletindo sobre os efeitos do aquecimento global e das queimadas no Brasil, se "o organismo Gaia está com febre, [se] a Amazônia está com febre, [...] como o homem e outros seres também não estariam?"[182].

Durante a escritura do roteiro, o ator Regis Myrupu refletiu conosco sobre o tipo de crença que os povos da floresta têm na dimensão acústica do mundo, nos contando como na aldeia "primeiro se ouve, depois a gente vê". Os anúncios de que algo está próximo, seja um rio, um bicho, um avião, mas também a informação da morte de alguém anunciada pelo

182 - Debate *A Febre - Deslocamentos e conexões entre mundos,* promovido pela Folha de São Paulo em 19 novembro de 2020, com participação do escritor Ailton Krenak, do antropólogo Laymert Garcia dos Santos e da artista e curadora Naine Terena. Disponível em https://vimeo.com/518570464 (acessado em 27 de julho de 2021).

rádio ou a presença dos espíritos, "primeiro chegam pelo som". Ainda que as sonoridades venham a se manifestar visualmente, o que nem sempre acontece na floresta, Myrupu evoca uma percepção de mundo atenta ao que "dizem" os outros seres, à floresta como um campo de ressonâncias físicas e cósmicas, nos revelando ainda uma relação com o espaço marcadamente acusmática. No filme, enquanto Myrupu constrói a doença através de uma interpretação densa e silenciosa, o desenho sonoro busca acessar as dimensões cosmológicas que se encontram na origem da febre de Justino.

Durante o dia, Justino trabalha como segurança em um porto de cargas, parado sob o sol escaldante e cercado por gruas e pilhas gigantescas de containers. O som repetitivo das máquinas sufocam e inebriam o personagem, conduzindo-o a um estado de sonolência e apatia, o estado febril e vigilante de quem dorme acordado, ou de um "caçador sem caça", como o próprio personagem se define. À noite, deitado na rede e suando frio, percebemos a febre se manifestar novamente na construção de ambientes e ruídos, mas agora a sua presença se revela no canto dos seres da mata ao redor de sua casa. Grilos, cigarras, sapos e pássaros ressoam a condição física e espiritual de Justino. É pela escuta desses seres que Justino é conduzido a sonhar[183]. Em seus sonhos, Justino sai para caçar na floresta escura guiado pelos sons da mata. Em certo ponto, os timbres dos animais se confundem com alarmes e outros sons das indústrias, é quando então Justino percebe que além de caçar, também está sendo caçado.

UM MITO ACÚSTICO

Outro filme que nos interessa nesse foi realizado também na Amazônia, numa pequena comunidade ribeirinha isolada no Médio Solimões, onde a ancestralidade dos povos autóctones é marcante. *Curupira - Bicho do Mato*, documentário dirigido por Félix Blume, se constrói a partir de cenas em que os ribeirinhos, com fones de ouvidos, escutam e reagem às paisagens sonoras da floresta, cenas estas que são intercaladas por longos trechos em tela preta, onde os moradores entrevistados falam sobre a curupira, aquela que "vem castigar caçador ganancioso" ou mesmo "quem desmata a floresta".

Ao longo do filme, as sonoridades dos animais vão se tornando cada vez mais dramáticas, de modo que as paisagens sonoras da floresta acabam absorvendo as descrições e as imitações sonoras que os moradores fazem da curupira. Quando alguém diz que a curupira é "meio bicho, meio gente", de fato já não podemos distinguir quem emite os sons, se os humanos, os animais ou uma entidade mítica híbrida que a tela preta nos permite imaginar. Essa forma de fabulação que o filme nos propõe definitivamente não é de ordem visual, até porque, como diz um personagem, "ninguém nunca viu a curupira, e quem viu não voltou". A curupira se constitui, assim, como um mito acústico, nos lembrando como a cosmovisão dos povos da floresta é, igualmente, uma cosmoaudição.

183 - Não cabe aqui nos alongarmos sobre a importância da leitura dos sonhos para os povos do Alto Rio Negro, algo que foi também perpassou nossa pesquisa na realização de *A Febre*. Podemos, resumidamente, afirmar que na cosmologia dos povos ameríndios da Amazônia, os sonhos possuem uma dimensão epistêmica e constituem uma atividade diretamente implicada na realidade, nos processos de cura e de elaboração das relações entre os homens e os outros seres. Como pontua Davi Kopenawa: "São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmos" (KOPENAWA, ALBERT, 2014, p. 390) .

Nunca é demais lembrarmos do perspectivismo conforme conceituado por Eduardo Viveiros de Castro enquanto "política cósmica" dos ameríndios, onde tanto humanos como não-humanos possuem status de sujeitos que percebem o mundo segundo pontos de vista - e, queremos acrescentar, de escuta - distintos. Tais pontos de vista e de escuta, contudo, não devem ser entendidos como uma pluralidade cultural, como uma diversidade de representações da natureza que dependendo de cada cultura. Os ameríndios pressupõe o contrário: "uma só 'cultura', múltiplas 'naturezas'; epistemologia constante, ontologia variável – o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação" (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 68). Nesse sentido, os mitos ameríndios vem resignificar as relações entre "cultura" e "animalidade" estabelecidas pelo evolucionismo ocidental, onde os humanos seriam seres dotados de alguma forma de "cultura" que os afasta de sua "herança animal". Em *Curupira,* não são apenas os homens que revelam sua "herança animal" ao se confundirem com os bichos, mas estes últimos também revelam sua "herança cultural" pois, "tendo sido outrora humanos, os animais e outros existentes cósmicos continuam a sê-lo, mesmo que de uma maneira não evidente para nós". (ibidem, p. 60).

Aproximar o cinema do perspectivismo ameríndio e da acustemologia – ou, igualmente, da cosmo-sônica dos Guarani Mbya ou a cosmoacústica dos Kamuyrá do Xingu – nos exige pensar não apenas nas representações de uma cultura específica através do som, mas também apreender com as formas de agenciamento sonoro que estas culturas nos propõe enquanto linguagem cinematográfica, agenciamentos estes que produzem um transito cósmico entre o que consideramos natureza e cultura. Trata-se, igualmente, de deslocar o lugar privilegiado e unívoco que o pensamento ocidental relega aos "modos de escuta" do homem branco, forjando assim o som como agente cosmopolítico no presente.

REFERÊNCIAS

BUCHELET, D. *Interpretação da doença e simbolismo ecológico entre os Desana*. Boletim do Museu Emílio Goeldi, série Antropologia 4. 1988.

DE TUGNY, R. P. "Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores?". Música e Educação - Série Diálogos com o Som: Ensaios; v.2. Org: Helena Lopes da Silva e José Antônio Baeta Zille. Barbacena: Ed. UEMG, 2015.

FELD; S. "Alternativas pós-etnomusicológicas: a Acustemologia". PROA Revista De Antropologia E Arte, 2(10), 193-210, 2020. Disponível em https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/4265

KOPENAWA, D. ALBERT, B. *A Queda do Céu:* Palavras de um xamã yanomani. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STEINGO, G. SYKES, J. *Remapping sound studies.* UK: Duke University Press, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais.* São Paulo: N-1 Edições, 2015.

Os Outros de Abbas Kiarostami: Sabzian, O Impostor[184]

The Others of Abbas Kiarostami: Sabzian, The Impostor

Fernanda Luá Brandão Rocha[185]
(Mestrado – UFC)

Resumo: O cineasta Abbas Kiarostami costuma se projetar em sua cinematografia a partir de seus personagens em uma relação de alteridade para com estes. Sabzian, personagem principal do filme *Close-Up* (1990) é o que podemos considerar como o primeiro outro de Kiarostami. Sabendo dessa relação particular, este trabalho busca entender como Kiarostami entrega a Sabzian a chance de este ser um sujeito de si e não apenas um outro do cineasta, baseado em uma análise decolonial do conceito de outros e sujeitos.

Palavras-chave: Sabzian, Outros, Close-Up, Abbas Kiarostami.

Abstract: Filmmaker Abbas Kiarostami tends to project himself in his cinematography from his characters in a relationship of otherness towards them. Sabzian, the main character of the film *Close-Up* (1990) is what we can consider as Kiarostami's first other. Knowing this particular relationship, this work seeks to understand how Kiarostami gives Sabzian the chance of being a subject of himself and not just another of the filmmaker, based on a decolonial analysis of the concept of others and subjects..

Keywords: Sabzian, Others, Close-Up, Abbas Kiarostami.

Abbas Kiarostami é considerado um dos mais proeminentes cineastas iranianos, como todo cineasta possui um filme de sua obra como favorito. Em diversas entrevistas Kiarostami (2004) salientou que *Close-Up* (1990) é o seu melhor filme, pois foi uma obra que nasceu por si só, sem a intervenção dele na condução da produção. Sabemos que em toda realização audiovisual é necessário alguém que desempenhe a função de direção. Então, quando Kiarostami afirma que o filme nasceu por si só, evidencia um apagamento da figura do diretor na construção criativa de sua obra, ao mesmo tempo este se coloca no papel de espectador.

> Depois de Lição de Casa, estava a ponto de fazer outro filme sobre crianças. Alguns dias antes de iniciar as filmagens - estava tudo pronto - li em um jornal, na seção de cotidiano, uma matéria que falava de um indivíduo que pretendia fazer-se passar pelo diretor de cinema Makhmalbaf. Havia também uma entrevista com o acusado, que declarava: "Daqui por diante sou um pedaço de carne de um animal sem cabeça e podem fazer comigo o que quiserem" [...]

184 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: De corpo, alma e uma pitada de sangue: os processos de criação de personagens.

185 - Mestranda em Comunicação pela Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, na linha de pesquisa 01: fotografia e audiovisual.

> Passados dois dias, percebi que a recordação da entrevista me perseguia, não saia de minha cabeça. Parecia que estava falando comigo, que eu era o público ao qual se dirigia, e que tinha de fazer algo por ele. Chamei o produtor Ali Reza Zarrin, pedindo-lhe para mudar o projeto. No dia seguinte, em vez de levarmos a câmera para uma escola, nós a levamos para uma prisão. Foi dessa inquietação que nasceu *Close-Up*. (KIAROSTAMI, 2004, p. 228-229)

Se conectarmos essa fala com os motivos iniciais que levaram o interesse de Kiarostami no caso, onde ele comenta ser a pessoa a quem o impostor se referia no artigo do jornal, podemos perceber uma projeção de si para com o indivíduo que se fez passar pelo também cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf. Há uma projeção de Kiarostami nessa pessoa impostora, sendo este alguém um possível outro de Kiarostami, explicando, em partes, o sentimento de espectador que o diretor tem para com este.

O impostor é Hossein Sabzian, e seria interessante questionarmos quais os motivos levaram Kiarostami a se perceber como um impostor a partir dele, mas este artigo em questão não tem como perspectiva tratar tal problemática, mesmo que inicialmente essa projeção de si do cineasta em Sabzian fosse o tópico central dessa abordagem. Ao adentrar a fundo em suas obras, ler entrevistas sobre o diretor e estudos sobre sua produção, pude notar que que grande parte do cinema de Kiarostami centrava-se em acontecimentos cotidianos da vida do diretor. "Os filmes de Kiarostami parecem sair uns dos outros, não apenas do sentido de 'obra completa', mas de uma explicitação e de um questionamento cada vez mais profundo sobre ele mesmo e seu cinema" (ISHAGHPOUR, p.150, 2004).

O filme *Close-Up* torna-se um marco na cinematografia de Kiarostami por termos na figura de Sabzian o que podemos considerar como o primeiro outro do diretor. Entretanto, esse outro do diretor não é usado apenas e exclusivamente para retratar os conflitos de Kiarostami sobre algo ou alguém, mas também a possibilidade de este ser um sujeito de si e não apenas alguém objetificado. Assim dizendo, Kiarostami projeta a si mesmo em sua cinematografia a partir de seus personagens em uma relação de alteridade para com estes e não os colocando apenas como um outro.

Segundo tais pressupostos elencados, este artigo tem como base responder a seguinte questão: como Kiarostami dá a Sabzian a oportunidade de este ser um sujeito de si e não apenas um outro do diretor? Para esta análise usaremos determinadas cenas de *Close-Up* em contraposição aos conceitos de escritas de si, outros e sujeitos das pesquisadoras decoloniais Grada Kilomba e Bell Hooks. A fim de refletir os motivos que levaram Sabzian a fingir ser um outro e com isso entendermos como Kiarostami usa esses depoimentos para a transformação de Sabzian como sujeito.

O OUTRO EM REMISSÃO

Sabzian era um homem desafortunado, na casa de seus trinta e poucos anos, sem emprego e abandonado pela esposa por causa da condição precária que viviam. Restando agora, sem nenhuma perspectiva de ascensão socioeconômica, a missão de sustentar a mãe

idosa e um dos filhos que moravam com ele. Um dia, no ônibus, enquanto lia um folheto sobre o filme *O Ciclista* (1987), de Mohsen Makhmalbaf, uma senhora, Mahrokh Ahankhah, o questionou e o fez as seguintes perguntas: "Foi você quem escreveu esse livro?"; "Você é o Sr. Makhmalbaf?".

O interesse efusivo da Sra. Ahankhah sobre Sabzian, alguém até então acostumado a ser tratado como um subalterno pelas pessoas que convivia e, consequentemente, a sociedade ao qual está inserido, o fez responder um efusivo sim a todas as questões da Sra. Ahankhah. Se passar por uma outra pessoa não é uma atitude louvável, entretanto, essa foi a única forma, até então, que Sabzian achou plausível de ter sua voz ouvida, ser notado como alguém importante e interessante.

Ou seja, fingir ser Makhmalbaf foi uma maneira de Sabzian tornar-se um sujeito e sair da condição de outro. Grada Kilomba (2019) em seu livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*, afirma que a partir do ato da escrita é possível transformar-se em sujeito. Ter sua história e identidade descritas por si própria, tira a oportunidade de esta ser contada por outro alguém. Tal posicionamento a resguarda de uma objetificação de si pelo o outro.

Em uma determinada cena de *Close-Up* (1990) Sabzian comenta: "Quando criança, eu sempre ia ao cinema com meus amigos e brincava de fazer filmes. Porém, eu não tinha recursos financeiros e reprimi meu interesse pela arte". Tal fala rememora um desejo inocente dos tempos de criança de Sabzian, no qual podemos usar como justificativa para sua atitude de se passar pelo cineasta Makhmalbaf. Entretanto, tal argumento seria incompleto há algo mais nas entrelinhas dessa fala em questão, já que, para fingir ser uma outra pessoa é necessário performar esse outro.

Essa performance induz, momentaneamente, um abandono de si para viver a realidade de um outro. Existindo a possibilidade de uma nova construção do real. Quando associamos essa transformação do real em uma perspectiva cinematográfica, percebemos que Sabzian olha o cinema como um meio de modificar mundos, pessoas e situações. No caso dele, em específico, a mudança de sua imagem por uma melhor. "Ter a própria imagem talvez permita escapar ao fluxo ininterrupto, ao magma anônimo do qual fazemos parte, ser escolhido, distinguido, diferente da massa dos sem-nome desta terra" (ISHAGHPOUR, 2004, p. 101).

Entretanto, Sabzian por si só não é capaz de transformar sua imagem a partir dos meios cinematográficos, ele ainda está no campo da expectação e da estratificação social. Sendo necessário a aproximação de um agente de criação e propulsão dessa engrenagem, que nesse caso seria o cineasta Makhmalbaf. Para fingir ser uma outra pessoa não é essencial a utilização de elementos que compõem o universo cinematográfico, por isso tal atitude de Sabzian é deficiente. A concretização dessa conversão de si só seria efetiva se este fosse capaz de modificar seu eu interpretando a si em um meio cinematográfico, mas não no papel de diretor e sim no de ator. Já que o ato de se representar pode ocasionar em uma maior aceitação nos agentes que o levaram a ser o que ele é, e consequentemente, modificando a projeção que tem de si.

Este feito só é possível quando o também cineasta iraniano Abbas Kiarostami se comove pelo caso de Sabzian ao ler uma matéria jornalística sobre o ocorrido e decide fazer uma reconstrução do episódio, ou seja, é necessário a intervenção de um diretor concreto. "Esses fatos só se tornaram acontecimentos depois de sua intervenção, a partir do momento em que Kiarostami saiu à procura, observando, escutando e, por fim, intervindo e rodando filmes" (ISHAGHPOUR, 2004, p. 102).

Ao relatar os motivos que levaram sua identificação com o acontecimento, Kiarostami (2004) sempre pontua que sentiu uma grande identificação pelo caso, pois acreditava que o acusado falava diretamente com ele, como se lhe pedisse ajuda para a resolução da aflição ao qual era infringido. De fato, o reconhecimento foi tamanho que o mesmo produziu um filme onde reconstituiu completamente o caso.

É interessante assinalar que a obra não foi apenas uma mera reprodução do ocorrido, mas sim uma transformação da imagem de Sabzian, pois o filme criava forma correlatamente ao desenrolar do caso. Já que para realizar as gravações da obra, Kiarostami fez o uso das mesmas pessoas envolvidas na situação, para que estas se reinterpretassem e ainda requisitou ao juiz antecipar o caso afim de conseguir cobrir a audição de julgamento no tempo proposto para a realização das filmagens. Kiarostami permite a Sabzian a possibilidade de este falar sobre si, de recontar a sua história, em outras palavras, de ser um sujeito. Segundo Kiarostami (2004) o filme que leva o nome de *Close-Up* chama-se assim pelo fato de que ao escolher enquadrar Sabzian a partir do primeiro plano foi possível emergir em sua subjetividade, podendo adentrar em seu eu.

Ao adentrar na subjetividade de Sabzian, Kiarostami é capaz de liberta-lo. Podemos perceber isso na cena da prisão de *Ghasr.* Lá o diretor encontra Sabzian e o faz uma pergunta: "Porque confessou que era um trapaceiro?" Sem hesitar, Sabzian responde: "Porque o que eu fiz parece uma fraude" (CLOSE-UP, 1990). Kiarostami está de costas para a câmera, o máximo que vemos dele é um relance do seu perfil e seus grandes óculos escuros, enquanto podemos ver de forma límpida o rosto de Sabzian em *close-up.* Entretanto, a fisionomia de Sabzian denota a quem vê a face de um homem lastimado e amargurado com a situação precária de sua vida e de ser quem é. Seu rosto não está livre e de fácil acesso a câmera, mas cercado por grades que por causa do zoom do aparelho faz com que estas se tornem embaçadas.

Como vimos, tal perspectiva de visão dá-se pela escolha do enquadramento de câmera *close-up* que, por se tratar de um plano fechado em algo ou alguém, sendo usado com mais ênfase no rosto dos atores, ocasiona um efeito de aproximação do espectador a Sabzian. O que ocorre ao redor não importa, o foco é o personagem ampliado na tela, desvelando assim seu íntimo, sua identidade, suas emoções e angústias.

> De todos os diferentes tipos de tomadas, é o close-up que está mais associado à tela como superfície, com a aniquilação de uma sensação de profundidade e suas correspondentes regras de realismo

> perspectiva. A imagem torna-se, mais uma vez, uma imagem em vez de um limiar para um mundo. Ou melhor, o mundo se reduz a esse rosto, a esse objeto (DOANE, 2003, p.91, tradução nossa).[186]

Somos assim apresentados a um desenvolvimento duplo de Sabzian: como personagem na trama e também na descoberta dele para além do personagem. Ou seja, vemos Sabzian como um sujeito. "Sujeito é alguém capaz de falar por si, de criar e definir sua própria história, realidade e identidade, diferente de alguém objetificado, que é uma pessoa que tem sua história e identidade contada e formulada por outros" (HOOKS apud KILOMBA, 2019, p. 28).

TORNAR-SE SUJEITO

Para nos tornarmos sujeitos é necessário um ato de inscrição sobre nossa vida, afim de que com isso possamos melhor narrar os acontecimentos que nos rodeiam, já que o percurso de nossas vivências não ocorre de forma linear (KILOMBA, 2019). Apenas nós mesmos somos capazes de contar sobre nossa identidade e história. Tal perspectiva de abordagem torna-se atenuante quando estudamos produtos de pessoas que estão à margem da sociedade.

Em uma das cenas finais de da obra temos o seguinte diálogo entre Kiarostami e Sabzian: Kiarostami: "Depois de interpretar esse papel, você acha que é melhor diretor ou ator?", Sabzian: "Acredito que prefiro ser ator. Acho que poderia expressar todas as experiências ruins que tive e todo o sofrimento que tive dentro de mim. Eu gosto de expressar esses sentimentos através da representação". Mais à frente Kiarostami pergunta: "O que está fazendo agora?"; Sabzian: "Eu estou falando do meu sofrimento. Isso não é representação". Já perto de finalizar Kiarostami insiste: "Que papel você gostaria de interpretar?", Sabzian sem muito pensar responde: "O meu mesmo" (CLOSE-UP,1990).

Desde o início Sabzian não queria ser Makhmalbaf, mas sim ele próprio. Sabzian queria a oportunidade de criar uma nova realidade para si, porém dada a impossibilidade de tal realização pelos meios tradicionais este viu no cinema uma abertura para essa transformação de sua imagem. É interessante pontuar que mesmo ao fingir ser um outro com o intuito de sair do marasmo em que se encontra, este possui um respeito e dignidade sobre si. Já que ao confessar sua vontade de interpretar a si próprio, este não se odeia a tal ponto de aniquilar seu eu, mas sim há o desejo de reverter sua condição.

Como vimos, tal forma é precária, Sabzian por si só não é capaz de realizar tal feito sendo necessário a ajuda do cineasta Abbas Kiarostami que realiza um filme completo dedicado ao caso. Tal feito só é possível graças ao enquadramento de câmera denominado *close-up,* que é usado para capturar a expressão facial dos atores e com isso apagando o que há por trás, fazendo uma maior aproximação de quem olha para o quem é olhado.

186 - Trecho original: *Of all the different types of shots, it is the close-up that is most fully associated with the screen as surfaces, with the annihilation of a sense of depth and its corresponding rules of perspectival realism. The image becomes, once more, an image rather than a threshold onto a world. Or rather, the world is reduced to this face, this object.*

Dessa forma, a partir da imagem cinematográfica, Kiarostami consegue fazer com que Sabzian se transforme em sua representação. Sendo os filmes uma forma de propagação e difusão das verdades que constroem uma sociedade. A exibição desse filme levaria a imagem de Sabzian a outros e assim iniciando um processo de reconstrução da representação sociocultural de pessoas como Sabzian às massas sociais.

REFERÊNCIAS

CLOSE-up. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Ali Reza Zarin. Irã: Kanun, 1990. 1 DVD (98 min.)

DOANE, Mary Ann. *The close-up*: Scale and detail in the cinema. Differences: A journal of feminist cultural studies, vol. 14, nº 3, 2003, 89-111.

ISHAGHPOUR, Youssef. *O real, cara e coroa*. In: Abbas Kiarostami. MACHADO, Alvaro (Org). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei sobre mim.* In: Abbas Kiarostami. Trad. Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Os cinemas pela Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco[187]

The Cinemas on the Bahia to São Francisco Railway

Filipe Brito Gama[188]
(Doutorando – UFF/UESB)

Resumo: Este texto tem a intenção de propor uma análise sobre a exibição cinematográfica, nas três primeiras décadas do século XX, nas principais cidades da rota da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco, que ligava Salvador ao Norte do estado. Observando a bibliografia existente e analisando alguns jornais locais, pretende-se apresentar os cinemas do referido período nas cidades de Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e Juazeiro, bem como na vizinha Petrolina, em Pernambuco.

Palavras-chave: Exibição Cinematográfica; Bahia; Ferrovia; Salas de Cinema.

Abstract: This text has the intention of proposing an analysis about the cinematographic exhibition in the first three decades of the 20th century in the main cities of the route of the Bahia to São Francisco Railway, which connected Salvador to the north of the state. Observing the existing bibliography and analyzing some local newspapers, we intend to present the cinemas of that period in the cities of Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim and Juazeiro, as well as in neighboring Petrolina, in Pernambuco.

Keywords: Exhibition; Bahia; Railway; Cinemas.

INTRODUÇÃO

Este texto tem como objetivo reunir, apresentar e analisar informações sobre a exibição cinematográfica no interior da Bahia, mais especificamente nas principais cidades que fizeram parte de rota da *Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco*, que conectava a capital Salvador até Juazeiro, localizada no Norte do estado, às margens do Rio São Francisco e na divisa com a cidade de Petrolina, em Pernambuco, tendo como foco as três primeiras décadas do século XX. As cidades contempladas são: Alagoinhas, Serrinha, Senhor do Bonfim e as supramencionadas Juazeiro e Petrolina.

Compreender o comércio cinematográfico no interior da Bahia faz parte da pesquisa de doutorado em andamento, no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, sendo aqui apresentando um resultado parcial desse percurso. Os desafios de pesquisar o tema e o recorte proposto se ampliam diante da pouca bibliografia existente e da dificul-

187 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na Sessão 6 do Seminário Temático Exibição cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil.

188 - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB e Realizador Audiovisual.

dade de busca e acesso às fontes diversas, como jornais e revistas do período. Durante o percurso da pesquisa, tem sido possível entender a influência de Salvador nas cidades do trajeto da ferrovia, sendo a capital o principal centro de referência para diversos temas, inclusive quando o assunto são as experiências no campo das diversões, incluindo aqui o cinema. A partir da capital baiana, podemos estabelecer uma série de conexões com outras rotas, em diferentes meios de transporte (marítimo, fluvial, ferroviário, a partir das estradas de rodagem) que permitem a interligação entre o principal centro urbano do estado e as outras localidades.

Desta forma, propomos a investigação sobre a interiorização da exibição cinematográfica na Bahia no início do século passado, observando tanto as rotas dos ambulantes quanto o estabelecimento das primeiras salas fixas nas variadas regiões do estado, deixando evidente as possíveis conexões entre várias fronteiras do território baiano com cidades de outros estados, e não apenas Salvador. Portanto, estudar as cidades do percurso da *Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco* é, de alguma forma, contribuir na construção desse complexo processo de entendimento da exibição cinematográfica no interior do estado.

A ESTRADA DE FERRO DA BAHIA AO SÃO FRANCISCO E O CINEMA NA VIRADA DO SÉCULO

Nas últimas décadas do século XIX, a cidade de Salvador passou por transformações importantes no campo das diversões, com a presença de atrações visuais diversas, bem como novos dispositivos e máquinas relacionados à reprodução de imagens e sons (GAMA, 2021). O kinetoscópio, juntamente com um fonógrafo, foi apresentado na capital do estado em 1895 e em 1897 era a vez da estreia do cinematógrafo como atração principal (FONSECA, 2002), seguido por uma série de outras apresentações nos anos posteriores.

Já sobre o interior do estado, são raras as menções sobre atividades de exibição cinematográfica na virada para o Século XX. Algumas poucas informações constam no livro "Os Cinemas da Bahia 1897-1918", de Silio Boccanera Júnior, publicado em 1919, quando o autor comenta sobre a ida de exibidores para as cidades do Recôncavo da Bahia (Cachoeira, São Félix e Nazaré), e também para Alagoinhas, ao tratar de uma experiência ocorrida após apresentações no Teatro São João, em 1899, na capital:

> Nesse ano funcionou nesse teatro – pela primeira vez – um cinematógrafo de um italiano, que ia causando o incêndio do edifício.
>
> Utilizava-se o proprietário da luz oxicalcica e em uma noite do espetáculo, o bastão de cal, aquecido ao rubro-branco, caiu, casualmente, dentro de um cesto de filmes, determinando o princípio do incêndio. Após esse incidente não trabalhou mais, seguindo o italiano, com o seu cinema, para Alagoinhas. (BOCCANERA JÚNIOR, 2007, p. 63).

Boccanera Júnior não descreve detalhes sobre o italiano, não informando sua identidade nem seu destino anterior, o que dificulta sugerir seu perfil, podendo se tratar de um exibidor ambulante de outro estado ou empresário local, radicado na capital e que adquiriu uma máquina para exibição de fitas.

Em 1899, a Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco e seus prolongamentos já estavam em pleno funcionamento e a malha ferroviária da Bahia se expandia para diferentes territórios do estado. De acordo com Aloísio Cunha (2011), as primeiras mobilizações para construção da *Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco* datam de 1853, com a autorização para sua construção, se consolidando como a primeira estrada de ferro em território baiano. O seu primeiro trecho foi de 20 léguas (123 km), até Alagoinhas, sendo finalizado em 1860, construído pela *Bahia and San Francisco Railway Company*, empresa de capital inglês que não continuou as operações além do referido trecho, já que, no acordo econômico estabelecido entre o Império e a companhia, "o trecho garantido com juros era somente este" (CUNHA, 2011, p. 34). Posteriormente, foram construídos o prolongamento para o ramal do Timbó e, somente em 1876, a continuidade da rodovia com o prolongamento que conectou Alagoinhas até o Rio São Francisco, em um trecho de 452 km, totalizando 87 léguas ((575 km), encerrado em 1896 (SILVA, 2018). A viagem era longa e precária, diante das condições do trilho, do trem e de suas máquinas, podendo durar mais de 24 horas.

Mesmo se constituindo um trajeto longo e aparentemente exaustivo para o transporte de pessoas, a ferrovia acelerava significativamente o percurso entre as cidades, se comparado ao trajeto pelas estradas de chão/rodagem. A linha férrea cumpria também outra função, que era a circulação de bens diversos, associados a inúmeras outras atividades, em especial a agrícola. Mesmo diante da precariedade, a ferrovia potencialmente permitiu a circulação de artistas e companhias, durante o início do Século XX, além de facilitar a circulação de objetos diversos, como fitas e aparelhos.

AS CIDADES DA ESTRADA DE FERRO NAS DÉCADAS DE 1910 E 1920

São poucas as informações encontradas sobre a presença de ambulantes e a realização de exibições durante a década de 1900 nas cidades de interesse desta pesquisa, situação agravada pelo número reduzido de fontes preservadas do período nos respectivos municípios. Uma importante menção a atividade dos exibidores ambulantes está na pesquisa de Reginaldo Carvalho Silva (2008, p. 62-63), quando o autor informa sobre a presença da empresa *Cinema Brasil*, dos Irmãos Castro, que atuou em Bonfim e Serrinha, no final de 1912, e posteriormente de uma empresa chamada *Cinema Brazil,* de "Castro & Irmão", que exibiu em Petrolina, no ano de 1916, por alguns dias, como informa o jornal *O Pharol* de 30 de novembro. As atividades do *Cinema Brasil*, dos "Irmãos Castro", ainda precisam ser aprofundadas, mas é importante perceber a continuidade de atividades de exibidores itinerantes na década de 1910, especialmente no interior do país, em um momento de consolidação das salas fixas nas principais cidades do país, inclusive em Salvador.

Se as informações sobre a primeira década do século ainda são raras, nas duas décadas subsequentes já encontramos algumas menções mais consistentes sobre a atividade cinematográfica nas cidades da linha férrea. Em Alagoinhas, a mais próxima à Salvador dentro do nosso recorte, tem-se uma referência a dois espaços de exibição existentes já na década de 1910, quando Harry A. Frank (1921, p. 373) comenta sobre "dois grandes e bem montados cinemas", entre eles o *Cinema Popular*, que teve longa duração. Em Serrinha, de acordo com

Tasso Franco (1996) os espaços de exibição se estabeleceram ainda no início da década, quando o primeiro cinema funcionou por volta de 1910, na Praça Miguel Carneiro, possivelmente uma curta temporada de um exibidor ambulante. O autor ainda sugere a existência de outas três iniciativas na referida década, como os cinemas *Capitólio* e *Glória,* mais precários, além do *Íris*, que era o "mais organizado".

Em Senhor do Bonfim, Reginaldo Silva (2018) indica que, após o *Cinema Brasil*, a sala de projeção da cidade com atividades constantes (mesmo irregulares) foi o *Cinema Royal*, exibindo fitas já no final de 1913, sendo inaugurado com *Quo Vadis*, e dando preferência aos melodramas em sua programação ao longo dos anos. Destaca ainda a presença de um "cinema falante", em 1917, no mesmo *Royal*, com aparelhagem própria do profissional Jayme Araújo, que estava de passagem para capital, ou seja, circulando com seus equipamentos e possivelmente fazendo projeções nas cidades. Silva (2018) informa que, em 1917, o *Royal* é comprado pela "Ramos Queiroz & Cia" que passa a se chamar *Cine Confiança* (o mesmo nome de um cinema em Serrinha, na década seguinte). Em Juazeiro e Petrolina, além da presença do *Cinema Brazil* comentada anteriormente, existiu o *Cinema Smart* em território juazeirense, e que, segundo Walter Dourado (1985, p. 85), funcionava desde 1916 no *Theatro Sant'Anna* (construído em meados da década de 1870), com a exibição de filmes pelo Coronel Leônidas Gonçalves Tôrres, possivelmente com atividades esporádicas.

A década de 1920 estabelece atividades mais estáveis no campo da exibição cinematográfica nas cidades da Estrada de Ferro. Nos anos 1920, de acordo com a pesquisadora Lizandra Lima (2018), a única menção existente na cidade de Alagoinhas é ao já citado *Cinema Popular* (ou *Popular Cinema*), de propriedade de João Caldeira, que funcionava às quintas-feiras e domingos, localizado à Rua D. Pedro II, no centro urbano da cidade. Caldera também era proprietário de um comércio local, o *Armazém Popular*. No decorrer da década, o cinema muda de administração, mas permanece operando. Serrinha contou, na mesma década, com o *Leobino Ribeiro* e o *Cine-Theatro Confiança*, este inaugurado em 1925. O *Confiança*, após vendido, muda de lugar e altera seu nome para *Cine Teatro Pérola,* em 1926 (SILVA, 2018, p. 222). A integração entre os profissionais da cidade pode ser vista no caso da instalação do *Confiança* em Serrinha, já que o mesmo foi reformado por Aloysio Alencar, diretor do *Cinema Confiança* de Bonfim, e era um eletricista reconhecido no ramo.

Em Bonfim, há uma interessante experiência do mesmo espaço sendo ocupado por diferentes empresas e, consequentemente, com nomes diferentes. Depois de se chamar *Royal* e *Confiança*, passa a ser *Cine Bonfim,* em 1924, e posteriormente *Cine Popular* (1927), experiência comercial de curta duração, segundo Silva (2018). A Praça do Comercio (Dr. José Gonçalves) sediou, portanto, o *Royal*, *Confiança*, *Bonfim* e *Popular*. No fim da década, em dezembro de 1927, é inaugurado o *Cine-Theatro São José*, espaço que vai concentrar atividades diversas na cidade, tanto de tela quanto de palco, se tornando um dos principais cinemas da região.

Nas cidades banhadas pelo São Francisco, no jornal *O Pharol,* de 24 de setembro de 1922, há o anúncio de dois cinemas, um em cada município: em Juazeiro, o *Cinema União*, de Damazio & Irmão, funcionando no *Theatro Sant'Anna*, posteriormente dando lugar ao *Cine Theatro Ideal*; em Petrolina o *Cinema Íris*, do Sr. Andry, que teve curta atividade e passa a se chamar *Cine 21*, também por pouco tempo. Esses cinemas funcionavam em condições precárias, especialmente em suas estruturas adaptadas, e de programação irregular, com suas atividades pouco apresentadas nos jornais pesquisados no período. Um caso curioso encontrado em 1927, no periódico *Petrolina-Chique*, indica a reforma do *Cine Theatro-Independência*, que funcionava desde 1924, passando a ser explorado pela "Cia Cinematográfica de Petrolina", ainda constando um aviso no mesmo período no início de 1928 indicando que os aparelhos estavam chegando do Rio de Janeiro. O *Cine Ideal* de Juazeiro, mesmo diante das dificuldades, funcionava de forma mais regular no período, mantendo-se ativo até a década seguinte com a construção do *Cine Teatro São Francisco*.

A virada para os anos 1930 marca um período de intensas transformações para o mercado exibidor brasileiro, com a gradual adaptação das salas de cinema para a presença do cinema sonoro, processo que se inicia especialmente nas capitais e grandes cidades e posteriormente migra para o interior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por se tratar de uma pesquisa em andamento, muitas questões ainda estão sendo analisadas e algumas hipóteses levantadas. Um dos pontos principais para reflexão é pensar se a presença da estrada de ferro auxiliou ou não a existência de atividades voltadas à diversão nessas cidades, em especial o caso dos cinemas. É possível observar, diante do exposto, a existência de atividades de exibição cinematográfica desde o fim do século XIX, mas em especial a partir de da década de 1910, período em que a ferrovia operava de forma regular, mas também perceber certa irregularidade na operação de boa parte desses espaços, e em alguns casos a precariedade das condições de exibição.

A existência da ferrovia permitiu, ao menos, o estabelecimento de uma conexão mais direta e rápida com a capital, garantindo parcialmente maior circulação de pessoas de forma mais eficiente do que em outros meios, bem como o transporte de bens diversos. É possível sugerir, portanto, que a existência da linha férrea facilitou a circulação tanto de exibidores ambulantes em um primeiro momento (aqui ainda cabendo maiores investigações, como apontamos no texto), quanto de equipamentos e películas no caso das salas fixas. Mesmo assim, ficam evidentes as dificuldades dessas salas de se manterem, diante das demandas econômicas associadas à atividade de exibição cinematográfica e os próprios dilemas estruturais inerentes a pequenas cidades do interior, como a questão da energia elétrica, por exemplo. Reginaldo Silva (2018) sugere que, para atividades como o teatro e o circo, a presença da *Estrada de Ferro da Bahia ao São Franciso* teve forte impacto na região. Sobre o cinema, talvez o seu impacto seja relativo, garantindo a conexão com a capital e com possíveis escritórios para o aluguel de filmes, mas não necessariamente a consolidação desses espaços nas cidades no referido período.

REFERÊNCIAS

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2007.

CUNHA, Aloísio Santos da. *Descaminhos do trem:* as ferrovias na Bahia e o caso do Trem da Grota (1912-1976). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

DOURADO Walter de Castro. *Juazeiro da Bahia à Luz da História.* Vol I. Impressora Rocha. Studio Domingues, Juazeiro - Bahia, 1985.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. *"Fazendo fita":* cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA/Centro de Estudos Baianos, 2002.

FRANCO, Tasso. *Serrinha*: A colonização portuguesa numa cidade de sertão da Bahia. Salvador: EGBA/Assembleia Legislativa, 1996.

FRANK, Harry A. *Working North from Patagonia*: Being the Narrative of a Journey Earned on the Way, Through Southern and Eastern South America. Nova York: The Century, 1921.

GAMA, Filipe Brito. *Dispositivos, máquinas e cinematógrafos na Bahia do Século XIX*. *Vivomatografías,* n. 7, diciembre de 2021, pp. 71-97.

LIMA, Lizandra de Souza. *Percepções históricas sobre o lazer e a educação nas práticas de sociabilidade em Alagoinhas-BA*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem*: circo e teatro no sertão da Bahia. Curitiba: CRV, 2018.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Os Dramas de José Carvalho: ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano.* Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

Paisagens e personagens no quadro cinematográfico: novas sínteses visuais entre-fronteiras

Landscape and characters in the cinematic frame: new visual synthesis across borders

Fran Rebelatto
(Doutora, UNILA)

Resumo: Este ensaio se propõe a apresentar e analisar brevemente filmes realizados na fronteira entre a Argentina, Brasil e Paraguai que acionam em suas narrativas a centralidade da relação entre natureza e as personagens em deslocamento por estes territórios. É no quadro cinematográfico e, a partir da expressão criativa da direção de fotografia, que a palheta de cores marcada pelo verde da Selva Missioneira, a presença dos grandes rios e a terra vermelha convoca as personagens a diversas travessias afetivas e territoriais.

Palavras-chaves: cinema de fronteira; cinema latino-americano; direção de fotografia; cinema e território

Abstract: This essay proposes to present and analyze films made on the border between Argentina, Brazil and Paraguay that trigger in their narratives the centrality of the relationship between nature and the characters in these territories. It is in the cinematographic frame and, from the creative expression of the direction of photography, that the palette of colors marked by the green of the Selva Missioneira, the presence of the great rivers and the red earth summons the characters to diverse affective and territorial crossings.

Keywords: Frontier cinema; Latin American Cinema; Photography Direction; Cinema and Territory.

UM CINEMA NO SEU TERRITÓRIO

A região da fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai é caracterizada por uma paisagem natural marcada pela presença da terra vermelha/*roja*[189], dos grandes rios e do verde da Mata Atlântica. Essa relação entre natureza e homem se expressa em diferentes travessias e deslocamentos cotidianos pelos espaços urbanos e rurais da região. Filmografias contem-

189 - Em alguns momentos do texto usarei palavras em espanhol e/ou portunhol garantindo uma escrita que expressa as características comuns destes territórios de fronteira que, dentre outras questões, tem a diversidade linguística como algo central em seu cotidiano e que se expressa também nas narrativas dos filmes apresentados.

porâneas acionam em suas *puestas-en-escena* uma paisagem que não é somente pano de fundo para a ação das personagens, se não que também, corrobora para mudanças afetivas destes em seus mais distintos conflitos.

Temos nos dedicado nestes últimos anos a mapear essas filmografias registradas nos territórios ao Sul do continente latino-americano (REBELATTO, 2020; 2022) destacando como esses filmes apreendem diferentes realidades dessas regiões de fronteiras entre os países sul-americanos. Buscamos analisar essa relação entre o cinema e a paisagem, em especial, por meio da consciência do trabalho criativo e decisivo da direção de fotografia. Ainda, chamando atenção para a centralidade das personagens mulheres e seus deslocamentos afetivos neste conjunto de filmes contemporâneos[190].

Neste ensaio propomo-nos a avançar nesta aproximação a novas filmografias que estão sendo produzidas na região da fronteira. Os textos fílmicos *Del lado de los frágiles* (2015), *Selva* (2021), *Maragato* (2022) foram realizados na região de Misiones, na Argentina e no Sul do Brasil. Eles têm em comum características paisagísticas a partir da força da palheta de cores marcadamente preenchida com a terra vermelha/roja, do verde da mata atlântica, conhecida na Argentina como Selva Misioneira e do azul contrastado do céu que se reflete também nas águas dos seus grandes rios.

Nosso interesse é perceber como a exuberância e a presença das características desta paisagem corroboram no trabalho criativo dos (as) diretores (as) de fotografia desafiados a imprimir no quadro cinematográfico essa relação afetiva construída entre personagem e natureza. O trabalho criativo da direção de fotografia aciona a produção de novas sínteses visuais e, com isso, novas formas de nos aproximarmos, por meio do cinema, da realidade dessas terras, historicamente caracterizadas à margem, posicionando-as assim, no centro do quadro cinematográfico. Não só as personagens se deslocam pelas fronteiras, mas também a câmera apreende, mergulha e é tocada pela paisagem em quadro e fora dele.

O filósofo Alain Baudiou (2015) considera o cinema como uma arte impura, ou seja, que demanda a depuração dos materiais da realidade. A arte cinematográfica se alimenta daquilo que pode ser chamado de "repertório contemporâneo das imagens", reelaborando-o e criando novas sínteses. Conforme o autor, cabe ao cinema e aos cineastas aceitarem a complexidade infinita deste acúmulo de matéria-prima e tirar alguma pureza deste repertório para a produção dessas novas sínteses visuais e sonoras. Conforme observa o autor, para produção de novas sínteses cinematográficas, as condições de fabricação são muitas e inteiramente singulares. Mobilizam-se recursos técnicos e materiais complexos e heterogêneos. Conforme descreve o filósofo *"são necessários locações, cenários naturais ou construídos, espaços. Um texto, um roteiro, diálogos, ideias abstratas. E preciso dispor de corpos de atores e, num estágio posterior, de uma química e de um sistema eficiente e coordenado de aparelhos de montagem"* (Badiou, 2015, p.67).

190 - Em nossa tese *"Cinema e fronteiras: territórios, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico de filmes latino-americanos realizados entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai"* - defendida em 2022 no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF -, analisamos de forma conjunta os seguintes filmes: Las Acacias, Guarani, Pela Janela, Mulher do Pai, Pasajeras e Paulina.

O intento deste breve ensaio, portanto, é entender o processo de depuração da matéria-prima que os (as) diretores (as) de fotografia tem ao seu dispor a partir desta relação entre natureza/paisagem e personagens e, com isso, como acionam, em seus processos de criação, a elaboração de novas sínteses cinematográficas:

> Sabemos que há uma série de elementos fixos com os quais o cinema maneja sua materialização. A organização desses ingredientes é o que constitui, a nosso ver, o corpo do filme. (...) Muitos destes componentes encontram-se sob o domínio da fotografia e se manifestam em intervalos que podem ser verificados, mensurados, e portanto, planejados. (SCANSIANI, 2019, p.18)

Ainda, Rogério Luiz Oliveira (2019) argumenta que o trabalho do fotógrafo parte da sua habilidade técnica em transformar intenções em materialidade fílmica, e, por isso, é importante reconhecer este profissional como um '*escultor de materiais, dando forma às suas matérias de trabalho'*, acrescenta, ainda:

> Há, nesse sentido, uma intervenção do fotógrafo, seja na definição dos controles de diafragma ou obturador, na escolha de um determinado tipo de filme, de um ângulo de ataque ou mesmo na espera pelo momento em que a luz irá incidir sobre a superfície filmada. (OLIVEIRA, 2019, p.75)

A intervenção da cinematografia na construção da diegese é estruturante por que perpassa toda criação cinematográfica desde a tradução do roteiro para o mundo da visualidade, mas especialmente, na materialização visual da história por meio de diferentes procedimentos estéticos mediados pela tecnologia e pelo trabalho criativo do (a) fotógrafo (a).

NO QUADRO CINEMATOGRÁFICO: RECONHECENDO AS NOVAS SÍNTESES VISUAIS ENTRE-FRONTEIRAS

Neste percurso de pesquisa tenho me encontrando com diferentes personagens e paisagens em territórios de fronteira, em especial, na tese intitulada *Cinema e fronteiras: territórios, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico de filmes latino-americanos realizados entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai* (2022). O corpo da personagem Paulina foi marcado pela terra colorada de Misiones quando vítima de um estupro coletivo no filme *La Patota* (2015). A adolescente Nalu, ao lado do pai, percorre com seus seus olhos a dimensão do pampa gaúcho/gaúcho e sobre uma bicicleta atravessar as quatro estações do ano na fotografia de Heloisa Passos no filme *Mulher do Pai (*2016). Rosália, trabalhadora de São Paulo, é tocada pelas forças das águas das Cataratas do Iguaçu e junto com a câmera em mãos do diretor de fotografia Leone é impulsionada a cruzar a fronteira entre o Brasil e a Argentina para descontruir suas próprias fronteiras impostas por questões geracionais, sexuais e do mundo do trabalho. Seu percurso se concretizou no enredo do filme *Pela Janela* (2017).

Iara, a personagem adolescente paraguaia do longa-metragem *Guarani* (2015) todos os dias tem como paisagem em frente à casa a presença do Rio Paraguai. E é por este rio e suas águas barrentas que ela e o avô dão início a uma viagem até a cidade de Buenos Aires

para reencontrar a mãe da menina. Em parte, se trata do mesmo caminho de Jacinta que pela janela do caminhão no filme *Las Acacias* (2011) encontra na paisagem argentina o conforto de uma nova relação com o caminhoneiro Ruben.

Cruzei muitas fronteiras com essas mulheres, seus anseios por outros dias, outras vivências e sonhos. Cruzei, por esses territórios entre-fronteiras por meio do trabalho criativo e reflexivo de diretores (as) de fotografia que, junto ao trabalho dos (as) diretores (as) destas obras, produziram importantes sínteses sobre estes territórios. Lugares que historicamente são estigmatizados pela contravenção, as práticas ilegais e, com isso, não têm direito a ter uma centralidade na imagem por outra perspectiva.

Mas não satisfeita em observar estes cruzamentos nas filmografias realizadas por cineastas (as) brasileiros (as), argentinos (as) e paraguaios, também cruzei minha fronteira cotidiana na cidade de Foz do Iguaçu (BRA) e Ciudad del Leste (PY) por meio do filme *Pasajeras* (2022). Nesta obra, construí uma relação íntima e profícua com a diretora de fotografia Luciana Baseggio a partir da qual traçamos um 'ñanduti[191] fronteiriço' colocando em relação o corpo das mulheres *paseras*[192] Soledad, Felicia, Maria, Suzy e Alejandra com as águas do rio Paraná e das Cataratas do Iguaçu, da ponte internacional e do que cerca essa cidade invisibilizada pelo turismo predatório.

No entanto, novas sínteses cinematográficas estão sendo produzidas na região. Isso se deve, em especial, pelo resultado de políticas públicas que impulsionaram em Misiones, na Argentina, a criação do Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAvIm) e no Paraguai a implementação do Instituto Nacional do Audiovisual Paraguaio (INAP). Esses dois novos institutos têm firmado acordos de co-produção entre si e também com o Instituto de Cinema do Rio Grande do Sul (Iecine) resultando em novas produções que evocam o tema das fronteiras entre os países e seus processos de integração e/ou conflitos históricos.

A Selva *Misionera* da Argentina, ou seja, a continuidade da Mata Atlântica ainda preservada no país *Hermano*, se destaca em novas obras audiovisuais produzidas naquele país. A província de Misiones tem oferecido às produções locais, nacionais e internacionais, uma locação perfeita para novas histórias. Algumas que submergem das reflexões dos (as) cineastas da própria região, outras que se encontram com o 'olhar estrangeiro' que ao filmar em Misiones encontram uma natureza exuberante, *pueblitos* cênicos, equipe técnica profissional qualificada e custos de produção muito menores.

Mas me interessa pensar nas narrativas *desde adentro*, melhor dizendo, aquelas mobilizadas pelos realizadores (as) da própria região da fronteira. É o caso do curta-metragem *Del lado de los frágiles* (2015)[193]. O filme nos apresenta a ansiedade e o desejo de vingança de um pai que teve sua filha sequestrada. O personagem, em sua busca por vingança, é cercado

191 - Um artesanato típico paraguaio tecido por mãos de mulheres a partir de fios coloridos que traçam diferentes formas e cores. Ñanduti a partir da tradução do guarani significa teia de aranha em português. O artesanato nasce uma lenda guarani na qual uma velha mulher indígena trança seus próprios cabelos reconstituindo uma teia de aranha para que o filho possa presentear sua amada.

192 - *Paseras* é como são comumente chamas as mulheres trabalhadoras da fronteira que transportam mercadorias numa relação de informalidade. Em outras fronteiras este trabalho de descaminho é também conhecido como 'formiga' ou 'laranjas'. O filme *Pasajeras* (2022) leva este nome em virtude do nosso interesse de homenagear as mulheres *paseras* em suas passagens cotidianas pela fronteira.

193 - Filme completo disponível na plataforma da Produtora de La Tierra no link https://vimeo.com/228835996

pela presença marcante do verde da selva. A densa floresta missioneira se torna ainda mais presente diante da possível pequenez de um homem tomado pela revolta. Os conflitos internos do personagem estão imersos em uma proposta de direção de fotografia que destaca, por meio de planos gerais desde os primeiros frames, a exuberância desta natureza silvestre marcada pela floresta e pelo grande rio que divide a fronteira, até chegar aos olhos ansiosos do homem no espelho do seu carro.

Sequência 1 de frames do filme *Del Lado de los frágiles* (2015).
Direção de fotografia de Guilhermo Rovira

No longa-metragem *Selva* (2021) os raios de sol que adentram a selva missioneira encontram o corpo de um adolescente que na beira de um rio conhece seu primeiro amor. O corpo desta mulher, no entanto, é marcado pela terra colorada de Misiones quando é vítima da violência de um estupro. O filme trata da história de posseiros que expulsaram campesinos pobres de suas terras às margens da fronteira entre Brasil e Argentina.

Já, no curta-metragem *Maragato* (2022) o corpo do personagem negro escravo Teodoro submerge nas águas do Rio Paraná. Cruzar as densas águas deste rio foi a forma como o homem negro escravo buscou sua liberdade. Ele chegou em San Isidro, na Argentina, local onde muitos afrodescentes encontraram refúgio para escapar da morte e da escravidão do lado brasileiro. A luz do final da tarde que encontra a lente do diretor de fotografia Iñaki Eckeberria anuncia a decisão de Teodoro em mergulhar nas águas do Paraná. Junto com ele a câmera também submerge.

Sequência 2 de frames do filme Maragato (2022).
Direção de fotografia de Iñaki Echeberria

Falo de territórios de fronteiras, das suas paisagens naturais e humanas que se complexificam nas novas sínteses cinematográficas produzidas na região. É a partir da depuração das diferentes realidades destes territórios que os (as) diretores (as) de fotografia colocam em prática o seu exercício criativo onde a câmera se encontra com a luz, a textura e as cores da paisagem. Câmeras se molham nas águas das Cataratas e dos rios, percorrem as nuances do verde da selva missioneira, encontram os corpos de personagens que são impulsionados à deslocamentos afetivos e territoriais.

Com este ensaio me proponho a avançar no mapeamento dessas filmografias contemporâneas. Os filmes entre-fronteiras possibilitam afirmar que o *ñanduti fronteiriço* criativamente costurado por essas imagens nos ajudam a trazer novas tonalidades e novos e mais complexos personagens ao centro de nossa tela. São territórios concebidos e vividos pelo forte contraste de histórias que aprofundam essa relação entre corpo, paisagem e afetividades territoriais. Ninguém sai ileso del *cruce* das fronteiras, sem um deslocamento afetivo e perceptivo a partir do trabalho criativo da direção de fotografia nestes filmes. Nem eu.

FILMOGRAFIA

del lado de los frágiles (2015). Direção de Guilherme Rovira

Guarani (2015). Direção de Luis Zorraquin

Las Acácias (2011). Direção de Pablo Giorgelli

La Patota (2016). Direção de Santiago Mitre

Maragato (2022). Direção de Elian Guerin

Mulher do Pai (2017). Direção de Cristiane Oliveira

Selva (2021). Direção de Iñaki Eckeberria

Pasajeras (2022. Direção de Fran Rebelatto

Pela Janela (2017). Direção de Caroline Leone

Um tempo pra mim (2022). Direção de Paola Mallman

REFERÊNCIAS

bADIOU, Alain. *O Cinema como experimentação filosófica*. In: YOEL, Gerardo (org). *Pensar o Cinema*. São Paulo: Imagem, Ética e Filosofia, 2015.

OLIVEIRA, Rogério Luiz de. "Lampejos na direção de fotografia brasileira" in TEDESCO, Marina Cavalcanti, OLIVEIRA, Rogério Luiz, *Cinematografia, expressão e pensamento*. Editora

Appris, Curitiba, 2019.

REBELATTO, Fran. "Fronteiras no cinema: deslocamentos territoriais, de gênero e cinematográficos em filmes produzidos na Argentina e no Paraguai". In: *Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema/* Eduardo Dias Fonseca (Org.); Fábio Allan Mendes Ramalho (Org.). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.

_____. *Cinema e fronteiras: territórios, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico de filmes latino-americanos realizados entre argentina, brasil, paraguai e uruguai*. Tese (Doutorado).Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2022.

SCANSIANI, Andrea. "Visualização da matéria fílmica: A imagem cinematográfica em camadas". in TEDESCO, Marina Cavalcanti, OLIVEIRA, Rogério Luiz *Cinematografia, expressão e pensamento*. Editora Appris, Curitiba, 2019.

A Aposta de Elaine Benes[194]

The Elaine Benes' Bet

Francisco Gabriel Garcia[195]
(Mestrando – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: O trabalho apresenta uma reflexão sobre a forma como a personagem Elaine Benes, da *sitcom* Seinfeld, comédia televisiva americana dos anos 1990, articula representações da mulher que destoam de uma cultura humorística em que predominam representações machistas. Considerando o contexto tanto de produção da série quanto de sua recente disponibilização na plataforma de *streaming* Netflix, são analisadas passagens importantes da personagem e textos que integram a circulação midiática da produção.

Palavras-chave: Seinfeld, *Sitcom*, Mulher, Elaine Benes.

Abstract: *The work presents a reflection on how the character Elaine Benes, from the sitcom Seinfeld, an American television comedy from the 1990s, articulates representations of women that are at odds with a humorous culture in which sexist representations predominate. Considering the context of both the production of the series and its recent availability on the Netflix streaming platform, important passages of the character and texts that integrate the media circulation of the production are analyzed.*

Keywords: Seinfeld, Sitcom, Woman, Elaine Benes.

CERTO DIA, NUM CAFÉ...

Imagine que um dia você esteja tomando um café, junto de três amigos. Um deles relata embaraçosamente que sua própria mãe acaba de flagrá-lo enquanto se masturbava na casa dela. Entre risos e provocações, seu amigo avisa que jamais faria *aquilo* novamente – o que gera, instantaneamente, descrença entre todos, inclusive você. O desafio então é lançado: quem duvida, que entre na aposta! Quem conseguiria ficar o maior tempo sem – como a mãe dele descreveu o ato – "tratar o próprio corpo como um parque de diversões"? É então que você, conhecendo-se profundamente e, sendo a pessoa decidida que é, avisa que também vai participar da aposta. Os três amigos inicialmente indignam-se e negam a sua participação na disputa, pois com você a negociação é diferente. Afinal de contas, você é uma *mulher*!

O trecho relatado é a cena de abertura do episódio *The Contest*[196]– e talvez uma das mais importantes da *sitcom Seinfeld*, que foi ao ar de 1989 a 1998, pelo canal NBC da televisão americana. A única mulher do grupo de amigos, a personagem *Elaine Marie Benes*, repre-

194 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Ficções contra-hegemônicas nos limites da representação e da tradição.

195 - Mestrando pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. É graduado em Comunicação e Artes pelo Mackenzie e pós-graduado em Design de Hipermídia, também pela UAM.

196 - Décimo primeiro episódio da quarta temporada, ao ar em novembro de 1992. Fonte: IMDb.

sentada na série pela atriz Julia Louis-Dreyfus, acabou entrando na aposta com os amigos, após breve negociação. Entrou, mas não ganhou. Ao menos, não ganhou *essa* aposta. Há ainda outras duas tão importantes que envolvem a construção da personagem Elaine Benes.

A segunda aposta fica por conta da emissora NBC. Jerry Seinfeld conta que episódio piloto acabara de ir ao ar e não tivera tanto sucesso de audiência. Uma das notas da emissora teria sido a de que o conjunto carecia de uma presença feminina. Esta é a aposta da emissora sobre a necessidade de uma representação feminina, ainda que não seja possível atestar qual tipo de representação os executivos tivessem em mente.

Finalmente, a terceira aposta de Elaine diz respeito à construção da personagem. Elaine chega rompendo modelos femininos tipicamente sexistas – como, por exemplo, Kelly Bundy, de *Married with Children*; ou estereotipados – como as três personagens femininas de *Cheers*, *sitcom* que ia ao ar na mesma época de Seinfeld: Carla, a chata e feia, e Diane e Rebeca, as atraentes, porém arrogantes e instáveis.

Sugerir um breve estudo acerca da única personagem principal feminina na *sitcom* torna-se pertinente, uma vez que a série é tida como a maior da história da televisão – ainda que o assunto seja subjetivo, há dados importantes, como: a única série que angariou mais de um milhão de dólares por minuto, algo que apenas o Super Bowl tinha feito. O artigo visa a traçar uma reflexão sobre as representações da mulher na comédia televisiva americana dos anos 90; analisar passagens específicas da personagem; identificar a forma como ela é construída e como mobiliza a representação feminina; compreender o modo como Elaine é percebida na circulação da série, através de textos midiáticos, com a chegada à Netflix; e discutir um olhar sobre essas representações da personagem quando se relacionam com a maneira como ela é percebida até hoje.

Analisar as representações femininas por meio de Elaine é tarefa relevante porque o estudo da mediação aproxima os leitores e os seus produtores da realidade, aumentando a sua significação conforme a série circula. Para Silverstone,

> [...] a mídia é entretenimento. E aqui, também, significados são produzidos e transformados: tentativas de ganhar a atenção, de cumprimento e frustração de desejos; prazeres oferecidos ou negados. Mas ela também oferece recursos para conversa, reconhecimento, identificação e incorporação, à medida que avaliamos, ou não avaliamos, nossas imagens e nossas vidas em comparação com aquelas que vemos na tela. (SILVERSTONE, 1999, p. 43).

UMA SÉRIE SOBRE NADA?

De acordo com Jerry Seinfeld, o bordão "uma série sobre nada" foi criado pela imprensa[197], ainda nos anos 90, e o termo nunca foi usado por ele e por Larry David, o cocriador, no momento da apresentação da ideia à emissora (ROLLINGSTONE, 2016). A relação com o *nada* existe por se tratar de personagens vivendo conflitos diários, conversando enquanto esperam algum serviço, rindo num almoço, falando de seus casos amorosos ou tratando de

197 - Conforme artigo publicado na revista *Rolling Stone*, em 2016.

assuntos triviais, de "minúcias excruciantes" – como Elaine certa vez pontuou. O programa trouxe à televisão representações de diversos tipos como o jovem judeu americano, imigrantes que chegam a Nova York, trabalhadores de diversas classes, estabelecimentos da cultura popular de um período pré 11 de setembro, times e jogadores de *baseball*, entre tantos outros elementos que reforçam o rótulo de retrato do cotidiano americano dos anos 90.

Elaine romperia com estereótipos sexistas já na sua primeira aparição, mas isso não significa que não existam outros estereótipos que não foram tensionados, mas sim, *reforçados* ao longo das nove temporadas em que *Seinfeld* esteve no ar – e que merecem futuras análises. A questão é que Elaine tensiona o que Hall (2014) chamou de "regime de representação": ao inverter o poder simbólico que antes estereotipava a mulher como sendo a mulher domesticada, através de repertórios de imagens e textos reducionistas, a personagem cria uma *nova representação* feminina nas *sitcoms*; de camadas complexas, mais verossímeis, em oposição às características simplificadas, caricaturizadas, comuns aos estereótipos vigentes na comédia televisiva até então.

ELAINE É A RAINHA DO CASTELO

O enredo de *Seinfeld* se pauta na discussão entre os amigos sobre os casos amorosos que eles vivem, e essas discussões ocorrem de uma maneira despreocupada, debochada e avessa ao "politicamente correto" – termo que não obstante mude constantemente de sentido, sendo apropriado por diferentes agentes sociais, conforme diferentes interesses, era muito associado, nos anos 90, a uma ideia vaga de correção moral, preocupação com o próximo, uma espécie de "bom-mocismo" (SCABIN, 2018, p.37) –, em detrimento de empatia e compaixão.

Elaine falará, ao longo das temporadas de *Seinfeld*, abertamente sobre os seus casos. A seguir, com base em um levantamento exploratório dentre os diversos episódios, o corpus da pesquisa oferece três passagens que melhor ilustram a construção de Elaine.

No episódio *The Stake Out*[198], Elaine pede ao amigo Jerry que a acompanhe no aniversário de uma amiga. Jerry, durante a festa, paquera outra moça, na frente de Elaine. No final, Elaine o faz entender que, se vão ser amigos, ela também precisa *poder falar* sobre os seus casos. Elaine Benes, em sua *primeira aparição* (após aquela nota da emissora), ensina que as mulheres devem ter os mesmos direitos que os homens – inclusive a liberdade de poder falar (bem ou mal) de seus relacionamentos.

Outra passagem marcante e que ilustrou a introdução deste artigo aconteceu no famoso episódio *The Contest*[199], em que ela foi a segunda pessoa a perder a disputa. Isso porque ela conheceu o filho do ex-presidente americano JFK em sua aula de aeróbica. A rainha do castelo (como ela se referira a si própria enquanto ainda resistia) morria, enquanto sonhava acordada com o sobrenome "Benes Kennedy Jr".

198 - Segundo episódio da primeira temporada, ao ar em maio de 1990. Fonte: IMDb.

199 - Décimo primeiro episódio da quarta temporada, ao ar em novembro de 1992. Fonte: IMDb.

Em *The Sponge*[200], Elaine descobre que seu método contraceptivo favorito, a esponja, está saindo do mercado. Elaine prontamente inicia uma busca por esponjas remanescentes à venda nas farmácias da região. Quando finalmente encontra a farmácia que ainda comercializa o contraceptivo, indaga quantas esponjas estão disponíveis. Ao receber a notícia de que resta uma caixa no estoque, ela reage com alegria contida e rebate com a pergunta: "há quantas numa caixa?" Ao receber a informação de que são sessenta esponjas, mantém o controle e pede, progressivamente: três, dez, vinte, vinte e cinco esponjas, para então solicitar a caixa inteira. Ora, quem determinará a quantidade de sexo que ela deve ter senão ela mesma? A sequência prova o quão *sexualmente empoderada* Elaine é: ela entrevista o seu atual caso para verificar se ele é "merecedor da esponja" – tradução livre de um dos termos mais clássicos da série: "*sponge-worthy*". Elaine adora sexo, dá muito valor aos cuidados contraceptivos e não espera menos de seus candidatos amorosos; eles precisam provar, na esfera socioeconômica, que são dignos do uso de uma única esponja – pois ela tem apenas sessenta à disposição e não pode arcar com desperdícios.

A GRANDE SALADA MIDIÁTICA

Recentemente, a série *Seinfeld* entrou para o catálogo da Netflix. Ainda que dentro do contexto mercadológico, é necessário que se compreenda a construção de *Seinfeld* como condicionada pelas especificidades do gênero *sitcom televisivo*. De acordo com Martín-Barbero, "os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e dos modos de ler, dos usos" (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 299). O autor trata a televisão como "a própria noção de cultura" (p. 298), em resposta a abordagens que a consideravam apenas sob a perspectiva de determinações tecnológicas ou à luz de uma concepção estritamente semiológica. É o desvio do olhar para o campo das mediações, em que se propõe uma nova articulação acerca dos objetos de estudo da comunicação.

A "salada grande", prato favorito de Elaine no programa, era na verdade simples: uma tigela funda repleta de verduras e legumes. A composição da análise proposta nesta seção não podia deixar um elemento fundamental de fora, que seria a grande tigela que comporta toda essa sorte de sabores: a própria atriz Julia. Julia é simplesmente a maior vencedora do *Emmy Awards* (sem distinção de gênero), com 11 vitórias e outras 24 indicações. Porém, relevante para este artigo[201], é o traçado da vida da comediante e o quanto ela ainda é influente para as gerações de comediantes mulheres. Julia precisou lutar e insistir para conseguir falas de destaque e mais cenas em *Seinfeld*, rompendo o plano secundário imposto pela hegemonia masculina na produção e flexibilizando positivamente a participação feminina na comédia. Quando *Seinfeld* acabou, ela encontrou sucesso em *The New Adventures of Old Christine*[202], série da rede CBS em que representava uma mãe divorciada – novamente um papel forte e representativo, que lhe rendeu mais um *Emmy*. Há relatos de outras comedian-

200 - Nono episódio da sétima temporada, ao ar em dezembro de 1995. Fonte: IMDb.

201 - Este artigo não foi pautado numa seleção exaustiva de textos, mas sim, em um breve levantamento de caráter exploratório, que buscou encontrar, em acervos *online* de veículos jornalísticos reconhecidos na cobertura de cultura, em português e inglês, referências à série com sua estreia na Netflix.

202 - *The New Adventures of Old Christine* esteve no ar entre março de 2006 a maio de 2010. Fonte: IMDb.

tes que compartilham as influências das personagens vividas por Julia e que estas são como "manuais de como se viver no mundo dos homens". Julia comenta que há, hoje em dia, mais papéis para mulheres na comédia do que há 20 ou 30 anos; e que "essas mulheres não são mais apenas donas-de-casa ou namoradas gostosas".

CONSIDERAÇÕES FINAIS SEM MUITO "YADA YADA"

No episódio *The Yada Yada*[203], uma mulher com quem George está saindo usa a expressão "yada yada yada" – o nosso "blá blá blá" – em vários diálogos, para esconder algumas de suas ações. George e Jerry então discutem se é possível que uma mulher use a expressão "yada yada" como um predicado de conotação sexual numa sentença cujo sujeito seja o ex-namorado da mulher. Neste momento, Elaine Benes levanta a mão, como quem pede para ser ouvida. Toda a atenção se volta para ela, numa pose totalmente confortável, com os pés esticados sobre o encosto do sofá. A personagem então declara que ela própria já teria usado o "yada yada yada" como sexo: conheceu um advogado, saíram para jantar sopa de lagosta, voltaram para seu apartamento, "yada yada yada", e nunca mais ouviu falar dele. Os rapazes protestam sobre o fato de ela ter usado a expressão para encobrir a melhor parte – o sexo –, o que ela nega, já que teria mencionado a melhor parte: a sopa de lagosta.

O gesto de Elaine talvez tenha sido apenas uma demonstração de charme, já que, desde sua primeira aparição, assim ela representaria a personagem feminina na *sitcom*: a de quem teria, sempre, algo a falar; a de quem deveria ser ouvida, principalmente sobre sua posição em relação a assuntos polêmicos; a de quem romperia tabus sobre a discussão do prazer feminino; a de quem seria uma presença feminista[204] na comédia; a de quem seria uma mulher independente, bem-sucedida, politizada e engajada; a de quem não seria uma "mulher dos homens"; e, sim, a mulher que desejasse ser.

Assim, destaca-se a maneira como a personagem tensionou estereótipos femininos historicamente enraizados no humor, atualizando a comédia televisiva ao antecipar tendências na construção de personagens femininas que se consolidariam em produções posteriores. A aposta de Elaine Benes, muito maior do que aquela que aconteceu durante o café citado na introdução deste artigo, comprovou-se certeira, afinal. E isso se nota mesmo décadas após o término da *sitcom*, o que fica evidente quando observamos a repercussão midiática de comédias das quais a atriz participou e nas quais continuou mobilizando representações femininas dignas de atenção por parte de reportagens jornalísticas e da crítica especializada. Esse dado é reforçado ainda pela percepção, apresentada a partir da recuperação de alguns de textos midiáticos atuais, sobre o quanto *Seinfeld* ocupa um lugar de destaque como uma das maiores séries da cultura audiovisual mundial – o que parece estar intrinsicamente ligado ao papel fundamental de Elaine Benes.

203 - Décimo nono episódio da oitava temporada, ao ar em abril de 1997. Fonte: IMDb.

204 - A presença feminista da personagem de *Seinfeld* aqui mencionada referencia-se a algumas das posturas assumidas e defendidas por Elaine que se vinculam a reivindicações feministas, ainda que a personagem não seja exatamente militante ou ligada a algum movimento específico na série. Textos que referenciam Elaine como "um dos primeiros modelos feministas na comédia" e como "sempre uma feminista, jamais um dos caras" (traduzidos aqui livremente) reforçam essa visão e podem ser lidos a partir das referências deste artigo.

REFERÊNCIAS

GOMES, Itânia M. M. "Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero". Famecos, v 18, n.1, p 111-130, 2011.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

SCABIN, Nara Lya Cabral. *Politicamente Incorreto, Uma Categoria em Disputa*. Curitiba: Appris Editora, 2018.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002.

WORTH, Sarah E. *Elaine Benes:* ícone feminista ou apenas um dos rapazes. In: IRWIN, William. *Seinfeld e a Filosofia, Um Livro Sobre Tudo e Nada*. São Paulo: Madras Editora, 2004.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença*: Uma Introdução Teórica e Conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença* – A Perspectiva dos Estudos Culturais. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

Dario Argento: a mise-en-scène do absurdo na "trilogia dos animais"[205]

Dario Argento: mise-en-scène of the Absurd in Argento's "Animal Trilogy"

Gabriel Costa Correia[206]
(Doutorando – UNICAMP)

Resumo: Este texto irá discutir alguns aspectos da obra do cineasta italiano Dario Argento, explorando em um primeiro plano sua relação com o *filone giallo* em seus três primeiros longas-metragens (a "trilogia dos animais"), procurando estabelecer relações entre mise-en-scène, noções de gênero cinematográfico e o absurdo *camusiano*.

Palavras-chave: Dario Argento; giallo; mise-en-scène; absurdo, gênero cinematográfico.

Abstract: This text will discuss some aspects of the work of the Italian filmmaker Dario Argento, exploring in a foreground his relationship with *filone giallo* in his first three feature films (the "animal trilogy"), seeking to establish relations between mise-en-scène, film genre and *camusian* absurdity.

Keywords: Dario Argento, giallo, mise-en-scène, absurd, film genre.

Pode-se defender a hipótese de que o desenvolvimento do *giallo* enquanto gênero cinematográfico corre em paralelo com a própria carreira de Argento enquanto realizador. Por isso, entendemos que para melhor compreender a obra de Argento é preciso investigar sua relação com o gênero cinematográfico – e com o giallo, em especial - e no modo como o realizador conduz a negociação entre obra, público e gênero. Não é exagero afirmar que a popularidade desse gênero se deve muito ao grande sucesso comercial e de crítica que os quatro primeiros filmes de Dario Argento obtiveram na primeira metade da década de 1970, alavancando o nome do diretor como um dos maiores expoentes do cinema italiano de gênero. Gênero cujas marcas derivam da literatura de crime, o *giallo* encontra no cinema italiano da primeira metade da década de 1970 seu contorno mais específico. Tal contorno tem na relação antagônica entre o assassino misterioso e o investigador diletante sua maior potência criativa, uma vez que o resultado dessa relação de atração e repulsão é a própria investigação absurda, síntese desse ciclo inicial do *giallo* e também da fase de formação de Argento. A investigação que não encontra um curso lógico e se estilhaça em uma profusão de momentos hesitantes, violência desvairada, comentários sociais e exageros de toda a sorte. O assassino, enquanto não revelada sua identidade social, é metonímico, existe como

205 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão CI 18 – Gêneros Narrativos.

206 - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Assistente na Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) .

vetor da arma que irá violar os corpos, em sua maioria femininos, mas também existe como ponto de vista subjetivo que coloca o espectador em seu lugar, forçando-o a confrontar o assassinato e o abuso de um ponto de vista incômodo no qual é obrigado a acompanhar em primeira pessoa o ato vil. O investigador diletante é o contraponto e o complemento ao assassino, contraponto pois tenta a todo custo dar um sentido ao absurdo da situação ao resolver o caso e entregar o culpado para justa punição, complemento porque sem ele, ou ela, o assassino e o gênero não existem. O assassino se materializa como tal no imaginário do gênero quando é perseguido e revelado, a variação sobre o mesmo tema se dá quando, nas múltiplas iterações do assassino, algo novo surge, todos os assassinos nos *gialli* são o mesmo até que se mostre o contrário, seja a origem, os traumas ou os métodos.

A noção de absurdo se apresenta na obra de Dario Argento em diversos aspectos. Está em situações, diálogos, facetas da mise-en-scène e mesmo como um elemento sintático definidor do *giallo*, a investigação absurda. Então, faz-se necessário discutir sobre a natureza de tal conceito e em qual sentido ele será usado aqui. De imediato, são encontrados três sentidos mais usuais, o substantivo dos dicionários, o filosófico dos existencialistas e o prático dos dramaturgos europeus reunidos sob a nomenclatura de Teatro do Absurdo. Martin Esslin, crítico teatral e professor, escreve sobre a questão (2018, pág. 21):

> "Absurdo" originalmente significava "fora de harmonia", num contexto musical. Daí sua definição de dicionário: "em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracionável, ilógico." Em linguagem corrente, "absurdo" pode querer dizer apenas "ridículo", mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é empregada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Franz Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: "Absurdo é aquilo que não tem objetivo. ... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.

Segundo o filósofo franco-argelino Albert Camus em sua obra *O Mito de Sísifo* (1942), o absurdo nasce do embate entre o espírito que deseja e o mundo que decepciona e da contradição intransponível entre o que ele chama de nostalgia de unidade e o universo disperso. Colocando em termos mais rasos, o absurdo nasce de um despertar da consciência do homem frente a hostilidade do mundo aliado a um apego à existência que é finita. O homem, segundo Camus, anseia pela unidade, mas logo descobre que ela é uma ilusão e uma vez que desperta para isso não há volta, daí a nostalgia pela unidade. A esse despertar, Camus coloca duas opções, o suicídio (filosófico ou físico) ou a luta. Mas não uma luta que objetive transpor as contradições de modo a recuperar uma unidade que já se sabe que não existe, uma luta que pode ser resumida em um estado de consciência pautado por três pilares que são a ausência total de esperança, a recusa contínua e a insatisfação consciente.

Em suma, um estado de revolta, uma vez que, também para Camus, "o absurdo só tem sentido na medida em que não seja admitido" (2020, pág. 42). Camus coloca que uma das maneiras de se encarar o absurdo é negá-lo, o que ele chama de salto, "negações redentoras, contradições finais que negam o obstáculo que ainda não foi superado" (2020, pág. 50). Tais

negações podem ser de inspiração religiosa ou de ordem racional. O cinema e o audiovisual podem ser lidos como instrumentos desse tipo de salto, um terceiro tipo, não problematizado por Camus, mas confrontado por diversas vertentes teóricas críticas nos estudos de comunicação durante o século XX. Assim, ao nos anestesiarmos com as imagens técnicas, ao sublimarmos o processo histórico amplo e complexo encapsulando-o em telas, estaríamos operando também saltos. O absurdo, tal como explorado por Camus, é ignorado ou naturalizado de alguma forma, se é que isso seja possível. As notícias de pandemia, atentados, guerras, violência policial, são reduzidas a coloridas e hipnóticas imagens em movimento que nos inebriam enquanto homogeneízam o imaginário. Não é que o absurdo não esteja evidente, ele está mais claro do que nunca em suas contradições, na hostilidade do mundo que nos cerca, na impotência frente ao genocídio, à fome, destruição, consumismo desenfreado, enfim, o absurdo se apresenta em suas mais variadas roupas, porém é na negação que a programação dos aparelhos parece estar focada e os saltos possíveis são tantos e tão bem propagandeados. Mas não nos filmes de Dario Argento, a partir dessa leitura *camusiana* do absurdo, o cinema de Argento pode ser entendido como um cinema da revolta que nunca adere ao salto, nunca aceita a ilusão de unidade, sua obra lida com a morte, com o assassinato, o irracional, o ilógico. Nada em Argento é sacro ou sacralizado, tudo é fragmentação, incerteza e imprevisibilidade. Mesmo o belo é deturpado ao servir o propósito de representar a violação dos corpos e à angústia que antecede a morte.

Dario Argento não oferece um salto ao absurdo existencial. Sua obra, do contrário, é provocativa e explícita, mesmo nos filmes desenvolvidos sob a égide do sobrenatural – mesmo a dúvida quando está presente é explícita, quando Argento não deixa claro se o delírio é pesadelo, sonho em vigília ou acontecimento sobrenatural, a dúvida se impõe como uma espécie de provocação sobre as expectativas do público em relação às convenções clássicas do gênero em questão. Sobre a obra de arte absurda, Camus escreveu (2020, pág. 100): "A obra de arte nasce da renúncia da inteligência a raciocinar o concreto. (...) O que a provoca é o pensamento lúcido, mas nesse mesmo ato ele se nega. Não cede à tentação de acrescentar ao que foi descrito um sentido mais profundo cuja ilegitimidade desconhece.". Assim são os filmes de Argento e o *giallo*, não há um sentido superior que justifique os assassinatos e as ações dos personagens, mesmo quando há explicações sobre ações e condutas, essas soam esvaziadas de sentido, ilógicas ou simplesmente desnecessárias. O que é coerente da perspectiva do absurdo tal como definido por Camus, uma vez que o assassinato deliberado representado na obra de Argento nunca é político ou fruto de crime de ódio de qualquer espécie, sendo, em geral, resultado de alguma compulsão psicótica relacionada a algum fetiche específico e desencadeada por algum trauma pregresso. É, assim, intencionalmente sem sentido, o que deixa Argento livre para explorar suas possibilidades puramente estéticas.

Para concluir, a obra absurda, segundo Camus, demanda uma atitude absurda. Tal atitude, também um aspecto marcante na obra de Argento, é definida assim pelo filósofo franco-argelino (2020, pág. 104):

> (...) uma atitude absurda, para continuar sendo tal, deve manter-se consciente de sua gratuidade. Tal como a obra. Se nela não se respeitam os mandamentos do absurdo, se ela não ilustra o divórcio e a revolta e se sacrifica as ilusões e suscita a esperança, então não é mais gratuita. Já não posso me afastar dela. Minha vida pode encontrar ali um sentido: isto é ridículo. Ela não é mais o exercício de desapego e de paixão que consome o esplendor e a inutilidade de uma vida humana.

Entretanto, mesmo que se possa defender que em seus filmes Argento respeite os mandamentos do absurdo tal como o filósofo os defende em seu ensaio, não há discussões sobre o absurdo em seus filmes. O que há é o absurdo em sua essência pura colocado na tela em forma, através da mise-en-scène, e conteúdo, através de enredos e personagens. Nesse aspecto, sua obra se aproxima mais do absurdo conforme realizado artisticamente pelos dramaturgos do Teatro do Absurdo do que pelo racionalizado discursivamente por Camus. É curioso aqui notar que Esslin irá criticar o teatro de Camus e Sartre justamente por serem racionais e lógicos demais, escapando ao que a o próprio Camus defende em *O Mito de Sísifo* (ESSLIN. 2018, pág. 22).

> Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre e o próprio Camus. No entanto, esses autores diferem dos dramaturgos do Absurdo num aspecto importantíssimo: eles apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados. De certo modo, o teatro de Sartre e Camus é menos satisfatório como uma expressão da filosofia de Sartre e Camus – falando em termos artísticos, não filosóficos – do que o Teatro do Absurdo.

Na forma, o absurdo nos filmes de Argento tem mais em comum com o absurdo conforme o seu molde teatral que encontramos nos dramaturgos do Teatro do Absurdo do que com a racionalidade argumentativa da filosofia *camusiana*. Esslin diz que "é justamente essa tentativa de integração entre o conteúdo e a forma na qual o mesmo se expressa que separa o Teatro do Absurdo do teatro existencialista." (2018, pág. 23). Entretanto, por mais que essa tentativa de integração aproxime o cinema de Dario Argento dos dramaturgos do Teatro do Absurdo, as similaridades se restringem à intenção estética de representar o absurdo através da linguagem teatral e cinematográfica e não aos procedimentos utilizados para esse fim. Em Argento, as ferramentas utilizadas para esse fim são, grosso modo, a mise-en-scène e as convenções de gênero, o horror de modo mais abrangente e o *giallo* em particular. O

horror enquanto gênero artístico cinematográfico se coloca assim, para Argento, como um meio de exploração artística do absurdo da condição humana o que se coloca também estruturalmente no *giallo*.

Se o assassinato é absurdo a investigação quando bem sucedida deveria restituir-lhe o sentido, oferecendo uma explicação que lhe revelasse as razões e justificasse em alguma medida a vileza do ato. Entretanto, no *giallo* e na obra de Argento de modo geral não há essa saída, as investigações são erráticas, percorrem caminhos ilógicos e oferecem desvios que as configuram como espelhos caóticos para o grande absurdo que é o assassinato. As resoluções, quando se propõem a explicar as motivações dos assassinos geralmente recorrem a traumas que desencadearam psicoses ou simplesmente personalidades psicóticas de nascença. Os filmes, porém, exploram de maneira mais ampla esses motivos recorrentes, infundindo-os com doses de crítica social percebidas no desenvolvimento de personagens, construção da diegese e articulação do enredo.

Os investigadores diletantes dos primeiros *gialli* de Argento também podem ser lidos como personagens que incorporam o despertar para a consciência que antecede a constituição daquele que Camus nomeia de homem absurdo, mais que um ser, um estado ideal no qual determinado ser humano se encontra em constante estado de vigília frente a hostilidade do mundo e negação ao absurdo da existência. Em *O mito de Sísifo*, Camus irá argumentar que uma vez que a morte se impõe como um fato irremediável e inexplicável, resta a escolha entre o salto e a ação, a luta caracterizada pela negação reiterada e resiliente ao absurdo, uma vez que, para o autor, o absurdo só faz sentido na medida em que não seja admitido. Dessa maneira, nas palavras de Camus, "um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre" (2020, pág. 42). Os protagonistas de Argento são esses seres absurdos que, por não terem escolha, uma vez que já se encontram ligados a ele, seguem os rumos que as situações lhes impõem. Sam Dalmas, o estrangeiro preso na cela de vidro, testemunha ocasional que se vê preso à confrontação da morte que assiste, não enxerga outra alternativa que não seja seguir os rumos de uma investigação sem técnica ou método. Ele apenas se revolta e segue, recusando-se a admitir o absurdo que o mundo lhe apresenta. E de modo análogo todos os protagonistas de Argento farão o mesmo, cientes do absurdo do qual fazem parte, mas imbuídos de uma revolta permanente em face do mesmo.

O absurdo na obra de Dario Argento se encontra no cerne do principal elemento constitutivo da sintaxe do *giallo*, a investigação absurda, que Argento explora de maneiras diferentes em seus filmes do período de formação, e se encontra em sua obra posterior de diversas maneiras através de personagens, cenas, conflitos e enredos que evidenciem em alguma medida uma atitude absurda que consiste em ilustrar o divórcio entre o desejo de unidade e a razão e a revolta com a falta de sentido existencial. Isso não quer dizer que Argento possui uma visão absurdista ou existencialista do mundo e que sua obra seja um projeto que explicite tal filosofia. O absurdo que pode ser identificado tanto no *giallo* em sua estrutura clássica quanto em alguns aspectos da obra de Argento é apenas mais um elemento que os diferenciam, o *giallo* como gênero e Argento como realizador, de outros gêneros e realizadores contemporâneos. O *giallo* se consolida como um gênero cinematográfico italiano

único, importante e influente dentro do grande escopo do gênero horror, enquanto Dario Argento se apresenta como o realizador de uma obra vasta e complexa que se debruça em seu momento de formação sobre o gênero, depois avança na hipertrofia da forma do gênero e de seu estilo próprio e, num terceiro momento, detém o olhar sobre alguns detalhes, simplificando o estilo em detrimento de outro tipo de reflexão sobre seu próprio material e sobre o cinema e o gênero como estes se configuram atualmente.

REFERÊNCIAS

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado.* Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2020.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

O Drama das Formas: A montagem polivalente de Nathaniel Dorsky[207]

The Drama of Forms: Nathaniel Dorsky's polyvalent montagem

Gabriel Linhares Falcão
(Mestrando – PPG-Cine UFF)[208]

Resumo: A partir do início dos anos 1960, Nathaniel Dorsky, Jerome Hiler e Warren Sonbert desenvolveram e especularam, em grupo e independentemente, uma forma aberta de cinema que culminaria na montagem polivalente, que se move de uma tomada a outra fora de quaisquer outras necessidades, exceto, o acúmulo de ser. Analisaremos a possibilidade de uma transparência descontínua e do estabelecimento de um drama das formas na montagem polivalente de Nathaniel Dorsky.

Palavras-chave: cinema experimental, Nathaniel Dorsky, montagem polivalente, P. Adam Sitney, transparência

Abstract: Starting in the early 1960s, Nathaniel Dorsky, Jerome Hiler and Warren Sonbert developed and speculated, as a group and independently, an open form of cinema that would culminate in polyvalent montage, which moves from shot to shot without any other needs, except, the accumulation of being. We will analyze the possibility of a discontinuous transparency and the establishment of a drama of forms in Nathaniel Dorsky's polyvalent montage.

Keywords: experimental cinema, Nathaniel Dorsky, polivalent montage, P. Adam Sitney, transparency

> *"O que eu considero elegante, o que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada, um livro sem conexões externas de qualquer tipo, que se sustentaria por si mesmo, através da força interior de seu estilo, como a terra sustenta a si mesma sem apoio no ar, um livro com quase nenhum assunto. Ou pelo menos um assunto quase invisível, se possível"*
>
> Gustave Flaubert[209]

207 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PA 5 – Tensionar as formas do filme: aspectos do ensaio, da montagem e da memória.

208 - Gabriel Linhares Falcão é mestrando no PPGCine UFF, pesquisa "Cinema Experimental e Realismo: Uma investigação a partir dos escritos de Éric Rohmer e Jacques Rivette à crítica cinematográfica do experimental".

209 - Carta de Gustave Flaubert a Louise Colet, 1952. Tradução de Bernardo Versiani, Linara Siqueira, Luan Gonsales, Lucas Baptista e Pedro Faissol em *Corpos no Espaço: Cinema como conhecimento carnal* por Annette Michelson (http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/jornalkubrick.htm)

No início dos anos 60, um "rebanho rebelde"[210] de jovens cineastas surgia no cenário experimental americano. P. Adam Sitney divide em dois grupos emergentes, os pastorados pelo cineasta, crítico e programador/fundador da Anthology Film Archives em Nova York, Jonas Mekas (dentre eles, o mais famoso, Andy Wahrol) e os mentorados e defendidos por Gregory J. Markopoulos, que incluía, Warren Sonbert, Nathaniel Dorsky e Jerome Hiler.

Os dois últimos, também companheiros até hoje, apresentavam seus filmes em exibições privadas, e tinha Warren Sonbert como frequentador assíduo e beneficiado pelas ideias e teorias apresentadas. O trio, de maneira quase rascunhada, desenvolveu e especulou ao longo dos anos, em grupo e independentemente, uma forma aberta de cinema que culminaria na montagem polivalente. Nathaniel Dorsky descreve esta da seguinte maneira: "A montagem da qual estou falando se move de uma tomada a outra fora de quaisquer outras necessidades, exceto, é claro, o acúmulo de ser. Não tem obrigações externas. É o lugar do filme."[211]

Os três diretores junto a um grupo de amigos que incluía os poetas Michael Brownstein, Anne Waldman e Ted Greenwald "nutriram ideias de filmes que não teriam organização narrativa ou temática, nenhuma das unidades aristotélicas de tempo, lugar ou ação além dos ritmos imanentes que ligam uma imagem cinematográfica a outra." (SITNEY, 2012. p.198).

Compartilhavam uma grande admiração pelo cineasta americano Stan Brakhage (Dorsky: "o que me fascinou em Brakhage foi obviamente que uma pessoa pudesse sair com uma câmera e declarar uma linguagem fílmica, e declarar um sentido a existência."[212]), porém, diferentemente do diretor já renomado no cenário experimental americano, apreciavam e defendiam o cinema clássico hollywoodiano (em especial, cineastas como Alfred Hitchcock e Douglas Sirk) e o cinema europeu (Michelangelo Antonioni e Roberto Rossellini) que influenciaram suas composições, uso de cores, ritmo e montagem.

Brakhage legava um cinema do "olho não governado pelas leis de perspectiva feitas pelo homem, um olho imparcial, sem preconceitos de lógica, um olho o qual não reage à nomes de tudo mas descobre cada objeto através de uma aventura de percepção" (BRAKHAGE, In: XAVIER, 1983, p. 341), e junto a cineastas como Robert Breer, Peter Kubelka, Marie Menken, Jordan Belson, Peter Gidal levou o cinema americano dos anos 60 aos limites da abstração, anarquia pictórica e dos tabus da boa imagem. A montagem polivalente é desenvolvida em um período posterior próximo e parece dar a libertação alcançada por estes cineastas um rumo a uma recomposição, tirando proveito do descompromisso temático e das amplas possibilidades pictóricas livres de uma unidade que as ancorasse.

A crítica Annette Michelson em seu texto *Camera obscura: o cinema de Stan Brakhage* aponta que em um momento da carreira de Brakhage (filmes como Anticipation of the Night [1958] e Dog Star Man [1965]) o estilo de montagem do diretor teria alcançando a maturidade ressaltando a fluidez:

210 - Termo utilizado por P. Adams Sitney em seu livro The Cinema of Poetry (p.197)

211 - Em SITNEY, *The Cinema of Poetry.* (p.198).

212 - Entrevista filmada em 2011 com Nathaniel Dorsky realizada por Francisco Algarín Navarro e Félix García de Villegas Rey para a Revista Lumière.

> Os cortes são vários e rápidos (Brakhage em sua obra madura também faz grande uso de fusões), porém — e é este o propósito da intensidade dialética de Brakhage —, eles se fundem num movimento de câmera que se sobrepõe aos cortes. Imagens díspares (luzes de carros e um garoto no jardim, por exemplo) são unidas por movimento ou direção repetidos ou mantidos entre os cortes. Espaços díspares são unificados em um nivelamento ou obscurecimento consistentes das coordenadas espaciais e essa unidade é intensificada pelo efeito sintético de movimento contínuo produzido pela montagem. (MICHELSON, 2017)

Brakhage realizou apenas um filme que tinha como principio a montagem polivalente, *The Riddle of Lumen* - "o "enigma" do título refere-se à questão do que mantém os tiros juntos, ou seja, o que eles têm a ver um com o outro; e a resposta também está no título: luz (lúmen)." (SITNEY, 2012. p.200) -, mas o nivelamento de espaços díspares, obscurecimento consistente das coordenadas espaciais e, principalmente, o efeito sintético de movimento contínuo da montagem descritas por Michelson já parecem apontar para os interesses que embasaram a montagem polivalente, entretanto, esta teria a luz como centro de gravidade para a o desenlace da fluidez, e não necessariamente ocorreria pelos movimentos e direções que se repetem.

Este interesse pela continuidade dos ritmos imanentes e fluidez luminosa parece advir do gosto pelo cinema clássico, assim como o excesso de cores radiantes nos filmes destes diretores. Por mais que os filmes polivalentes se estabeleçam pelo desacordo da repetição espaço-temporal e que cada cineasta tenha elaborado procedimentos individuais, seu caráter é muito mais metonímico que metafórico, não há interesse em criar sentidos, mas toda imagem está banhada pela luz (não necessariamente solar), contidas no mesmo universo, e projetadas por uma outra fonte luminosa que engrandece estes filmes feitos em 16mm.[213]

Em seu livro *Devotional Cinema*, Dorsky apresenta interesse pela transparência:

> Quando o cinema consegue fazer com que as formas medievais internalizadas e renascentistas externalizadas de ver se unam e se transcendam, ele pode alcançar um equilíbrio transcendental. Este ponto de equilíbrio revela a transparência de nossa experiência terrena. Estamos flutuando. É um equilíbrio que não é nossa visão nem a crença na objetividade exterior; não pertence a ninguém e, estranhamente, não existe em lugar nenhum. É nesse equilíbrio que se dá o potencial do cinema profundo. (DORSKY, 2007. P.27)

Seus filmes não escondem seus cortes, mas também dissipam estes em um fluxo contemplativo, a percepção material de unidades que se sucedem não é um fator de opacidade, estamos de fato flutuando junto as imagens. Seu desejo é clássico pelo equilíbrio e pela beleza.

213 - Nathaniel Dorsky exibe seus filmes apenas em formato analógico, todas as digitalizações que existem foram realizadas sem autorização do cineasta. Jerome Hiler também, até então, porém está preparando seu primeiro DVD. Warren Sonbert nunca exibiu seus filmes em outro formato quando era vivo, porém algumas restaurações em digital foram realizadas nos últimos anos.

> Planos e cortes são os dois opostos elementares que permitem que o filme se transforme. As tomadas são a acomodação, a conexão, a empatia, a visão do assunto que vemos na tela. Os cortes são a clareza que continuamente reaviva a vista. Quando há um equilíbrio desses elementos essenciais, um filme floresce como luz no tempo presente e dá à devoção o espaço para se manifestar. Os tiros e cortes devem, cada um, participar dessa clareza. (DORSKY, 2007. P.46)

Enquanto Michelson aponta um obscurecimento na montagem de Brakhage, o interesse de Dorsky é pela clareza. Uma transparência que abrange seu sentido literal e não esconde seus meios. O assunto é o filme, o lugar é o filme. Inspirado pela poesia, em especial a chinesa, se porta como um trovador declamando sentimentos e homenagens.

Imagens pesadas para a sensação flutuante dos cortes. Toda imagem tem seu drama. O princípio não foge de Eisenstein – isto vale para os três cineastas -, o tempo entre um corte e outro é determinado de acordo com a quantidade de informação que a imagem carrega, para que o espectador possa absorver tudo que esta proporciona.

A natureza das imagens de Sonbert é mais documental, cotidiana. Jerome Hiler na polivalência dos temas foi o que mais se aproximou das temáticas abstratas gráficas e seus filmes tem a particularidade de experimentar com sobreposições. Já Dorsky busca potencializar as qualidades misteriosas dos fragmentos; por meio da luz revela ao ponto de vista da câmera um substrato abstrato presente na objetividade, tensionando a qualidade superficial imagética (a força centrípeta criada pelas bordas do plano) com a diegese real pictórica (a força centrífuga sugerida pela relação entre os objetos no quadro e o ponto de vista).[214] Dorsky almeja a concentração das unidades, possibilitando as imagens apenas *serem* e *ressoarem.*

> "Pela montagem polivalente, o cineasta pretende organizar as tomadas e os ritmos de um filme para que as associações "ressoem" [palavra de Nathaniel] várias tomadas depois. Por ser importante para Dorsky não exagerar tais associações, ele evitou a edição paralela, praticada classicamente por D. W. Griffith e os mestres do cinema silencioso soviético. No entanto, como Eisenstein, ele encontrou um modelo para sua forma de filme na poesia japonesa clássica e, no caso de Dorsky, na poesia chinesa também." (SITNEY, 2012. p.199)

Há associações entre imagens e movimentos como a análise de Michelson sobre Brakhage, porém a apresentação é da maneira mais sútil possível, como um desencadeamento musical interno.

Éric Rohmer, em sua tese de doutorado sobre o espaço no filme *Fausto* (1926) de F W Murnau, sugere que, na adaptação cinematográfica do livro de Goethe, correm paralelamente dois tipos de tema: "uma organização, uma dramaturgia das formas puras e, ao mesmo tempo, um drama no sentido corrente do termo, uma temática, uma problemática"[215]. O francês em sua tese faz uma análise da dramaturgia das formas a partir da comparação e do estabelecimento de contrates e especificidades. Por mais que de maneira muito mais sútil

214 - Descrição notada especialmente no filme Variations (1998)

215 - Tradução em BORGES, Cristian. Sobre a noção de três espaços no cinema. ARS (São Paulo), 17(36), 135 - 143. 2019

em Murnau, Rohmer se aproxima assim das ideias de o *intervalo* elaboradas pelas vanguardas russas. Para Eisenstein este estaria relacionado aos contrastes visuais entre os planos e, para Vertov, a distância entre o espaço apresentado por um plano e outro.

Logicamente, Dorsky abdica o drama no sentido corrente do termo, e a própria definição de temática que corre pelo filme é questionável, entretanto é possível afirmar que seu cinema opera na dramaturgia das formas (realizando o sonho de Flaubert), restaurando belezas e equilíbrios clássicos (assim como as aspirações de Rohmer) devotando-se aos detalhes.

Se o pontapé inicial está em Brakhage, a montagem polivalente não se esquiva, nem pretende, do caráter subjetivo da imagem, o que torna mais problemática a comparação com as concepções clássicas, porém concentra suas forças em inibir sua intervenção. Já como a pintura modernista, parte-se da luz e retorna-se a luz, integrando iluminação e contorno em um só movimento, conservando um estado luminoso presente de revelação das formas.

Sitney comenta que *The Riddle of Lumen* (1972) representa uma das muitas tentativas de acalmar o "sublime egoísta" na obra de Brakhage, isto é, "transcender a intensa subjetividade no cerne de sua arte." Afirma também que "Dorsky, em sua grande fase, não encontrou tanto uma maneira de contornar Brakhage, mas sim uma maneira de tornar o mais sereno dos modos líricos multifacetados de Brakhage inteiramente seu." A montagem polivalente, dá lugar ao mundo inibindo as forças do "eu".

Os filmes de Jerome Hiler só foram exibidos fora das sessões privadas em 2010 (Sitney inclusive afirma que a ascensão de Dorsky na virada do século pavimentou o terreno para Hiler), logo o acesso a sua obra continua muito difícil. Entretanto, o título de um de seus filmes nos dá muito a refletir sobre a montagem polivalente: *Marginalia* (2015). Termo que designa as notas, escritos e comentários realizados à margem de um livro. Seus filmes estiveram em produção e alteração desde a década de 60, colecionando imagens e hoje exibindo-as em organizações definitivas. O caráter diarístico é implícito. Podemos afirmar que os filmes de Nathaniel Dorsky também se encaixariam como marginalias, principalmente pela polivalência sugerir um centro gravitacional, neste caso imaginário, circundado por imagens, algumas mais desprendidas e outras mais firmes, que dão forma a um sentimento, ou uma realidade, ou um mundo, ou um discurso, ..., mas sempre preservando sua transparência e abstração.

Apesar de sua forma dramática pautada no desenlace progressivo, o choque e a colisão nunca foram os princípios destes cineastas. O movimento é sempre de ampliar a gama de significantes (*self-symbol*, preconizou Dorsky em *Devotional Cinema*) tornando o filme uma matéria desimpedida e um sentimento intangível, em uma abertura em que o filme possa simplesmente *ser*.

REFERENCIA

BORGES, Cristian. *Sobre a noção de três espaços no cinema.* São Paulo: ARS, 17(36), 135 - 143. 2019 (Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/159116/155683 ; data de acesso 25 de julho de 2021)

DORSKY, Nathaniel. *Devotional Cinema*. Segunda Edição. California: Tuumba Press. 2005.

MICHELSON, Annette. *On the Eve of the Future: Selected Writins on Film*. Massachusetts: MIT Press. 2017

SITNEY, P. Adams. *The Cinema of Poetry*, Nova York: Oxford University Press, 2015.

XAVIER, Ismail (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

A alegria e o tédio: o cinema de horror no recente contexto brasileiro [216]

The joy and boredom: horror cinema in a recent Brazilian context

Gabriel Perrone[217]
(Doutor - Universidade Federal do Espírito Santo - UFES)

Resumo: Aos jovens, herdeiros de uma democracia readquirida, foi estimulada a liberdade. Ao mesmo tempo, parece ter emergido certa ausência a criar lugar ao insólito. A atual ascensão de filmes brasileiros de horror pode ser analisada associada a um certo tédio juvenil. Por meio de investigações sobre o sobrenatural no cinema de fluxo em articulação aos conceitos sobre o tédio de Heidegger (1929-30), *A alegria* (2010) se desenha como um cinema *teen* de horror em que a apatia é o instrumento e a ameaça.

Palavras-chave: Análise fílmica, A alegria, horror, fluxo, tédio.

Abstract: Young people, heirs of a reacquired democracy, were encouraged to be free. At the same time, a certain absence seems to have emerged to create a place for the unusual. The current rise of Brazilian horror films can be analyzed associated with a certain youthful boredom. Through investigations of the supernatural in flux cinema in articulation with Heidegger's (1929-30) concepts of boredom, *The joy* (2010) is designed as a teen horror film in which apathy is both the instrument and the threat.

Keywords: Film analysis, The joy, horror, flux, boredom.

Com o recém-chegado século XXI, nos anos que compreenderam o final da primeira e o início da segunda década do novo milênio, era perceptível que o cinema brasileiro passava por um processo de renovação. Foi possível reconhecer certos novos olhares autorais, que descortinam uma transformação. Marcelo Ikeda (2012) bem define esse período, assinalando que os novos meios cinematográficos de produção e difusão e a maior acessibilidade à tecnologia digital possibilitaram não somente novos paradigmas para a produção de novas obras como oportunizaram a realização de filmes que traziam outras ideologias cinematográficas. A internet abria as fronteiras dos meios de comunicação e, simultaneamente, uma nova geração de crítica cinematográfica encontrou espaço para suas publicações. Além de apresentar uma nova abordagem sobre os recentes filmes nacionais, esses críticos ultrapassaram os limites do texto e se aventuraram na curadoria de mostras e festivais, abrindo

216 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 1 - O horror no cinema.

217 - Gabriel Perrone é professor de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo, Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi e atua como diretor e roteirista de cinema.

espaço para o recente cinema brasileiro "mais ousado". E foram adiante, além de falar sobre filmes, assumiram o fazer cinematográfico e se envolveram com a realização. É este o caso de Marina Meliande e Felipe Bragança, a dupla de realizadores de *A alegria*.

É, também, nesse período – extravasando inconformismo, raiva e desejo – que acontece o ressurgimento de um gênero adormecido, o cinema de horror. *A alegria* é uma narrativa que se insere na categoria e, sobretudo, quando lançado, não estava sozinho, compartilhava o gênero com um crescente número de produções de horror desde meados dos anos 2000. Foram, e ainda são, filmes que experimentavam e subvertiam os moldes do gênero sem se deslocar dele. Hoje, é possível identificar que tais insatisfações nas expressões cinematográficas se alinhavam a um espírito e tempo de redescoberta do país. Tendo como ponto de partida o momento de uma nova geração de realizadores, o ressurgimento do cinema nacional de horror vinculado a um determinado momento da sociedade brasileira, vamos adentrar ao mundo do filme e buscar compreender as questões sobre o universo juvenil como um complexo de imaginação, poesia, tédio e insatisfação.

A ALEGRIA

A história de *A alegria* é introduzida com uma sequência de cartelas que relatam a primeira parte de uma "tal" lenda profética sobre a fundação do território urbano, neste caso, da cidade do Rio de Janeiro. A primeira parte diz: "1 - contam que, quando os homens chegaram aqui, encontraram uma terra de monstros, piratas e de tesouros enterrados...". O início se dá, então, com a palavras "contam que", quase um sinônimo de "era uma vez", abrindo a narrativa pelo não determinado, pelo incerto, característica do conto maravilhoso. Trata-se, então, de uma narrativa que se inicia sem um referente histórico, uma espécie de lenda mitológica criada pelos realizadores que será combinada ao ambiente urbano da realidade atual conhecida. Ademais, tais cartelas revelam como descobridores "homens", pensados aqui como ligados a um espaço racional, que avistam um mundo – assim como os europeus descobriram a América e o Brasil. A segunda cartela dá prosseguimento à lenda: "2 - ...e que, debaixo da cidade que construíram, viveria uma outra cidade que um dia iria despertar e engolir as pessoas e os prédios...". E, a terceira e a quarta parte da profecia: "3 - contam, também, de uma menina que vestiria rosa e teria os olhos de fogo...", "4 -...e que seria ela a primeira a ouvir quando o chão começasse a se abrir.".

Fabrício Basílio (2018) faz frutíferas interpretações em sua dissertação *Fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo* a dedicar espaço à análise de *A alegria* nos aspectos do insólito e do sobrenatural ficcional. Segundo o autor, a segunda parte das cartelas traz ares apocalípticos: "esse mundo do faz de conta enterrado, sobre um espaço racional (a Cidade do Rio de Janeiro), promete se rebelar, tomando de volta seu território a partir das fissuras que abrirá em uma geografia realista" (BASÍLIO, 2018, p.141).

Sobre imagens escuras de um Rio de Janeiro impreciso, escuta-se a voz em *off* da predestinada, a protagonista Luiza (Tainá Medina), a relatar uma vida repetitiva, um sentimento de vazio, um tédio aderente, e uma sensação de fim, que deixa todos como assombrações

de um tempo que já acabou: "Quando eu nasci me disseram que a história tinha acabado. Que a vida era só esperar e repetir, repetir [...] Tem dias que eu acho que o mundo acabou e a gente fica agora assombrando". Com essa introdução nebulosa, o filme ganha aspecto mais concreto ao nos levar à cidade de Queimados, região metropolitana do Rio de Janeiro, na qual encontramos João (Junior Moura), que abre o filme com uma roupa de Clovis[218], ensaiando com um amigo no meio da mata. É quando se ouve o som de tiros disparados por inimigos desconhecidos. Com medo, João e seu amigo fogem e, durante grande parte do filme, João permanecerá como fugitivo. A jovem protagonista surge logo após à sequência, quando, ainda em Queimados, assistimos à festa de natal de sua família. Ela é a única a se incomodar com o barulho dos cachorros. Os cães latem por causa de João, que se esconde no banheiro e limpa o ferimento do tiro que o acertou no pé.

De volta ao Rio, após o sumiço de João, a mãe de Luiza decide voltar a Queimados, por tempo indeterminado, para ficar com a irmã aflita com o desaparecimento do filho. Na família, apenas Luiza sabe que João está vivo e escondido na cidade do Rio de Janeiro ao dá-lo abrigo em sua casa sem a presença dos pais. Ela conta apenas a seus amigos íntimos Marcela (Flora Dias), Duda (Rikie Miranda) e Fernando (César Cardadeiro), seu recém namorado. A partir daí, o filme combina temas comuns à adolescência como as reivindicações de ocupação dos espaços urbanos. As falas da protagonista, a todo momento, transformam o solo racional narrativo em areia movediça e causam certo incômodo ou incerteza. Luiza faz, de forma monótona e natural, observações sobre um mundo sobrenatural, que ela expõe como sendo esse mesmo mundo que todos habitam. O comportamento pacífico que Luiza exibe ao revelar possíveis visões catastróficas indica que ela está ciente de uma realidade profunda. A protagonista lida de forma vaga com a realidade pois é uma realidade da superfície. Para ela, a realidade está soterrada e prestes a romper sua prisão subterrânea. É essa realidade que a importa e por isso tanto desinteresse pelo mundo ao seu redor.

O FLUXO SOBRENATURAL

Em meio à casa como um espaço desregulado e pela cidade indiferente às suas existências, as personagens de *A alegria* conversam sentados no chão da cozinha, uns deitados sobre os outros, como gatos, percorrem espaços urbanos como seres invisíveis, perambulam sem demonstrar possuir objetivos claros. "São, muitas vezes, corpos esvaziados de suas subjetividades, que vagam por um espaço-tempo esburacado, desregulado" (BASÍLIO, 2018, p.10). A intenção é a de se trabalhar imagens e sons criando um gesto que parece pouco preocupado em tecer uma trama narrativa clara e objetiva. Tais características inserem o filme nos moldes do que Emiliano Fischer Cunha (2014) relaciona ao cinema de fluxo: "são filmes que se aproximam a partir da capacidade de produzir atmosferas sensoriais, aparentemente despreocupados com um desenho narrativo sólido" (p.12). A narrativa rarefeita permite a evidenciação da extenuação de uma abordagem simplesmente narrativa e a necessidade da

218 - Foliões fantasiados, típicos da tradição carnavalesca, há décadas presentes nas ruas do subúrbio do Rio de Janeiro.

inserção de um olhar cinematográfico, revelando um cinema fantástico autoral, permitindo a investigação de formas insólitas em filmes que se aderem de maneiras diferentes aos gêneros cinematográficos, ressignificando e relativizando códigos estabelecidos pelos mesmos.

Nos padrões do cinema *teen*, a narrativa, ao percorrer um momento na vida de uma adolescente que tem sua rotina abalada por um problema familiar, traz temas comuns desse cinema como a iniciação sexual, insatisfação diante da falta de voz na sociedade, além de espaços comuns como a escola e a praia (SOUZA, 2013). Ao mesmo tempo, nos deparamos com erupções insólitas sobrenaturais próprias do gênero do horror, como o surgimento de um monstro marinho e de seres humanos capazes de atravessar paredes. Como interpela Jean-Paul Sartre (2005) em suas investigações sobre o fantástico do início do século XX: "O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal" (p.139).

Assim, ao colidirem contra a parede, as personagens, cientes da possiblidade de poderem atravessá-la, tanto naturalizam o fato, já que este não gera estranhamento, quanto expandem os horizontes do sobrenatural, atribuindo aos seus próprios corpos possiblidades antes inimagináveis. *A alegria* alça o sobrenatural pela humanidade de seus personagens que acreditam na sobrenaturalização de si mesmos. Até então, mesmo sem as criaturas tradicionais do horror, a obra apropria o insólito sobrenatural das ações dos protagonistas na própria forma fílmica. O filme exibe acontecimentos impossíveis aos quais o espectador se mantém na dúvida. Durante boa parte do filme, não há nenhuma conclusão sobre se os fatos realmente acontecem no mundo da ficção ou se apenas assistimos por meio das óticas de personagens que criam uma fantasia e acreditam nela.

Luiza, misturando fantasia e sobrenaturalidade em todo lugar, almeja uma transformação no espaço. Pelas ações da personagem em sua particular reconfiguração da realidade, o fantástico se faz presente como ordinário sem perder os efeitos diante de uma atmosfera insólita sem explicações. O fantástico tem essa capacidade de trazer à tona questões promovidas pela modernidade para expressar um mundo repleto de contradições entre o que é real e o que é irreal – ou, o que é natural ou sobrenatural – surgindo como forma de revelar pulsões no homem que estavam ocultas por traz de um véu de racionalidade. Assim, o fantástico e toda uma gama de subgêneros que lhe acompanham surgem, então, como uma revanche do irracional, com o intuito de criar efeitos desorientantes a partir de diferentes níveis de subversão da realidade com acréscimos de elementos sobrenaturais.

O TÉDIO

Há uma sensação de insatisfação ante ao estabelecido ou, no caso do Rio de Janeiro, ao que está se estabelecendo como progresso. Os *teens* de *A Alegria* filme têm todas as características de um grupo em estado de levante, mas é um motim que não se permite irromper. O filme parte de um núcleo de adolescentes inquietos, como é comum do cinema

juvenil, mas, ao mesmo tempo, esses personagens estão estagnados por uma certa inércia. A transgressão, no filme, se associa ao tédio como uma postura visualmente perceptível em seus corpos e olhares.

Chiara Quaranta (2020), em seu artigo *A cinema of boredom*, analisa o tédio pela ótica de Heidegger aplicado no cinema e traz oportunas reflexões sobre o tema. Segundo a autora, no tédio, esquecemos o tempo como movimento porque estamos imersos em um ato de passar o tempo. O tempo adquire a forma de um tempo-agora que permanece ainda. Assim, as dimensões do passado e do futuro são excluídas e tomadas "como meras modificações do presente, não como dimensões distintas em si mesmas. O passado é entendido apenas como um 'agora expirado' [...] e o futuro [como] um 'agora' esperado" (QUARANTA, 2020, p.98). São os momentos de "ser mantido em um limbo" e "ser deixado vazio" (Heidegger, 1995 [1929–30], p.106). O filme revela que o envolvimento das personagens com o tédio possui aspecto, também, de sua fruição na forma de uma melancolia como postura. Em tempos que demandam dos indivíduos um estado de constante movimento acelerado, a opção pelo nada fazer ou o não reagir se tornam ato de rebeldia.

Martin Heidegger (1995 [1929–30]), em *The fundamental concepts of metaphysics*, examina a questão do tédio, delineando seu potencial para filosofar. O percurso de *A alegria* se alinha ao conceito quando o autor diz que "nosso estar satisfeito, em fazer parte das coisas, se manifesta apática e indeterminada" – como algo já conquistado, uma paz insatisfeita pela sua satisfação, a ausência da aventura, da necessidade de uma luta, uma bandeira – que abre lugar à "uma insatisfação peculiar!" (pp.117–118). As ações e comportamentos das personagens dão tom à narrativa e configuram, também, a forma fílmica, ou, propriamente, um cinema do tédio como absorção e representação de uma diegese tediosa que por sua vez busca capturar uma das faces da juventude atual.

Na praia, os amigos se divertem, brincam nus, mas a alegria se desfaz quando Luiza desaparece. É o início do clímax. Luiza ressurge na praia e, junto a ela, um monstro marinho, que a agarra. É neste momento que o sobrenatural é posto de forma clara. Os objetivos do monstro do mar são interrompidos pelos amigos, que a puxam de volta para terra. As personagens saem da praia e, com isso, surge o último tópico da profecia: "8 - Contam que ela será trazida de volta para a cidade e que já terá perdido a forma de menina... ...e que, antes do amanhecer, vai ter tomado sua cidade de volta.". Em transe, Luiza entra em seu apartamento e logo começa a cantarolar uma prece e a se bater violentamente contra a parede. Cada nova batida é seguida por um efeito de luz rosada, até que a personagem consegue atravessar. Vemos uma luz rosa transitando entre cômodos de diferentes prédios. É Luiza habitando espaços, entretanto não há a impressão de uma conquista libertária pois, em cena, ela não sai de seu próprio quarteirão, como se a potência tivesse uma serventia de diversão. Seus amigos presenciando a materialização do sobrenatural, passam a se colidir contra a parede.

Como um pressentimento de que a calmaria prenuncia a tempestade, *A alegria* parece ser uma visão de realizadores de uma nova geração que entendem seu tempo a constatar que uma onda contrária à paz de uma liberdade tediosa está por vir disfarçada de aventura

ou mudança. O filme revela uma juventude com sede de rua que encontraria oportunidade nos anos seguintes da história do Brasil. Voluntariamente esvaziados por uma postura de não-envolvimento, revelam o que ainda continham de infantil. A rua, que historicamente é o espaço de luta, pode, também, ser playground para um combate encenado. Os *teens* de *A alegria* retratam uma juventude brasileira que acredita numa promessa, dada por forças emergentes ameaçadoras, de serem os donos do futuro de um novo país.

REFERÊNCIAS

BASÍLIO, F. *Não pode ser, mas é*: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018

CUNHA, E. F. *O cinema de fluxo no Brasil*: Filmes que pensam o sensível. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014

HEIDEGGER, M. *The fundamental concepts of metaphysics*: world, finitude, solitude. Bloomington: Indiana University Press, 1995 [1929–30].

IKEDA, M. "O novíssimo cinema brasileiro: sinais de uma renovação". Cinémas d'Amérique latine, Toulouse, n. 20, 2012.

QUARANTA, C. "A cinema of boredom: Heidegger, cinematic time and spectatorship". Film-philosophy, Edinburgh, v. 24, n. 1, 2020.

SOUZA, J. "O cinema juvenil nacional: história, características e relevância". In: 9º ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, Anais, Brasil: UFOP, 2013.

Muito Prazer (1979): O erro e o tempero do imprevisível de David Neves[219]

Muito Prazer (1979): The error and the spice of the unpredictable of David Neves

Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva[220]
(Mestrando – Unespar)

Resumo: Nesta comunicação, analisamos o filme *Muito Prazer* (1979), dirigido por David Neves, à luz da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, nos aproximando do filme a partir dos registros de pensamento deixados pelo crítico-cineasta e de entrevistas e relatos de seus colegas de realização. Em especial, destaca-se a incorporação do erro e do imprevisível na *mise en scène* do filme, a partir de conceitos descritos pelo próprio Neves em suas notas e diários.

Palavras-chave: David Neves; Muito Prazer; Cinema Brasileiro; Estilo Cinematográfico.

Abstract: In this article, we analyze the film *Muito Prazer* (1979), directed by David, in light of the approach proposed by Filmmakers on Film, approaching the film from the thought of the critic-filmmaker and interviews and reports from his colleagues. In particular, we stand out the incorporation of error and the unpredictable in the film's *mise en scène*, based on concepts described by Neves himself in his notes and diaries.

Keywords: David Neves; Muito Prazer; Brazilian Cinema; Cinematographic Style

EM VIAS DE APRESENTAÇÃO

Crítico-cineasta cinemanovista, David Neves nasceu em 1938 no Rio de Janeiro e lá constituiu grande parte de sua trajetória. Entre o final dos anos 1950 e meados dos anos 1990, Neves produziu uma rica fortuna crítica e dirigiu seis longas-metragens ficcionais, um longa documental e uma série de curtas documentais

Em nossas pesquisas, buscamos analisar esses diferentes textos e materiais lado-a-lado tendo em vista que seu pensamento crítico-criativo nos textos e seu pensamento criativo-crítico na realização parecem caminhar juntos na constituição do projeto cinematográfico do crítico-cineasta (com hífen).

219 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 6 – CAMINHE À VONTADE E SE PERCA PELA MISE-EN-SCÈNE!

220 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), pesquisa o estilo do cineasta David Neves e atua como curador e montador.

Neste trabalho, nosso interesse recai sobre um filme especial em sua trajetória: *Muito Prazer* (1979, dir: David Neves), longa-metragem que, em um estudo atento de sua filmografia, parece apontar as bases do estilo que o cineasta aprimorou em seus quatro últimos longas-metragens. Aqui, buscaremos o contato com o filme a partir de um aspecto específico: o "erro", conforme conceito apresentado pelo próprio crítico-cineasta em diário de gravação do longa-metragem *Luz del Fuego* (1982, dir: David Neves).

Partimos para essa análise da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, especialmente tendo em vista sua atenção ao pensamento deixado pelos próprios cineastas e o estudo de diferentes fontes escritas por e acerca destes (BAGGIO et al, 2020; BAGGIO et al, 2015). Assim, tomamos como base entrevistas e diários de gravação deixados por Neves – reunidos em catálogo de mostra (BRITO; FERREIRA, 2015) e livros autorais (NEVES, 1993; NEVES, 2004) –, além de entrevistas de outros cineastas atuantes nos filmes que Neves dirigiu, bem como do visionamento e confronto direto com o filme objeto de análise.

Antes de mais nada, porém, é importante contextualizarmos alguns dos passos que encaminharam David Neves à direção de *Muito Prazer*.

Após uma longa experiência na crítica e a direção de alguns curtas documentais, Neves passou à direção de longas com *Memória de Helena* em 1969, filme logo sucedido pelo trabalho em seu segundo longa *Lúcia McCartney: Uma Garota de Programa* (1971). Nestas duas primeiras ficções que dirigiu, o crítico-cineasta apresentava um estilo marcado pelo desenvolvimento de pequenas narrativas e atento ao íntimo de suas personagens. Aconselhado por Guimarães Rosa – que um dia lhe dissera que "Deus está no detalhe"[221] – Neves começava a delinear os alicerces de seu universo estilístico, carregando consigo a vontade por se ater ao "geral visto do particular" (NEVES, 1993, p. 22).

Porém, ainda experimentando com a ficção, o cineasta ainda não apresentava algumas das soluções que se tornaram mais características de seu estilo após *Muito Prazer* (seu terceiro longa lançado).

Ao longo dos anos 70, o cineasta passou por um hiato em sua trajetória nos longas, trabalhou viajando pelo exterior e realizou pequenos trabalhos documentais. Aos poucos, em trabalhos como a série *Literatura Nacional Contemporânea* (1974-1976, dir: David Neves e Fernando Sabino), Neves dava vazão a um desejo particular por fazer filmes "em clave baixa", onde nunca alcançaria "o épico, mesmo numa escala inferior", um cinema quase doméstico onde, segundo ele, deveria esforçar-se "para atingir a essência da rotina" (NEVES, 1993, p. 58).

É nesse contexto que, no final dos anos 70, Neves encontra Joaquim Vaz de Carvalho e escreve o argumento (que logo o colega transforma em roteiro) de *Muito Prazer*, filme protagonizado por três arquitetos e três pivetes que se desenrola em um jogo de olhares entre os dois grupos e especialmente a partir do triângulo amoroso entre dois dos arquitetos: Ivan (Otávio Augusto) e Aquino (Cecil Thiré); e Nádia (Ítala Nandi), a esposa de Ivan.

221 - Causo relatado no texto "Guimarães Rosa e o Cinema" contido no livro Telégrafo Visual: Crítica Amável de Cinema (NEVES, 2004, p. 318).

Financiados pela Embrafilme, em 1978, David Neves, Joaquim Vaz de Carvalho e Carlos Moletta (esses dois últimos produtores) partiram às filmagens deste filme que, repetimos, marca um ponto de virada na trajetória do diretor.

MUITO PRAZER, UM PONTO DE VIRADA

No episódio *Uma Conversa sobre David Neves* da série *A Linguagem do Cinema* (1999 - 2001, dir: Geraldo Sarno), Geraldo Sarno reúne os amigos de Neves: Carlos Moletta, José Carlos Avellar, Arnaldo Carrilho e Walter Lima Jr. para uma conversa sobre a obra do crítico-cineasta. Dos comentários deste bate-papo, encontramos caminhos interessantes para a interpretação da filmografia de Neves, cada vez mais em busca da "essência da rotina".

> Eu acho que foi primeiro essa coisa de pegar mesmo e brincar com a coisa. Sair do peso que era produzir industrialmente, sair do peso que era fazer alguma coisa. E mesmo na época do Cinema Novo, sair do peso que era de ter que falar de alguma coisa importante e falar dessa coisa importante através das pequenas coisas. Eu acho que se a gente pensa, lembrando dele na filmagem do Domingo, a gente pensando no Memória de Helena e no que veio depois. Houve cada vez mais uma descontração, uma coisa mais solta. (virando-se para Walter Lima Jr.) Eu não sei se você concorda, ou pensa assim, eu quando penso no Muito Prazer, eu vejo ele muito perto do A Lira do Delírio, porque é uma preocupação do David de desarrumar. Deixa uma coisa solta. Uma conversa assim como a gente tá fazendo, um fala o outro atropela e fala. E isso era uma coisa extremamente vigorosa naquele momento. Porque era algo da gente. Deixava de ser uma construção intelectual e passava a ser uma construção afetiva (José Carlos Avellar em Uma conversa sobre David Neves, 16 minutos e 10 segundos)

A partir do final dos anos 1970, com a "desarrumação" relatada por José Carlos Avellar, a experiência agregada na realização de seus curtas documentais e o novo sistema de produção com a Embrafilme, Neves conseguiu engatar realizações de forma mais consistente, dirigindo consecutivamente: *Muito Prazer* (1979); *Flamengo Paixão* (1980); *Luz del Fuego* (1982); *Fulaninha* (1986) e *Jardim de Alah* (1989) e depurando seu estilo ao redor da íntima "descontração". Como relata Joaquim Vaz de Carvalho em entrevista: "O primeiro filme de David era muito mineiro" e Lúcia McCartney, seu segundo longa, "é um filme mais paulista, um filme mais puxado, Nouvelle Vague. Com o Muito Prazer, ele deu uma guinada pra uma coisa mais carioca" (BRITO; FERREIRA, 2015, p. 60).

A descrição de uma cena e a atenção aos relatos dos processos de criação de *Muito Prazer* e de David Neves, podem nos ajudar a dar uma forma mais clara a estas impressões e buscar o que seria essa "coisa mais carioca" que cita Carvalho.

MUITO PRAZER, UMA CENA

Passemos ao confronto direto com o filme. Descreveremos a seguir uma cena de 153 segundos, composta por 2 planos e iniciada aos 57 minutos e 20 segundos[222]. Neste momento, o casamento de Ivan e Nádia já parece em frangalhos, a relação entre os sócios está no ápice de sua tensão e a narrativa parece caminhar para um clímax. Neves filma, então, o encontro dos três arquitetos em seu escritório.

Porém, ao invés de assistirmos a alguma discussão, como talvez esperaríamos a essa altura da narrativa, a cena parece iniciar após os sócios terem conversado. Vemos uma espécie de momento "pós-trama" em que a narrativa é comentada, mas logo esquecida na conversa prosaica.

O clima está claramente tenso na sala. Aquino enrola, irritado, o que parece ser um projeto atrasado e Ivan e Chico estão parados em silêncio o observando. Aquino olha feio para Ivan e sai do escritório.

Figuras 1 - 9: Fotogramas de *Muito Prazer* (1979, dir: David Neves).
Fonte: *Muito Prazer* (1979, dir: David Neves)

Com a saída do sócio, Ivan começa a resmungar com Chico sobre o colega e conta que Aquino havia comentado sobre seu casamento, dizendo que ele estaria desrespeitando Nádia. À medida que Ivan se aproxima de Chico, a câmera reenquadra a cena desajeitadamente e, com um lento *zoom in*, aproxima-se dos dois.

222 - O excerto do filme também ser acessado no link: https://youtu.be/MB1LIDUv2Ew

Ivan é verborrágico e eloquente: "Que bicho mordeu ele hoje, hein? De manhã, deu mó esculhambação no Zezinho. Passou o dia inteiro enchendo o saco da recepcionista. E agora pegando no meu pé, o tempo todo. Pô, o que que há?".

Impaciente, Chico ouve e logo aconselha Ivan com um ditado: "Mulher bonita é que nem caixão de defunto rico. Quando você larga a alça, tem sempre um malandro que vai segurar, entendeu?".

Ouvindo a analogia, Ivan se anima com o papo e convida Chico a seguirem dali para um bar. Aqui, após 1 minuto e 10 segundos, os cineastas operam o primeiro corte da cena. Enquanto os arquitetos começam a conversar sobre banalidades e Ivan pede à secretária – Suely – que traga gelo para ele, corta-se para um primeiro plano da personagem abrindo a porta para ouvir o patrão.

Após o corte, um *zoom out* rápido reenquadra os sócios e Ivan comenta de um novo bar que havia conhecido.

A secretária fecha a porta e sai, Ivan e Chico continuam o papo despreocupado. Após alguns instantes, trazendo o pedido de Ivan, o porteiro do prédio – Ximira – entra na sala e na conversa. Os três começam a falar de suas escolas de samba e Ximira canta para o novo samba-enredo da Portela.

Figuras 10 - 18: Fotogramas de *Muito Prazer* (1979, dir: David Neves).
Fonte: *Muito Prazer* (1979, dir: David Neves)

Ao fim, a cena que poderia ter figurado a discussão e reiterado a tensão entre os sócios se torna banal e talvez a mais carioca possível.

No trecho, já percebemos algumas tendências que se espalham por todo o filme. Saltam aos ouvidos os diálogos entre os personagens: o interesse dos cineastas pela captação das gírias, do linguajar carioca e da espontaneidade entre os atores. Junto aos diálogos, nos salta aos olhos a maneira como a câmera filma a interação entre os personagens. A câmera ágil se movimenta com liberdade na cena, operando trepidantes reenquadramentos e acionando *zooms* que se aproximam e distanciam da cena bruscamente, como se estivessem a documentando ao vivo.

E salta-nos uma terceira impressão: de uma certa displicência geral dos cineastas com a *mise en scéne*, aquela "desarrumação" que citava Avellar em *A Linguagem do Cinema*. Há uma relativa desordem, erro, que confere à cena uma autenticidade particular, um tom "amador", como se de fato estivéssemos apenas presenciando aquilo.

Essas são somente impressões, primeiras relações trazidas do contato com o material do filme que ganham delineamentos mais claros quando verificamos um caso registrado pelo próprio cineasta em diário de gravação de *Luz del Fuego*, ficção que Neves dirigiu logo após *Muito Prazer*.

Quando do visionamento dos copiões do filme, Neves revela uma preocupação curiosa: "Na projeção do dia 17/06/1981 veio à tona primeiro uma ideia de coisa passada a limpo, quase sempre ausente e meus trabalhos anteriores" (BRITO; FERREIRA, p. 95). Faltava ao filme "a noção de erro que é um pouco a chave do meu específico fílmico". Uma noção que o crítico-cineasta logo define:

> O erro: para não ser 'teatral', isto é humano, isto é, realista, ou seja acadêmica, melhor dizendo, nos padrões normais de temperatura; pressão, exposição, tiragem e sonorização, é necessário certo tempero de deficiência, de dúvidas, do imprevisível, do acidente, de novidade, de erro, de cinema, enfim. (*ibidem*)

Este erro (ou desarrumação) que demoraria a saltar em *Luz del Fuego* parece se espalhar nas diferentes estratégias de encenação e filmagem empregadas pelos cineastas ao longo de *Muito Prazer*.

A começar pela insistência de filmar cenas fora do roteiro, "gatos" – como Carlos Moletta conta que o cineasta chamava (*idem*, p. 65) –, e manter uma postura sempre aberta a temperar o filme com o "imprevisível". Uma noção que se somaria ao registro livre da câmera, como já percebemos na cena.

De acordo com Jom Tob Azulay, diretor de fotografia do filme, *Muito Prazer* foi filmado "segundo as técnicas do cinema direto"[223], de tal maneira que o diretor antes preparava a cena com os atores e somente depois de a *mise en scène* pronta, a equipe posicionava a câmera como que para registrar o acontecimento encenado.

223 - Como relatado por Jom Tob Azulay no debate MUITO PRAZER promovido pela ABC-Cursos de Cinema, um encontro/homenagem a David Neves que contou com a presença de, entre outros, Jom Tob Azulay, Antônio Pedro e mediação de Hernani Heffner.

À esta mistura, Neves adicionava ainda o tempero da preferência pelas primeiras tomadas, que aliada às outras estratégias, buscava conferir à cena aquela almejada descontração:

> Sabe como ele exercitava isso (a desarrumação) na prática? Uma das maneiras era adorar filmar no take um. Mas se você faz o take 1, mas o ator sabe que você vai fazer o take 2, ele sabe que vai ter o take 2. Ele fazia o take 1 radical. Só tem 1 mesmo! Contra a opinião de todos, do fotógrafo, da produção. (Carlos Moletta em *Uma conversa sobre David Neves*, 17 minutos e 20 segundos)

EM VIAS DE CONCLUSÃO

Por meio destas e outras estratégias de encenação, o filme ganha ares de inacabamento e um tom doméstico de registro familiar. A câmera navega pelos espaços mais privados: estamos presentes não em grandes eventos narrativas, mas no bar, no escritório, no quarto, caminhando pelo universo particular dos personagens.

Se em *Memória de Helena* Neves colocava em tela uma série de pequenos filmes domésticos da protagonista nos colocando como espectadores íntimos em presença do registro diário da personagem, em *Muito Prazer* esta intimidade ganha outro gosto. Enquanto em crítica escrita sobre *Memória de Helena*, Lila Foster escreveu:

> O desejo de realizar filmes ou vídeos domésticos, no entanto, se une por uma premissa básica: o poder dos sentimentos, uma potência que se estende e se multiplica em diversas temporalidades. A força que une a família no momento da filmagem - aqui podemos entender a família em um sentido mais amplo, considerando amigos, pessoas de um mesmo círculo de convivência - e o arrebatamento que esses filmes causam no espectador distante no espaço ou no tempo (BRITO; FERREIRA, 2015, p. 17).

Com o "erro" e o "tempero do imprevisível", em *Muito Prazer*, Neves parece tentar nos provocar semelhante arrebatamento. Como dizia José Carlos Avellar, a construção deixa de ser "intelectual" para se tornar "afetiva" e os cineastas nos apresentam à força que une os personagens, ao poder dos sentimentos que os envolvem.

REFERÊNCIAS

BAGGIO, E. T. et al. "Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

BAGGIO, E. T. et al. "Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas: entrevista com Manuela Penafria". Intexto: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Porto Alegre. N. 48 (jan./abr. 2020), p. 6-21, 2020.

BRITO, T.; FERREIRA, P. H. *Paisagens do Rio de Janeiro*: A poética de David Neves. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015.

MUITO Prazer. Direção: David Neves. Rio de Janeiro: Morena Produtores de Arte Ltda; Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1979. 35mm (105 min.). son., color.

NEVES, D. E. *Cartas do meu bar*. São Paulo: Editora 34, 1993.

NEVES, D. E. *Telégrafo visual*: crítica amável de cinema. Org: Carlos Augusto Khalil. São Paulo: Editora 34, 2004.

PINTO, P. "David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta". Intexto, v. 48, p. 194-211, jan./abril. 2020.

UMA Conversa sobre David Neves. In: A LINGUAGEM do Cinema. Direção: Geraldo Sarno. Saruê Filmes. 1998 - 2001. digital (48 min.). son., color.

Nanni Moretti no Instagram: ponto de vista da intimidade mascarada[224]

Nanni Moretti on Instagram: point of view of masked intimacy

Gabriela Kvacek Betella[225]
(Doutora – UNESP)

Resumo: *Autobiografia dell'uomo mascherato* (2017), publicado no Instagram em 2020, mantém relações com a filmografia autobiográfica de Moretti ao mesmo tempo em que lança mão de propósitos reelaborados de documentários e curtas da filmografia, assim como reafirma modos de manipulação do ponto de vista. Situamos o curta na obra do diretor romano e no cenário de produções experimentais que pedem formas de representação capazes de redefinir as próprias crises e de apontar soluções criativas.

Palavras-chave: Nanni Moretti, autobiografia, primeira pessoa, Instagram.

Abstract: *Autobiografia dell'uomo mascherato* (2017), published on Instagram in 2020, is related to Moretti's autobiographical filmography while making use of reworked purposes from his documentaries and short films, as well as reaffirming modes of manipulation of the point of view. We locate the short film in the work of the Roman director and in the scenario of experimental productions that ask for forms of representation capable of redefining their own crises and indicating creative solutions.

Keywords: Nanni Moretti, autobiography, first person, Instagram.

O desafio de investigar os primeiros filmes de Moretti é a aparência pessoal e autobiográfica, cujo caráter ficcional se afirma na montagem de *Caro diario* (1993) para, em seguida, ser reestruturada no âmbito do ponto de vista nos longas a partir de *O quarto do filho* (2001), que deixam a perspectiva autobiográfica de lado. Ao menos no que diz respeito aos filmes "em primeira pessoa" da obra de Moretti, sempre observamos algo sob o viés do que pode parecer autobiográfico, sem necessariamente sê-lo.

Entre várias hipóteses, podemos situar o protagonismo de Moretti em boa parte de seus filmes como uma espécie de intimidade mascarada, intenção cristalizada na imagem do curta que assistimos no Instagram. Além disso, cabem outras situações simbólicas, como a ligação potente entre máscaras e confissões, presente no curta e na "primeira fase" da filmografia do diretor, assim como é possível pensar na montagem com potencial para desmascarar, conforme também se observa, nos dois filmes dos anos de 1990, centrais para a filmo-

224 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Autobiografias (Comunicações Individuais). Publicamos artigo sobre o curta-metragem de Nanni Moretti na revista *Texto Digital*, no fatídico 2020. Apresentamos aqui alguns pressupostos com algumas observações adicionais.

225 - Docente do Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis (coordenadora da área de Língua e Literatura italiana) e do Programa de pós-graduação na linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais.

grafia - o já mencionado *Caro diario* (1993) e *Aprile* (1998). Mascaramento e autoexposição tanto andam juntos como processos autobiográficos em vários gêneros narrativos quanto constroem as vidas no Instagram. Contudo, podem ser pautados pela autoironia, perceptível na condução autobiográfica de Moretti desde sempre. Portanto, a escolha da rede social para divulgação do curta três anos depois de sua produção possui uma adequação maior que o sentido restrito, visto que o filme pode funcionar ao mesmo tempo como autoironia (da doença, da personagem e da filmografia de Moretti), e como crítica desferida ao veículo de divulgação que expõe as máscaras de todos os titulares de contas.

A coerência e a continuidade não são características do relato autobiográfico. É possível justificar essa premissa sob considerações teóricas voltadas para a escrita e para a oralidade, seja com uma finalidade literária ou de qualquer processo de construção subjetiva da memória ou das impressões. Tais "exercícios do eu", que Michael Foucault consagraria em sua série de estudos como "escritas de si" ao abordar as "artes de si mesmo" ou "a estética da existência" (FOUCAULT, 1983), também podem ser encarados como histórias nas quais o social se personifica de algum modo nos sujeitos e, no limite, a representação subjetiva revela algo da dinâmica social de um determinado contexto.

Entre fevereiro e março de 2020, o perfil @nannimoretti_, cuja conta no Instagram existe desde março de 2018 (até junho de 2019 como @sachercinema, aproveitando o nome da casa produtora de Moretti) publica o curta em seis episódios: *La Città* (*A cidade*, em 23 de fevereiro); *Il Trasloco* (*A mudança*, 01 de março); *Le Prove* (*Os ensaios*, 15 de março); *Il Dibattito* (*O debate*, 15 de março); *Il Ballo* (*A dança*, 22 de março); *Il finale* (*O final*, 29 de março). Moretti interpreta a si próprio e aparece em algumas situações do seu cotidiano, passeando por uma cidade quase vazia, abrindo caixas de sua mudança, exibindo inúmeros cadernos de anotações, assistindo a um ensaio de espetáculo[226] sentado na plateia vazia do auditório aberto do Parco della Musica, participando de um debate no Cinema Nuovo Sacher (do qual é proprietário) e, finalmente, passando por uma sessão de radioterapia. Em todas as situações, ele veste a máscara estranha que, na sequência das imagens de abertura da primeira postagem, com o cenário de Roma vazio em avenidas e calçadas, fez muitos de seus seguidores na rede social especularem acerca de uma profecia sobre os dias que se seguiriam em lockdown pela pandemia de Covid-19, embora o filme tenha sido realizado muito antes e se refira a outra doença. Várias resenhas apostaram em metáfora de nossos tempos pandêmicos como aproximação.

Quase três anos antes do curta ser postado no Instagram, em outubro/novembro de 2017, Nanni Moretti participa da 12ª. edição do Festival Internacional de Cinema de Roma como um dos convidados para encontros com o público. Em longa palestra, o diretor fala da carreira e apresenta uma parte de um curta que ainda está em fase de montagem, *L'autobiografia dell'uomo mascherato*. A plateia apreciou vários planos em que um sujeito passeia em Roma protegido por uma espécie de máscara branca que, à distância, nos faz lembrar da

226 - Trata-se do espetáculo de Ambrogio Sparagna e a Orchestra Popolare Italiana, com a participação da cantora Eleonora Bordonaro. Curiosamente, o artista se apresentou em setembro de 2020 no Cinema Nuovo Sacher, antes da projeção de *Scherza con i fanti* (Gianfranco Pannone e Ambrogio Sparagna, 2020). O filme traz imagens do Archivio Storico Istituto Luce montadas com cantos populares e textos de quatro diários íntimos de combatentes de diferentes contextos de guerra, do século XIX ao final do século XX.

proteção utilizada pelos apicultores. Examinando melhor, alguns espectadores relacionaram a indumentária a um figurino de ficção científica de baixo custo, enquanto outros identificaram a máscara específica para radioterapia[227].

Ao final daquela exibição do curta, Moretti faz dois comentários oportunos, o primeiro para aumentar a força irônica das imagens exibidas no tocante à liberdade do homem mascarado em movimentar-se pela cidade sem que alguém o notasse ("nessuno fa più caso a lui"– "ninguém se dá mais conta dele") e o segundo, mais impactante, revela que o sujeito é ele mesmo, e a máscara se justifica porque teve que enfrentar e vencer um segundo tumor, após quase vinte e cinco anos da primeira manifestação do linfoma de Hodgkin. Na primeira vez do linfoma, nos anos de 1990, a doença, seus sintomas e a cura foram transpostos para o terceiro episódio de *Caro diario*, que contava com uma cena real do tratamento radioterápico e uma narrativa atravessada pelo humor, construída em torno desses planos filmados durante as sessões de terapia.

O efeito produzido pela recepção dos fragmentos do curta não foge das reflexões provocadas por outras imagens da recente pandemia. A publicação do último fragmento é decisiva para explicar a origem da máscara do tipo armadura endossada pelo protagonista, pois oferece ao espectador/seguidor uma ideia do ponto de partida da concepção do curta e pode alterar a interpretação alegórica dele. Antes do aparecimento do *Finale*, o protagonista pode ser associado a um fantasmático personagem que vaga numa cidade quase deserta, ao homem ávido para desempacotar suas memórias na forma de caixas de mudança, de onde saem alguns sapatos (obsessão dos protagonistas de alguns filmes de Moretti) e agendas usadas como cadernos de anotações (com desenhos à maneira de Fellini), ao debatedor quase incapaz de interagir plenamente com um entrevistado e uma plateia, e ao sujeito ainda mais apartado da realidade a presenciar um ensaio de música e dança com tímidos movimentos acompanhando o ritmo hipnótico, desafiando a imobilização que o artefato vestido imprime. A ideia de isolamento social está latente nas imagens do homem com a máscara, embora não possa soar estranha quando nos lembramos do fato de que Nanni Moretti não é propriamente conhecido como um diretor de cinema sociável, muito menos por meio das redes. Mesmo antes de estarmos diante da ligação entre a concepção do curta e as sessões de radioterapia, é possível ver nos cinco primeiros fragmentos uma ideia autobiográfica bastante verossímil, pois a deambulação do personagem já estava presente na filmografia "tradicional" de Moretti.

O diretor protagoniza o curta que reaparece no Instagram e segue a natureza claramente autobiográfica. Os episódios ou capítulos correspondem ao princípio diarístico de sua estética, porém se instalam no veículo com adequação ao diário sóbrio e muito pessoal de anotações por meio de imagens propositadamente sem nexo causal. A *Autobiografia* pode ser alegoria de uma dimensão espectral – conforme se observa nas imagens da cidade deserta, do sujeito que perambula sem ser notado, que assiste a um ensaio sozinho num auditório. Além disso, a alegoria se estende para uma dimensão da memória e da identidade

227 - O aparato de plástico geralmente branco pode se constituir de uma espécie de capacete ou, como a máscara que aparece no curta, de uma versão estendida até abaixo dos ombros, feita a partir de molde do paciente (é, portanto, individual), para imobilizar a cabeça e pescoço durante sessões de radioterapia.

– como se pode ver na abertura das caixas da mudança do protagonista e no cuidado ao alinhar os cadernos de anotações, dispostos a revelar o desejo de registro à mão de todo tipo de ideias do homem mascarado, que também comparece ao debate em sua sala de cinema[228] (cuja entrada com o letreiro que identifica o lugar é enquadrada no primeiro plano do fragmento) e faz-se registrar durante o tratamento de saúde. A linguagem justapõe o insólito personagem "confinado" na sua máscara e as situações cotidianas, que intensificam seu caráter concreto, sua existência palpável e, sobretudo, vulnerável. No último fragmento, é oferecida ao espectador a possibilidade de tirar conclusões sobre a origem real (o artefato radioterapêutico) e as razões possíveis da utilização da máscara (um desafio para a mobilidade, um filtro para o que pode ser nocivo, uma despersonalização e, ao mesmo tempo, uma afirmação da identidade única do molde) nos planos anteriores.

A despersonalização e o desaparecimento funcionam, paradoxalmente, como afirmação da identidade e valorização dos espaços pelos quais transita – a cidade em que se pode caminhar, o espaço íntimo da nova casa, os espaços da arte e da troca de reflexões sobre as estratégias de criação, a instância da doença que torna o personagem absolutamente humano, porém incapaz de reflexões filosóficas. A legenda do fragmento final, que retrata a sessão de quimioterapia, desconcerta o seguidor que espera uma lição de vida pós-cura, pois o que temos é um diálogo sem qualquer vestígio de troca de experiências de dor, de salvação física ou espiritual: a pergunta "Senta Moretti, è la seconda volta che le succede nella vita. Cosa ha imparato da queste esperienze?" ("Ouça, Moretti, é a segunda vez que lhe acontece na vida. O que aprendeu dessas experiências?") é seguida pela resposta calma, porém acachapante: "Nulla, assolutamente nulla" ("Nada, absolutamente nada").

Como no final do episódio autobiográfico *Medici* ("Médicos") de *Caro diario*, a ironia, embora amarga, não compartilha conclusões das experiências da doença e da cura com os espectadores. Para o curta veiculado no Instagram, a reflexão é sucinta e no mínimo devastadora dos princípios da rede social cumpridos de certa maneira pelos primeiros fragmentos – trata-se de um personagem que se mostra em intimidade – e subvertidos pela forma – o protagonista permanece velado por uma máscara, como se a totalidade do ser não pudesse ser revelada.

Se o tratamento contra uma doença estabelece forte ligação entre o curta de 2017 e o filme de 1993, não se pode esquecer o fato de que as duas batalhas contra o câncer são vencidas pelo paciente, porém o modo de dividir os fatos na forma autobiográfica pertence à esfera da criação do cineasta. Se o diário "revelado" em 1993 não passava de um artifício para esboçar uma intimidade que disfarçava as críticas contra vários elementos de seu contexto, a criação da *Autobiografia* manipula pontos de referência da intimidade do diretor e superdimensiona o jogo entre desvelamento e mascaramento com a divulgação no Instagram.

228 - No cinema romano Nuovo Sacher acontece o debate com o diálogo captado pelo quarto fragmento do curta, entre Nanni Moretti e Leonardo Di Costanzo, diretor de *L'intrusa*, filme exibido em setembro de 2017 na sala do Largo Ascianghi, com a presença do diretor para apresentar o longa. O diretor convidado menciona a sua opção de ter tratado o espaço em seu filme (a cidade de Nápoles) por meio dos sons que a mesma produz, deixando o espectador sem vê-la, apenas intuindo sua existência que permanece fora do quadro.

Portanto, o homem sem rosto, aparentemente sem identidade, os espaços vazios, a dimensão da criação artística e a doença são relativizados e ganham novos significados no curta. Com sua aparente imperícia, o protagonista confirma a linhagem experimentalista da qual deriva. Ao utilizar o Instagram no gerenciamento da subjetividade, Moretti parece exercer o direito de se desmascarar com o controle que mantém o todo da intimidade à parte, como se pudesse assistir à versão de uma intimidade postada com artifícios (a máscara, a montagem, a encenação), chamando a atenção para classificações culturais do ambiente offline normalmente transpostas na íntegra para redes como o Instagram. Se o suporte é capaz de criar novas práticas de subjetividade, também é possível, como prova a adequação do curta ao formato, ajustar o artefato tecnológico e as imagens para as escolhas de ponto de vista.

REFERÊNCIAS

MARCUS, Millicent. Caro Diario and the Cinematic Body of Nanni Moretti. *Italica*, vol. 73, no. 2, 1996, pp. 233–247. Disponível em www.jstor.org/stable/479365 Acessado em 18 Sept. 2022.

APRILE. Direção: Nanni Moretti. Itália: 1998. (78 min).

BETELLA, Gabriela Kvacek. Memória experimental ou diário de poucas palavras de Nanni Moretti: a autobiografia do homem mascarado no Instagram. *Texto digital* v. 16 n. 2, p. 223-239, ago./dez. 2020.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Vol. 2: Dal 1945 ai nostri giorni. Bari: Laterza, 2004.

CARO DIARIO. Direção: Nanni Moretti. Itália: 1993 (96 min).

FABRIS, Mariarosaria. O cinema italiano contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p. 91-106.

GUSDORF, Georges. Conditions and Limits of Autobiography. In: OLNEY, James. *Autobiography*: Essays Theoretical and Critical. Princeton, Princeton University Press, 1980.

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Prima parte: la città. Instagram. 23 fev 2020. https://www.instagram.com/p/B86GORZorKa/?utm_source=ig_web_copy_link

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Seconda parte: Il trasloco. Instagram. 01 mar 2020. https://www.instagram.com/p/B9MSbPPK-Ad/?utm_source=ig_web_copy_link

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Terza parte: le prove. Instagram. 15 mar 2020. https://www.instagram.com/p/B9wti3Sq2vD/?utm_source=ig_web_copy_link

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Quarta parte: il dibattito. Instagram. 15 mar 2020. https://www.instagram.com/p/B9xQKCyqfge/?utm_source=ig_web_copy_link

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Quinta parte: il ballo. Instagram. 22 mar 2020. https://www.instagram.com/p/B-CnC2-KvyY/?utm_source=ig_web_copy_link

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Sesta parte: il finale. Instagram. 29 mar 2020. https://www.instagram.com/p/B-UtbS2qAXa/?utm_source=ig_web_copy_link

MORETTI, Nanni. La sconfitta. In: APRÀ, Adriano; SILVESTRI, Silvana; UNGARI, Enzo; BRUNATTO, Paolo; RUMMA, Elio. *Dimensione Super8*. Quaderno del Filmstudio, Stampa Centro Grafico GPR, 1975, p. 95.

Entre Barra e *Bacurau*: o percurso de uma antropologia do cinema.[229]

Between Barra and *Bacurau*: the path of an anthropology of cinema.

Gabriela Lucena de O. Coutinho[230]
(Mestranda – UFPB)

Resumo: Um breve relato e desenvolvimento de reflexões teóricas ligadas ao desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado na Antropologia Visual, que vem buscando as possíveis relações entre um filme, *Bacurau* (2019) e o povoado de Barra, onde grande parte do filme foi filmado. Aqui a ficção cinematográfica, através de mecanismos de identificação, acabou por se incorporar às narrativas de Barra sobre si, bem como o filme parece incorporar modos de vidas dos habitantes do povoado.

Palavras-chave: Antropologia do Cinema, Barra – RN, Bacurau.

Abstract: A brief account and theoretical reflections related to the development of my master's research in Visual Anthropology, which has been looking for possible relationships between a film, *Bacurau* (2019), and the village of Barra, where a large part of the film was filmed. Here, cinematographic fiction, through mechanisms of identification, ended up being incorporated into Barra's narratives about himself, just as the film seems to incorporate the ways of life of the inhabitants of the village.

Keywords: Anthropology of Cinema, Barra – RN, Bacurau.

Esta comunicação é um desdobramento de minha pesquisa de mestrado feita em Antropologia, "Entre Barra e Bacurau: Caminhos de uma Antropologia do Cinema", que teve início em 2021, e, é constituída em meio a um emaranhado de relações que busquei construir, junto com meus interlocutores, os moradores do povoado de Barra – RN, sobre os imbricamentos do filme *Bacurau*, 2019, com Barra onde grande parte do filme foi filmada, tendo como base os entrelaçamentos da antropologia com o cinema.

O entrelaçamento histórico entre cinema e antropologia ocorrem desde suas origens, formulando uma composição dialética onde a antropologia acompanhou o desenvolvimento do cinema enquanto linguagem, e vice-versa (BARBOSA, 2006; PIAULT, 2018). Nesta pesquisa o filme é visto enquanto ferramenta de observação, de criação de realidades sociais e de formulação de conhecimento sobre o mundo, sendo o filme aqui tanto o alicerce metodológico da pesquisa, uma etnografia visual, quanto um dos campos sob qual me debruço.

229 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 1 – CAMINHAR ENTRE ALEGORIAS E NARRATIVAS: REINVENÇÕES GEOGRAFICAS NO CINEMA

230 - Mestranda em Antropologia PPGA UFPB (2021-), bolsista CAPES 2021-2023; graduação em ciências sociais - UFPB, com ênfase em sociologia (2011-2018); pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisa AVAEDOC - Antropologia Visual, Artes, Etnografias e Documentários.

Todavia, aqui me debruço sobre duas produções fílmicas, a primeira, que também é meu ponto de partida, é o filme de ficção *Bacurau*, a segunda é material fílmico produzido por mim, sem organização profílmica das interações vividas quando estive em campo no povoado de Barra, que fica na zona rural do município de Parelhas no Rio Grande do Norte, em uma região conhecida como Sertão do Seridó. Já *Bacurau*, é um filme de 2019 dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Houve outros lugares no Seridó que compõe a paisagem do filme, como a cidade de Acarí, e o quilombo Boa Vista Dos Negros, mas o espaço mais explorado para ser o centro do povoado de Bacurau, os espaços simbólicos mais importantes do filme como o Museu, o cemitério, a escola e as casas que caracterizam o povoado fictício, são todos componentes dos cotidianos de Barra, da mesma forma os habitantes do lugar acabam por integrar, enquanto figurantes, a diegese do filme como habitantes de Bacurau.

Em parte, aqui me interessa pensar, a partir de reflexões construídas através de meu diário de campo fílmico, como a experiência de pessoas do povoado com *Bacurau* (tanto com a produção, quanto como espectadores do filme), pode ter somado na produção de maneiras que as pessoas narram suas histórias e percebem o próprio espaço do povoado.

Aqui não há espaço sem narrativa, partindo da noção Michel de Certeau (1998, p. 202) para quem o "espaço são lugares praticados", um lugar físico composto de vivencias, narrativas, experiências, e o filme Bacurau naquele povoado aconteceu com um evento, que fez as pessoas olharem para o seu espaço e o praticarem de outras maneiras.

Ao mesmo tempo que vejo o filme ser alimentado pelas pessoas e pelo território que elas habitam, sendo este um base fundamental sobre o qual a ideia de povo de Bacurau é construída. Afinal, segundo Tim Ingold (2021, p.117.) "vivendo nela, a paisagem se torna parte de nós, assim como fazemos parte dela", ou seja, o povoado o espaço vivido nas pessoas e as pessoas vividas no espaço, seja ele em Barra, seja em Bacurau.

A locação do filme é geralmente imaginada antes do filme, no roteiro, e quando ela é encontrada no mundo, ela acaba por acrescentar elementos do tempo e da vida do espaço, incluindo paisagens repletas de suas coisas e pessoas.

No filme a representação se dá esteticamente pela cuidadosa e definidora escolha dos lugares de locação - Kleber M. F. afirma ter rodado mais de 11 mil km a procura de Barra (MOLICA, MOTTA, 2019 apud NAGIB, 2020), que viria a ser Bacurau -, e este espaço não faria sentido senão pelos moradores de Barra, sendo em grande medida a força do filme. Os realizadores parecem preocupados com o realismo quando afirmam que bacurau contém "o comportamento real de muitos lugares do Brasil" (NAGIB, 2020, p. 252).

Também parecem compreender bem essa potência do espaço e seus habitantes, ao convidarem moradores locais para compor o elenco do filme, e construírem representações pautadas em relacionamentos éticos, quando os próprios se dizem preocupados com uma "representação honesta" do lugar e seus habitantes (GIRISH, 2019 apud NAJIB, 2020).

Para André Bazin, um dos mais conhecidos defensores do real no cinema:

> A película fixa necessariamente a obra de arte no seu contexto histórico e social (o último banho fotográfico é chamado exatamente, de fixador). Não são somente os objetos, os costumes, a maquiagem, os mil detalhes datando o espaço em volta do homem que nos incomodam na nossa participação do drama, é o homem ele próprio, intérprete da sociedade através do menor dos seus gestos, sua maneira de andar ou de sorrir. O filme continua, por sua natureza mesma, ancorado à duração do seu nascimento. Na camada de gelatina não se conserva se não o seu tempo fóssil. (BAZIN, 2017, p.108).

Mas o filme também acaba por intervir nessa paisagem, espaço vivo, nesse "real", de maneira muito prática e visível como por exemplo pintando a faixada das casas, e, ressignificando os lugares para a ficção: onde antes era a sede da associação de moradores, virou um posto de saúde, a casa de um morador virou um museu, o antigo correio comunitário virou base da produção, uma casa abandonada é um cabaré. Como também ressignificando os lugares para os moradores de lá, levando-os a praticar e narrar a sua história e seu espaço de outras maneiras.

Dito isso, parto da perspectiva que um fragmento, da vida do povoado ficou traçado no filme, que o transcende na invenção de um outro mundo da ficção, operado por uma linguagem cinematográfica muito específica, de gênero, que dá vida a Bacurau; mesmo o filme sendo outra coisa que não a realidade, o contato da equipe de produção dos atores, com o lugar e com a pessoas do lugar está lá preso a imagem.

O povoado fictício se encontra à margem da ideia oficial de nação, fora do guarda-chuva dos direitos básicos que baseiam uma noção de cidadania, se biopolítica faz viver e deixa morrer é nesse segundo espaço que Bacurau e sua gente se encontram, esquecido por qualquer tipo de política pública, a exemplo de Tereza, personagem que retorna ao povoado para o enterro da avó trazer consigo vacinas e medicamentos que de outra forma não chegariam ao lugar; mesmo o prefeito da cidade, cujo vilarejo é anexado, é capaz de negociar a vida dos habitantes com estrangeiros.

O filme se inicia com a morte de sua matriarca, não à toa interpretada pela cirandeira Lia de Itamaracá, que representa uma força da cultura popular e por ter tais questões tão marcada no seu corpo e na sua biografia acaba por trazer tal força na representação de seu papel.

Após o enterro, Bacurau descobre que foi apagado do mapa, culminando na invasão do povoado por 'gringos' americanos dos norte que participam de uma espécie de *reality show* macabro, onde os participantes matam pessoas que são justamente aqueles considerados involuntários da pátria (VIVEIROS DE CASTRO, 2017), ou o excedente humano do modelo capitalista, tendo enquanto adendo ao fetiche do terror o uso de armas antigas apreciadas por colecionadores.

A população da cidade se une em toda sua multiplicidade para se defender dos invasores, inclusive com a volta de moradores que não mais viviam ali.

Parelhas está localizada numa região interestadual conhecida como Sertão do Seridó, abrange o Polígono das Secas sendo a maior parte desta região contida no Rio Grande do Norte e a parte menor na Paraíba.

O Seridó é caracterizado pelo clima seco e longos períodos de estiagem da chuva, é marcado pelo bioma exclusivamente brasileiro, chamado de caatinga, que oferece de acordo com sazonalidades paisagens bem diferenciadas (MORAIS, 2005 *apud* BRITO, 2017).

Os moradores de Barra também mudam com a sazonalidade a sua ocupação, em época de chuva são agricultores e no resto do ano trabalham com mineração. Hoje grande parte dos 80 moradores do povoado são agricultores aposentados e não precisam mais trabalhar com minério. Lá em Barra acompanhei de forma mais intensa uma família de agricultores, dona Renilza e seu Heronides, e dois garimpeiros já aposentados, Seu Gabriel e Seu Tadeu, dentre vários outros moradores do povoado que me recebiam em visitas em casa, nas calçadas enquanto conversavam.

Dentre muitas questões que chegam a mim durante o campo atreladas ao Brasil profundo, como falta da água e a questão da terra, e atrelada a elas foi muito discutido o problema como do esvaziamento da comunidade com o êxodo de muitos moradores jovens que deixam o povoado em busca de estudo, trabalho e por fim melhores condições de vida. Em praticamente todas as conversas que tive, de forma inspirada principalmente pela foto-elicitação de Frames do filme, e a partir de fotografias da própria família dos meus interlocutores, me chagavam informações de filhos e netos espalhados pelo Brasil; muitas Terezas, sendo esta, inclusive, a personagem que os filhos mais se identificavam.

Barra, assim como muitas outras comunidades, que tem sua rotina de resistência, alegoricamente representadas em *Bacurau* possui uma associação de moradores, que busca melhorias para a comunidade, representando-a diante das instituições políticas locais. Segundo Kaká , o atual presidente da associação, a entidade existe desde 2007, e tem conseguido pressionar os governantes e representantes para conseguir alguns avanços, como por exemplo a reforma do Posto de Saúde, que por coincidência ou não agora ocupa o mesmo lugar do postinho da médica domingas no filme, e a contratação de uma enfermeira local para ficar todos os dias no posto, já que o médico vai de quinzenalmente; outra conquista foi calçamento de paralelepípedos de boa parte da rua principal de Barra, a visibilidade que o filme deu ao lugar ajudou muito no peso da associação diante dos poderes público, Para meus interlocutores o filme ajudou Barra a ser "menos esquecida", o que por sinal é apontada por eles e elas como a grande semelhança entre os dois povoados, a distancia e o esquecimento do poder público.

O povoado se encontra na passagem de uma das muitas estradas de barro, que se imbricam em outras estradas de barro dando a impressão de um caminho que não tem fim, demorando pouco mais de uma hora para fazer o trajeto de 30 km de Parelhas ou Pedra

Lavrada os maiores centros de referência do povoado. No início do filme, depois de vermos o nordeste se aproximando desde o espaço por uma imagem da terra feita por satélite ao som de *Objeto não identificado*, cantado pela imortal Gal Costa, e depois através de uma fusão gradual de planos, vemos surgir em um plongée acentuado um caminhão pipa sendo guiado por uma longa estrada de Barro, levando Teresa de volta ao Povoado. Esse percurso da chegada ao povoado do filme é feito em uma cena de mais de seis minutos que intercala diversos planos de estradas: barro, um asfalto precário e depois mais barro o que enfatiza a precariedade e o distanciamento do lugar.

Para Theo, o criador do perfil no *Instagram* do povoado este tem o intuito de mostrar o povoado para os que nasceram lá e agora moram longe, mas o olhar sobre o povoado para a construção da página na rede social é muito direcionado pelo filme, temos a repetição de locações exploradas em ângulos e planos bem parecidos, e menções diretas ao filme em muitas imagens. Theo diz que ficou impossível pensar em *Bacurau* sem pensar em Barra e vice-versa.

A experiência com filme trouxe para alguns moradores de Barra diferentes formas de olhar e praticar o espaço. Me foi comentado em mais de uma conversa sobre a incredulidade das pessoas quando falaram que iam realizar um filme no lugar, foi-me dito "nesse meio de mundo que só tem pedra, ninguém achou que vinham mesmo fazer o filme", mas que ver o povoado na tela do cinema, na televisão sobre outros ângulos, cercado de serras, "de cima da vista do morro" deu muito orgulho do lugar, que na verdade é bonito e tem "muito potencial". Houve através do cinema um empoderamento e legitimação da confiança no espaço do povoado. Um olhar do outro sobre o lugar que acabou por construir deslocamento de percepção a respeito do próprio lugar. O Morro de São Benedito, onde Michel, o chefe do bando de Forasteiros sobe para mirar as pessoas com sua arma de longo alcance é hoje uma das principais apostas turísticas do lugar.

Segundo Didi-Huberman a justeza política de um filme é dada pela forma como o filme trata seus figurantes, estes figuram o povo no cinema. O povo está no cinema desde as primeiras imagens em movimento, como a saída dos operários da fábrica filmada pelos irmãos Lumière, assim, não basta, então, que os povos sejam expostos em geral é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, "se a forma de uma tal exposição, enquadramento, montagem, os fecha (isto é os aliena, e no fim das contas os expões ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los a comparência, concedendo-lhes assim, uma força própria de aparição)." (DIDI- HUBERMAN, 2017, p.19)

Creio que *Bacurau* é um filme feito de figurantes, onde sua personagem principal é uma personagem coletiva, é o povo de um povoado, e esteticamente na imagem esse povo é tratada de forma privilegiada, dando o tom do filme.

Nesse sentido a pesquisa vem se debruçando sob o que da experiência do filme (tanto espectatorial quanto da prática da produção) ficou nas narrativas de histórias de vida dos moradores do povoado, mostrando como a ficção cinematográfica, através de mecanismos

de identificação, acabou por incorporar os imaginários dos moradores locais dando ferramentas para que eles fomentassem narrativas sobre suas próprias vidas; bem como, o que o filme incorpora na sua vivência e processo de realização no povoado.

Por agora chego à conclusão de que para além de seus atributos topográficos, Barra e sua gente deu o tom e cor ao filme. Os moradores tomam a cena como figurantes fazendo da "imagem um lugar comum aí onde reina o lugar-comum das imagens do povo" (Didi-Huberman, 2017, p.28). Nesse sentido creio que o filme *Bacurau* se alimentou dos modos de existência do povoado, assim como os moradores de Barra se alimentaram da experiência com o filme, reelaborando formas de se narrar e de perceber o próprio espaço que habitam.

REFERÊNCIAS

BACURAU. Direção: Kleber Mendonca Filho, Juliano Dornelles. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2019. (132 min).

BARBOSA, Andréa; DA CUNHA, T. Edgar. *Antropologia e Imagem.* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991

BAZIN, André. *Realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Povos expostos, povos figurantes. In.: *Vista: Revista de cultura visual.* Lisboa, n1, p.16-31, 2017.

GUIMARÃES, Cesar. Mil maneiras de ir em direção ao real. In.: BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In BESSA, Altamiro. (org.). *A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem*. Belo Horizonte: coleção npgau, 2021.

NAGIB, Lúcia. *Realist Cinema as World Cinema - Non-cinema, Intermedial passages, Total cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2020.

PIAULT, Marc. *Antropologia e cinema*. São Paulo: Ed. FAP-UNIFESP, 2018.

BaixadaCine: o cinema inventando territórios[231]

BaixadaCinema: inventing territories through film

Gabriela Rizo Ferreira[232]
(Mestre – Professora de cinema na FAP- UNESPAR)

Resumo: Nesta proposta pretende-se adensar uma reflexão sobre a experiência de cinema que se constrói na Baixada Fluminense. A análise terá como foco a atuação do coletivo BaixadaCine, que articula formação, produção e exibição como um modo operante imbricado em seu fazer audiovisual. Compreendendo que o cinema pode ser uma experiência comunitária com potencial de reinvenção de imaginários, nos interessa interrogar como as narrativas periféricas rearticulam conceitos, como: periferia, centro e memória.

Palavras-chave: Cinema; Periferia; Memória; invenções; imaginários.

Abstract: This body of work intends to reflect on the film/cinema experience being produced in Baixada Fluminense. The analysis will focus on the activity of BaixadaCine collective, which articulates formative education, production and exhibition as an interwoven way in which to make audiovisual. Understanding cinema as a communal experience with potential to reinvent imaginaries, it concerns us to wonder how urban peripheral narratives can rearticulate concepts such as: periphery, center and memory.

Keywords: Cinema; Periphery; Memory; inventions; imaginaries.

Nesta proposta pretendo adensar uma reflexão sobre a experiência de cinema e audiovisual que se constrói na Baixada Fluminense. A análise terá como foco a atuação do coletivo BaixadaCine, que articula formação, produção e exibição como um tripé e um modo operante intrínseco e imbricado em seu fazer artístico audiovisual. Compreendendo que o cinema pode ser uma experiência artística, tecnológica e comunitária com potencial de reinvenção de imaginários, me interessa interrogar como as narrativas cinematográficas periféricas rearticulam conceitos, como: periferia, centro e memória.

A Baixada Fluminense faz parte da região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro, definida como uma região periférica; ela carrega o estigma de violência que produz *uma história única* (ADICHIE, 2019), gerando um apagamento de sua multiplicidade. Na sociologia se criou o conceito de estigma social, segundo a definição de Erving Goffman: "a situação do indivíduo que está inabilitado para aceitação social plena" (GOFFMAN, 1998, p.4). A antropóloga Ana Lúcia Enne dialogando com o conceito de estigma de Goffman apresentou em sua pesquisa de doutorado o processo de construção e fixação do imaginário negativo da Baixada Fluminense na mídia oficial desde a década de 1950.

231 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão 2 do ST: Cinemas pós-coloniais e periféricos

232 - Gabriela Rizo (Catu Rizo) é professora de Cinema e Audiovisual na FAP - UNESPAR. Cineasta e artista formada em Cinema e Audiovisual e mestra em Cultura e Territorialidades, ambos pela UFF.

A autora selecionou algumas expressões que foram recorrentes para categorizar os conflitos da região nos jornais: “barril de pólvora”, “cidade do crime”, “Chicago da Baixada”, “cidade sem lei”. Já na década de 70, a ação de grupos de extermínio transformou a Baixada em sinônimo de criminalidade, como demonstrou Enne (2007). Multiplicou-se a ocorrência de notícias, praticamente diária, em jornais como o DIA e o JB sobre práticas de violência relacionadas ao “esquadrão da morte”. Esta construção midiática produziu um desequilíbrio de narrativas em que uma única e constante história hegemônica sobre as cidades fluminenses foi contada, reproduzida e repetida. Fato que produziu uma verdade estática e estigmatizadora sobre a Baixada. Somado as desigualdades materiais concretas, as representações estereotipadas desgastaram o sentimento de identificação e pertencimento com a origem territorial, em razão dos sujeitos não se identificarem com o imaginário estigmatizado.

Em costura, com a reflexão da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019): não é que o estereótipo seja uma mentira, porém ele não é a única verdade. Há outras narrativas possíveis sobre as cidades fluminenses. A Baixada tem em torno de 3 milhões de habitantes, em seus 13 munícipios e coexistem uma multiplicidade de narrativas que disputam com as hegemônicas. Assim sendo, a própria noção tradicional do conceito de periferia é falha. Tal noção foi construída nos anos 1970 nos estudos urbanos e absorvida pelo senso comum até hoje. O conceito define um território periférico como um lugar de carência: carência de serviços públicos básicos, de urbanização das áreas públicas, de titularidade da propriedade e de proximidade do mercado de trabalho, entre outras.” (LAGO, 2007: p.9). Sendo uma noção dicotômica, colonizadora e reducionista.

Há que se pensar as periferias, para além do binarismo centro-periferia. É o centro que precisa da periferia e não o contrário. Segundo Bhabha (1998), a dominação colonial provocou o surgimento de espaços limiares, que são espaços de fronteiras, ou o que ele denomina de “terceiro espaço” ou “entre lugar”, ou seja, espaços que não pertencem nem à cultura regional, nem à imposição colonial, mas sim espaços híbridos. “Estes “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e formas inovadoras de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.”(BHABHA, 1998, p. 20 e 22).

O cinema baixadense[233] produz um “entre-lugar” simbólico e material e cria um espaço-tempo de invenção que disputa com os regimes de verdade hegemônico que cristalizam de forma negativa o imaginário sobre a região. Atualmente, não há nenhum curso de formação em Cinema e Audiovisual na Baixada. Porém, por mobilização de coletivos, produtores culturais e professores, está em trâmite a abertura de um curso de Licenciatura em Cinema e Audiovisual[234], em Duque de Caxias, na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF - UERJ). A cena audiovisual baixadense vem se articulando nos últimos anos com bastante consistência. Em 2018, foi lançado o Manifesto Baixada Filma[235] que demanda a territorialização dos recursos públicos no Estado do Rio de Janeiro para o setor audiovisual.

233 - Este texto é um desdobramento da minha dissertação e atuação, enquanto pesquisadora e cineasta baixadense.

234 - Fui convidada e participei de forma voluntária da comissão de criação do curso de Licenciatura em Cinema e Audiovisual da FEBF entre 2020 – 2022.

235 - O manifesto completo pode ser acessado no site www.baixadafilma.com.br

Há um histórico audiovisual importante na região, visto que foi na Baixada que surgiu e permaneceu por dezesseis anos a maior experiência de tv comunitária da América Latina, a TV Maxambomba. Experiência que primava pelo tripé da formação, produção e exibição audiovisual nas praças públicas. A Maxambomba, assim como a TV Olho e os cineclubes foram e ainda são fonte de inspiração para as novas gerações de realizadores.

Belford Roxo é uma das 13 cidades da Baixada e a única do país com mais de 500 mil habitantes sem nenhuma sala de cinema, segundo dados da ANCINE[236] (2020). É neste contexto sociocultural que nasce o coletivo BaixadaCine, em 2016. O coletivo surge com o intuito de realizar filmes de modo independente, além de criar espaços de formação e exibição audiovisual na cidade.

Neste caminho estético-político proposto pelo coletivo, qualquer câmera pode ser uma câmera de cinema, qualquer território pode vir a tornar-se cenário cinematográfico. Qualquer parede pode ser uma tela de cinema. O ruído na imagem e a baixa resolução é construção, escolha e condição material da realização. A performance, a metalinguagem, o afeto, o diálogo com outras mídias se imbrica em um cinema que extrapola a tela e o próprio dispositivo da sala escura. A luz em movimento opera nos espaços que se mantiveram ausente do imaginário estético hegemônico brasileiro, não para torná-lo transparente e sim para criar novos gestos de fabulação e invenção.

O modo de realização coletivo e colaborativo não é novo na história do cinema, tampouco na experiência brasileira. Entretanto, as experiências coletivas e colaborativas da Baixada se entrelaçam não somente para a realização de filmes, mas também para os processos de formação com oficinas e um engajamento para a formação de público, com a atuação vigorosa dos cineclubes. O coletivo BaixadaCine é composto por oito integrantes: Sandro Garcia, Beatriz Rodrigues, Cíntia Lima, Adrian Monteiro, Vitor Sena, Lorrane Mota, Kalebe Nascimento e Artur Fortes. Com uma produção constante de curtas-metragens feita com financiamento em pequenos editais ou sem financiamento nenhum, o BaixadaCine cria autoficções a partir do seu cotidiano, das suas relações de amizade, das precariedades e problemas sociais; com uma produção crítica, decolonial e poética sobre a periferia.

O coletivo gera uma reivindicação da existência de múltiplos centros, para além dos centros criados pelo capitalismo. Se existe gente, há centro, há centro de desejo, de criação, de afeto, de apropriação e de movimento. O conceito de periferia se alarga para além da definição dicotômica dos estudos urbanos e se atualiza na ação dos coletivos culturais baixadenses. A periferia se torna um local de escolha, de afirmação, criação, afeto e desejo de futuro. Em uma entrevista cedida para a professora Thábara Garcia, o coletivo afirma que deseja transformar Belford Roxo na "cidade do amor" ao cinema".

236 - Este dado foi publicado no Informe de Mercado: Salas de Exibição pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA em 22/06/2020).

BaixadaCine visa democratizar o acesso ao cinema independente e contribuir para o fortalecimento de pertencimento local. A memória não é coisa bruta e estável, é matéria construída, atualizada e repetida. Para o coletivo, é preciso que a periferia produza sobre a periferia, rompendo com os estereótipos e criando novas narrativas (BAIXADACINE, 2019). Na descrição do Facebook do coletivo encontramos o seguinte texto:

> "Fazendo cinema de periferia desde que deu na telha que era isso que a gente queria fazer! Aqui, diretamente de Belford Roxo, o Baixada Cine quer fazer cinema de Pedreiro. Cinema de quem não tem formação acadêmica, cinema de cinéfilo de lugar que nem tem cinema. Cinema com atores que não tem Teatro pra ensaiar. Roteiros de roteiristas que não tem biblioteca pra ler. Artistas que não tem espelho pra se espelhar. Aqui é assim, intervalo sem lanche. Mas beleza. Bora fazê filme? Mão na massa que o muro é grande." (Baixada Cine, 2020).

Os filmes e os modos de realização baixadense criam um espaço-tempo de fabulação da memória e de invenção de futuros para o território. A produção do coletivo, através dos curtas[237] "Ladeira é rampa" (2021); Rádio Perifa (2020); Cinema do Futuro: minha verdade seja dita (2019); entre outros; ao se territorializar nas paisagens urbanas baixadenses instauram outros modos de percepção sobre a memória, o imaginário do espaço urbano e reconfiguram o que é margem e o que é centro. BaixadaCine une a formação, a criação e exibição audiovisual; produzindo uma práxis descentralizadora que faz uma cinematografia local e brasileira circular e ser debatida, para além dos espaços formais e comerciais. O coletivo produz conexões com artistas de outras periferias, sendo os cineastas Linconl Péricles e André Novais fonte de referência e inspiração para o coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O coletivo BaixadaCine constrói uma relação com a cidade pelo cinema em um microcosmo cotidiano; em que modos de produção horizontais e colaborativos são experienciados e a construção dos filmes fortalecem o sentimento de pertencimento daqueles que participam de sua feitura e exibição. A própria arte de narrar é uma produção de memória, como afirma o teórico crítico indiano-britânico Homi K. Bhabha. O cinema é pensado como um direito, um direito à imaginação. A memória e as narrativas cinematográficas podem e são disputadas, assim como o imaginário das cidades. A atuação do BaixadaCine vem sendo tecida de forma pulsante nas redes e nas ruas. Neste arranjo em que o cinema, a cidade e o corpo que filma e o corpo que performa se encontram; se instaura uma potência de deslocamento e alargamento de fronteiras e imaginários. Abrindo novos horizontes e criando uma ampliação de outras estéticas na tela e fora dela. BaixadaCine produz uma fissura na produção hegemônica e colonial cinematográfica que prioriza equipamentos e alta resolução por um *cinema de pedreiro*[238]que constrói coletividade e senso de pertencimento no fazer cinema.

237 - Os curtas encontram-se disponíveis no canal do Youtube do coletivo: <https://www.youtube.com/@BaixadaCine>

238 - Adjetivo usado pelo próprio coletivo.

Este texto aproxima conceitos dos estudos urbanos e da geografia com os do fazer cinema, de forma orgânica e em diálogo com o campo analisado. BaixadaCine reivindica a identidade periférica como um gesto de afirmação, sem com isso se fixarem ou estagnarem suas subjetividades, nem tampouco romantizarem as violências estruturais que produzem desigualdade na Baixada. A periferia é acionada mais como "uma posição política do que de uma origem social e identitária pura e simplesmente" (ADERALDO 2017: 83). Beatriz Rodrigues (2020), uma das integrantes do coletivo BaixadaCine, afirma: "Apesar de a gente atuar hoje na Baixada Fluminense e esse ser o nosso foco, a gente tem uma ligação muito forte com as periferias do mundo. A periferia é o futuro do nosso mundo". A atuação do coletivo BaixadaCine inventa territórios fabulativos e cria memória para si e para sua comunidade.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, Guilhermo (2017): *Reinventando a cidade*: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas "periferias" de São Paulo, São Paulo: Annablume: Fapesp

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BHABHA, HOMI K. *Locais da cultura.* In; Bhabha, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.

BAIXADACINE: Facebook do BaixadaCine, em: <https://www.facebook.com/BAIXADACINE/> (Acesso em 16/05/2022).

BAIXADACINE. *BaixadaCine Quer Transformar Belford Roxo na 'Cidade do Amor' ao Cinema* [Entrevista concedida a Thábara Garcia], em: <https://rioonwatch.org.br/?p=43705> Publicada em 23/10/2019. (Acesso em 13/05/2022).

DUTRA, R. da S. História da TV Olho: a primeira TV de rua do Brasil. Dissertação. UERJ, Rio de Janeiro, 2016.

ENNE, Ana Lúcia." *Identidades como dramas sociais*: descortinando cenários da relação entre mídia, memória e representações acerca da Baixada Fluminense". In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

HALL, Stuart. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Londres: Sage, 1997.

IKEDA, M. G. *O "cinema de garagem"*, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 5, n. 2, p. 457–479, 2018.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGO, Luciana Corrêa do (2007): *"A "periferia" metropolitana como lugar do trabalho*: da cidade-dormitório à cidade plena", in: Cadernos IPPUR, Rio de Janeiro, Ano XXI, 2, 9-28.

MBEMBE, Achille. *On the postcolony* (studies on the history of society and culture). Univer-

sity of California Press, 2001.

MELO, Da Silva R. *A periferia como futuro*: O cinema em tempos de pandemia visto a partir da Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. *Critical Reviews on Latin American Research - CROLAR*, V.9 n.1. Novembro – 2021.

RIZO, G.F. *Costuras temporais*: Da TV Maxambomba as Webseries. In: XII Reunión de Antropología del Mercosur, 2017, Posadas. XII Reunión de Antropología del Mercosur Experiencias Etnográficas: desafíos y acciones para el Siglo 21. Posadas, 2017.

SANTOS, M. *Território e sociedade* – Entrevista com Milton Santos. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

A imagem precária e o estilo na montagem documentária[239]

The precarious image and style in documentary editing

Gabriela Lopes Saldanha[240]
(Doutoranda em Multimeios – Unicamp)

Resumo: O que torna uma imagem caseira (Machado, 2017) em monumental? Quando a imagem precária (Schaeffer, 1996) é alçada à condição de obra de arte? A proposta deste trabalho é avaliar a condição de imagens avatares em futuros possíveis. Ou seja, de que forma a montagem vem sendo utilizada principalmente em documentários para se pensar uma nova ordem para a *mise-en-scène* cinematográfica. Nesta discussão, tomaremos os filmes *Pacific (2009) e Doméstica (2012) como índices contingentes de tais imagens.*

Palavras-chave: Documentário, montagem, *mise-en-scène*.

Abstract: What makes a homemade image (Machado, 2017) monumental? When is the precarious image (Schaeffer, 1996) raised to the condition of a work of art? The purpose of this works is to evaluate the condition of avatar images in possible futures. That is, how edition has been used mainly in documentaries to think about a new order for *mise-en-scène*. In this discussion, we will take the films *Pacific* (2009) and *Doméstica* (2012) as contingente índices of such images.

Keywords: Documentary, edition, *mise-en-scène*.

Após a *querela do dispositivo* como processo cinematográfico no documentário, o debate sobre a plasticidade do material fílmico permanece como instância de análise em filmes que se propõem a discutir temas controversos para a sociedade brasileira. Termos como *imagem caseira*, *imagem amadora*, ou mesmo *imagem precária*, aparecem como sinônimos na literatura crítica para tratar da imagem e do som que compõe, por exemplo, os filmes *Pacific* (2009), dirigido e montado por Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), dirigido por Gabriel Mascaro e montado por Eduardo Serrano, alvos deste trabalho. Sabemos, contudo, que *Pacific* é integralmente destituído de um controle profissional de tais bandas no ato da gravação, já, *Doméstica* é realizado com indicações técnicas prévias, mas seu resultado continua sendo uma busca do controle profissional. De toda forma, não se pode dizer, por exemplo, que existe um padrão plástico, do ponto de vista fotográfico e fonográfico nestes filmes. Podemos dizer com isso, que, a produção de conteúdo de cada personagem – turista, empregada e adolescente – acaba por se configurar como um protótipo da imagem cinematográfica. A unidade estética padrão estará constituída então, na montagem, fase em que esses protótipos são ressignificados à condição de avatares de um produto virtualizado para além do concebido inicialmente. Neste sentido, questionamos a produção documentá-

239 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PRECARIEDADE E RESISTÊNCIAS.

240 - Doutoranda e mestre em Multimeios pela Unicamp, com pesquisa sobre montagem e estéticas do documentário brasileiro.

ria do século XXI em relação à: "*o que pode a poesia na reciclagem de materiais dos imensos arquivos digitais que nos armazenam?" (SOCINE, 2022). Ao mesmo tempo em que potencializamos a capacidade de produzir imagens e sons a partir de ferramentas móveis, quase extensivas ao corpo humano, também localizamos no ato cinematográfico a desistência da produção de novas imagens. Seria o futuro do cinema apenas a reciclagem de materiais?*

Assim, utilizamos como referência para esta reflexão a visão de autores como Arlindo Machado (2017), David Bordwell (2013), Jean-Marie Schaeffer (1996) e Marcius Freire (2011). Schaeffer (1990) aponta que o caráter precário da imagem não é algo pré-estabelecido, ele se constitui de forma adversa, espontânea e, por isso mesmo, se configura, a depender da sua *contingência*, como expressão estética. De acordo com o autor, o belo seria, na verdade, não uma imagem, mas um encontro entre o espectador e a obra, caso este encontro represente as formas idênticas do nosso espírito em atividade livre e autônoma, para ele isto quer dizer que deve existir uma harmonia entre a imaginação e o entendimento. Todas as vezes que o espectador se reconhece no turista do filme *Pacific*, ou no lugar do adolescente ou das empregadas em *Doméstica*, ele experimenta esta, talvez incômoda, sensação e encontro com o belo. Já em outra medida, a *contingência* é mais um sinônimo do debate ético, em disputa de equilíbrio com o debate estético. Ao discutir as possibilidades de construção de limites éticos para o documentário, o pesquisador Marcius Freire (2011) observa que a estética, ou os modos de representação no cinema de não-ficção, é o fator impulsionador para as mudanças e transformações do estilo cinematográfico. Para David Bordwell (2013), é o estilo adotado pelo realizador cinematográfico que molda a consciência do espectador, ainda que de forma inconsciente. Ao estilo, caberiam justamente as escolhas estéticas atreladas às técnicas definidas pelo cineasta.

Desta forma, a passagem do filme amador para o filme profissional é paradigmática do processo criativo, já que existe uma diferença fundamental entre imagens e filme. Qualquer pessoa de posse de uma câmera é capaz de produzir imagens, mas para se chegar a um filme, será necessário observarmos se, no conjunto das imagens, estará presente uma consciência deliberada sobre linguagem cinematográfica, opções estéticas empregadas e seleção e encadeamento de tais imagens. Logo, pretendemos investigar os usos da montagem na concepção de obras ditas como oriundas de imagens precárias e seus modos de reelaboração de uma *mise-en-scène* documentária.

SOBRE A CONTINGÊNCIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Em relação à imagem, o campo da fotografia acrescenta um debate pertinente no que concerne à constituição dos materiais. Para Schaeffer (1990), o estatuto da fotografia, seja um material jornalístico, científico, um álbum de família, ou imagens documentais, estará sujeito a determinação da sua condição estética a depender do meio e da organização a qual se relaciona. No caso da fotografia, em análise por Schaeffer (1990), será o museu a instituição que qualificará aquele material, e também a forma como foi selecionado, como o formato de coleção, por exemplo. A partir desses dois critérios, o visitante (receptor/espectador) estará em condições ideais para apreciação da obra em estado de arte, segundo o autor. Po-

demos dizer neste sentido, então, que, no caso do documentário, enquanto material físico de origem fotográfica, a sala de cinema, enquanto espaço de exibição e apreciação da obra de arte, será o meio, a instituição, capaz de transformar àquelas imagens *caseiras* em imagens *monumentais*, ou seja, cinematográficas. E, a partir do momento em que o filme é lançado e exibido comercialmente, ou de maneira independente, sua legitimidade estará assegurada, uma vez que ele foi submetido antes da exibição a um processo de seleção – o trabalho do programador/curador, pertinente à sala de cinema e aos ambientes de festivais e mostras, bem como nos dias atuais, das plataformas de streaming e demais estados de consumo do conteúdo lido como cinematográfico e apresentado tal qual.

Para o teórico que tratou do tema na década de 1990, a incursão da fotografia no campo da arte torna possível tal provocação sobre a precariedade dos materiais ditos não naturais, que ele vem a chamar de *imagem precária*, em contraponto a ausência do belo clássico, posado, manifesto por uma natureza harmoniosa. Ora, para o cinema, esta oscilação pode ser observada se pensarmos sobre a incursão do documentário nas salas de cinema[241] não apenas como potentes fontes de debates sociais, mas também discussões de ordem estética, como é o caso da opção enfrentada por Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, respectivamente em *Pacific* e *Doméstica*, ao desafiarem a imagem cinematográfica a partir de imagens caseiras e não profissionais.

De todo modo, o filme amador, sendo ele uma reunião de imagens não conscientes dos elementos citados, foi alçado à condição de filme cinematográfico, principalmente após o surgimento do vídeo, nos anos de 1970. Ao que tudo indica para este caso, é que a legitimidade do filme caseiro foi assegurada não por quem produziu tais imagens, mas por quem selecionou tais produções, tornando-as aptas para uma exibição coletiva. O professor Arlindo Machado (2017) lembra a partir de Roger Odin (1995) que, o filme amador – detentor genético de uma imagem precária – possui quatro características que o localizam no conjunto de imagens: *a fotografia em movimento parado; o olhar dirigido à câmera; o saltar da câmera (descontinuidade entre os planos); a imprecisão da percepção.* Esta quarta característica nos devolve a *contingência* apontada Schaeffer (1990), ou seja, o caráter duvidoso do ato. Nesta linha tênue acaba por escapar de uma teia firme presente no documentário, a relação de poder entre realizador e personagem, e por conter esta ausência, então, pode ser chamado de filme amador/caseiro/doméstico.

Neste sentido, sabemos que a estética se movimenta sempre contrária à padronização, e a ética no sentido da normatização. Contudo, Freire (2011) alerta para o risco da má interpretação que correm os projetos fílmicos que se lançam neste desafio estético, muitas vezes de vanguarda. A crítica neste caso contextualiza um universo dramático de discussão para o documentário, sobretudo após os anos de 1960, com o surgimento do Cinema Verdade, que, ao acrescentar novos traços ao documentário, incluiu a presença do realizador e da equipe técnica na cena, configurando-os como elementos performáticos da ação. Ainda que

241 - A sala de cinema será utilizada como contraponto ao museu, como medida de referência ao debate proposto ainda na década de 1990, quando tais espaços configuravam como instituições símbolo do consumo das respectivas obras de arte, fotografia e cinema. Nada impede que os espaços de consumo das obras tenham se atualizado em diferentes meios, pois o que interessa para a análise é a decantação do conceito da imagem precária e sua transformação em imagem cinematográfica.

o texto original do autor não traga como exemplo os filmes *Pacific* e *Doméstica*, sabemos que ambos são signatários, bem mais, acreditamos, deste desafio estético apontado por Freire, do que de uma possível deficiência – ou insuficiência metodológica – que coloque em questão a existência ou não dos filmes pesquisados.

Embora a ética seja referente para o campo do documentário, é a estética que torna este mesmo documentário um produto cinematográfico. Do contrário estaríamos falando de outros formatos audiovisuais destinados à informação ou ao consumo, mas não de cinema como obra artística. Segundo Schaeffer (1990), em acordo com sua ideia de *contingência,* a insubordinação da estética perante a ética é o que garante o caráter político da obra de arte. Podemos dizer com isso que, quando observamos os turistas, os adolescentes e as domésticas, pessoas comuns, generalizadas sob uma identidade social, sendo alçados à condição de personagens, promovemos neste sentido, então, um gesto político de referência. Quer dizer, desta forma, lançamos luz a uma representação plausível de quem somos, fomos ou poderíamos ser. E isto é tão atrativo para o espectador, do ponto de vista reflexivo, quanto à presença de protagonistas ficcionais.

O ESTILO A PARTIR DA *MISE-EN-SCÉNE* DOCUMENTÁRIA

Para David Bordwell (2013), a identificação de um estilo leva em consideração então o encantamento desperto pela contingência deste encontro, operado por mecanismos de ação técnicos capazes de ativar corpos virtualizados oferecendo com isso trama à montagem. Deste modo, se faz presente o processo de criação singular do realizador em meio também ao seu período histórico:

> No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo (s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p. 17).

Assim, no caso dos filmes *Pacific* e *Doméstica*, acerca do seu estilo, sabemos que são compostos por um dispositivo comum que é a entrega da câmera aos personagens e a edição realizada por seus diretores em parceria com montador/assistente de montagem. Além disso, encontramos outras duas categorias comuns em que estes filmes possuem familiaridade, *filme de montagem* e *filme de arquivo*.

Esta é uma questão própria do cinema contemporâneo, já que é motivada pelos processos de concepção da imagem e do som virtuais. Sabemos que os termos acima se consolidaram no estudo do documentário tendo como pano de fundo o anteparo histórico na origem dos materiais. A função, em geral, dos materiais de arquivo é o de referendar com provas existenciais o que se discute em determinada obra, porém, trata-se sempre de uma

referência ao passado. Com os processos de digitalização da imagem, há um reforço da ideia concebida no cinema moderno de que não existe mais um recuo histórico, tudo é passado, na medida em que tudo é presente. Agora, o digital reforça a simultaneidade de passado e presente, e assim o tempo real se torna virtual.

Em resumo, cairemos na teoria do *continuum de espaço-tempo*[242] associada à arte que nada mais é do que verificar a existência de um sistema não mais dimensional, histórico, progressivo, mas sim, atemporal e, por isso mesmo, sempre presente, um processo constante e não cíclico. Com isso, as experiências de espaço e de tempo se tornam indissociáveis. Desta forma, as diversas dimensões existentes no ato da gravação, são reconfiguradas na montagem cinematográfica, dito de outra forma, são recriadas, ou, usando um termo ainda mais adequado, são cocriadas. No caso dos filmes pesquisados, este tipo de construção se torna ainda mais confortável, na medida em que a edição não se utiliza do recurso da montagem paralela, por exemplo, um tipo de hipérbole narrativa que pressupõe a construção de várias dimensões temporais evocando uma onipresença, mas sim, se utilizam da montagem discursiva para se expressarem. Tanto *Pacific*, como *Doméstica*, são longas-metragens similares neste quesito: a dimensão temporal dos acontecimentos não interfere no processo, na finalidade existencial dos filmes. *Pacific* ainda guarda uma particularidade em relação ao tempo interno da narrativa que é o início e o fim da viagem do navio equiparado ao início e ao fim da duração do filme, os 72 minutos. De todo modo, são imagens de fontes diversas e não oriundas da mesma viagem de navio. *Doméstica* da mesma forma, são sete adolescentes filmando em seis cidades diferentes, de forma independente, cada um, segundo seu roteiro particular.

Assim, o que parece se sobressair como aspecto interessante manifesto desse novo comportamento descolado do tempo linear, associado à cultura virtual do século XXI, são os gestos internos revelados na montagem por aqueles personagens diante da experiência da viagem, como também, os gestos emanados da experiência dos adolescentes ao gravarem aquelas mulheres que partilham das suas intimidades, com pouco ou quase imperceptível direito à própria privacidade.

Se compararmos documentários tradicionais, compostos por entrevistas em plano fechado, onde temos apenas *talking heads*, a documentários de dispositivo, a exemplo de *Pacific* e *Doméstica*, perceberemos nestes últimos como há uma disposição na montagem para o tempo daquelas imagens que muitas vezes parecem apenas repetições e ensaios de intenções, mas que suportam um alto grau de subjetividade que outros filmes, ainda que captados por profissionais, não conseguem extrair. Tais imagens e sons amadores produzem um éter vivaz e eloquente de pessoas comuns, e é nisto que reside e torna também tão fascinante observar turistas de classe média em um navio, adolescentes registrando suas empregadas e, as próprias domésticas oferecendo para o espectador a sua face e seus corpos mais resignados perante a vida. É sobre tal paradoxo de auto *mise-en-scène* que se configuram então as imagens precárias em sua condição de existência enquanto expressão artística.

242 - Teoria desenvolvida ainda no início do século XX, pelo matemático alemão Minkowski e que guarda proximidade com a teoria da relatividade de Einstein, conceito que influenciou fortemente os movimentos artísticos das décadas de 1950 até 1970, culminando com o surgimento do meio videográfico.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

FREIRE, M. D*ocumentário:* ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.

MACHADO, A. *Um cinema do cotidiano?* Rebeca:, n.6, v.1, jan-jun 2017.

ODIN, R. *Le film de famille:* usage privé, usage publique. Paris: Medicus Klinksiek,1995.

SCHAEFFER, J. M. *A imagem precária:* sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

Vozes africanas de arquivo: *Minha avó era palhaço* e *Medida provisória*[243]

Archive African voices: *My grandmother was a clown* and *Executive order*

Geórgia Cynara Coelho de Souza[244]
(Doutora – UEG, UFG, USP)

Resumo: Implicações estético-narrativas do uso dos mesmos *samples* de vozes africanas de bibliotecas digitais no documentário *Minha avó era palhaço* (Mariana Gabriel, São Paulo, 2016, média) e na ficção *Medida provisória* (Lázaro Ramos, Rio de Janeiro, 2022, longa-metragem). Estudo amparado em análise fílmica, pesquisas bibliográficas sobre som e música no audiovisual, e entrevistas com compositores de trilhas originais (Profeta, 2022) ou que usam *stock music* em seu cotidiano (Ludwig, 2018; Domene, 2018).

Palavras-chave: Trilha musical, cinema brasileiro, *stock music*, bibliotecas musicais, composição musical.

Abstract: Aesthetic-narrative implications of using the same African voices samples from digital libraries in the documentary *My grandmother was a clown* (Mariana Gabriel, São Paulo, 2016) and in the fiction film *Executive order* (Lázaro Ramos, Rio de Janeiro, 2022). Study supported by film analysis, bibliographic research on sound and music in audiovisual, and interviews with original music track composers (Profeta, 2022) or those who use stock music in their daily work (Ludwig, 2018; Domene, 2018).

Keywords: Musical score, Brazilian cinema, stock music, music libraries, music composition.

Música de catálogo (DURAND, 2018), *stock music*, *production music* (ADAMS et al, 2017) ou "trilha branca" é o conjunto de músicas organizadas em categorias - instrumentação, gênero, emoção, local, época e/ou outras - em bibliotecas digitais disponíveis para licenciamento em plataformas online. Além da qualidade técnica e da média ou longa duração em relação à peça audiovisual de destino, elas são caracterizadas pela rejeição de melodias marcantes, a constância do andamento e da tonalidade, a divisão em *stems* – famílias de instrumentos mixados de forma independente – e por inícios e finais bem demarcados, sem *fades*, para facilitar a edição com a imagem (DOMENE; LUDWIG, 2018).

243 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão 6: Estilo e música, do Seminário Temático Estilo e Som no Audiovisual.

244 - Doutora e pós-doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Docente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG.

Velocidade, conveniência, liberação instantânea e preço são as principais vantagens dessas coleções, em detrimento de uma trilha musical original ou de uma canção preexistente consagrada na mídia. Segundo o produtor musical estadunidense Ron Goldberg (in ADAMS et al, 2017), elas não necessariamente são acompanhadas de um alto potencial narrativo, mas de lucros com direitos de sincronização.

O compositor de "trilhas brancas" não sabe o destino de sua música e busca oferecê-la em ambientes nos quais ela possa ser vendida por valores mais competitivos e, ao mesmo tempo, estar "mais visível" (melhor indexada/"tagueada") em catálogos digitais. As descrições das faixas carregam, segundo Durand (2018), a ideia de associações instantâneas entre música e narrativa, o que facilita a busca nesses vastos catálogos - muitas vezes feita por pessoas sem grande ou nenhum conhecimento musical formal -, mas vincula sua música aos clichês - o "automatismo associativo" condenado por Adorno e Eisler (1947) por sua "banalidade" e falta de "originalidade", que levariam a "respostas automáticas" dos espectadores. A autora questiona tal posição, para ela relacionada a uma tradicional abordagem utilitarista da música de cinema, tratando a diversidade de possibilidades tanto de utilização de um mesmo fonograma quanto do uso de várias faixas para uma mesma sequência audiovisual como um fenômeno próprio da música de catálogo - o que revela uma densa trama colaborativa de "sujeitos-agentes-ouvintes-criadores" de significados.

Uma dessas coleções, a *Jam Pack World Music*, é licenciada pela Apple e contém mais de três mil *samples* de mais de 40 instrumentos virtuais de todo o mundo, em mais de 12 gigabytes de arquivos de alta qualidade. Alguns dos 14 arquivos de variação das *African Mist Voices* integrantes da coleção foram utilizados em dois filmes brasileiros recentes: o documentário em média-metragem *Minha avó era palhaço* (Mariana Gabriel, São Paulo, 2016) e o longa de ficção *Medida provisória* (Lázaro Ramos, Rio de Janeiro, 2022).

Tal identificação somente foi possível pelo fato de que a autora deste estudo, também compositora, possui a coleção e utilizou, ela própria, as *African Mist Voices* na composição da música do referido documentário, deparando-se, seis anos depois, com as mesmas sonoridades no filme de Lázaro Ramos. Em *Minha avó era palhaço*, as vozes ilustram discretamente uma passagem da entrevista da historiadora que conta como os povos africanos vieram para o Brasil. Em *Medida provisória* (Lázaro Ramos, Rio de Janeiro, 2022), as mesmas vozes aparecem reverberadas e em primeiro plano sonoro quando o casal protagonista Capitu (Taís Araújo) e Antônio (Alfred Enoch), separados na tentativa de resistir à ordem federal de que todas as pessoas pretas deveriam deixar o Brasil com destino à África, se reencontram, supostamente cedendo à medida governamental, no clímax do filme.

Investigam-se, portanto, as Implicações estético-narrativas do uso dos mesmos *samples* de vozes africanas de bibliotecas musicais digitais em ambos os filmes, buscando seus efeitos na relação som-imagem. O estudo é amparado em análise fílmica, pesquisas bibliográficas sobre som e música no audiovisual, e entrevistas com compositores de trilha musical original (Profeta, 2022), e com aqueles que usam música de catálogo em seu cotidiano (Ludwig, 2018; Domene, 2018).

O samba não é mais samba; o *afrobeat* não é mais *afrobeat*: gêneros musicais surgidos fora da Europa e dos Estados Unidos encontram-se sob um mesmo guarda-chuva, articulado para organizar a produção e oferta de tais sonoridades mundo afora, dentro da lógica global da música popular massiva (JANOTTI JR., 2006). Simon Frith (2000) observa que o termo *World Music*, portanto, diz mais sobre quem criou o termo - a indústria fonográfica da década de 1990 - do que o que ele designa, e reflete uma sociedade em busca de "exóticas e autênticas novidades", em um contexto multicultural de queda mundial de vendas de discos de rock, globalização econômica e imigração, modernização dos meios de produção musical dos países em desenvolvimento, surgimento de novos selos independentes e imensa disponibilidade de arquivos sonoros.

Assim, o já citado *afrobeat*, bem como *African House*, benga, coladeira, kuduro, kizomba, *yorubeat* e outras dezenas de gêneros da música popular do continente africano - dividido em 54 países e cinco regiões, com suas milhares de línguas e dialetos - tem suas especificidades apagadas para "facilitar" transações comerciais mundiais, incluindo a catalogação de arquivos em bibliotecas musicais digitais, como a *Jam Pack World Music* e suas *African Mist Voices*, utilizadas nos filmes aqui analisados.

O conceito da trilha musical e sonora de *Minha avó era palhaço* (Mariana Gabriel, São Paulo, 2016), assinada pela autora deste estudo, gira em torno das memórias da filha e da neta de Maria Elisa Alves dos Reis, utilizando, para isso, elementos presentes na canção *Xamêgo*, de Luiz Gonzaga (1958) - canção esta que embalava as apresentações do palhaço Xamego, a avó da diretora do filme. Entre estes elementos, temos escalas melódicas, arpejos, sequências harmônicas e também referências timbrísticas, como acordeon, piano, contrabaixo, agogô, etc. A valsa é utilizada na música-tema para remeter a um sentimento nostálgico, enquanto o forró é deixado para os arquivos históricos audiovisuais e sonoros inseridos no documentário, datados da Era de Ouro do Rádio no Brasil (anos de 1950) e da época em que o próprio Luiz Gonzaga se apresentava nos circos pelo interior do país.

A compositora utiliza quatro das 14 variações das *African Mist Voices* disponíveis na *Jam Pack World Music*, em um momento inicial de contextualização histórica do documentário em média-metragem. Aos 8 minutos e 8 segundos de filme, vemos a historiadora Ermínia Silva falar da chegada dos povos africanos ao Brasil e da presença, na sociedade brasileira, de negros escravizados, alforriados, donos de escravos e também de negros artistas - categoria dentro da qual estão o proprietário do Circo Guarany, João Alves, e sua esposa, Maria Elisa Alves dos Reis, o palhaço Xamego, protagonista do filme e a primeira mulher negra a se tornar palhaço no Brasil.

Entre tomadas diversas da entrevista com a historiadora - quando escutamos sons de berimbau extraídos da mesma biblioteca digital -, estão imagens em animação de negros escravizados trabalhando - momento em que, além do berimbau, escutamos as vozes africanas objeto de nosso estudo comparativo, em sua primeira variação. A relação que se cria é de "canto de trabalho", dada a ênfase na atividade dos escravizados na monocultura do

café, ao mesmo tempo em que se evoca a resistência das rodas de capoeira por meio do berimbau. As vozes ouvidas antes retornam quando a diretora do filme aparece montando uma linha do tempo na parede. A elas são adicionadas três novas variações das *African Mist Voices*, com o intuito de demonstrar as diferentes vozes e forças produtivas/criativas dos africanos em nosso país, personalizadas na família fundadora do Circo Guarany, revelada nas fotografias e notícias antigas. A sequência se encerra aos 8 minutos e 53 segundos, e as vozes de arquivo utilizadas não são escutadas em outros momentos do filme.

No longa de ficção *Medida provisória* (Lázaro Ramos, Rio de Janeiro, 2022), um desses mesmos arquivos de vozes africanas aparece em um momento decisivo: o reencontro do par romântico Antonio (Alfred Enoch) e Capitu (Thaís Araújo). Ela estava refugiada com outros negros em *afrobunkers* - esconderijos criados em resposta ao decreto do governo brasileiro para transferir, compulsoriamente, pessoas pretas para a África -, ali vivendo dilemas coletivos e individuais, como questões de identidade, ancestralidade, alteridade, raça, gênero, direito à liberdade, maternidade, família, carreira e futuro. Enquanto isso, Antônio estava confinado em sua casa, a princípio disposto a resistir à pressão do governo e a defender, como advogado, o direito das pessoas pretas de continuar no país; mas os recursos se esgotam e, ao final, já se encontra sem forças ou sanidade.

Quando as autoridades brasileiras se mostram prontas para invadir a casa de Antônio, o presidente aproveita a presença da mídia para sugerir uma abordagem mais "amigável", esperando que ele se entregue e, assim,"terminem bem a campanha". Atrás da aglomeração, surge Capitu, em uma hora, 26 minutos e 48 minutos de filme, ao som das vozes africanas presentes em um dos arquivos da biblioteca digital de *world music*. Essas vozes contém uma grande reverberação, em consonância com o *slow motion* da imagem dos passos firmes de Capitu. Um dos compositores da trilha musical do filme, Plínio Profeta, ambienta as vozes com uma base constante de cordas graves sintetizadas, no mesmo tom, e pontua os passos da personagem com batidas graves, como as de um coração. Esta combinação de sonoridades, o *slow motion* da imagem e a composição dos planos - Capitu parece estar sozinha lutando contra um país - tem o efeito de "parar o tempo", ampliando o impacto da sequência e a expectativa pela resolução do conflito.

Em entrevista para este estudo, Profeta (2022) conta que entrou no projeto com o filme já montado, para, com sua trilha musical original, somar às musicalidades de Kiko de Souza e do rapper Rincon Sapiência. Além da música original composta pelo trio, com elementos do rap e da Música Popular Brasileira e referências da narratividade musical clássica a partir de trabalhos anteriores de Profeta, canções pré-existentes de artistas pretos brasileiros são ouvidas ao longo de todo o filme. Avaliando como satisfatório o diálogo com o diretor Lázaro Ramos e todo o processo de feitura da música original, o compositor diz que não usa "trilhas brancas" ou música de catálogo em seus projetos.

> Nada vai ficar melhor do que a música feita para aquela cena. Existe hoje esse movimento forte, até por uma questão econômica, custa mais caro você compor e fazer uma coisa específica pra cena, mas eu pessoalmente acho que é incomparável uma música composta

> especialmente do que você ter um catálogo que vai dizer "momento romântico", aí você tem aquela trilha branca que vai estar num outro filme lançado daqui a dois anos. (...) Eu acho que a gente tem que compor, e o poder criativo de você compor olhando pra imagem e chegar nesse momento mágico que é quando a coisa encaixa, e você fala, "nossa, aqui ficou perfeito o andamento e tudo", eu acho imbatível (PROFETA, 2022).

No entanto, em situações específicas, como a cena aqui analisada de *Medida Provisória*, ele usa sua coleção de *samples*.

> O que eu tenho e compro são CDs de samples e loop (...) de coisas específicas, como por exemplo, sei lá, batidas africanas, muita coisa de *world music*, que eu gosto. Mas geralmente eu misturo (...). É muito raro eu usar uma coisa exatamente como ela veio no CD. (...) Eu compus a harmonia que vai embaixo dessas vozes. (...) O ideal pra mim seria poder ter o *budget* pra chamar cantoras africanas, ou que gravassem lá uma coisa específica pro filme, mas nesse projeto a gente não tinha o tempo e o *budget* pra fazer isso (PROFETA, 2022).

Importante dizer que o longa trilhado por Profeta recebeu 2,7 milhões de reais do Fundo Setorial do Audiovisual para sua produção, enquanto o média *Minha avó era palhaço* recebeu 40 mil reais da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a própria produtora Diôio Produções investiu mais 15 mil, totalizando 55 mil de orçamento final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comparando os orçamentos destinados a cada um dos filmes analisados - 2,7 milhões para *Medida provisória* e 55 mil reais para *Minha avó era palhaço* -, as estruturas de produção são muito distantes, apesar da afinidade temática (raça) e do uso das mesmas vozes africanas de arquivo, mesmo que com funções narrativas diferentes. Entendendo a disparidade de valores que envolvem a produção de um média documental de 52 minutos e um longa-metragem de ficção de 102 minutos, as vozes africanas cumprem a função de marcar sonoramente uma das matrizes formadoras do povo brasileiro de forma rápida, econômica, eficaz semanticamente - dentro do que um espectador brasileiro comum possa entender como "de origem africana" -, e dentro das limitações orçamentárias, em cada caso.

Os usos narrativos são, no entanto, muito diferentes: enquanto a trilha de *Minha avó era palhaço* se utiliza das *African Mist Voices* em trechos contextuais de passagem no início do filme - não dando a elas espaços marcantes como aqueles ocupados pela música original conectada ao palhaço Xamego -, a trilha de *Medida provisória* apresenta as mesmas vozes africanas de arquivo no clímax, no final do filme.

Mesmo que, em sua entrevista, Profeta (2022) tenha declarado ser "conceitualmente contra" utilizar músicas de catálogo, ele consegue manipular os *samples* de *world music* para que surtam um efeito narrativo marcante. Quando perguntado sobre os motivos de seu uso, ele alega a "falta de *budget*", o que é questionável, se pensarmos nos recursos acessíveis a um compositor conhecido nacionalmente (mesmo que não oferecidos pelo filme).

De todo modo, em ambos os casos, ficamos restritos a uma compreensão muito superficial do que seja uma "sonoridade africana". A "africanidade" vem mais da relação som-imagem do que das características musicais do arquivo digital. De que região/país vieram essas vozes? Em que contexto e em que idioma e/ou dialeto elas são cantadas? Tais informações não constam na coleção, tampouco nos créditos dos filmes - e se constassem, como poderiam ser aproveitadas na relação som-imagem? Como decolonizar as coleções musicais digitais em sua catalogação e como decolonizar seu uso?

REFERÊNCIAS

ADAMS, R.; HNATIUK, D.; WEISS, D. *Music Supervision*: The Complete Guide To Selecting Music for Movies + TV + Games + New Media. New York: Schirmer Trade Books, 2017.

ADORNO, T.; EISLER, H. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.

DOMENE, M. *Maurício Domene*: depoimento [nov. 2018]. São Paulo, 2018.

DURAND, J. *Library music(king)*: A library music como processo social e acção colectiva. Revista Portuguesa de Musicologia, v. 5, n. 1, 2018, págs. 117-132. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7302320>. Acesso em: 21 mar 2022.

FRITH, S. *The Discourse of World Music*. In BORN, Georgina; HESMONDHALGH (Ed.). Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000. p.305-322.

JANOTTI JR., J. S. *Mídia e música popular massiva*: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: PRYSTHON, Ângela (org). Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.131-147.

LUDWIG, J. *Julian Ludwig*: depoimento [out. 2018]. São Paulo, 2018.

PROFETA, P. Plínio Profeta: depoimento [jun.2022]. Rio de Janeiro, 2022.

“Rosa Azul de Novalis”: Das telas para a página do jornal[245]

“Rosa Azul de Novalis”: From the screens to the newspaper

Gilmar Hermes[246]
(Doutor- Universidade Federal de Pelotas)

Resumo: Um filme audacioso com a temática LGBTQIA+ do ano de 2019 foi *Rosa Azul de Novalis*. No texto “Gustavo Vinagre e a misteriosa rosa azul”, o crítico Luiz Carlos Merten trata desta produção no jornal *O Estado de São Paulo*, desafiando o ambiente de repressão vivido hoje no País.

Palavras-chave: Crítica jornalística; semiótica; Gustavo Vinagre; sexualidade.

Abstract: An audacious LGBTQIA+-themed film of the year 2019 was *Rosa Azul de Novalis*. In the text “Gustavo Vinagre and the mysterious blue rose”, the critic Luiz Carlos Merten deals with this production in the newspaper *O Estado de São Paulo*, challenging the environment of repression experienced today in the country.

Keywords: Journalistic review; semiotics; Gustavo Vinagre; sexuality.

Um dos filmes mais audaciosos com temática LGBTQIA+ do ano de 2019 foi *Rosa Azul de Novalis* com codireção de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro. Pelo fato de haver cenas de sexo explícitas e uma linguagem documental ambígua, entre a técnica do documentário e da ficção, é um filme que pode ser difícil de abordar jornalisticamente e há necessidade de uma retórica cuidadosa para fazer justiça à sua importância.

No texto “Gustavo Vinagre e a misteriosa rosa azul”, o crítico Luiz Carlos Merten dedica um espaço significativo à produção no jornal *O Estado de São Paulo*, desafiando o novo ambiente de repressão vivido pelo fechamento relativamente recente da exposição de artes visuais *Queermuseu* em Porto Alegre, em setembro de 2017.

Sabe-se que o fantasma da censura historicamente cerca a produção cinematográfica brasileira, através da ação de grupos conservadores. O autor Sidney Ferreira Leite (2005) observa que a influência da cultura cinematográfica foi decisiva no século XX e, por isso mesmo, foi alvo de quem buscou controlar a circulação de ideias.

Os fins políticos também se aliam a propósitos religiosos e comportamentais, como já ocorreu anteriormente com o apoio de grupos conservadores ao regime militar e tem ocorrido recentemente. Viu-se o fechamento da exposição *Queermuseu* no ano de 2017, em Porto Alegre. Apesar de contar com várias obras já em circulação em outras exposições, de artistas consagrados, foi encerrada antecipadamente sob o argumento de que poderia

245 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Comunicações Individuais Queer.

246 - Gilmar Hermes é jornalista e doutor em Comunicação, professor do Curso de Bacharelado em Jornalismo da UFPel.

ser uma influência negativa para o público infantil. Essa ocorrência sinalizou as mudanças futuras com a eleição da extrema direita em 2018. Nesse contexto, é que o filme tratado foi exibido na época de publicação da reportagem. Sua narrativa audaciosa e a maneira de lidar com imagens do corpo coloca em questão a "infantilização" da arte, especialmente quando se trata da sexualidade.

Com o propósito de divulgar a produção, como é próprio das reportagens na área de cinema, as redações do crítico Merten constituem-se através de vários signos que remetem a diversos repertórios cinematográficos. E, através de uma análise semiótica, destacando os signos usados para a elaboração deste texto, pode-se observar como este trabalho jornalístico faz parte do dispositivo cinematográfico.

As palavras, o material principal usado para a elaboração do texto jornalístico, correspondem a legi-signos (SANTAELLA, 2000), signos que funcionam como convenções simbólicas ou culturais. Mas, no contexto da reportagem, funcionam como sin-signos, signos que são percebidos como ocorrências específicas dando conta de objetos que têm um caráter mais singular. Signos que funcionam como sin-signos são os que caracterizam as técnicas da reportagem e do jornalismo informativo, por sobretudo estabelecerem relação com objetos dados como ocorrências ou manifestações existenciais. Neste caso, trata-se do filme em questão e o processo criativo inerente. No entanto, há ainda signos que aparecem como interpretantes produzidos pelo crítico de cinema, resultados da sua leitura e avaliação do filme. Neste caso, são signos do tipo argumento, que pressupõem a interpretação produzida por Merten sobre o filme.

O texto dá conta da apresentação do filme no circuito de exibição como um acontecimento. O caráter enigmático da produção cinematográfica é expresso pelas palavras presentes ao longo do texto, especialmente nos destaques gráficos, como ocorre com as expressões "a misteriosa rosa azul", no título, e "pode até desconcertar pela ousadia", na linha de apoio. Desta forma, o caráter polêmico que envolve o filme é um signo importante produzido pelo próprio filme e cuja semiose – ação produtora de sentidos - o texto jornalístico busca dar continuidade.

Já na linha de apoio, que é o destaque gráfico que aparece abaixo do título, aparece um tipo de legi-signo que corresponde ao modo de funcionamento do dispositivo cinematográfico, que é a expressão "vale todos os prêmios e elogios que recebe", que indiretamente revela o papel das instituições da área de cinema como as que garantem de fato a respeitabilidade que o filme vem tendo, inclusive com a disponibilidade de um espaço na página do jornal. O dispositivo e as instituições cinematográficas, tendo este exemplo neste contexto, estabelecem condições favoráveis para a livre expressão.

O primeiro sin-signo, que aparece no parágrafo de abertura do texto, é a participação do filme em festivais como a Berlinale e o Mix Brasil. Esse signo serve como pano de fundo para o primeiro depoimento do diretor Gustavo Vinagre: "Vivemos num mundo tão reprimi-

do que ninguém se choca mais com a violência, mas ainda criticamos a imagem do sexo". Como um legi-signo da cultura jornalística, a entrevista evoca a participação do cineasta na elaboração do texto.

As dificuldades para a sociedade lidar com "a imagem do sexo" são mencionadas pelo diretor em meio ao reconhecimento institucional da produção, já que o texto prossegue com a menção de sin-signos referentes à premiação do ator Marcelo Diorio na mostra Novos Rumos, do Festival do Rio. Essa premiação também serve para introduzir a descrição do ator/personagem "assumidamente gay e soropositivo", que "está convencido de, em outra encarnação, foi o poeta romântico alemão Novalis" (MERTEN, 2019).

Uma constante nos textos jornalísticos de Merten são as referências aos festivais de cinema nacionais e internacionais. São de fato instâncias de reconhecimento que aparecem com frequência nos textos jornalísticos e que, em boa parte, contribuíram para que esta produção tivesse visibilidade. Neste texto, isto aparece pela menção aos festivais na primeira frase do texto e à referência aos "prêmios" recebidos nos destaques gráficos do texto.

Mahomed Bamba (2013) compreende a crítica de cinema como algo institucionalizado de forma a cumprir um papel em relação ao dispositivo e à instituição cinematográfica. Reconhece os "escreventes" como aqueles que falam sobre os filmes associados à "atividade formada por pequenos hábitos que alguns espectadores interiorizaram e que os tornam 'aptos' a consumir os filmes produzidos para eles pela indústria cinematográfica" (BAMBA, 2013, p.53-54). Segundo o autor, os críticos "são determinados pela instituição cinematográfica, ao mesmo tempo em que eles fazem parte dela" (BAMBA, 2013, p.54). Desta maneira, podemos observar como as instâncias de reconhecimento cumprem com um papel que permite ultrapassar inclusive um ambiente hostil, o qual pode ser reconhecido pelo emblemático episódio de fechamento da exposição *Queermuseu* em 2017.

As "cenas de sexo", que são uma maneira de lidar com a representação e estética do corpo, levando em conta um aspecto da condição humana, e como se percebe o próprio corpo, são a semiose mais perturbadora produzida pelo filme. O jornalista e os críticos devem saber como lidar com esse aspecto e talvez as intenções criativas do diretor possam ser uma melhor maneira de abordar a produção. Foi o que Merten fez em sua reportagem, ressaltando como este filme aparece no processo criativo do diretor.

Ao relacionar o signo "documentário" com "cenas encenadas", Merten propõe uma semiose do filme "nas bordas da ficção" para além do caráter erótico, ao "debater questões estéticas, metafísicas, até teológicas". A partir deste ponto, o jornalista começa a intervir com interpretantes do tipo argumentativo, estabelecendo semioses sobre o filme de acordo com a sua experiência colateral como crítico de cinema.

Marcelo Diorio, que protagoniza o filme falando de si, do seu corpo e das suas relações afetivas 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)". Este é o ponto que possivelmente causa maior incômodo em relação

ao filme, que não se ajusta a delimitações simples. Indica o avanço na criação de um espaço de autofabulação, como observa Mattos (2018), ao tratar da produção de documentários recente.

Um ponto importantíssimo para a compreensão do filme que a reportagem traz é uma breve explicação de quem foi o poeta Novalis, cuja vida foi marcada "pela busca por uma inatingível rosa azul, que virou símbolo do romantismo". "Esse romantismo atravessa o filme, entrando muitas vezes em choque com o naturalismo das cenas de sexo, que são explícitas", descreve a reportagem. Apesar do espaço restrito para desenvolver a reportagem e argumentações críticas, com este trecho, o autor apresenta uma chave de compreensão para além do caráter sexual que está na superfície da narrativa. Por trás da vida material, há um sentido filosófico que se busca independente da condição dos personagens.

O filme joga com o aspecto duplo do personagem. Primeiro, a sua versão como a reencarnação de sua vida passada como poeta Novalis. Segundo, aparece o aspecto palpável da vida cotidiana no nosso tempo, levando em conta as relações familiares. Na sequência do texto, Merten traz sin-signos do filme que se referem às vivências familiares do ator/personagem, "ator de si mesmo". "Está sendo sincero, fingindo?" é a pergunta que o jornalista faz e provavelmente os espectadores também farão ao assistir ao filme. A experiência colateral do jornalista aparece sobretudo pelas referências artístico-culturais que vão aparecendo ao longo da descrição jornalística do filme:

> Mas não foi Fernando Pessoa quem disse que o artista é um fingidor, que finge ser dor a dor que sente de verdade? Durante todo o tempo ele se questiona, e questiona o mundo. Assume-se como agente subversivo do sistema. Critica o pai e o avô como representação de uma ordem patriarcal e homofóbica. Autodefine-se 'peixe com ascendente em câncer' e explica - 'É como a Dory de Procurando Nemo morrendo de linfoma. A gente chora muito'. (MERTEN, 2019).

Este é o último parágrafo destinado a descrever o filme propriamente, marcado por um tom irônico ao final. A seguir, o jornalista volta a tratar do processo criativo do diretor em que se insere a produção, levando em conta sobre a intenção do autor, que considera que seus filmes "naturalizam vozes que costumam ser vistas como diferentes".

O parágrafo de encerramento faz uma síntese interpretativa, mas enfatizando mais uma vez a adequação desta produção ao dispositivo cinematográfico, ao citar a referência de uma das principais publicações jornalísticas sobre cinema no plano internacional:

> A proposta de viajar na cabeça do personagem é radical, mas deu certo. Em todo o mundo, o filme tem sido recebido com admiração e respeito. Para a prestigiada revista *Cahiers du Cinéma*, é audacioso, brilhante, por vezes, chocante (MERTEN, 2019).

"Violência" e "Sexo" são duas palavras que aparecem no depoimento do codiretor Gustavo Vinagre ao jornalista e que levam a refletir sobre qual é a significação deste filme em relação à história dos filmes que tratam da questão da homossexualidade. Conforme o catálogo da exposição *O Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (2014), foi a partir

dos anos 1990 que o tema "passou a ser abertamente discutido em alguns filmes". Um dos maiores problemas na representatividade LGBTQIA+ são os estereótipos muito presentes, por exemplo, nas comédias e na fase da pornochanchada, entre os anos 1970 e 1980. Também há uma listagem "de filmes brasileiros onde o gay aparece sempre trafegando num espaço marginal ou no submundo da prostituição e do crime" (MORENO, 2014, p. 18). Tendo como destaques os filmes *Madame Satã* (2002) e *Vera* (1986), o autor evidencia como mérito dessas produções o fato de trazerem personagens que buscam "saídas, respostas e mudanças para se fazerem presentes", "pela coragem de buscarem conhecer a si próprias", "diante do seu diferencial frente à retidão, [...] suas leis morais de conduta ou leis vigentes de sustentação da sociedade" (MORENO, 2014, p. 22). Neste sentido, cada produção que trata da temática LGBTQIA+ corresponde a um desafio, como o que foi enfrentado por *Rosa Azul de Novalis*, buscando respostas mais contundentes.

Denilson Lopes (2012), em seu artigo *Cinema e Gênero*, chama atenção para o fato de que é na segunda metade dos anos 1970, no contexto da política pós-ditadura, que os movimentos feministas, gays, lésbicos politicamente organizados começam a emergir no Brasil. No âmbito cinematográfico, cada vez mais, sobretudo com estímulo da crítica feminista, há um questionamento sobre o tipo de olhar que o cinema produz sobre os sujeitos, tendo em conta a questão da sexualidade. Também citando o filme *Madame Satã* como um marco, o autor fala de uma tendência de filmes que falam de "verdades" e não mais "da verdade" única. A valorização das experiências identitárias leva ao resgate das narrativas de testemunho, autobiografias e diários como uma alternativa. A "intimidade deixa de ser prisão para emergir como possibilidade de resistência, de demarcação da diferença" (LOPES, 2012, p.388).

No livro *O Cinema que Ousa Dizer Seu Nome*, o autor Lufe Steffen entrevista o codiretor Gustavo Vinagre antes de ele ter realizado *Rosa Azul de Novalis*. Ao apresentá-lo, cita os filmes em que o próprio diretor participa como ator ao modo do cineasta canadense Bruce LaBruce. No entanto, o brasileiro tende a revelar aspectos do contexto cultural nacional, uma sociedade "repleta de culpas, taras e neuroses". Seus filmes "levantam um cinema onde o sexo pode ser encarado como um manifesto político" (STEFFEN, 2016, p.111).

Ao prestar um depoimento sobre o seu *Filme Para Poeta Cego*, curta-metragem que fez sobre o poeta e escritor Glauco Mattoso, Gustavo Vinagre diz que o que importa, para ele, em documentários é, provocativamente, atingir o "ponto de sonho". "Os sonhos são reais, os desejos, os fetiches. Sempre que faço um documentário o que quero documentar são os sonhos dos personagens" (VINAGRE in STEFFEN, 2016, p.115). Desta forma, ele deixa evidente a maneira como compreende a divisão tênue entre documentário e ficção.

Sobre a estética cinematográfica gay, o diretor compreende que os filmes com temática queer e a elaboração experimental já estiveram bem mais próximos, e, agora, estão cedendo aos moldes narrativos clássicos, como uma tentativa de normalização ou aceitação. Isso é "importante a um nível, mas acho uma perda imensa em outros níveis". "Acho que a experimentação, em geral, é algo cada vez menos praticado em cinema, e em muitas instâncias da vida humana" (VINAGRE in STEFFEN, 2016, p.119).

Desta forma é possível situar este trabalho de Gustavo Vinagre dentro de uma linha de desenvolvimento do cinema com temática LGBTQIA+ em que ele opta por uma estética mais experimentalista e que busca ultrapassar tabus estabelecidos na representação da identidade homossexual. Há uma tendência a confundir a própria sexualidade com uma forma de violência, problematizando mais uma vez, seguindo a sequência de reflexões desde as teorias feministas, a questão de quem olha através do cinema e quem está sendo visto.

REFERÊNCIAS

BAMBA, M. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectatorialidade fílmica? In: BAMBA, M. (org). *A recepção cinematográfica*. Salvador: Edufba, 2013, p.19-66.

LEITE, S. F. *Cinema brasileiro*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOPES, D. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas (SP): Papirus, 2012, p. 379-394.

MATTOS, C. A. Documentário Contemporâneo (2000-2016). In: RAMOS, F. P; SCHVARZMAN, S. *Nova História do Cinema Brasileiro*: Volume 2. São Paulo: Sesc, 2018, p. 474-513.

MERTEN, L. C. Gustavo Vinagre e a misteriosa rosa azul. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. C4, 24 dez. 2019.

MORENO, A. O gay e o espaço social no cinema brasileiro. In: MORENO, A.; EITERER, A. (org.). *O Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014 (catálogo de exposição), p.15-22.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

STEFFEN, L. *O cinema que ousa dizer seu nome*. São Paulo: Giostri, 2016.

Papéis de gênero na série A Maldição da Residência Hill.[247]

Gender roles in the Netflix series The Haunting of Hill House.

Giovana Vernilo MENDES[248]
(Mestranda – Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Este artigo promove um estudo narrativo da série original Netflix A Maldição da Residência Hill e da construção da personagem Olivia Crain, com base nos conceitos apresentados por Arnold, principalmente os conceitos de Boa Mãe e Má Mãe. Buscando entender como o horror materno se dá dentro dessa narrativa.

Palavras-chave: A Maldição da Residência Hill; horror; gênero; família.

Abstract: This paper promotes a narrative study of the Netflix original series The Hauntng of the Hill House and the construction of the character Olivia Crain, based on the concepts presented by Arnold, mainly the concepts of Good Mother and Bad Mother. Seeking to understand how maternal horror plays out within this narrative.

Keywords: The Haunting of Hill House; horror; gender; family.

INTRODUÇÃO

A partir de 1960 iniciou-se uma nova onda de filmes de horror derivados do melodramático feminino. David Greven (2011), vai explicar esse movimento a partir do filme Psicose (Psycho, Alfred Hitchcock, EUA, 1960), argumentando que o filme marca a transformação do gênero de "filme de mulher", que foi muito popular entre as décadas de 1930 e 1960, "em uma forma nova e significativa do horror moderno que replica o melodrama feminino" (GREVEN, 2011, p. 11). A representação complexa da feminilidade em Psicose é fundamental para a reformulação do gênero "filme de mulher", que é transformado em horror.

A crescente temática das relações familiares no que Greven (2011) chama de "híbridos entre horror e filmes de mulher" fez com que o número de estudos e análises também aumentasse consideravelmente. Uma série de estudos buscou explicar através de diversas teorias, que geralmente usam como base a psicanálise, como a figura feminina e a figura materna são retratadas nessas obras. Laura Mulvey (1975) apresenta a psicanálise como instrumento oferecido pelo patriarcalismo para examiná-lo e assim, tentar uma ruptura com o mesmo. Entender como se dá o papel da mulher no audiovisual é de extrema importância para entender como é o papel da mulher na sociedade em que estamos.

247 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão:PA4 – E nós não somos mulheres? O protagonismo voltado para os papéis de gênero.

248 - Mestranda pela Universidade Anhembi Morumbi, graduada na mesma universidade em Rádio, TV e Internet.

O livro Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood, Sarah Arnold (2013), investiga a razão de filmes de terror trabalharem tanto com a figura da mãe, dedicando a compreensão de duas representações maternas que vão dominar o cinema de horror e o melodrama: A Boa Mãe e a Má Mãe. Esse artigo tem o objetivo de analisar os papéis de gênero na minissérie original Netflix A Maldição da Residência Hill criada e dirigida por Mike Flanagan, lançada em outubro de 2018, dentro do conceito de horror materno.

A MALDIÇÃO DA RESIDÊNCIA HILL

A minissérie, lançada em outubro de 2018, foi considerada sucesso imediato entre a crítica, fãs do gênero e audiência no geral. Na primeira semana a série alcançou 91% de aprovação dos críticos no portal Rotten Tomatoes e 93% de aprovação da audiência (baseado na avaliação de 785 usuários). Uma crítica escrita para o site da Forbes classifica a série como a melhor de toda a Netflix. A trama nos apresenta a história da família Crain. A família é constituída pelo casal Olivia e Hugh, e suas cinco crianças (em ordem de idade): Steven, Shirley, Theo e os gêmeos Luke e Nell.

Ao começo da minissérie sabemos muito pouco sobre Olivia por conta de como a narrativa é construída, mesclando acontecimentos de quando os filhos do casal são crianças e dos acontecimentos de quando eles já são adultos. Olivia aparece apenas nas cenas que se passam em 1992, pois, morre na última noite da família na Residência Hill. A morte de Olivia permanece um mistério até o penúltimo capítulo da série. Cada um dos filhos tem uma lembrança do que viu na noite em que ela morreu.

Mulvey (1975) explica que a função da mulher no inconsciente patriarcal se divide entre simbolizar a ameaça de castração (pela ausência de um pênis) e induz seu filho na ordem simbólica. O seu significado acaba quando ela realiza esses dois papeis e assim, não permanece no mundo da lei e da linguagem, com exceção da memória, que oscila entre a falta do pênis e o papel materno pleno.

Aprofundando o papel da mulher como mãe dentro desses aspectos, podemos observar que ao longo dos anos, o conceito de maternidade foi construído como uma imposição às mulheres. Desde a antiguidade o papel de uma mulher era o de cuidar da casa e dos filhos. Essa imposição vem com um certo padrão de como se portar e de como uma Boa Mãe deve agir. O conceito de Boa Mãe como uma mulher que valoriza o auto sacrifício, altruísmo, e a nutrição, se refere a esse discurso popular responsável pela criação de certos padrões de representação e contribuem para uma forma idealizada da maternidade. Esses discursos funcionam como modelos a serem seguidos.

Arnold acredita que apesar de alguns filmes de horror tentarem desconstruir esse modelo da maternidade autossacrificial, muitas vezes eles reproduzem esses aspectos da "boa maternidade" criada. "Independentemente da Boa Mãe ser reproduzida ou questionada dentro destes textos, estes horrores maternos persistem na construção de uma correlação

entre a maternidade e a devoção total para o cuidado de crianças." (ARNOLD, 2013, p. 37) As histórias de terror vão servir como um reforço do modelo de maternidade perfeita, apresentando, eventualmente a Boa Mãe.

Dentro da Residência Hill, Olivia é retratada como um ótimo símbolo de mãe e de feminilidade. O espectador não é apresentado à nada da personagem, além suas funções como mãe, esposa e dona de casa. Cada um dos cinco primeiros episódios é focado no ponto de vista de um dos filhos. Em todos os cinco episódios, Olivia é retratada como uma mãe que está sempre disposta a ajudá-los.

Olivia é arquiteta e trabalha fazendo os projetos de reformas das casas que o casal compra. Seu trabalho representa os seus cuidados com a casa. Ela faz tudo com delicadeza, sutilidade e feminilidade. Não é mostrado nada sobre Olivia que não tenha relação com sua vida familiar. O maior ideal da personagem consiste apenas em deixar sua família unida, em algo que ela projetou. Olivia é construída visualmente como uma mulher feminina dentro dos padrões.

Figura 1 – Figurino de Olivia.

Imagens da série A Maldição da Residência Hill retirada da internet.

O figurino da personagem é geralmente composto de vestidos longos, acompanhados de joias como anéis e colares. Olivia está sempre com seu cabelo solto, mostrando seu longo comprimento e seu volume. Apesar de a personagem estar sempre dentro de casa, ela está sempre bem arrumada. Nas cenas em que Olivia está indo dormir, utiliza camisolas compridas, robes coloridos decorados com estampas femininas e laços, e aparece com suas joias. Tudo na construção da personagem aponta para sua única preocupação, sua família e sua casa.

A casa é mal-assombrada, funciona como um organismo vivo que pretende se alimentar das pessoas que vivem ali, aprisionando a alma delas depois da morte, a Residência Hill faz isso manipulando os moradores, suas percepções, suas visões e até suas sensações físi-

cas. Olivia é uma das mais afetadas pelos acontecimentos da casa. Ela relata que por conta de sua sensitividade, sente muitas enxaquecas, e na Residência Hill elas ficam diferentes, mais fortes e mais frequentes, que a desestabilizam.

Figura 2 – Olivia Crain trabalhando.

Imagem da série A Maldição da Residência Hill retirada pelo autor da plataforma Netflix.

O sofrimento de Olivia e todos os seus sentimentos ruins, resultam do sofrimento de seus filhos. Se preocupa mais com seus filhos do que consigo mesma. Seus dias na Residência Hill giram em torno de garantir o contentamento e segurança das crianças. Arnold (2013) argumenta que a maternidade é vista e retratada como um exercício de masoquismo, porque a mãe sofre pelos seus filhos, mas sente prazer ao fazê-lo. O auto sacrifício da mãe, de acordo com Arnold, é justificado pelos elementos de horror no texto.

Para entender melhor o papel da Boa Mãe no texto de horror, é necessário separar a figura da mãe para a figura da mulher-vítima que não é mãe. De acordo com Arnold (2013), a vítima-não-mãe (figuras muito presentes em filmes de slasher, monstros, de vingança) é geralmente perseguida e atacada por um vilão específico e está mais sujeita a sofrer violência física direta. A Boa Mãe, por sua vez, não costuma ser realmente perseguida por um vilão específico e seu sofrimento não está diretamente ligado a um vilão. Todo sofrimento é originado na tentativa de proteger seus filhos.

> Seu sofrimento é um resultado de seu desejo de proteger a criança que em vez disso são perseguidos pelo antagonista. Seu objetivo não é a autopreservação, mas a preservação de seus filhos. (ARNOLD, 2013, p. 28)

O conceito de auto sacrifício está intrínseco na figura da Boa Mãe, Arnold (2013) argumenta que isso cumpre uma função importante sobre o olhar do patriarcado, como heroína que provoca fantasias masoquistas de nutrição e sacrifício. A imagem de devoção maternal, em correspondência com seu prazer passou a dominar as representações do materno, principalmente em suas representações cinematográficas. O sofrimento no parto e na educação

dos filhos é estruturado como meio pelo qual as mulheres podem alcançar sua satisfação e saciar seus desejos. Arnold escreve que a dor e a resistência a ela é uma medida de sua santidade. Quanto maior a quantidade de dor resistida, melhor a mãe é.

A Maldição da Residência Hill constrói o sofrimento de Olivia Crain ao redor do jogo de separação e união com os filhos. Como sua vida era cuidar da casa e de seus filhos, Olivia encontra sua personalidade no exercício da maternidade. Olivia percebe que seus filhos mais velhos já não precisam mais dela, e que o caminho natural da vida é que eles cresçam e saiam de seu controle. Ela se apega aos dois filhos mais novos, os gêmeos Luke e Nell, por ela acreditar serem os únicos, por conta da pouca idade (cinco anos), que são carinhosos. Os únicos que ela ainda pode proteger literalmente em seus braços.

Olivia começa a ter visões, pesadelos e "alucinações" de Luke e Nell sofrendo no futuro. Olivia vê o cadáver de Nell em uma mesa de metal de uma funerária, e vê Luke ao chão morto depois de injetar algo em seu corpo. Depois, tem um sonho muito vívido com os gêmeos, ainda pequenos, em suas camas. Luke pergunta se ela o acordaria de um pesadelo em onde ele fica tão mal que acaba colocando veneno dentro de seu próprio corpo. Nell pergunta para a mãe se ela a acordaria de um pesadelo onde ela é tão tomada pela escuridão e medo que tira a própria vida. Aos poucos vai se convencendo de que, como uma Boa Mãe, precisa fazer algo para impedir que seus filhos sofram como ela estava vendo e impedir que ela perca o controle sobre eles. Esse esforço é "para recuperar seu único acesso a poder: a criança." (ARNOLD, 2013, p. 41)

A figura da Boa Mãe, de acordo com Arnold, é frequentemente ofuscada pelo pai, tido como um agente mais poderoso. A figura paterna vai ameaçar ou assegurar a estrutura familiar. Para a psicanálise, a mãe retém esses elementos de auto sacrifício e abnegação, que são essenciais, mas ela vai ser sempre determinada em relação à figura paterna. A capacidade de uma mãe de nutrir depende do pai. Hugh Crain como representação da figura paterna em A Maldição da Residência Hill vai cumprir o papel de assegurar a estrutura da família.

Hugh salva Nell e Luke na noite em que Olivia tenta matá-los, entrando no quarto vermelho no exato segundo em que Nell está indo tomar chá com veneno servido pela mãe. Depois, Hugh tira todos os filhos da casa um a um e os leva para longe, salvando-os da Olivia e da Residência Hill. Depois da morte de Olivia, Hugh passa os próximos vinte anos se esforçando para os filhos não sofrerem com as consequências das assombrações da casa e das atitudes de sua mãe. Aos olhos de Olivia, no entanto, Hugh representa o afastamento dos filhos em relação a ela.

A MÁ MÃE

Arnold apresenta como frequentemente a binaridade da Boa Mãe e Má Mãe vai colapsar em uma única figura. É exatamente o que ocorre com Olivia Crain em A Maldição da Residência Hill. A mansão consegue convencer Olívia que seus filhos correm perigo e seu o futuro é cheio de tristeza e dor. O espírito de Poppy Hill acompanha o martírio de Olivia ao

ver seus filhos sofrendo e ao visualizar o sofrimento que o futuro os traria. Poppy convence Olivia a matar seus filhos, afirmando que essa era forma de salvá-los de um pesadelo cheio de doença, tristeza, dor. Assim, seus espíritos ficariam ali para sempre com cinco anos de idade, protegidos de todo o mal trazido pela vida adulta. Olivia que sentia que já não tinha mais controle e poder sobre seus filhos mais velhos, enlouquece com a possibilidade de isso acontecer com os caçulas e eventualmente assinar Luke e Nell e depois cometer suicídio.

Laura Mulvey (1989) argumenta que um dos poucos poderes da mulher é através do parto e da maternidade. De acordo com Arnold (2013), a maternidade, em um contexto patriarcal, só pode ter significado em relação ou através de uma criança. Olivia dedica toda sua vida à sua família e toda sua personalidade é moldada pelo poder que ela tem sobre seus filhos, ela teme pelo dia em que não poderá mais exercer esse poder e, portanto, sua maternidade plena.

Sua obsessão por não querer que Nell e Luke cresçam e não precisem mais dela assim como seus irmãos é o que faz Olivia Crain se encaixar no arquétipo de Má Mãe. De acordo com Arnold, a Má Mãe é a fonte do atrito em textos de horror. Podendo ser o monstro ou vilão com comportamento violento e malévolo, apresentar uma natureza proibitiva e dominadora que cria tendências violentas em seus filhos, ser negligente e egoísta ou emocionalmente abusiva.

A união dos arquétipos de Boa Mãe e Má Mãe em uma única figura com histórias em que a mãe egoísta pode "corrigir" o seu comportamento, desistindo dos próprios sonhos pelos seus filhos. No último capítulo, Olivia tem a oportunidade de matar todos os seus filhos e mantê-los com ela, para sempre. Ela tem a chance de renegar a sua função como mãe de abdicar dos seus filhos. Porém, ela liberta-os vivos, se "redimindo" de seu egoísmo, mas é importante ressaltar como esse ato não foi espontâneo, e sim negociado com Hugh Crain.

PERSONAGEM AMBÍGUA

Olivia Crain, exerce papel primordial na trama da minissérie. Por ser a personagem mais afetada pelas manobras da Residência Hill, Olivia adota comportamentos que desencadeiam todo o desenrolar do enredo. Sua construção ao longo dos 10 capítulos é profunda e ambígua. Possibilitando uma análise detalhada dessa concepção.

Olivia no início de A Maldição da Residência Hill é retratada como uma mãe carinhosa e altruísta, dedicada à melhor criação possível dos filhos e a sua casa. Durante o verão na Residência, Olivia vê seu papel de mãe e o seu poder como mãe sendo colocado em risco pelo crescimento de seus filhos e esses sentimentos são reforçados pelas manobras da casa, fazendo com que ela acredite que o mundo é perigoso para seus filhos e eles se tornarão doentes e tristes.

A personagem Olivia então, pode ser enquadrada em dois arquétipos mapeados por Arnold (2013) de Boa e Má Mãe. Se enquadrando como Boa Mãe, devota à maternidade e sofrendo pelo sofrimento de seus filhos. Olivia, apesar de ver assombrações na casa mais

do que qualquer outro membro da família Crain, só se preocupa com o bem-estar e futuro de seus filhos. Então, é corrompida pelo próprio instinto maternal, pelo medo de perder o seu papel e seu poder. Com influência da casa, ela se torna uma representação da Má Mãe, se tornando egoísta, ciumenta, negando seus valores de auto sacrifício ao negar abdicar de seus filhos. Olivia é responsável pelos elementos de terror e drama das personagens em 2012 e sendo punida, ao cometer suicídio.

REFERÊNCIAS

ARNOLD, S. Maternal Horror Film: Melodrama and motherhood. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-349-66857-1.

GREVEN, David. Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

JACKSON, K. Gender and the Nuclear Family in Twenty-First-Century Horror. 1. ed. [S.l.]: Palgrave MacMillan, 2015. 218

KRISTEVA, J. Powers Of Horror: An Essay On Abjection. [S.l.]: Columbia University Pres, 1982. 219 p.

TASSI, P. 'The Haunting Of Hill House' May Actually Be Netflix's Best Original Show Ever. 2018. Forbes. Disponível em: https://www:forbes:com/sites/insertcoin/2018/ 10/26/the-haunting-of-hill-house-may-actually-be-netflixs-best-original-show-ever/?sh= 2d292c181f53. Acesso em: 13/01/2020

A intermidialidade pela narrativa geográfica de Amarelo manga (2003)[249]

Intermediality through the geographic narrative of Amarelo manga (2003)

Giovanni Rei Ribeiro Ojeda[250]
(Mestrando – UFSCar)

Resumo: Essa comunicação traz uma breve visão sobre a geração Árido Movie e a sua relação com os espaços urbanos de Recife. Para isso, iremos analisar *Amarelo manga* (2003) através dos estudos da intermidialidade e das passagens intermidiáticas. O objetivo é identificar de que modo o filme traça um caminho entre o mundo real e ficcional por meio das suas múltiplas histórias interconectadas – responsáveis pela composição de uma narrativa geográfica.

Palavras-chave: Intermidialidade, passagens, Árido Movie, narrativa geográfica.

Abstract: This communication provides a brief overview of the Árido Movie generation and its relationship with the urban spaces of Recife. For this, we will analyze Amarelo manga (2003) through studies of intermediality and intermedial passages. The objective is to identify how the film traces a path between the real and fictional world through its multiple interconnected stories – responsible for the composition of a geographical narrative.

Keywords: Intermediality, passages, Árido Movie, geographic narrative.

É possível dizer que toda mídia existente incorpora algo da mídia anterior. Para estabelecer o seu próprio meio de apresentação, uma obra apropria e transmuta recursos técnicos e linguísticos de outras, sucessivamente. Essa interação é parte do que se trata os estudos da intermidialidade. O termo, consideravelmente novo para algo presente há séculos entre todas as culturas, foi aplicado por Dick Higgins (1966) para definir trabalhos que "pareciam estar entre mídias" (p. 1, tradução nossa)[251]. Um campo de estudo das zonas comuns e incomuns em um processo de interseção entre os meios, no seu mais amplo sentido pela comunicação, arte e cultura. Um fenômeno que, no geral, "implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias" (CLÜVER, 2011, p. 9).

249 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 1 – CAMINHAR ENTRE ALEGORIAS E NARRATIVAS: REINVENÇÕES GEOGRÁFICAS NO CINEMA.

250 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS – UFSCar), na linha de pesquisa em Narrativa Audiovisual.

251 - No original: "[...] seems to fall between media" (HIGGINS, 1966, p. 1).

Ágnes Pethö (2018), por sua vez, realiza uma abordagem teórica da intermidialidade cinematográfica por meio da identificação e concepção de três paradigmas. O primeiro se atém à constante analogia das "fronteiras da mídia" (p. 166, tradução nossa)[252], que cruzam, relacionam e rompem paradoxalmente seus limiares, enquanto os reafirmam. O segundo infere a noção de "*in-betweenness*" (p. 168), um estado de medida figurativa entre as mídias, prescrito por uma zona ou espaço de imbricamento entre as partes, em um lugar entre meios. Já o terceiro paradigma se debruça na fissura da realidade material das obras, função que determina um meio de passagem à sua própria realidade física, em uma conexão entre "arte e não-arte, o real e o intermidiático" (p. 172, tradução nossa)[253]. Uma combinação de fatores que nos remete diretamente ao Árido Movie e suas obras.

Quando cunhou o termo, Amin Stepple pretendia criar uma marca para identificar um grupo de realizadores em torno de ideais compartilhados, responsáveis pela invenção de um "novo cinema pernambucano" (NOGUEIRA, 2009, p. 57). Como "vertente cinematográfica do Movimento Manguebeat[254]" (PAIVA, 2019, p. 149), o Árido Movie foi fortemente pautado por princípios políticos, sob uma ótica confessa às questões de desigualdade social em Pernambuco. Uma leva de obras cujo fruto aqui destaca-se *Amarelo manga* (2003), filme de Cláudio Assis alicerceado ainda em *Texas Hotel* (1999), curta-metragem antecessor que pode ser percebido como um estudo de construção e linguagem ao longa-metragem que viria a seguir.

AMARELO MANGA (2003) E A INTERMIDIALIDADE

Amarelo Manga (2003), filme que marca a estreia de Cláudio Assis na direção de um longa-metragem, é escrito por Hilton Lacerda e tem como mote "o ser humano é estômago e sexo" (Amarelo manga, 2003). Premissa que guia as ações e os anseios de todas suas personagens, perdidas nas mazelas do cotidiano e suas corrupções morais. Ambientado em uma Recife suja, lúgubre e voraz, ele entremeia a história de um grupo de protagonistas em suas relações moribundas de desejo, encadeando seus caminhos pelo despudor e pela fome.

Em ordem de apresentação, temos Lígia (desiludida dona do Bar Avenida, presa em seu cotidiano esmarrido em busca de um motivo para viver feliz), Isaac (residente do Texas Hotel que monta aventuras fetichistas com cadáveres fornecidos por um vigarista do IML), Kika (mulher recatada e conservadora, extremamente devota ao evangelho que suprime sua mundanidade), Wellington (açougueiro bronco e desagradável que trabalha em um abatedouro e é infiel à sua esposa, Kika) e Dunga (homossexual que auxilia no gerenciamento do Texas Hotel como doméstico e é secretamente apaixonado por Wellington).

252 - No original: "media borders" (PETHÖ, 2018, p. 166).

253 - No original: "art and nonart, the real and the intermedial" (PETHÖ, 2018, p. 172).

254 - O Manguebeat surge nos anos 1990 como um agito na cena cultural pernambucana, onde artistas se uniram para expor a política de exclusão social, violência e fome em Recife. Uma cooperativa cultural estabelecida após a publicação de um manifesto assinado por Fred Zero Quatro (Mundo Livre S/A) e Chico Science (Chico Science e Nação Zumbi), responsáveis pelas mesclas entre o tradicional e o contemporâneo, o maracatu e o pop rock, os manguezais e o bit/beat (unidade de informação/batida) internacionalizados.

Ao longo de um único dia, as cinco conduzem cada qual sua narrativa em linhas interconectadas. Rodeadas por personagens menores, como o Padre, Bianor, Aurora, Rabecão e outras, essas figuras são costuradas em um grande mosaico, de modo que os seus espaçamentos entre o Bar Avenida, o Texas Hotel e os demais pontos da região do Largo da Santa Cruz, criam uma espécie de narrativa pautada pela geografia – não apenas de modo cartográfico, mas também social e cultural.

Logo nos primeiros minutos do filme, na cena em que o público é apresentado à personagem Dunga (interpretado por Matheus Nachtergaele), o rapaz é visto varrendo o chão empoeirado da recepção do Texas Hotel, enquanto canta uma música da cena Manguebeat.

> Amarelou mangou de mim
>
> Não vai ficar de graça
>
> E dentro desta caixa
>
> Um corpo que não fala
>
> Um corpo de indigente
>
> Um corpo que não fala
>
> Um corpo que não sente
>
> (OTTO, BNEGÃO E APOLLO 9, 2003)

A canção *Amarelo manga*, que também dá título ao filme, é utilizada aqui para estabelecer o fio condutor da história que será apresentada. O amarelo, que se subscreve na gíria *amarelar* (tomar-se pelo medo ou covardia), é reforçado pela expressão popular nordestina *mangar* (zombar/fazer graça). Notas mascaradas pelos jargões das periferias, como na trilha sonora dos créditos finais, também do mangue. *Tempo amarelo*, música da banda Nação Zumbi, fala sobre o "sorriso encardido no rosto de um povo fudido e sofrido com a carapaça cansada" e divide ainda o mesmo nome que o livro de Renato Carneiro Campos, recitado em voz alta durante o filme por um cliente do Bar Avenida.

> Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretes, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos. Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente. (ASSIS, 2003, transcrição nossa).

Fazendo uso constante de referências literárias e, principalmente, musicais, *Amarelo manga* emprega as múltiplas expressões artísticas de seus colaboradores para estabelecer um local de intervenção e acesso ao mundo real. Um processo intermidiático que mistura as tramas propostas por suas personagens ficcionais com a materialidade física que se dispõe a retratar. É nesse regime que podemos apontar, por exemplo, a participação dos seus realizadores dentro do enredo do próprio filme. Dentre estas, se destacam a participação direta de Cláudio Assis, caracterizado como um popular que caminha até Kika na rua para lhe dizer

"o pudor é a forma mais inteligente de perversão" (Amarelo manga, 2003); a presença de Fred Zero Quatro, regendo uma roda de samba no Bar Avenida com uma música sobre miséria; e a cena final, onde Hilton Lacerda surge como um cabelereiro e diz, pouco antes de se encontrar com Kika: "aqui, minha filha, é pra minha cidade estar pra cima. Baixoastral aqui dentro? Quero não. De jeito nenhum!" (Amarelo manga, 2003).

Com Amarelo Manga, Cláudio Assis não só disseca o cotidiano das personagens confeccionadas e espacializadas pela trama, mas também esquadrinha uma ligação física com as figuras da capital pernambucana em sua realidade material. E é exatamente nesse espaço de conexão entre as partes que ele enraíza sem desvios as suas passagens por meio da narrativa, tendo como palco as periferias de Recife.

PASSAGENS GEOGRÁFICAS DE UMA NARRATIVA INTERCONECTADA

De modo objetivo, a narrativa apresentada em Amarelo manga possui uma estrutura simples de atos aristotélicos. Ao fim de pouco mais de vinte e quatro horas, as personagens, que iniciaram o dia de um modo, são subvertidas ao fim do mesmo: Dunga e Wellington choram por ter perdido seus amores; Isaac reflete sobre si mesmo após ser dominado por uma Kika cheia de vida; e Lígia aceita o conformismo do seu dia a dia. Tudo isso pelas ruas do Largo de Santa Cruz, Boa Vista e Recife Antigo, áreas majoritariamente habitadas por uma população marginal meio à deterioração do luxo da era colonial – expresso nos casarões tradicionais e nas ruas de postes ornamentados.

São justamente essas estruturas urbanas e sociais corroídas que estão presentes ao longo de todo o filme, com destaque tanto no Texas Hotel, quanto no Bar Avenida. Os dois estabelecimentos são, sem dúvidas, cenários da maior parte do filme. Habitados por miseráveis, alcoólatras, boêmios, homossexuais, padres, necrófilos e meretrizes, ambos os lugares funcionam como reduto do despudor e das perversões. Isentos de um olhar moralista, o filme usa justamente da união sincera entre essas figuras em espaços irregulares para se desembocar na materialidade física da obra.

Com sets fortemente adereçados, enquadramentos abertos e planos longos, a estética do filme é pautada em uma profundidade microscópica e quase documental do mundo que se propõe a emular. Simulacro do não ficcional que também se estabelece na intervenção de elementos sonoros e referências literárias. É nessa linha de pensamento que Lúcia Nagib (2020) desenvolve o conceito de passagens intermidiáticas, para descrever "a utilização no cinema de formas de arte como pintura, teatro, poesia e música como uma ponte ou uma 'passagem' para a realidade política e social" (p. 173, tradução nossa)[255], onde

> [...] os interlúdios musicais combinam a vida real e a crítica social de forma inextricável, em momentos em que o filme se declara como passagem, materialidade in-betweenness e intermidialidade política. (NAGIB, 2020, p. 185, tradução nossa)[256].

255 - No original: "the utilization within film of artforms such as painting, theatre, poetry and music as a bridge or a 'passage' to political and social reality" (NAGIB, 2020, p. 173).

256 - No original: "(...) musical interludes combine real life and social critique in an inextricable manner, at moments in which film avers itself as passage, material inbetweenness and political intermediality" (NAGIB, 2020, p. 185).

Tem-se assim como objetivo dar uma dimensão das entranhas da cidade e seus moradores pelo que já possuem. O mofo dos casarões antes imponentes, as moscas que rondam o sangue da carne, as figuras unidas em uma roda de samba, tudo converge como texto e política. Aqui, o que se coloca é a visão dos excluídos, um manifesto do realizador em direção à transformação dessa sociedade.

Essa espécie de "artivismo intermidiático" (NAGIB, 2020, p. 190, tradução nossa)[257] concilia representação cinematográfica e realidade histórica, de modo que as tramas encenadas ao longo do filme formam um caminho de interseção entre aquele ambiente ficcional e a sua captura documental. Captura essa, aliás, que se explicita pela presença de vários *inserts* de cidadãos reais das ruas de Recife. A pseudoverdade da narrativa reside, em parte, nesse panorama da população entre ambulantes, lavadoras, pescadores e afins. Um ambiente fantástico que é, antes de tudo, preciso, onde a exposição autorreflexiva da sua matéria confere veracidade às peças sociais e geográficas da obra.

Aliás, são as "passagens geográficas" (NAGIB, 2020, p. 195, tradução nossa)[258], como nas cenas aéreas ou de rua, que capturam a pobreza e a putrefação dos subúrbios de Recife, corroborando para estabelecer uma região entre o real e o intermidiático. Através do seu meio virtual, o filme expõe as mazelas do ambiente que retrata pelas personagens abarcadas na narrativa. Emaranhadas pela interconexão de suas histórias, a busca dessas figuras pela própria identidade (ainda que fragmentada) acaba sendo emoldurada pela perspectiva da própria cidade e somente através dela pode ser realmente compreendida.

Sob uma perspectiva mais urbanista, Maria Helena Costa realiza uma análise sobre a representação da cidade pelo cinema brasileiro, onde afirma que (em específico sobre seus realizadores)

> [...] ao escolherem determinada cidade para palco de seus enredos recriam espaços e tempos que singularizam esta cidade diante (e em relação) das outras. O espaço geográfico, sempre presente, tem o potencial de estruturar a representação e, por extensão, a experiência de personagens, vivida indiretamente pela audiência, mesmo em situações estereotipadas. (COSTA, 2008, p. 37).

Tais estereótipos dão à *Amarelo manga* uma rede de figuras representadas em suas questões sociais, arquétipos nacionais de uma população atormentada que busca, acima de tudo, a si mesma. As personagens aqui posicionadas, sejam elas protagonistas ou secundárias, são todas concebidas através de uma interseção *in-between* entre filme e meio, onde vida e ficção se misturam, traçando paralelos em pontos distintos da cidade, confeccionando uma rede de mapeamentos geográficos por Recife.

257 - No original: "Intermedial Artivism" (NAGIB, 2020, p. 190).

258 - No original: "Geographical Passages" (NAGIB, 2020, p. 195).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lígia, Isaac, Kika, Wellington e Dunga não são apenas personagens de *Amarelo manga* (2003). Elas são, antes de mais nada, representações precisamente calculadas. Meio à narrativa interconectada (formato que amplia o escopo de identidades através de suas múltiplas protagonistas), elas surgem como expressão dos miseráveis e marginalizados, retratos comuns aos verdadeiros moradores de Recife.

Como um movimento de passagem entre arte e não arte, mundo real e intermidiático, a narrativa de *Amarelo manga* é composta diretamente por uma intermediação ativista e geográfica, de modo quase documental. O Texas Hotel, o Bar Avenida e outros tantos cenários são ao fim espaços imaginários pautados e penetrados pelo real, fidedignos à sua fisicalidade material. De modo que o filme se firma como peça essencial não só ao Árido Movie, mas ao cinema brasileiro contemporâneo como todo. Seus múltiplos focos narrativos exprimem na obra uma função ativa de levar essas vivências não só para a trama do filme em si, mas também para o contexto político fora dele, em um "momento fugaz onde tanto filme e vida se fundem antes de se tornarem eles mesmos novamente" (NAGIB, 2020, p. 175, tradução nossa)[259].

REFERÊNCIAS

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis, Marcello Ludwig Maia e Paulo Sacramento. Roteiro: Hilton Lacerda. BRASIL: Riofilme, 2003. 1 DVD (103 min).

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov, 2011.

COSTA, Maria Helena. A cidade como cinema existencial. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2008.

HIGGINS, Dick. Intermedia. *The something else newsletter*. Nova Iorque: Something Else Press, v. 1, n. 1, fev, 1966.

NAGIB, Lúcia. *Realist Cinema as World Cinema:* Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2020.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo do cinema em Pernambuco:* a questão do estilo. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

PAIVA, Samuel. Sobre intermidialidade: cinema, maracatus, tatuagem e pós-tropicalismos. *Contracampo*, Niterói, v. 38, n. 02, p. 147-160, ago/nov, 2019.

PETHÖ, Ágnes. Approaches to studying intermediality in contemporary cinema. *Film and Media Studies*. Romênia: Acta Universitatis Sapientiae, v. 15, p. 165-187, 2018.

259 - No original "the fleeting moment where both film and life merge before becoming themselves again" (NAGIB, 2020, p. 175).

A condição desviante e decolonial do programa Imagens em Movimento[260]

The deviant and decolonial condition of Imagens em Movimento Project

Gisella Cardoso Franco[261]
(Mestranda – PPGCine UFF)

Resumo: A proposta deste texto é pensar como o *Imagens em Movimento*, programa de oficinas de cinema realizado em escolas públicas municipais e estaduais do Rio de Janeiro, vem inaugurando novas vozes e atuando a partir de um devir decolonial.

Palavras-chave: Cinema, Educação, decolonialidade.

Abstract: The purpose of this text is to think about how Imagens em Movimento, a cinema workshop program held in public and municipal schools in Rio de Janeiro, has been inaugurating new voices and acting from a decolonial perspective.

Keywords: Cinema, Education, Decoloniality.

Pensar o encontro do cinema com a educação nos provoca a olhar o mundo, a cidade e a escola de uma outra forma. Investigar e procurar novas escritas, novos olhares, novas propostas e possibilidades de discursos parece ser um dos principais desejos de projetos realizados no âmbito do cinema e da educação. Minha proposta neste texto é pensar como o *Imagens em Movimento*, programa de oficinas de cinema realizado em escolas públicas municipais e estaduais em diferentes cidades do Brasil, mas sobretudo no Estado do Rio de Janeiro, vem inaugurando novas vozes e atuando com um devir decolonial, a partir de uma breve análise de três curtas realizados por alunos no programa: "Travessia", "O Encontro" e "A Casa da bisa".

Importante lembrarmos que o Imagens em Movimento (IM) é um projeto de cinema e educação que vêm sendo realizado há mais de 10 anos em escolas públicas localizadas na sua maioria no Estado do Rio de Janeiro. Já atendeu a mais de 150 escolas e mais de 2000 alunos, resultando em mais de 150 filmes que revelam desejos, paisagens, territórios, dilemas, medos, linguagens e sonhos. A essência e o modelo do programa parte muito da troca com as ideias, práticas e propostas do teórico, professor e cineasta francês Alain Bergala, que foi orientador da responsável e fundadora do programa, Ana Dillon, e que é consultor do programa desde seu início.

260 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA¨6- Decolonialidade em processo: o cinema atuante na educação.

261 - Gisella é mestranda em Cinema no PPGCine e bacharel em Comunicação pela UFF

Olhando e pensando criticamente a produção do IM, venho buscando perceber o que os filmes e imagens revelam e o que eles nos fazem sentir e pensar. Primeiramente, uma característica que me chama atenção no projeto quando observamos seus filmes é o fato de sua grande aposta e trabalho se dar pela fabulação a partir da construção de um roteiro clássico narrativo de ficção. Esse roteiro é construído pelos alunos com o professor da oficina de forma coletiva, primeiramente na sala de aula, e depois trabalhado pelos alunos em suas casas ou na própria escola, na hora do recreio, do intervalo ou em um algum momento de encontro depois da aula. A partir dessa proposta os filmes se passam em diversos espaços, compreendendo tanto o ambiente da escola, como o bairro que os alunos vivem e seus espaços de cotidianidade, mostrando os territórios que eles fazem parte ou aqueles que estão no plano do seu desejo, que mostram onde eles desejam estar.

A realização do programa e os seus filmes parece colocar em prática uma ruptura em relação ao modelo educacional tradicional das escolas publicas que se pretende excessivamente controlado e programado, trazendo uma postura viva que assume fragilidades, desvios, imperfeições, incertezas e que, acima de tudo, expressa uma busca capaz de instigar e iluminar a ideia do se estar na escola com todo o componente de troca e descoberta que essa experiência possui. Isso implica em pensar o cinema e a educação como prática de desvio, como espaço para incertezas e para a existência do risco, acreditando que para uma experiência potente e transformadora existir ela precisa acontecer no campo do afeto, no sentido de tocar e surpreender o individuo, trazendo algo que está fora da ordem mas que se coloca como experiência que o afeta, que o mobiliza e que de algum modo o desorganiza também em direção a outros movimentos e experimentações.

Bergala fala disso quando afirma que "Se quisermos iniciar crianças no cinema não se deve partir do saber. Não se deve partir da cultura. Não se deve partir da história do filme. É muito importante partir, primeiramente, da experiência direta de travessia do filme. Isto é, na experiência, existe saber" (Bergala, 2012) A sua aposta nesse saber que se dá pela experiência é algo que parece sintonizado com uma proposta e visão decolonial de estar na escola, como propõe Luiz Rufino no livro "Vence Demanda – Educação e Descolonização", especialmente no que diz respeito à essa aposta no poder da experiência. Notem como esse trecho abaixo do livro de Rufino parece estabelecer uma ponte com a fala que citamos de Bergala:

> "Somos seres da experiência. Tudo o que se passa na vida nos atravessa, nos altera e faz com que cada um de nós seja único, mas habitado por muitos – e nessa multidão singular tecemos uma rede infinita de aprendizagens. A encantaria da educação é parir seres que não cessa de renascer ao longo de suas jornadas. Parida e parteira de si e de muitos outros, a educação remete a processos sempre coletivos, afetivos, conflituosos, despedaçamentos e remontagens do ser." (RUFINO, 2021, p.17)

Assim, apesar de Rufino trazer em sua obra um questionamento e proposta de ruptura com as referências e pensamentos eurocêntricos, o autor brasileiro parece sintonizado com as ideias de Bergala em muitas de suas propostas, como quando pensamos que o educador e cineasta francês propõe e pensa sobre a potência da experiência e sobre a importância da

presença da crise, da dúvida, do que é incerto e impreciso no ambiente da escola. Esse estar no cinema e na escola aberto pra desvios e imperfeições, inaugurador de novos caminhos e discursos, trazendo coisas que não podem ser programadas, calculadas ou reproduzidas, passa por um estar no mundo diretamente conectado a potência de um corpo na sua multiplicidade de fluxos e na percepção do caráter potente da experiência.

Esse devir decolonial parece ser resultado dessa ideia de experiência artística que se constrói a partir do que se pode sentir, criar e inventar dentro de uma certa espontaneidade, a partir do afeto, e não a partir do que já é dado e sabido em conhecimentos, saberes e práticas já reconhecidas e legitimadas, conforme aponta Rufino no trecho abaixo:

> "Aprender implica afeto, está relacionado primeiramente à esfera do sentir, ou seja, do viver e do pulsar essa vivacidade tecendo diálogos que primam por uma relação ética com quem se tece (...)a invocação da ideia de desaprendizagem tem força política e poética quando assumida para confrontar o cânone. Assim, ato o ponto: a desaprendizagem, nesse caso, é uma ação tática que desautoriza o ser e saber que se quer único" (RUFINO, 2021, p.24)

Desse modo, reconhecemos que gestos, discursos e movimentos ligados a ideia da experiência parecem expressar um devir decolonial que se faz presente em diferentes filmes do programa. A partir de agora vamos buscar isso olhando e pensando os filmes, ou melhor, as imagens, nos dedicando a comentar três curtas realizados pelos alunos no programa, esboçando assim uma reflexão de como eles se constroem a partir de um movimento que se mostra inventivo e autêntico.

O primeiro filme que vamos comentar aqui é o curta "Travessia", realizado em 2022 no Centro Territorial de Educação Profissional da Região Metropolitana, escola técnica localizada em Camaçari, na Bahia. O filme traz uma denúncia do racismo vivido no ambiente de uma escola pública, a partir da história de Vitória e Levi, um casal de primos adolescentes que moram na mesma casa e que começam o ano letivo estudando na mesma escola. O filme começa com um plano fechado de Levi dormindo em sua cama. O despertador do celular toca, Levi acorda e desliga, mas vira para o lado e segue dormindo. No plano seguinte somos apresentados a Vitória, uma adolescente que parece vaidosa, com uma personalidade forte. Vitória está em seu quarto, na frente de um espelho, vestida de uniforme e arrumando seu cabelo.

1 - Realização Coletiva Centro Territorial de Educação Profissional da Região Metropolitana.

No plano seguinte, vemos Vitória chegando na cozinha para tomar café da manhã. O plano é aberto e ao fundo vemos uma mulher mais velha na sala, quase fora do quadro, se arrumando para sair e que fala para Vitoria acordar o primo. Vitoria sai do quadro para acordar Levi e a câmera continua na cozinha, enquanto vemos a mulher sair da sala arrumada para o trabalho. Em off ouvimos Vitória acordar Levi. Agora vemos Vitoria e Levi uniformizados, esperando para atravessar a rua na faixa de pedestres. Nesse momento é revelado para o espectador que Levi tem as pernas amputadas e é cadeirante. Depois dessa cena, vemos os primos chegando juntos na escola e cada um vai descobrir qual é sua sala. Uma aula acontece na sala e vemos uma funcionária da escola entrando e apresentando Levi para turma. Ele entra na sua sala, um professor pede para ele se apresentar, Levi diz que prefere que não e senta no fundo da sala. O menino que está sentado na carteira à frente de Levi se vira, o cumprimenta e em seguida faz uma piada perguntando se ele viu a menina do cabelo de "bombril". Levi ri. Como espectadores, nos parece estranho esta risada de Levi, que parece aceitar a piada preconceituosa que diz respeito a ele mesmo, já que ele também é negro e ainda enfrenta o preconceito de ser deficiente físico. Em cenas allgumas cenas seguintes os meninos fazem novamente piada com o cabelo da Vitória até que em um determinado momento Levi se coloca dizendo que aquilo não esta certo, se recusando a ser conivente e questionando o preconceito sofrido pela prima.

Os personagens de Levi e Vitória possuem uma força e potencia a partir de seus corpos, dos seus olhares e de suas posturas. Mesmo com a deficiência física de Levi, em nenhum momento ele é mostrado a partir de uma condição de fragilidade, do que lhe falta, mas a partir de sua potência e vitalidade. Também percebemos no filme uma busca por mostrar o espaço da casa, da escola e das ruas como eles são, assumindo as suas precariedades e as suas imperfeições. Temos na imagem tomadas desencampadas, faltas de azulejo nas paredes e a geladeira enferrujada. Nada parece estar ali por acaso. Mas essa precariedade não parece triste ou melancólica, mas sim um quadro que mostra a beleza e valorização desses espaços, no que eles têm de forte, colorido e autêntico. Assim, sentimos que as pessoas e lugares são deslocados do lugar de subalternidade e carência que geralmente eles ficam limitados. Essa percepção nos faz lembrar da fala de Ivana Bentes quando ela está analisando

a produção da Tv Morrinho, em que ela fala da força e qualidade que alguns filmes realizados em favelas alcançam, se colocando "como saídas e caminhos potentes num sentido oposto à ideia de reserva de mundo que se tornaram os territórios da pobreza, nichos e guetos, esses lugares que pelas mais diversas razões não podem ser pesados apenas como o signo mais visivel do colapso social, da crise de Estado e da crise da própria racionalidade e planejameto urbanos". Buscar esse escape significa acreditar que espaços e pessoas possuem outras potências, forças e possibilidades, permitindo que a criança ou o jovem escapem do lugar de pobreza e colapso social que muitas vezes as definem e limitam de uma forma clichê, como se suas vidas se reduzissem apenas às suas tragédias e problemáticas.

A vontade de mostrar a paisagem do subúrbio de uma forma íntima e própria, potente, aparece em vários filmes do IM. Em "O Encontro", realizado por alunos da Escola Municipal Roraima que fica no bairro de Cordovil, no Rio de Janeiro, o espectador é apresentado ao bairro que a protagonista Sofia acaba de se mudar. Sofia está conhecendo o novo bairro passeando com seu cachorro Pretinho. Circulamos e conhecemos o bairro junto com Sofia, como estivéssemos no seu lugar, como parte da história do surgimento de amizade entre as duas meninas com personalidades tão diferentes. A diferença de personalidade das duas meninas é colocada em diversos planos, mas sobretudo na cena em que vemos Sofia observando de longe a nova amiga dançando "Rebola, Rebola, Rebola", numa laje vizinha. Sentimos a vontade de Sofia em se aproximar de Melissa, assim como um encantamento por seu jeito e seu universo.

2 - Realização Coletiva Escola Municipal Roraima

Observando este plano percebemos também casas com tijolos à mostra, fiações que cortam o céu, telhas soltas, cimento queimado, rachaduras nas paredes, roupas simples penduradas no varal, a menina vestida com o uniforme da escola pública municipal. Tudo é natural e, ao mesmo tempo, característico, reforçando e afirmando a paisagem e a estética precária, improvisada e caótica do subúrbio, mas mostrando também o que esse espaço tem de belo e particular. Vemos crianças que brincam de bola na rua e que não por acaso

estão ali. Mostrar essa cena é uma escolha de decupagem mas também uma escolha política, pois fica claro que os alunos que fazem o filme querem mostrar essa rua ocupada por crianças que brincam e se divertem. Não vemos violência, não vemos tráfico, nem esgoto a céu aberto. O que vemos é uma comunidade com vida e potente de encontros, que quer ser e ser vista assim, como um lugar fraterno e acolhedor, onde pessoas se conhecem, se cruzam, onde encontros acontecem, amizades se fazem e as pessoas vivem normalmente.

O terceiro filme que vamos comentar aqui é o curta *A casa da bisa*, realizado por alunos da Escola Municipal Camilo Castelo Branco, localizada no Horto, em 2008. O filme conta a história dois irmãos que passam o fim de semana na casa da bisavó e que, em meio à uma brincadeira de esconde-esconde, descobrem um passado distante de sua família quando encontram uma caixa com correntes e uma figa de guiné no quartinho da casa da avó. Eles vêem a avó e perguntam o que é que está na caixa. A avó responde que é "coisa antiga e que é melhor eles nem saberem". Depois vemos uma senhora bem velhinha sentada numa cadeira de balanço e entendemos que ela é a bisa do título do filme. .

3-
Realização coletiva Escola Municipal Camilo Castelo Branco

Os irmãos estão sentados logo à frente da bisa, com os pratos de almoço já vazios. A menina pergunta: "Bisa, porque você guardou aquelas correntes no quartinho dos fundos?". A bisa responde: "eu guardei para mostrar para vocês o que se passou antigamente, o que nós passou no tempo da senzala..." A menina, numa demonstração de desconhecimento da própria historia, pergunta para a bisa o que é senzala. Essa pergunta e a pesquisa que ela faz na internet numa cena mais à frente parece se colocar no filme como uma fala política sobre o desconhecimento e esquecimento de nossa história, de nosso passado e o perigo que esse apagamento envolve. Rufino fala disso quando diz que "Um dos métodos mais engenhosos desse grande sistema de dominação aniquilar o outro é pela produção de esquecimento. Empenhado nessa empreitada, investiu massivamente na destruição de comunidades, linguagens, ritos e maneiras de explicar e interagir com o mundo." (RUFINO, 2021, pag 21-22)

Essa cena também nos faz pensar sobre como a aprendizagem se dá no campo do afeto, pois os irmãos só aprendem e pensam sobre o que é senzala quando acham uma caixa de objetos no quartinho de fundos da casa da avó, num lugar de afeto e intimidade. Isso fica reforçado numa cena mais a frente em que a menina olha a imagem de uma senzala na internet e fala para o irmão que "parece com a nossa casa". Essa fala reconhece um desconhecimento da menina sobre o que era uma senzala mas mostra também que apesar desse "desconhecido", a senzala já era algo próximo e conhecido para ela. Construído a partir de uma memória que se percebe incompleta e falha, mas que se encontra a partir de uma experiência do brincar, o filme constrói uma narrativa que vai da falta de conhecimento à consciência da própria história, abordando e enfrentando os temas da escravidão, da violência e do apagamento histórico da população negra no Brasil, reafirmando a importância da memória para os movimentos e gerações do presente e futuro. Se antes essas memórias estavam guardadas em caixas dentro de quartinhos empoeirados, hoje, seus netos e bisnetos querem abrir essas caixas, querem encontrar esses objetos, fotos e imagens, tirá-los dos fundos e mostrá-los para os outros, para a câmera, registrando no mundo suas próprias imagens, por mais que este ainda seja um lugar de dor, de luta e superação.

REFERÊNCIAS

BERGALA, Alain: *A Hipótese-Cinema. Pequeno Tratado de Transmissão do Cinema Dentro e Fora da Escola.* Rio de Janeiro: Booklink - Cineadlise-Fe/UFRJ, 2008.

FRESQUET, Adriana: "*Cinema e Educação. Reflexões e Experiências com Professores e Estudantes de Educação Básica, Dentro e "Fora" Da Escola*". Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.

RUFINO, Luiz: "Vence Demanda - educação e descolonização". 1. ed - Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

Políticas para diversidade no audiovisual: avanços e retrocessos[262]

Policies for diversity in audiovisual: advances and setbacks

Gledson Mercês dos Santos[263]
(Mestrando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: A Medida Provisória 2228-1/01 estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria a Ancine e Conselho Superior do Cinema e dá outras providências. Com isso, fica estabelecido o que passou a se chamar de "Tripé da política audiovisual", formado pelo CSC, Ancine e SaV. Essa estrutura traz em seus normativos a obrigação de pautar a diversidade no audiovisual. No entanto, apesar do arcabouço legal, poucas ações foram efetivadas em prol da equidade.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; cinema negro; diversidade; políticas públicas.

Abstract: The Provisional Measure 2228-1/01 establishes general principles of the National Cinema Policy, creates The Nacional Film Agency and The Superior Council of Cinema and other measures. With that, what came to be called the "Tripod of audiovisual policy" was established, formed by CSC, Ancine and SaV. This structure brings in its regulations the obligation to guide diversity in the audiovisual sector. However, despite the legal framework, few actions were carried out in favor of equity.

Keywords: Brazilian cinema; black cinema; diversity; public policy.

A década de 1990 foi bastante movimentada para o audiovisual brasileiro. Logo nos primeiros anos, o país assistiu à extinção dos órgãos responsáveis pelo setor. No entanto, a reação veio logo em seguida, com a instituição de novos mecanismos para o fomento e a retomada do audiovisual. No início da década seguinte, fruto dos debates da década anterior, ficou estabelecida a necessidade de se criar um órgão que pudesse cuidar da gestão do setor audiovisual do país, o que acontece com a edição da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. A MP é um importante marco para o setor, pois estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria instituições para o setor, além de outras providências (BRASIL, 2001, preâmbulo).

É ela que define também o que ficou conhecido como o "tripé institucional" da política audiovisual brasileira, formado pelo Conselho Superior do Cinema (CSC), pela Secretaria do Audiovisual (SAv) e pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Destaca-se entre os objetivos da Agência o estímulo à diversificação da produção cinematográfica nacional. No

262 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PERSPECTIVAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO.

263 - Prof. de História do Cinema da Faculdade CAL. Mestrando em Cinema - UFF. Especialista em Artes Visuais - SENAC-DF. Especialista em Direção Teatral – CAL. Comunicólogo - UCSAL. Ator - CAL.

entanto, os termos "diversificação", "diversidade" e suas variantes viriam a assumir, durante anos, as mais diversas acepções, como diversidade regional, diversidade de gêneros cinematográficos, entre outros, menos a de diversidade racial.

Um exemplo gritante desse lapso em relação à diversidade racial é "Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (PDM): O Brasil de todos os olhares para todas as telas". Este Plano, lançado pela Ancine em 2013, é tido como marcador da "primeira vez que a Agência tem a capacidade de planejamento a longo prazo", segundo as palavras do seu diretor-presidente à época, Manoel Rangel (RANGEL, 2013, p. 11). O documento traça as diretrizes, objetivos e metas para o audiovisual a serem auferidas até o ano de 2020. Na abertura do Plano, a então Ministra da Cultura Marta Suplicy faz suas considerações intitulando-as de "O audiovisual como ferramenta de inclusão":

> O audiovisual é um segmento estratégico para a economia e a cultura de todas as nações. Para nós, brasileiros, em particular, ele constitui uma ferramenta fundamental de inclusão social, de exercício da cidadania e de manifestação de nossa identidade nacional. Daí a importância do desenvolvimento desse mercado, processo que já está em curso, por meio do estímulo à produção e da universalização do acesso a conteúdos audiovisuais que expressem a diversidade da cultura brasileira. (SUPLICY, 2013, p. 9, grifo do autor)

Nota-se que o uso do audiovisual como ferramenta de inclusão social aludido na nota da Ministra não se concretizou com o passar dos anos, pois o mercado cinematográfico continua dominado por pessoas brancas, em sua maioria oriundas das classes média e alta. Não se têm ações contundentes e estruturadas para levar o audiovisual às periferias, por exemplo, sobretudo no que diz respeito à produção audiovisual. A maioria das iniciativas nessa direção são feitas por organizações não governamentais oriundas das próprias comunidades, a exemplo do Grupo Nós do Morro e da Associação Cultural Kinoforum.

O PDM não se furta de analisar o cenário nacional no qual ele foi elaborado e traz em seu texto questões relevantes que serviram como balizadoras para sua concepção:

> O cenário inicial para o debate do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual tem como pressupostos alguns elementos políticos gerais que fundamentam a atuação do Estado, a organização da sociedade e o desenvolvimento econômico e tecnológico da atividade audiovisual. A operação e consolidação das políticas e estruturas públicas para o audiovisual constituem também elemento indispensável para este exercício. (ANCINE, 2013, p.21)

Alguns dos elementos desse contexto sócio-político que são destacados no Plano são a "Política para o crescimento e a distribuição de renda" e as "Ações contra a desigualdade", ambos tidos como alguns dos principais motores da política vigente. Outro ponto de destaque é a preocupação do PDM com a "Diversidade", presente em vários trechos do documento e com destaque na Diretriz 6:

> CONSTRUIR UM AMBIENTE REGULATÓRIO CARACTERIZADO PELA GARANTIA DA LIBERDADE DE EXPRESSÃO, A DEFESA DA COMPETIÇÃO, A PROTEÇÃO ÀS MINORIAS, AOS CONSUMIDORES E AOS DIREITOS INDIVIDUAIS, O FORTALECIMENTO DAS EMPRESAS BRASILEIRAS, A PROMOÇÃO DAS OBRAS BRASILEIRAS, EM ESPECIAL AS INDEPENDENTES, A GARANTIA DE LIVRE CIRCULAÇÃO DAS OBRAS E A PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL (ANCINE, 2013, p. 115)[264]

Esta meta é acompanhada por uma tabela cujo trecho descritivo enfatiza que "Diversidade implica atender à variedade de motivações que mobilizam os espectadores e dar oportunidade de exposição aos realizadores de obras na multiplicidade dos seus modos de fazer e ver o audiovisual." (*ibidem*). Apesar de toda a pretensa preocupação com a diversidade, com as minorias, com a promoção da igualdade e com a multiplicidade de olhares e dos modos de fazer audiovisual que o Plano traz desde as primeiras páginas, não se encontra, em momento algum do documento, a preocupação com a diversidade racial. Ao abordar o ambiente contemporâneo, os elaboradores do Plano ignoraram as discussões sobre ações afirmativas que já estavam em curso há algum tempo no Brasil e no mundo e alguns marcos nessa seara como a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Unesco de 2005, a qual foi ratificada pelo Brasil em 2007, o Estatuto da Igualdade Racial de 2010 e a política de cotas, que havia sido considerada constitucional pelo Supremo Tribunal Federal em 2012. Curioso notar que o subtítulo do plano é "O Brasil de todos os olhares para todas a telas". Onde está o olhar dos indígenas? Onde está o olhar dos negros?

Outro importante mecanismo na promoção do setor é o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado pela Lei Federal nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. O Fundo traz inovações importantes no fomento ao audiovisual brasileiro, que até então era pautado nas leis de incentivo indireto, que funcionavam por meio de incentivos fiscais às empresas que aportassem parte do Imposto de Renda em projetos audiovisuais.

Com a novidade trazida pelo Fundo, o governo passa a investir também diretamente nos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição, exibição e infraestrutura de serviços. Ampliam-se as formas de financiamento dos projetos, que podem usar tanto recursos das leis de incentivo (fomento indireto), quanto recursos dos editais (fomento direto). No sistema de fomento direto, como o nome já diz, é o governo que decide em quais projetos vai aportar diretamente os recursos públicos, fazendo, portanto, a análise de mérito de cada um.

Com esse poder nas mãos, o Estado nunca elegeu a diminuição da desigualdade racial no audiovisual como uma prioridade em suas políticas, salvo um curto período de tempo e uma conjuntura específica (de momento político e de pessoas engajadas dentro da Ancine), quando se estabeleceu cotas para negros, indígenas e mulheres nos editais do FSA (a ser detalhado mais à frente).

264 - Texto transcrito em caixa alta conforme se encontra no documento original.

Somente em 2017, com a divulgação do seu Planejamento Estratégico para o quadriênio de 2017-2020, a Ancine apresenta um Mapa Estratégico da Agência que contempla, pela primeira vez na história, ações voltadas para a diversidade racial e de gênero no audiovisual. "Promover a diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras" se torna um dos objetivos estratégicos da Agência, buscando "estimular a produção de obras brasileiras independentes de diretores e/ou roteiristas de diferentes gêneros e raças".

A partir da divulgação do documento, a Agência passa a se comprometer com a implementação de ações práticas para a promoção da diversidade. Com um ambiente governamental propício, é criada, no final de 2017, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, com o objetivo de desenvolver atividades voltadas para inclusão e igualdade de oportunidades. A Comissão era composta por 16 membros[265] entre servidoras e servidores concursados da Ancine, de diferentes etnias, formações e áreas de atuação dentro da Agência.

Apesar do curto período de existência, a Comissão foi bastante atuante, promovendo diversos encontros com o mercado para tratar do tema, reuniões com entidades representativas como a Associação do Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), encontro com diretores e cineastas negros para ouvir suas demandas, seminários com a presença de representantes de instituições internacionais como o *British Film Institute* e o *ProQuote Film/ Alemanha,* no intuito de entender como outros países lidam com a questão da diversidade em seus territórios, entre outras iniciativas.

Houve também a ampliação dos estudos de diversidade capitaneados pela então Superintendência de Análise de Mercado, que já vinha averiguando a diversidade de gênero no cinema brasileiro e passou a abarcar também a diversidade racial. Em 2018, a Superintendência lança a "Pesquisa Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016", que trouxe à tona números alarmantes sobre a baixa participação de diretores e roteiristas negros e a ausência total de mulheres negras no comando das produções lançadas naquele ano.

A pesquisa revelou que entre os 142 longas lançados, 97,2% foram dirigidos por pessoas brancas e apenas 2,1% foram dirigidos por pessoas negras, todas do sexo masculino (ANCINE, 2018, p. 7). A pesquisa foi um dos instrumentos que serviram para a Comissão pleitear, junto ao Comitê Gestor do Fundo Setorial (CGFSA) do Audiovisual, cotas para negros, indígenas e mulheres nos editais lançados. O CGFSA acaba aceitando parte das demandas da Comissão, ainda que com percentuais de participação dos grupos minoritários abaixo do pleiteado. No mesmo ano, houve a inclusão desta medida nos editais do FSA, reservando cotas para contemplação de obras comandadas pelos grupos minorizados.

265 - Eu fui um dos membros da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade. Participei ativamente das discussões e da formulação de políticas públicas para diversidade no audiovisual e pude acompanhar de perto as atividades e contribuições da Comissão para o setor.

Outra medida importante implantada na Ancine a partir das discussões capitaneadas pela Comissão foi a paridade de gênero e o percentual mínimo de 25% de pessoas negras[266] no Comitê de Investimento (CI) do Fundo Setorial do Audiovisual. O CI auxilia o Comitê Gestor e tem a função de decidir em quais projetos participantes dos editais do FSA haverá o investimento por parte da Ancine.

Naquele momento, o intuito era de que as pesquisas e estudos sobre diversidade no audiovisual fossem lançados a cada ano. Apesar da promessa de continuidade, não houve novas edições lançadas anualmente pela Ancine, o que confirma a deficiência do Estado em prover informações suficientes para dar subsídios às políticas públicas voltadas para proporcionar uma maior participação de cineastas negros no mercado brasileiro. A falta de iniciativas oriundas do próprio governo ou a sua interrupção prejudica os avanços na pauta da diversidade no audiovisual. Recentemente, o Decreto Presidencial 9.759 de 11 de abril de 2019 extinguiu e estabeleceu limitações para colegiados da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. Com isso, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade foi automaticamente extinta e foram encerradas as discussões e iniciativas sobre diversidade na Agência.

Outro retrocesso na pauta foi a publicação, em 13 de abril de 2021, do novo Planejamento Estratégico Institucional da Ancine, para o quadriênio de 2020-2023 que reduz a relevância do tema. No Mapa Estratégico anterior, fazia parte dos princípios e valores da Agência o item "Diversidade, cultural, regional de gênero e raça". Neste novo Mapa, diversidade racial não faz parte da visão, dos valores e nem da missão divulgadas. O tema somente é abordado dentro do objetivo estratégico "Racionalizar as ações de fomento", sendo colocado como meta a realização de um estudo sobre a participação de negros e mulheres no audiovisual.

Importante que ainda haja algo relacionado ao tema no Planejamento Estratégico. No entanto, consideramos um retrocesso a forma como está colocado no novo planejamento pelo fato de, conforme explicitado anteriormente, tudo que o Plano atual se propõe a começar a fazer já havia sido feito entre os anos de 2016 a 2018.

Isso nos leva a concluir que a luta por espaço para pessoas negras no mercado audiovisual está longe de ser vencida e vem enfrentando altos e baixos na sua caminhada. O arcabouço legal vem avançando a passos muito lentos, mas sobretudo pela inércia daqueles que teriam a obrigação legal e constitucional de colocar em prática o que os normativos pregam. Espera-se que, num futuro próximo, com a mudança de governo e de rumos ideológicos, o País e os órgãos responsáveis possam voltar a pautar e adotar a diversidade (racial e de gênero) como um dos princípios e valores das suas ações e que possam tratar o tema com a devida relevância que possui. Enquanto a questão não for enfrentada, o país estará fadado a se repetir e a perder grandes oportunidades de ter um audiovisual que realmente represente a diversidade da população brasileira e estará na contramão do que tem feito vários países para enfrentar o problema.

266 - Eu fui selecionado neste edital e atuei como membro do Comitê de Investimento em Cinema durante alguns meses no ano de 2018.

REFERÊNCIAS

ANCINE, Agência Nacional do Cinema: *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual*: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. Rio de Janeiro. 2013. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/PDM%202013.pdf>. Acesso em 8 jun 2021.

___ *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*. Rio de Janeiro. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf> Acesso em: 8 jun 2021.

BRASIL. *Medida Provisória nº 2228-1 de 6 de setembro de 2001*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 07 jun 2021.

RANGEL, Manoel. *Com os olhos voltados para o futuro*. In: Agência Nacional do Cinema. Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual: O Brasil de Todos os Olhares para Todas as Telas. 1. ed. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2013 p. 11. Disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/plano-de-diretrizes-e-metas-para-o-audiovisual.pdf/view>. Acesso em: 8 jun 2021.

SUPLICY, Marta. *O audiovisual como ferramenta de inclusão*. In: Agência Nacional do Cinema. Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual: O Brasil de Todos os Olhares para Todas as Telas. 1. ed. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2013 p. 9. Disponível em: https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/plano-de-diretrizes-e-metas-para-o-audiovisual.pdf/view. Acesso em: 8 jun 2021.

A solidão como forma narrativa em O homem das multidões[267]

Loneliness as a narrative form in The man of the crowd

Guilherme Augusto Bonini[268]
(Doutorando – UNESP/FCLAr)

Resumo: Nesta comunicação busca-se investigar o processo de transposição da escrita literária para a linguagem cinematográfica de O homem das multidões, de 2013, destacando a solidão como tema de significação na construção narrativa, o modo como os diretores Cao Guimarães e Marcelo Gomes potencializam a narratologia fílmica através do uso de recursos técnicos, propondo uma inventividade estética que dialoga com a modernidade social contemporânea e a obra clássica de Edgar Allan Poe do século XIX.

Palavras-chave: O homem das multidões, Narrativa, Edgar Allan Poe, Cao Guimarães e Marcelo Gomes.

Abstract: In this communication, we seek to investigate the process of transposing literary writing into the cinematographic language of The man of the crowd, 2013, highlighting loneliness as a theme of meaning in narrative construction, the way in which directors Cao Guimarães and Marcelo Gomes enhance narratology through the use of technical resources, proposing an aesthetic inventiveness that dialogues with contemporary social modernity and the classic work of Edgar Allan Poe from the 19th century.

Keywords: The man of the crowd, Narrative, Edgar Allan Poe, Cao Guimarães and Marcelo Gomes.

A obra cinematográfica, em sua construção, propõe a seus realizadores um questionamento que envolve o modo como a história deve ser contada, quais códigos deverão ser utilizados de maneira que possam envolver o público à história. O teórico do cinema, Christian Metz (2006) aponta que são os cineastas que fazem o cinema e através da reflexão sobre os filmes de que gostamos, ou de que não gostamos, que conseguimos alcançar inúmeras verdades referentes à arte do filme em geral (METZ, 2006, p. 16). Por este ângulo, podemos pensar que o filme pode desencadear no espectador um sentido, devido ao domínio fílmico, que o envolve para dentro da história.

À primeira vista, a obra fílmica de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, *O homem das multidões* (2013), parece explorar uma narrativa centralizada na solidão de um personagem de forma subjetiva, um indivíduo imerso em um universo próprio que se interpõe entre a multidão. O desenvolvimento do processo criativo dessa história parte das ações do personagem literário no conto de Edgar Allan Poe, *O homem da multidão*, de 1840, como conta um dos diretores.

267 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 13 – AS NARRATIVAS E SUAS FORMAS.

268 - Doutorando em Estudos Literários (UNESP/FCLAr), mestre em Imagem e Som (UFSCar), Cineasta com obras exibidas no Brasil, Europa e EUA. Diretor na produtora de filmes independentes Bonini Filmes.

> O personagem do conto tem uma força interessante, uma estranheza que me agrada, um tipo de solidão que é justamente o contrário: a necessidade de estar no meio de muita gente. É uma solidão no múltiplo, não apenas no estar só. Ele fica seguindo as pessoas na rua o tempo inteiro. O conto 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 faísca para eu e o Marcelo escrevermos o roteiro de O homem das multidões. (GUIMARÃES, 2013, p. 09)[269]

A história de um filme pode ser adaptada de diversas formas e exige uma compreensão dos códigos cinematográficos para realizar um diálogo criativo ao sentido à obra. Em *Teoria e prática do roteiro* (2002), os autores apontam que, no conto, em geral, falta um primeiro ato completo e às vezes não há material suficiente para o roteirista (HOWARD; MABLEY, 2002, p. 37). No caso, o autor literário provoca a imaginação do leitor, evocando imagens que partem dele próprio, diferente do filme, que mostra a imagem em tela. Nesse sentido, cabe a inventividade dos cineastas em traduzir a obra literária através de seus processos criativos.

> O adaptador experiente procura sob a superfície dos fatos o drama subjacente, descobre meios de juntar elementos díspares de modo que se encaixem temática e dramaticamente com o restante da história e, ao mesmo tempo, tenta se manter fiel ao espírito da história original. (HOWARD e MABLEY, 2002, p. 38).

No caso de *O homem da multidão*, de 1840, Poe (2018), parece propor uma narrativa centralizada no conflito interno, por duplicidade, com a figura de um narrador que, instigado, segue um homem pelas ruas de Londres descrevendo suas ações subjetivamente. Para Baudelaire (2003), a peça de Edgar Poe que se vai ler é de um raciocínio por vezes excessivamente sutil, de outras vezes obscuro e, de tempos em tempos, singularmente audacioso (BAUDELAIRE, 2003, p. 11). No caso, o leitor é conduzido pelo mistério através da narração literária em primeira pessoa, recurso estilístico do autor que produz uma curiosidade que até então, provoca uma aproximação ao personagem narrador, o próprio leitor, que assim, assume a subjetividade na história.

Em *A filosofia da composição* (1981), o contista coloca que só tendo o epílogo constante em vista, que o criador pode dar ao enredo seu aspecto indispensável de consequências, fazendo com que tendam para o desenvolvimento de sua intenção (POE, 1981, p. 911). No caso de *O homem da multidão*, de 1840, Poe proporcionar uma unidade de efeito, por uma leitura do personagem ao moderno, novo, ao transcender em curiosidades, o autoconhecimento, através da multidão, ressaltando intencionalmente a solidão como tema.

269 - 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: 23 de janeiro de 2022).

Dessa maneira, buscamos investigar aspectos imagéticos da obra fílmica no intuito de averiguar, comparativamente, possíveis semelhanças e relações com a obra literária, observando o epílogo, propondo compreender os recursos estéticos utilizados pelos realizadores que criam um diálogo criativo de sentido narrativo com a obra, por sequências combinadas que trazem a solidão do personagem como um importante elemento narrativo.

A SOLIDÃO COMO FORMA NARRATIVA

Em *O homem das multidões* (2013), os diretores contam a história de Juvenal, um maquinista de metrô em Belo Horizonte que vive em solidão e, ao estabelecer uma amizade com Margô, a controladora do fluxo dos trens que está prestes a se casar, passam a refletir sobre diferentes formas de vivenciar o universo urbano brasileiro.

> A partir de dois personagens (Juvenal e Margô), arquétipos de uma sociedade industrial e moderna, queremos refletir sobre o processo de isolamento do indivíduo e da massificação das estruturas sociais. As relações perdem a naturalidade do olhar, do falar, do ouvir, ou seja, de tudo o que nos faz estabelecer contato com o outro. Nossos personagens são a incorporação radical desta sensação. (GUIMARÃES; GOMES, 2013, p. 08).

Pensando em processo criativo, segundo o ensaísta Benjamin (2018), a tradução é uma forma. Para compreendê-la enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade (BENJAMIN, 2018, p. 88). No caso, um contista pode trabalhar com um material significativo, um acontecimento real ou fictício, podendo gerar uma misteriosa propriedade que irradia algo para além dele mesmo. Em *Alguns Aspectos do conto* (2006), o autor aponta que um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR, 2006, p.153).

Em *O homem da multidão*, de 1840, apresenta-se um prólogo que trata do sujeito/personagem subjetivando-o a necessidade de estar sempre no meio da multidão, numa incapacidade de estar só. *Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul – La Bruyère –*[270] (POE, 2018, p.53). O observador, curioso, segue o misterioso senhor pelas ruas de Londres e passa a vivenciar uma jornada de questionamentos em rotinas, propondo estar sempre entre pessoas, num labirinto narrativo de inclusão à modernidade social em evitar a solidão. A técnica de Poe projeta a curiosidade do personagem no leitor, através da narração, que as vivencia subjetivamente. Dentro desta perspectiva do sujeito dentre a sociedade, Charles Baudelaire discute o conceito francês *flâneur*, "o perambulador" em *O pintor da vida moderna* (1995), ao mostrar o indivíduo que circula e perscruta a multidão, sem se comunicar.

> Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flanêur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito.

270 - Esta grande infelicidade de não poder estar só! (POE, 2018, p. 53). Ver o conto completo em: Edgar Allan Poe: medo clássico: volume 2. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

> Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1995, p. 857).

No epílogo de *O homem da multidão*, de 1840, o enredo se fecha, contextualiza a solidão como tema no conflito da duplicidade do personagem, formulando a significação narrativa ao autoconhecimento, por uma contemplação ao mistério, pela curiosidade que o cerca ao senhor que chama sua atenção, enquanto o seguia desde o Café D. pelas ruas de Londres, quando o viu pela primeira vez, proporcionando o tom e a unidade de efeito no transcender a multidão. Como segue: Este velho tem o tipo e a inteligência do autêntico criminoso, concluí, afinal. Ele se recusa a ficar só. É um homem da multidão. É inútil segui-lo, pois nada descobrirei sobre sua pessoa ou seus atos (POE, 2018, p. 62).

Em sua tradução ao projeto fílmico, a solidão como tema explora o homem contemporâneo em personagens que corelacionam e vivenciam processos de isolamento de forma obstinada, numa espécie de alteridade compacta, imersos nas multidões da grande metrópole de Belo Horizonte.

> No mundo contemporâneo podemos pensar em duas formas de multidões. A multidão real, verificável na realidade das ruas, nos aglomerados de pessoas na urbe; e a multidão virtual, intermediada por uma tela (de computadores, celulares e outros aparatos eletrônicos) que redefine toda a sensorialidade presente em nosso estar no mundo. A partir de dois personagens (Juvenal e Margô), arquétipos de uma sociedade industrial e moderna, queremos refletir sobre o processo de isolamento do indivíduo e da massificação das estruturas sociais. As relações perdem a naturalidade do olhar, do falar, do ouvir, ou seja, de tudo o que nos faz estabelecer contato com o outro. Nossos personagens são a incorporação radical desta sensação. (GUIMARÃES E GOMES, 2013, p.08).

No processo de construção do filme os cineastas elaboraram ações dos personagens que demonstram externar o que é interno, ou seja, aspectos que contribuem para a leitura da solidão como forma narrativa. Um artifício que também pode ser visto como subtexto, segundo Howard e Mabley (2002): Além de enriquecer a cena e revelar muita coisa a respeito dos personagens e de como elas jogam aquilo que sabem, também aumenta grandemente o prazer e a participação do público (HOWARD e MABLEY, 2002, p. 62). Seguindo os autores, parte desse processo envolve refletir sobre a temporalidade das ações, pensando no tempo real como o tempo que uma ação leva para se completar; o tempo fílmico como o tempo que se leva para mostrar a ação ao público; a moldura temporal como o prazo de conclusão da ação e a *elipse*, como o ato de saltar períodos pequenos ou grandes de tempo sem tirar o público do curso narrativo.

No conto, Poe (2018) estabelece uma combinação temporal ao descrever as passagens de tempo e os diferentes transeuntes que observa subjetivamente. No caso do filme, os realizadores também fazem o uso de *elipses* e diferente da obra literária, a história se mostra

em terceira pessoa que, junto de recursos cinematográficos como: o enquadramento dos planos, as cores e o som, proporcionam sensações ao espectador que reforçam a subjetividade do personagem e seu estado de solidão.

Para uma melhor compreensão do diálogo criativo entre as obras, refletimos sobre a sequência final de *O homem das multidões* (2013). Na história do filme, após o casamento de Margô, Juvenal caminha entre a multidão e por uma combinação sequencial de fragmentos, os diretores estabelecem *elipses* que representam uma unidade de sentido que remete aos pensamentos do personagem.

Figura 1: plano subjetivo do quadro 131 (tempo fílmico: 1:21:55)

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).

Junto da imagem, ocorre som de batidas na porta e o plano seguinte mostra Juvenal despertando da cama, ele vai até a porta de seu apartamento e recebe Margô. Na cena, o figurino de Juvenal, terno e a gravata na cadeira, demonstram ser a manhã seguinte ao casamento de Margô, suas ações, os gestos, reforçam seus estados emocionais. Juvenal serve água para ambos, Margô acende um cigarro e vai até a varanda do apartamento, observa a multidão, num estado de profunda melancolia. No último quadro do filme, numa metalinguagem entre espectador/sujeito/personagem, Juvenal a observa olhando a multidão.

Figura 2: plano do quadro 135 (tempo fílmico: 1:28:24)

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).

Entre as obras é possível perceber que existe uma diferenciação criativa entre os personagens, tempo, espaço e lugar. Enquanto o conto ocorre no período clássico de Londres, o filme acontece no contemporâneo da Belo Horizonte brasileira, mas em ambos podemos assemelhar a construção de unidade de efeito, a solidão como forma narrativa numa relação dos personagens com a multidão. Ambos os processos criativos, revelam a interioridade das personagens e seus estados emocionais ao autoconhecimento, por reflexões que são subjetivamente exteriorizadas. No caso da literatura a curiosidade e o mistério levam as impressões do narrador/personagem, através das observações das ações do sujeito no urbano, em primeira pessoa, técnica que o criador utiliza que estabelece uma inventividade na relação entre leitor/personagem, que vivencia a trama proposta. No caso do filme, através dos recursos técnicos e estilísticos como o uso do formato de tela quadrado[271], junto do tom da cor sem contrate, dos planos que representam os pensamentos do personagem, combinados sequencialmente com o som e as ações através dos gestos, potencializam criativamente a subjetividade e o estado emocional dos personagens sob o mesmo efeito literário.

Através dos apontamentos analíticos, fica possível observar que os diretores Cao Guimarães e Marcelo Gomes utilizam recursos técnico-estilísticos que, não só dialogam com a obra de Edgar Allan Poe como fazem de O *Homem das Multidões* (2013) um filme que proporciona significados para além de sua percepção comum.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaios sobre Edgar Allan Poe*. Tradução: Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

_____. *O pintor da vida moderna*. In: Poesia e prosa: volume único / Charles Baudelaire. (Organizada por Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*: filosofia, teoria e crítica. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*: um guia para escritores de cinema e televisão. 3a ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Globo, 2002.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POE, Edgar A. *Medo clássico*: volume 2, Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

_____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1981.

271 - A proporção de formato de tela quadrado do filme O Homem das Multidões foi propositalmente estabelecido pelos diretores de forma intencional. Segundo Marcelo Gomes, um dos diretores do filme, é o primeiro filme em formato polaroide e em formato Instagram, ao mesmo tempo (risos). E nesse formato quadrado, no qual cabem poucas pessoas dentro do quadro, você já se sente no meio de muita gente imediatamente. Como a profundidade de campo (espaço focal entre a câmera e o objeto filmado) aumenta, o personagem parece sempre mais solitário (GOMES, 2013, p. 10).

Gravação de campo em *Río Turbio* (2020) e *Quem de Direito* (2022)[272]

Field Recording in *Río Turbio* (2020) and *Quem de Direito* (2022)

Guilherme Farkas[273]
(mestrando – PPGCine/UFF)

Resumo: A partir da apresentação da prática da gravação de campo considerando diferentes abordagens e tensões conceituais, é realizada análise sonora dos filmes *Río Turbio* (2020) e *Quem de Direito* (2022). O uso que as obras fazem de materiais de arquivo e sua montagem, têm o potencial de dialogar com os limites e as possibilidades da gravação de campo em contexto interdisciplinar.

Palavras-chave: Gravação de campo, estudos de som, interdisciplinaridade.

Abstract: From the presentation of the practice of field recording considering different approaches and conceptual tensions, a sound analysis of the films *Río Turbio* (2020) and *Quem de Direito* (2022) is carried out. The use that the works make of archival materials and how its editing, have the potential to dialogue with the limits and possibilities of field recording in an interdisciplinary context.

Keywords: Field recording, sound studies, interdisciplinarity.

> "Uma narrativa entre gravadora e gravação está presente em todas as gravações de campo, e identificar tal presença é tanto inevitável quanto benéfico."
>
> (ANDERSON; RENNIE. 2016, p. 3, tradução nossa)

É a partir da reflexão em torno da prática da gravação de campo que se intenciona uma análise de *Río Turbio* (2020) longa-metragem argentino dirigido por Tatiana Mazú González e *Quem de Direito* (2022) curta-metragem brasileiro dirigido por Ana Galizia. Ao mesmo tempo que os filmes fazem uso de gravação de campo em seus desenhos sonoros, nos interessa relacionar problematizações conceituais acerca da prática e como tais tensões encontram reverberações nos demais elementos das obras. A saber: o emprego de material de arquivo.

Segundo Paulo Dantas, a gravação de campo é definida como "qualquer gravação sonora feita fora de um estúdio" (DANTAS, 2019, p. 153, tradução nossa). A partir do momento que a gravação de campo se tornou prática recorrente ao longo da história, ela foi

272 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no Seminário Temático Estilo e Som no Audiovisual - Sessão 4: Escutas e Ambiências II.

273 - Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFF, mestrando pelo PPGCINE/UFF. Trabalha com captação e pós-produção de som.

incorporada em uma série de áreas que variam da produção científica à expressão artística. Partindo de um gesto singelo, passa a nos interessar um debate conceitual: considerando tal definição de Dantas, quais as abordagens possíveis quando encaramos a prática da gravação de campo? O que a gravação de campo pode revelar? Qual relação possível entre tais práticas e configurações de escuta? Indo mais especificamente no objeto de análise deste texto: qual relação entre gravação de campo e emprego de material de arquivo nos filmes *Río Turbio* e *Quem de Direito*?

Historicamente, a primeira gravação de campo que se tem notícia ocorreu no final do século XIX quando Ludwig Karl Koch gravou, ainda com cilindros de cera, o canto de um pássaro. O simples ato de registrar o som em uma mídia, ao mesmo tempo que descontextualiza o evento sonoro, causando a esquizofonia (SCHAFER, 2011, p. 131), significa, segundo Mark Peter Wright, um precedente para o próximo século:

> "Pode ser a primeira mídia portadora do canto dos pássaros (...) mas é também a indexação de um registrador de vida selvagem. Estabelece um precedente para o próximo século, em que os gravadores de som ambiental não serão ouvidos dentro da captura e mediação de sujeitos e fenômenos não humanos."
>
> (WRIGHT, 2017, p. 26, tradução nossa)

No campo da ecologia acústica, Bernie Krause é um expoente que se utiliza extensivamente da prática da gravação de campo, chegando até a utilizá-la como recurso judicial num caso envolvendo uma empresa que fazia manejo de madeiras em uma floresta em Lincoln Meadow nos EUA no final dos anos 1980. Ao ser confrontado com a técnica de manejo seletivo de madeiras (cortar apenas algumas árvores e deixando de pé a grande maioria das sequoias saudáveis), o ecologista realizou gravações de campo antes e depois do manejo, a pedido de um biólogo funcionário da empresa. A conclusão tirada, tendo os espectrogramas[274] das gravações de campo como evidência, foi a de que, ao contrário do que se imaginava, houve mudança substancial na fauna local.

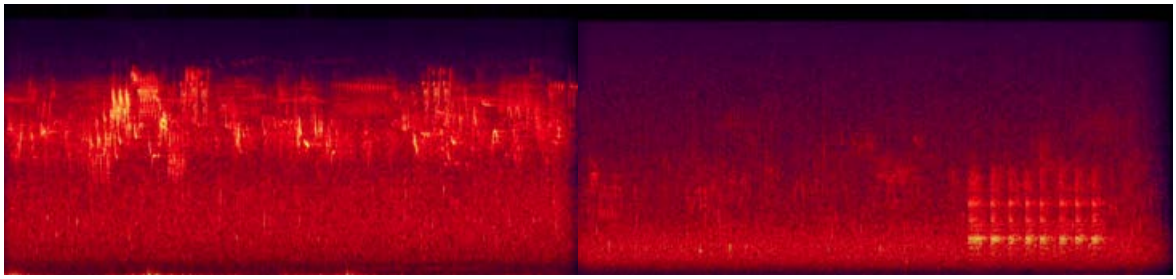


Figura 01 e 02: Espectrogramas relativos às gravações de campo realizadas por Bernie Krause em Lincoln Meadow (EUA), 1988. À esquerda antes da extração, à direita, depois. Fonte: *Print* de apresentação de Bernie Krause.

É justamente com abordagens como essas que se espera das gravações de campo um alto teor de «objetividade» e «neutralidade». Seria possível pensar na presença do próprio Krause nessas gravações?

274 - Espectrograma é a representação gráfica dos sons. Em um espectrograma estão representados o tempo em que cada som ocorre, a frequência de cada som e a intensidade. Diferentemente da forma de onda (forma mais popular de análise gráfica do som) com o espectrograma é possível avaliar com muito mais precisão os diversos elementos sonoros e suas características.

Nos deslocando ligeiramente da práxis da ecologia acústica, nos interessa refletir sobre como a gravação de campo pode ser entendida, desde sua fundação, como um processo de mediação subjetiva. É ponto de tensão nodal a posição crítica que Wright tem com uma certa tradição na qual a gravação de campo seria portadora da suposta objetividade, o que ecoa também em práticas de antropologia. No contexto do cinema, Paul Virostek vai reunir uma série de definições das possibilidades da gravação de campo, constantemente mencionando o quão "limpos" (VIROSTEK, 2012) os registros sonoros devem ser. Virostek chega a comentar: "Gravadores de campo (*field recordists*) utilizam a técnica da gravação escondida para garantir que a gravação do ambiente é pura e real, não afetada pela sua presença" (VIROSTEK, 2012, tradução nossa).

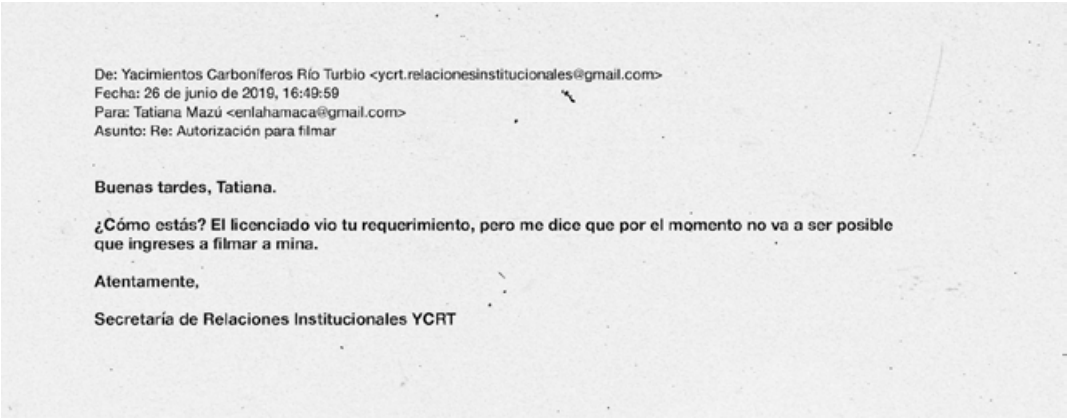
A própria definição de gravação de campo para Virostek já chama atenção: "gravação de campo, que às vezes é chamada de fonografia, é a arte de gravar efeitos sonoros, do lado de fora, no mundo exterior" (VIROSTEK, 2012, tradução nossa). Tal definição já conecta a prática da gravação de campo à criação de efeitos sonoros. Parece existir nessa compreensão uma ligação direta entre os sons registrados e seu *uso* dentro de um produto audiovisual. Há em jogo um potencial apagamento acústico da gravação de campo no qual possibilidades de reflexão acerca da epistemologia do som são sublimadas. Tecendo uma crítica à abordagem de Virostek, podemos nos perguntar: se a gravação de campo não servir ao filme, que vida ela pode ter?

Ao convocar materiais de arquivo aos seus corpos fílmicos, *Río Turbio* e *Quem de direito* passam a reivindicar um passado que não é um depositário de acontecimentos conhecidos mas se debruçam sobre esse mesmo passado, interessado em outras verdades, rompendo silêncios que podem se desdobrar em outras possibilidades de futuro. Nos dois filmes existe uma espécie de potencialização da história por justamente identificar no passado possibilidades não realizadas. O passado oficial, produtor de documentos e "verdades", passa a ser, através da montagem, abalado. Propomos que as teias narrativas dos filmes reverberam um debate caro aos estudos de som que é justamente os limiares da gravação de campo e suas possibilidades expressivas em contexto interdisciplinar.

GRAVAÇÃO DE CAMPO EM *RÍO TURBIO*

Além de ser o título do filme, *Río Turbio* é também uma pequena cidade localizada na província de Santa Cruz, no extremo sul da Argentina. Localidade que desde a segunda metade do século XIX se tornou conhecida pela produção carbonífera, o que se segue até hoje. A extração de carvão é realizada exclusivamente por homens. Segundo um mito narrado por *voz over* no início do filme, se uma mulher adentra na mina, a terra fica ciumenta, provocando assim acidentes fatais.

Assim como as mulheres de *Río Turbio* foram historicamente impossibilitadas de adentrar na mina, a própria diretora do filme, Tatiana Mazú González, tem sua presença impedida pela empresa que faz a gestão da área. *Río Turbio* é um filme que lida com a impossibilidade de se filmar.


De: Yacimientos Carboníferos Río Turbio <ycrt.relacionesinstitucionales@gmail.com>
Fecha: 26 de junio de 2019, 16:49:59
Para: Tatiana Mazú <enlahamaca@gmail.com>
Asunto: Re: Autorización para filmar

Buenas tardes, Tatiana.

¿Cómo estás? El licenciado vio tu requerimiento, pero me dice que por el momento no va a ser posible que ingreses a filmar a mina.

Atentamente,

Secretaría de Relaciones Institucionales YCRT

Figura 03: *E-mail* recebido pela diretora do filme, acerca do veto de sua presença na mina. Fonte: *Print* do filme.

Como estratégia de realização, o filme vai convocar imagens de arquivos pessoais da diretora; cartelas com troca de mensagens entre a diretora, sua tia e moradoras da cidade; som de depoimentos de mulheres esposas e familiares dos funcionários da mina; imagens e sons ambiente da cidade atualmente; mapas; ilustrações; efeitos sonoros e finalmente gravações de campo nas quais é filmado o próprio dispositivo de registro sonoro (a saber: gravador de som, microfones, cabos e fone de ouvido). O longa-metragem argentino irá construir uma rede de materiais escancarando a prática machista no território, fazendo com que o silêncio da ordem patriarcal seja, finalmente, irrompido. Uma das estratégias do filme, por exemplo, é a criação de uma espécie de "rádio local" na qual depoimentos de mulheres moradoras são escutadas. Em certo momento, através da revelação do aparato de gravação de campo no qual microfones de contato[275] estão instalados em estruturas metálicas de casas pré-fabricadas, existe uma indicação de que as vozes das mulheres são escutadas através dos objetos que ali estão, numa espécie de revelação espiritual insurgente.

Um efeito sonoro chama atenção no desenho de som do filme: trata-se de um *scanner* digitalizando imagens analógicas. O processo de feitura da imagem, corporificado na sonoridade maquínica do objeto tecnológico, é reivindicado como parte da expressão fílmica. Em *Río Turbio*, o processo de mediação do material de arquivo passa a ser tão importante quanto o próprio material utilizado. Uma imagem *pixelada* em preto e branco de uma mulher empunhando uma espingarda é utilizada extensivamente ao longo do filme e se conecta, também, à forma como a gravação de campo aparece em cena.

Figura 04 e 05. Fonte: *Frame* do filme

275 - Microfone de contato é um tipo de microfone específico feito para registrar o som em meios sólidos.

A utilização de gravação de campo no filme está conectada à forma pela qual o material de arquivo ocupa papel de potencializar o passado. Historicamente alheias ao processo de produção e inserção social através do trabalho e confinadas ao contexto doméstico, *Río Turbio* propõem uma narrativa na qual o protagonismo feminino irrompe um silêncio de décadas. Ao aparecer em cena (assim como o som do *scanner* media a produção/digitalização das imagens) colada ao processo de gravação de campo, é corporificada a mediação entre o gravar e o escutar: a ideia de narrativa, de mediação subjetiva, é encarada frontalmente. É somente através de uma potencialização da história passada, que aquela história *oficial* patriarcal pode ser desequilibrada e desafiada.

Figura 06 e 07. Fonte: *Frame* do filme

GRAVAÇÃO DE CAMPO EM *QUEM DE DIREITO*

Em *Quem de Direito* existe uma ameaça invisível. Há na região um projeto de construção de uma barragem de armazenamento de água que inundaria o terceiro distrito do município de Cachoeiras de Macacu (localizado no estado do RJ, a aproximadamente 100 quilômetros da capital fluminense). Tal possibilidade assombra o imaginário local desde os anos 1980, quando o projeto foi criado. Até o mês de janeiro de 2023, a comunidade resiste e o projeto de barragem não se efetivou[276]. O filme é realizado em parceria com o Movimento dos Atingidos por Barragens que atua na região desde 2010 lutando contra o projeto de barragem.

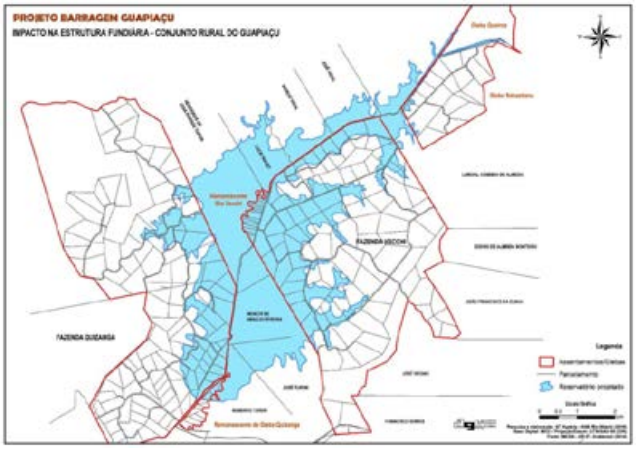


Figura 08: Mapa ilustrativo do projeto de barragem de Guapiaçu. Fonte: artigo de Thiago Wentzel de Melo Vieira.

276 - Muito embora o projeto esteja atualmente parado, após a privatização da *CEDAE* (Companhia Estadual de Águas e Esgotos) em 2021, rumores sobre a retomada do projeto vieram à tona. Deixando moradores apreensivos quanto ao futuro do local.

Desde a segunda década do século XX a região de Cachoeiras do Macacu se tornou um foco de luta popular por terra. A instalação de grande parte dos moradores foi resultado da luta por reforma agrária, entre as décadas de 1950 e 1980, que mesmo tendo presenciado, no contexto da ditadura, forte repressão, conquistaram a desapropriação de antigos latifúndios, possibilitando a instalação de pequenas propriedades voltadas à agricultura familiar. Cachoeiras de Macacu figurou como um símbolo na luta rural de resistência à ditadura militar brasileira. A região que hoje integra o bairro do Vecchi e Serra Queimada, por exemplo, é composta por diversos assentamentos os quais muitos não possuem documentos oficiais de posse da terra e estão em imbróglios judiciais envolvendo titulação.

Quem de Direito realiza, através da montagem, um discurso que ora é composto por material de arquivo (depoimentos orais, fotografias fixas, documentos, mapas e ilustrações) ora por imagens e sons do espaço no tempo contemporâneo (2022). Ao discorrer sobre dois tempos históricos diferentes, o curta-metragem torna cinzenta uma linha do tempo linear, colocando em cheque possíveis contextualizações. O trato dado ao material de arquivo (corporificado na montagem e por conseguinte, no som) questiona a história oficial, colocando os moradores locais como protagonistas dessas lutas, seja por terra, seja contra o projeto de barragem.

As fotografias fixas, documentos, mapas e ilustrações são originalmente silenciosos. O desenho de som teve a tarefa de criar sonoridades para tais imagens. Tal criação sonora está baseada numa condição de escuta sem relação de filiação à escuta telefônica como argumentam Lastra (LASTA, 2012) e Altman (ALTMAN, 1992) e tanto perpetrada pelo cinema hegemônico desde os anos 1930 em Hollywood. Uma escuta na qual o espaço acústico não tem relevância para a narrativa, a qual é majoritariamente consolidada pelos diálogos, pelas palavras humanas. Por mais que o depoimento oral tenha bastante importância no desenho de som do filme, a condição de escuta em *Quem de Direito* é em muitos momentos composta por manifestações acústicas dos espaços, sendo eles facilmente reconhecidos pelos espectadores (o som de um fim de tarde no qual se escuta insetos, passos e o correr das águas de um rio distante) ou não (momentos em que se escuta o vibrar de um avião abandonado gravado com microfone de contato), criando um descolamento entre o que se vê e o que se ouve.

A escuta perpetrada no curta-metragem está mais conectada à certa tendência presente em trabalhos de arte sonora como *Wind Whistling* de Toshiya Tsunoda ou *Cidade Arquipélago* de Paulo Dantas, nos quais não há uma ligação direta de contextualização do ouvinte. Considerando a tradição de produção de escuta perpetrada pelo cinema, qual seria o acompanhamento sonoro à imagens como um mapa ilustrado de uma foto de satélite ou a uma fotografia tirada em meados de 1950? O desenho de som em *Quem de Direito* se utiliza da gravação de campo para criar um sentido fílmico no qual o espaço passa a existir não como um signo cuja sonoridade carrega informações geográficas e espaciais precisas, mas como um agente de transformação de um passado que passa a ser abalado e questionado.

Figura 09 e 10: à esquerda a área que seria inundada com projeto de barragem do Guapiaçu. À direita fotografia do momento em que é feita uma distribuição de terras no Vale do Guapiaçu na década de 1950. Fonte: *Frame* do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Río Turbio e *Quem de Direito* são dois filmes que, ao combinarem material de arquivo e gravação de campo em seus corpos fílmicos, possibilitam uma análise levando em consideração abordagens interdisciplinares nos estudos de som. Os projetos de montagem desses dois filmes fazem com que os limites e os tensionamentos envolvendo gravação de campo, ocorra. Nos parece bastante pertinente como a utilização de material de arquivo diverso (como filmagens caseiras em VHS no caso de *Río Turbio*, fotografias fixas, mapas, ilustrações e fotografias de satélite) está combinado com práticas de gravação de campo. *Río Turbio*, inclusive, é um filme que incorpora na própria imagem, os dispositivos da gravação de campo. A frontalidade com que isso ocorre chama atenção para que, em cinema, uma escuta menos atada à tradição hegemônica forjada pelos engenheiros de som da RKO, RCA, entre outros estúdios norte-americanos, possa se desenvolver.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. *Sound Space*. in ALTMAN, Rick. *Sound Theory Sound Practice.* Routledge. Nova Iorque, 1992.

ANDERSON, I. e RENNIE, T.. *Thoughts in the Field: 'Self-reflexive narrative' in field recording*. Organised Sound: an international journal of music and technology, 21(3), p. 222-232. 2016.

DANTAS, Paulo. *Being in the Field; Process, Narrativity, and Discovery in the Field-Recording Work of Thelmo Cristovam and Alexandre Fenerich*. In CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (org). Making it Heard - A history of Brazilian Sound Art. Bloomsbury Academic, Nova Iorque, 2019.

LASTRA, James. *Intelligibility and Fidelity.* In STERNE, Jonathan. *The Sound Studies Reader.* Routledge. Oxon e Nova Iorque, 2012.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. Editora Unesp, São Paulo, 2011.

VIEIRA, Thiago Wentzel de Melo. *O Projeto de Construção da Barragem do Guapiaçu (Cachoeiras de Macacu/RJ): A Necropolítica e a Injustiça Ambiental no Projeto de Construção da Barragem do Guapiaçu (Cachoeiras de Macacu/RJ*). GEOgraphia, vol. 24, n. 53, 2022.

VIROSTEK, Paul. *Field Recording, from research to wrap - an introduction to gathering sound effects.* Airbourne Publications, Toronto, 2012.

WRIGHT, Mark Peter. *The Noisy-Nonself: Towards a Monstrous Practice of More-Than- Human Listening.* Evental Aesthetics 6, no. 1: pp24–42, 2016 Disponível em http://eventalaesthetics.

net/vol-6-no-1-2017-sound-art-and-environment. Acessado em 29 de janeiro de 2023.

A gira de Lázaro – Exú e Pomba Gira em Madame Satã

The ritualde Lázaro – Exu and Pomba Gira in Madame Satã

Guryva Cordeiro Portela[277]

Resumo: Este texto analisa o corpo da personagem Madame Satã, a partir na análise do ator Lazaro Ramos, na perspectiva da macumba brasileira, propondo uma análise de cruzo com as entidades afro-diaspóricas e o corpo do ator no cinema. O corpo negro brasileiro analisado a partir de suas experiencias e vivencias mesmas, enraizadas nos gestos, movimentos, tendo as entidades das ruas como base de paralelo.

Palavras-chave: Corpo, Ator, Travestimento, Identidade, Linguagem.

Abstract: This text analyzes the body of the character Madame Satã, based on the analysis of the actor Lazaro Ramos, in the perspective of the Brazilian macumba, proposing an analysis of cross with the afro-diasporic entities and the body of the actor in the cinema. The Brazilian black body analyzed from its own experiences, rooted in gestures, movements, having street entities as a parallel basis.

keywords: Body, Actor, Cross-dressing, Identity, Language.

É fundamental e necessário estarmos atentos constantemente e repensar nossas relações estéticas e filosóficas, políticas e educacionais em relação as obras de arte como um todo e aquelas que geram produção de cientifica acadêmica.

Dito isso, abro este trabalho trazendo um pensamento filosófico, estético e mítico de criação do mundo e dos seres "encantados" que busca passar longe do que nos foi forçado pelos invasores e pela igreja, os colonizadores de terra e de essência. Pensar o fazer artístico através de nossos povos estruturais, seja ele ameríndio, seja ele o povo preto trazido de África, ambos escravizados, torturados, silenciados. As ruas, são encruzilhadas de pensamentos e de formas de ver o mundo, pensar as macumbas e os catimbós brasileiros tem como base olhar para estas culturas dos povos silenciados e marginalizados e dar a elas o devido valor, respeito e multiplicar para outras vozes os seus conhecimentos. Conhecimentos estes, empíricos, de vivencias e não aquele feito e pensando em claustros de salas de aula de grandes universidades e de igrejas.

Exu é o senhor das encruzilhas, encruzas que tudo tocam, todas as possibilidades abrem e abrangem nas quatro vertentes das encruzilhadas dos saberes. O "povo das ruas" falam outros idiomas, não falo só do português, mas falo e me refiro aos idiomas das cosmogonias próprias e as que se mesclam nos encontros das encruzilhadas; mitologias das

277 - Ator, pesquisador, licenciado em Artes Cênicas - UFPE. Mestre em Artes da Cena Unicamp – SP, estudo do corpo e movimento nas formas populares. Doutorando no dep. de Multimeios - Unicamp – Pesquisa o corpo e movimento do ator na imagem cinematográfica.

mandigas, das macumbas, dos catimbós, das forças dos encantados, essa fala é corporal, é lida nos movimentos dos corpos, do gestual, das expressões físicas e dos rostos. "Eles (os negros), contudo, possuem outra linguagem que lhes permite exprimir a riqueza ou a complexidade de sua alma anelante entre os braços dos deuses: é a linguagem dos gestos" BASTIDE, ROGER. 1955. P255-260

O que é dito e feito é sabido e contado, transpassa na fala corporal, cantado em músicas e cantigas, narrados em versos, prosas, contos e histórias, que mesmo que o ouvinte não compreenda o idioma falado, compreenderá ou irá fabular (imaginar), através da linguagem corporal. É nas ruas, nos terreiros, nas estradas e nas encruzilhadas que tudo é mostrado, cantado, contado e ensinado. É assim que o conhecimento de mundo se multiplica e se espalha. Sendo assim trago a pergunta fulcral de Espinosa, "O que pode o corpo?". Na *Ética*, do holandês Baruch Espinosa, marca a filosofia eurocidental com esta pergunta e trazendo está linha de reflexão ao corpo periférico, silenciado e violentado do preto e indígena brasileiro, expandimos para além das linhas do equador. Portanto, "O que pode o corpo?". Essa potência do corpo, que é questão para muitos filósofos desde então, não levam em conta o cruzo brasileiro e este cruzo que irei pontuar neste texto.

Falar do corpo do ator e da personagem Madame Satã, é pensar a potência criativa do corpo das ruas, das encruzas e das macumbas brasileiras, isto é, pensar o corpo exusiastico como conceito de continuidade e ruptura, de questionar as orientações cognitivas, de cruzar o mundo e gerar formas e corpos que trazem uma parcela do corpo social brasileiro.

> "O cruzo, o encruzamento ou o encruzar emerge como perspectiva teórico-metodológica assentada nos complexos de saber das macumbas brasileiras. Fiel aos princípios exusíacos, o encruzar dá o tom dos caracteres diversos, ambivalentes e inacabados dos conhecimentos existentes/praticados no mundo. Reivindicar o reconhecimento/legitimidade de determinado campo de saber como possibilidade credível implica em assumir suas potências e inacabamentos teórico-metodológicos como fontes para repensar o próprio campo, e também como possibilidade de pensar e de dialogar com outros campos de conhecimento. Em outras palavras, reconhecermos as macumbas brasileiras como *lócus* de produção de conhecimentos implica em, principalmente, partirmos de suas próprias bases prática-teóricas para repensá-las, como também para pensar a partir de seus princípios - historicamente subalternizados - outros campos, sempre como um fazer inacabado e dialógico, feito as artes do saber dos velhos cumbas; aquela que amarra e desamarra pontos, costurando uma rede infinita."
>
> SIMAS, RUFINO. FOGO NO MATO – A CIÊNCIA ENCANTADA DAS MACUMBAS P.25/26

A sabedoria dos povos negros e indígenas, que traçam suas linguagens particulares e que pode ser lida nos corpos que dão vida e formas de movimento as entidades espirituais, como o caso de Exu e Pomba Gira no corpo de João Francisco dos Santos.... entre vários nomes ficou marcado como Madame Satã. Pois bem, está fala vem buscar articular reflexões sobre o corpo preto, homossexual, periférico e marginalizado, que na análise do ator e da

personagem do filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), procuro debater a perspectiva do encantamento da macumba na prática de produção de conhecimento. Com foco no corpo, utilizando como referência metodológica a análise da imagem pelo viés da epistemologia da macumba por Luiz Antônio Simas e Luíz Rufino, e a tese de doutorado do professor de antropologia da USP Vagner Gonçalves, que coloca Exu como uma dos pontos fundantes do pensando popular brasileiro, um conceito que eleva a entidade/Deus como uma ponte entre o misticismo africado e ameríndio, quando trata dos corpos que se misturam nesta terra Brasil, dentro da perspectiva de sobrevivência e resistência desses corpos e tecer uma análise a partir da codificação gestual e de movimento de Lázaro Ramos.

Convido a todos para ver e rever este filme. E pensar o ensinamento da rua e da sobrevivência destes povos ao aniquilamento e ao apagamento, que precisou responder com violência em alguns momentos e com anarquia carnavalesca em outros, pensar e analisar com afastamento aos valores euro-centralizadores e mesmo como uma "desobediência epistêmica" como diz Zulma Palermo (2013), tentar ver e analisar com o distanciamento dos conceitos e preceitos cristãos.

Ao alargarmos nosso olhar e saímos do euro-ocidente, percebemos que as culturas hindu-asiáticas, as africanas e indígenas da américa latina, não percebem o ser humano dentro deste dualismo cindido, e sim como resultado da interdependência entre todas as coisas. A corporeidade, para estes saberes filosóficos, não engloba só a motricidade (entendido aqui como corpo e movimento), mas também envolve as dimensões afetivas, intelectuais, sociais e espirituais, onde o corpo é o comunicador destas potencias unidas e que cada ser é representação das suas experiências vividas dentro e fora do ser.

Estes corpos singulares realizam a dobra do mundo (SIMAS, 2018) e dobra da ficção quando existem e reexistem em suas particularidades culturais. Obviamente, a imposição cultural do imperialismo euro-ocidental embota enumeras tradições e ao nos voltarmos há essas culturas e povos na contemporaneidade podemos perceber inúmeras influências diretas e outras veladas, mas o fato é que, ao trazer este olhar para esses corpos motores, é possível recriar fabulações sobre eles, criar mitologias. O corpo que tem um entendimento motriz de outras vertentes culturais e filosóficas experiencia o movimento em outro patamar, como gerador de vida, um corpo encantado que confronta experiencias limítrofes e rompe a estética do belo e sublime euro-centralizador. Esses corpos criam e recriam imagens fabuladas e constroem/reconstroem mitologias através das imagens, movimento e gestos.

As encruzilhadas são lugares de encantamentos para todos os povos e exemplos não faltam, para dar vida e provocar movimentos de reflexão para esses corpos, trago aqui como um dos objetivos evidenciar a rede de significações que interpelam e conectam corpos e discursos e a construção das identidades na experiência das cosmogonias negras, indígenas.

Tecendo uma análise do gestual e do movimento com base em quatro cantos da encruzilhada da personagem:

O macho – A luta pela sobrevivência, a violência como resposta ao apagamento, aniquilamento.

A musa – o sonho de artista, o entendimento do lugar do mundo, o questionamento político do seu lugar de resistência. O sonho que cavalga "acima e afora das manadas". Que aqui se alastra na presunção da materialidade de corpos, gêneros e identidades, dadas justamente na materialização das entidades das ruas nos corpos periféricos que brincam e gingam, e é a partir da estética da encruzilhada, com enfoque na epistemologia da macumba, que abre um caminho para analisá-los;

A travesti – (ou) o travestimento como ponto de encruzilhada entre o macho e a fêmea, entre Exu e Pomba Gira .... as forças encantadas das ruas, dos ancestrais que para subverter a ordem hegemônica imposta, com uma gargalhada, um giro, uma baforada de charuto ou cigarro, um gole de cachaça e um rebolado provocam o caos nos sistemas políticos que se impõem contra esses corpos.

E por fim, O marginal e a marginalização, bandidismo como questão de classe, bandidismo por necessidade... Neste lugar que os corpos periféricos são jogados a sua sorte, aprisionados....

Essas encruzilhadas de cruzo se entendem como corpo e as narrativa se conectam, produzindo identidades que destoam da estética heteronormativa eurocêntrica, trazendo um olhar ao corpo antropofágico da cultura afro-indígena brasileira.

Para tanto, parece-me necessário pontuar aqui nesta discussão que, a produção da imagem de corpos sexualizados, marginalizados e mitificados com referência às entidades conhecidas como "da rua" (Esú e Pomba Gira) só é possível justamente por que esses corpos de alargam na experiencia vivida, o corpo ganha referência e estrutura simbólica nestas entidades; A análise da atuação de Lázaro em *Madame Satã*, na esteira do pensamento epistemológico da macumba, nos dá suporte para um debate fundamental centrado no corpo marginalizado da periferia, no corpo 'viado', no corpo livre, no corpo "puta", expressos nas entidades da rua – que se expressam em sua totalidade.

CONCLUSÃO

A macumba é fundante na formação cultural do povo brasileiro, vai além do corpo periférico, se constitui como um corpo social, portanto, busquei entender este corpo e pensar além dos padrões impostos e canonizados na sociedade, vislumbrar o ser da dobra do mundo, das encruzilhadas de possibilidades filosóficas e culturais. A partir deste entendimento conceitual, observo no corpo de Lázaro na *Madame Satã* e seu riso debochado, sua ginga e sua fúria. A gira que Lázaro dá a Satã é a do povo preto, pobre e excluídos, mas é exatamente na fresta do mundo, entre o material e o imaterial, que o imagético e simbólico criado no corpo renasce, que os encantados das culturas ancestrais criam suas possibilidades e corporificam reexistindo. Ao analisar o corpo na macumba, transmutamos para o corpo do ator

que gira e se transveste, e assim traçamos uma linha que cruza e entrecruza e que representa um espírito formador da cultura popular, que se reveste na ancestralidade das tradições afro-indígenas para sobreviver aos estigmas da sociedade colonial euro-centralizada.

Pensar Madame Satã é pensar o corpo livre do mandingueiro, o corpo livre da pomba-gira, do travestimento sem amarras sociais e a liberdade de quem gira na capoeira angola e se move nas rodas de samba, é igualmente pensar no corpo sem padronizações sociais canonizadas e sem o fetichismo criado pela sociedade branca para esses corpos e culturas. A gargalhada subversiva que "debocha e reinventa a vida" (218:13).

Analisar *Madame Satã* através do enfoque do ator-personagem é pensar o corpo cultural brasileiro, o cruzo cultural performático das entidades da rua ao estilo das boates 'afrancesada' das grandes cidades. A fusão do cruzo na esteira antropofágica brasileira, no corpo ancestral que gira, brinca e se comunica na forma da rua, dos malandros, putas e travestis, uma experiência de transe e em transe que rompe com os estereótipos, "a partir das noções de ancestralidade e de encantamento praticamos uma dobra nas limitações da razão intransigente cultuada pela normatividade ocidental" (2018:11) e em diálogo, encontramos em Le Breton (2007:24) um alerta: "De que corpo se trata? Esquecemos com frequência o quão absurdo é nomear o corpo como se fosse um fetiche, isto é, omitindo o homem que o encarna," o homem e a cultura que o envolve e suas necessidades e sobrevivências.

O corpo preto/indígena morre todos os dias, é assassinado, e se reinventa em giras, lutas e festas. O corpo de Lázaro/Satã é um corpo político, um corpo de festa, ator e personagem aqui se fundem, ambos corpos pretos periféricos e que a ginga fez sobreviver ao silenciamento e ao extermínio. Existir e rir é um ato político e revolucionário, gargalhar é grito de guerra e de alerta, a gargalhada de deboche de Satã é o aviso de Esú e Pomba Gira ao mundo material, que estas forças estão presentes e não serão extintas. "Esta dobra política e epistemológica é crucial para reposicionamento ético e estético das populações e das suas produções, que historicamente foram vistas, a partir de rigores totalitários, como formas subalternas, não credíveis." (2018:11)

A maior dificuldade para mim, como pensador acadêmico e também artista do corpo que busca gerar pensamento filosófico/crítico, é o conflito que encontro em termos de linguagem, e também de aceitação da academia para com esses saberes, mas sigo na busca como obrigação moral, ética e estética repensar as formas de ver o mundo e consequentemente refazer o mundo.

REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. Transexuais, corpos e próteses. *Labrys estudos feministas*, 4. 2003 http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/berenice1.htm.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". Em Louro, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. (2ª ed., pp. 151-172). (T. T. Silva, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica. 2007

GONÇALVES, Vagner. EXU – Um Deus Afro-Atlântico no Brasil. São Paulo: EDUSP. 2022.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. (2ª ed.). (S. M. S. Fuhrmann, Trad.). Petrópolis: Vozes. 2007

PALERMO, Zulma. Desobediencia Epistemica. Revista pós-colonialidades v.5 nº9 (ISSN: 194-7785)

PELÚCIO, Larissa. (2004). Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo. *Revista Anthropológicas, 15*(1), 123-154. http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/volume15(1)/Artigo%205.pdf

RUFINO, Luíz. Pedagogia das Encruzilhadas. – 1ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2019

SIMAS, Luíz Antônio. Rufino, Luíz. Fogo no Mato: a Ciência Encantada das Macumbas – 1ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2018

SIMAS, Luíz Antônio. O Corpo Encantado das Ruas – 9ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019

A imagem do segredo e o segredo da imagem [278]

The image of the secret and the secret of the image

Gustavo Maan[279]
(Mestrando – ECO Pós UFRJ)

Resumo: Este trabalho pretende investigar, a partir de uma análise comparativa, a forma com que os documentários Iaô (1976), de Geraldo Sarno, e Iyá-mi-agbá - Mito Metamorfose das Mães Nagô (1981), de Juana Elbein dos Santos, retratam a liturgia do candomblé no Brasil, focando particularmente no embate entre o carácter público da espectatorialidade cinematográfica e as dinâmicas de segredo que envolvem as religiões afro-brasileiras.

Palavras-chave: Documentário; Candomblé; Segredo; Análise Comparativa

Abstract: This work intends to investigate, from a comparative analysis, the way in which the documentaries Iaô (1976), by Geraldo Sarno, and Iyá-mi-agbá - Mito Metamorfose das Mães Nagô (1981), by Juana Elbein dos Santos, portray the candomblé liturgy in Brazil, focusing particularly on the conflict between the public character of cinematographic spectatorship and the dynamics of secrecy that involve Afro-Brazilian religions.

Keywords: Documentary; Candomblé; Secret; Comparative Analysis

Se pretendemos aqui, neste trabalho, discutir as relações que foram estabelecidas entre o cinema documentário e o candomblé, não poderíamos partir de outro ponto senão daquele que os une como experiência. Nesses dois momentos, a princípio tão apartados, estamos diante de um mesmo convite aos sentidos: à sensibilidade estética e corpórea que elabora, de suas diferentes maneiras, uma trajetória de saída de si rumo ao outro — onde me encontro profundamente.

É contudo, justamente nos aparentes pontos de divergência, que estão as grandes questões que procuraremos trabalhar. Podemos considerar que ao longo da história brasileira, os ritos afro-diaspóricos foram severa e sistematicamente perseguidos, sendo sem dúvida uma das práticas religiosas mais duramente reprimida desde o Brasil Colônia ao momento contemporâneo. Criminalizados pelo estado e repreendidos pela moral cristã, os terreiros resistiram bravamente ao longo dos tempos, criando, para isso, táticas de sobrevivência e mecanismos de defesa. É possível apontar que o estabelecimento de um secretismo, que limita o acesso público a certos tipos de cerimônia, possa fazer parte desse tipo de estratégia, permitindo discrição e sigilo para algo condenado pelo poder estatal e senhoril.

278 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Ficções contra-hegemônicas nos limites da representação e da tradição.

279 - Graduado em Audiovisual pela Universidade de São Paulo (USP), atualmente é mestrando do Programa de Pós Graduação de Comunicação e Cultura da UFRJ (PPGCOM UFRJ). Atua principalmente na área de análise fílmica, com a interface entre teoria do cinema e antropologia visual.

Para além de uma questão tática, o segredo é parte intrínseca da estrutura de conhecimento das religiões afro-brasileiras. Isso porque seu sistema de informação é principalmente pautado na transmissão oral, altamente regulada pelos seu contexto relacional, revelando algo sempre levando em conta quem fala, o que se fala, como se fala e, obviamente, para quem se fala (SILVA, 2011). Podemos dizer que existe então, nesse ponto, uma certa incongruência entre cinema e candomblé, já que o caráter de exibição cinematográfica se destaca justamente por ser um evento público e indiscriminado, ao contrário do que é possível conferir nas dinâmicas de um terreiro. Um filme, exibido em um cinema comercial, em um festival ou cineclube, não impõe de início qualquer distinção entre os espectadores, tendo ali, na tela, as imagens disponíveis para que qualquer um possa vê-las.

É pensando nessa relação entre cinema e candomblé a partir do problema do segredo que procuraremos desenvolver nossas análises. Utilizaremos para isso dois filmes que formam entre si um par de oposições, compondo entre suas afinidades e tensões um longo e ativo debate acerca da representação das religiosidades afro-brasileiras no cinema. São eles *Iaô* (1976), do cineasta baiano Geraldo Sarno e *Iyá-mi-agbá - Mito Metamorfose das Mães Nagô - Arte Sacra Negra II* (1981), da antropóloga e cineasta Juana Elbein dos Santos, nascida na Argentina e radicada no Brasil.

De alguma forma, como iremos ver, o filme de Elbein é uma resposta descontente à abordagem de Geraldo, mostrando que as relações entre ambas as obras se dão para além de uma aproximação realizada pelo olhar dos pesquisadores do cinema. É justamente pelas faíscas que podem surgir da fricção entre um filme e outro, que procuraremos dar continuidade a esse diálogo.

O ponto principal, levantado por Juana no Seminário Cinema e Descolonização, iniciado em 12 de janeiro de 1981 na capital baiana, era de que o documentário de Geraldo estabelecia uma relação violenta com as tradições afro-brasileiras, revelando cerimônias antes nunca filmadas e, consequentemente, desvelando o segredo ritual. Como relatado por Xavier, Elbein teria afirmado que "Quando o cinema entra na camarinha, ele já está violentando o grupo porque é contra todas as normas" (SANTOS, 1981 apud. XAVIER, 2018). Juana parte do entendimento que não se pode chegar diretamente ao sagrado, já que esse é um segredo. Não só isso, para a antropóloga o ritual não chega a de fato se concretizar se mirado por um olhar profano exterior, como supõe ser o caso de Geraldo em *Iaô* (BERNARDET, 2003, p. 176).

A concepção de que o candomblé não é uma religião centralizada coloca para nós um dado incontornável. Os terreiros, por mais que possam estabelecer relações entre si, como é o caso das linhagens (expoentes de determinada casa matriz) e das nações (ascendência de certa tradição africana), se caracterizam por serem ambientes não institucionalizados, sendo cada casa regente das suas próprias regras litúrgicas. Dito isso, é o pai ou a mãe de santo a autoridade máxima de cada terreiro, ditando e regulando certas medidas de com-

portamento de acordo com seus conhecimentos adquiridos ao longo de toda vida. Nesse sentido, cabe ressaltar que não existe qualquer consenso do que pode ou não ser exposto dos momentos rituais, estando a cargo de cada casa de santo definir seus limites.

Por isso mesmo não consideramos produtivo analisar a relação entre candomblé e captação de imagens a partir da avaliação de uma efetividade ritual, mas sim a partir do signo da irrepresentabilidade. Esse ponto é inserido no debate diversas vezes por Juana, motivando também as análises de Bernardet sobre *Mito e Metamorfose*.

Nesse sentido, seguindo a visão da autora, por mais que os Orixás possuam uma presença bem demarcada, conclamada por uma série de movimentos corporais, músicas, ritmos, objetos, etc., a vivência de compartilhar com eles o espaço físico nunca poderia ser completamente traduzida em termos audiovisuais. O registro temporal no qual se invoca uma entidade seria completamente distinto daquele compreendido na atividade fílmica. Se no cinema temos uma dilatação do tempo, permitindo sua reprodução infinita, a presença do Orixá é diretamente relacionada com o aqui e o agora, como enfatizado diversas vezes pela narração do média-metragem. Sua *aura* vívida seria avessa à reprodutibilidade do visível fotográfico (BENJAMIN, 1994).

Nesse sentido, chegamos mais profundamente à divergência epistemológica que divide o pensamento de Elbein e as práticas prévias do cinema documentário. O conflito está na condição perpétua da imagem como algo externo. Por mais integrada que seja a perspectiva, por mais interno que seja o sujeito que filma, a captação da imagem está envolvida numa operação de *aproximação desapropriante*, tornando ela nunca um retrato de si mesma, mas sempre *imagens do Outro* (DIDI-HUMBERMAN, 2020, p. 129). Saem de um contexto subjetivo restrito à experiência individual para se tornarem formas compartilhadas de acesso ao acontecimento. É essa diferença dilacerante entre o *visto e vivido* que, por mais que nos esforcemos, não pode ser ultrapassada.

Elbein parece ter se empenhado na construção de uma imagem que transcenda a própria experiência. Por isso, no filme, estamos em um constante mundo das ideias de objetos descontextualizados, de construções metafóricas, de um distanciamento radical da materialidade viva. Se a assimetria entre o visível e o vivido é o que violenta, então assumamos sua cisão definitiva, nos diz a diretora. É desse pensamento que nasce o gesto de desmembrar meticulosamente a visualidade do candomblé para depois rearticula-la por meio da montagem. Dessa forma, essas duas instâncias permanecem separadas.

Oposto à Juana, realmente estão os registros de Geraldo Sarno. Há aqui um reconhecimento das limitações da câmera e do registro fílmico. São portanto as *imagens possíveis*, irremediavelmente externas e por isso mesmo constantemente negociadas. Não se entra em transe, mas ainda sim é possível observá-lo. Diante do estabelecimento claro de um olhar de dentro e um olhar de fora, um eu e um outro, é imposto conjuntamente uma condição de mediação. São essas regras e balizas que conformam os termos de troca que marcam qualquer relação interpessoal e deixam visível, no caso do filme, seu papel estruturante.

Sarno cria uma decupagem baseada sobretudo nos momentos rituais, nos procedimentos, nas ferramentas, etc. Não existindo ali isolados como conceitos, esses elementos só podem carregar algum tipo de significado quando dotados de uma ação. A mãe pequena corta com uma navalha os cabelos das iaôs. Esses objetos e pessoas estão sendo definidos a partir de suas funções: a sacerdote faz o gesto, a navalha corta, os cabelos caem, as iaôs renascem. Se Juana promove uma interação por meio da montagem, em *Iaô* o interesse é por uma conexão diegética entre os diversos agentes religiosos. Nesse sentido, a proposta estética do filme se aproxima daquele tipo de realismo identificado por André Bazin nos filmes de F.W Murnau e Robert Flaherty, em que a montagem não é o principal meio de veiculação da ideia, e sim o próprio plano. Como nesses filmes, em *Iaô* «a câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo, mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada» (BAZIN, 2014, p.98).

Essa diferença entre registros se mostra clara em duas cenas específicas, uma de *Mito e Metamorfose das Mãe Nagô* (1981) e outra do filme *Espaço Sagrado* (1975). Na primeira delas vemos uma mulher negra, com um grande vestido branco e azul, sobreposta à imagem de um mar cintilante. No áudio, escutamos um canto para Yemanjá.

Na outra, agora no curta-metragem de Geraldo Sarno, estamos na entrega das oferendas do Ilê Axé Itaylê para Yemanjá no Rio Paraguaçu. Lá, vemos em uma canoa Mãe Filhinha e outras sacerdotisas entregarem às águas o conjunto de agrados para a rainha do mar. Ao colocar a cesta na água, a iyalorixá entra em transe, fazendo um gesto leve e ritmado com a cabeça. A câmera está em uma canoa paralela àquela pertencente ao terreiro e capta quase toda cena em um único plano. No som, escutamos curiosamente a mesma gravação do canto à Yemanjá presente em *Mito e Metamorfose*.

No filme de Juana, temos defronte de nós a aparição da figura mítica de Yemanjá como uma entidade de um mundo abstrato. Retirada de um contexto estrito, existe ali "puramente" a partir de seus elementos constituintes. Uma mulher negra e seu vestido, as águas que cintilam, o canto que ouvimos. Mas não seria exatamente essa a mesma composição que vemos em *Espaço Sagrado*? O plano belíssimo de Mãe Filhinha também é formado justamente por essas figuras, expostas, contudo, a partir de um outro tipo de abordagem.

A diferença fundamental entre os dois é a presença ou não da experiência. Uma se filia claramente à tradição de choque entre significantes, remetendo às formulações eisensteinianas da montagem intelectual. Nesse caso, Yemanjá surge unicamente a partir e para o filme. A técnica que produz sua existência não é mais àquela do domínio da mãe de santo ou do transe, mas sim a própria técnica cinematográfica, que aloca na montagem o procedimento ritual de aproximação entre figura feminina, mar e música.

Do outro lado, vemos uma captação filiada aos desejos do realismo bazaniano — seus planos sequência e sua forma contínua de montagem — ancorando o filme em um risco, ao mesmo tempo que em uma solidez, proporcionado pela câmera que grava o momento enquanto ele acontece. Aqui, a intenção não é produzir uma nova realidade, mas sim reforçar sua aparição que ainda reside nos objetos e nas ações.

Imagem 1: Yemanjá em dois filmes. Fotogramas retirados do filme *Espaço Sagrado* (1975), de Geraldo Sarno, e *Iyá-mi-Abgá - Mito e Metamorfose das Mães Nagô* (1981), de Juana Elbein dos Santos.

Iaô (1976) não foi o primeiro nem o último filme a mostrar o ritual de iniciação. Sua força é expressa não tanto por causa de uma novidade ou de uma violência, que desvela o segredo pela primeira vez, mas por ter atualizado no debate público os termos de uma negociação. Por mais que não houvesse muitas imagens desses ritos, aquilo que foi exposto pelo documentário não representava nada de novo. Bastasse uma investigação rápida e se saberia que o processo de feitura do santo é composto por momentos de transe, da raspagem dos cabelos e de sacrifícios animais.

O segredo aqui não é tanto sobre uma questão de conteúdo, mas sim sobre um vazio que é manejado pelas lideranças religiosas e pelas divindades — é dele que emana o poder do axé. Isso não quer dizer que se trata de uma farsa, muito pelo contrário. Se o segredo fosse unicamente composto de enunciados explícitos, ele um dia poderia ser completamente esgotado. Como bem observa Muniz Sodré:

> A idéia corrente nas sociedades modernas é de que, em todo segredo, o fundamental é o que se esconde. (...) No auô, no segredo nagô, não há nada a ser dito que possa acabar com o mistério, daí a sua força. O segredo não existe para depois da revelação, se reduzir a um conteúdo (lingüístico) de informação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico. Elas circulam como tal, como auô, sem serem "reveladas", porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida à luz. (SODRE, p. 142-143).

O segredo pauta uma forma de relação entre o grupo religioso e seu entorno, dotando o conhecimento de uma certa sedução e dualidade: ao mesmo tempo que o segredo é um vazio, ele não o é. Se chegamos à conclusão de que esse mistério é então uma dinâmica de comunicação, podemos começar a tatear não só as concepções que envolvem uma imagem do segredo, mas também que o cinema, enquanto experiência comunicativa, guarda um segredo da imagem.

Nesse sentido, o que procuramos deixar explícito é que o encontro entre cinema e candomblé não é de forma alguma pautado por uma trajetória vertical e intransigente. Essas duas práticas estão colocadas num contexto dialético, em que trocam entre si revelações e

ocultamentos. Por mais poderosa que possa ser uma imagem, seria ingenuidade e até mesmo soberbo de nossa parte pensar que a liturgia não deixa de impor ao cinema sua complexidade e condições de captação. Afinal, são ambos sistemas de informação, criando seja por meio do ebó ou por meio da montagem, reverberações estéticas — e por isso mágicas. Só podem estabelecer um contato de fato quando mobilizados conjuntamente, estabelecendo nesse processo um constante esforço de tradução mútua.

Conseguimos perceber mais claramente que os dois filmes, *Iaô e Mito* e *Metamorfose das Mãe Nagô*, respondem a uma mesma vontade de aproximação com a realidade religiosa, enfrentando para isso, desafios similares. Por mais diferentes que sejam suas propostas estéticas, entre a montagem intelectual e o realismo bazaniano, elaboram formalmente uma conexão entre os fundamentos do candomblé e a magia do cinema. Essa consciência das capacidades inventivas do audiovisual é o que promove nos filmes a conexão profunda entre coisas apartadas, reverberando de uma forma ou de outra a complexidade epistemológica das religiões afro-brasileiras. É assim que uma panorâmica pode se transformar no movimento circular do mundo — e a montagem pode nos abrir para a complexidade que mora na vida e na morte, no mar e no céu, nas escamas e nas penas. Uma imagem sempre convoca outra, assim como um conhecimento conclama suas bases longínquas de raciocínio. Nesse funcionamento espiralar, o sem fim é o segredo.

REFERÊNCIAS

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

BAZIN, André. *O que é cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DIDI-HUBERMAN, GeorgeS. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zagar, 2002.

SILVA, Vagner. *O antropólogo e sua magia*. São Paulo: EDUSP, 2011.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.* Rio de Janeiro: Renovas, 1988.

TAUSSIG, Michael. *Defacement*: Public secrecy and the labor of the negative.Stanford: Stanford University Press, 1999.

XAVIER, Ismail. Cinema e Descolonização".Catálogo forum.doc.2018, 2018

Clichês visuais sobre a Amazônia no cinema narrativo estrangeiro[280]

Visual clichés about the Amazon in foreign narrative cinema

Gustavo Soranz[281]
(Doutor – UFPA)

Resumo: Apresentaremos o projeto de pesquisa *A Amazônia (re)imaginada no cinema*, que se debruça sobre filmes narrativos estrangeiros que tematizaram a região para promover uma interpretação das interpretações da região pelo cinema. Ao final faremos a exposição das categorias Oriente, Selvagem e Natureza (SANTOS, 2008), que serão chaves de leitura no processo de análise dos filmes com vistas a identificar clichês recorrentes nas representações da região no cinema.

Palavras-chave: Amazônia, cinema, ficção, clichê, estereótipo.

Abstract: We will present the research project The Amazon (re)imagined in cinema, which focuses on foreign narrative films that thematized the region to promote an interpretation of the interpretations of the region by cinema. At the end, we will expose the categories East, Wild and Nature (SANTOS, 2008), which will be reading keys in the process of analyzing the films in order to identify recurrent clichés in the representations of the region in cinema.

Keywords: Amazon, cinema, fiction, cliché, stereotype.

Analistas, em diversos campos do conhecimento, têm se debruçado sobre as representações da Amazônia em diferentes áreas, das ciências à filosofia, passando pelas artes e pela mídia, a fim de interpretar as interpretações históricas sobre a região (ALMEIDA, 2008). Em resumo, podemos dizer que as visões e narrativas sobre a Amazônia continuam a elaborar representações sobre a região marcadas por dualismos como a velha oposição entre inferno verde/paraíso na Terra, com vários níveis de requinte, reinvenção ou fabulação. São noções elaboradas a partir de um conjunto relativamente limitado de ideias, que foram se acumulando e se adensando desde as crônicas de viagem dos séculos passados, se estendem para reflexões de pensadores lapidares da modernidade, chegando aos discursos artísticos e midiáticos contemporâneos. Grosso modo, podemos dizer que nesses discursos a Amazônia segue sendo um lugar mítico e imaginário, sem história e fora da História.

280 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 19 – Problematizando as representações.

281 - Doutor em Multimeios (Unicamp). Atualmente é professor visitante no PPGARTES da UFPA. Realiza pesquisas no campo do documentário e estuda o cinema na Amazônia e a Amazônia no cinema.

Entre os discursos modernos sobre a Amazônia, consideramos que o cinema pode ser tomado como um domínio privilegiado para refletir sobre como as narrativas acerca da região repetem tais convenções habituais, historicamente elaboradas e culturalmente reproduzidas há tempos, contribuindo por atualizar e consolidar estas para públicos contemporâneos em nível mundial, em função de ser o cinema narrativo hegemônico um produto destinado ao consumo por audiências amplas e massivas. Sendo assim, adotamos o cinema como meio de reinterpretar a Amazônia, promovendo um esforço para definir um *corpus* de filmes narrativos estrangeiros que a tematizaram, de modo que tal conjunto permita demonstrar como esta foi frequentemente representada no cinema a partir de um senso comum de clichês cristalizados sobre a região, com ênfase para as categorias de Oriente, Selvagem e Natureza (SANTOS, 2008), que servem de chaves analíticas para as dimensões da experiência de exclusão colonial e imperial em relação ao chamado Novo Mundo.

A pesquisa *A Amazônia (re)imaginada no cinema*, conduzida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, prevê um esforço de análise e revisão crítica do *corpus* de filmes à luz de um arcabouço teórico transdisciplinar, com aportes de autores dos campos da teoria social e da teoria da arte, a fim de levantar subsídios para a elaboração de uma experimentação estética, que compreende a edição de um filme em longa-metragem, montado somente com imagens de filmes de ficção comerciais estrangeiros que tematizaram a região, ressignificando suas imagens em novos arranjos de articulação espaço-temporais, como uma espécie de intervenção artística sobre o cinema comercial hegemônico, subvertendo e reinventando seu discurso sobre a Amazônia, de modo a desvelar simbologias subjacentes em suas estruturas, oferecendo ao final um filme reflexivo sobre a região, obtido totalmente pelo desvio e alteração dos sentidos originalmente propostos pelo material de origem.

A proposta de um filme de montagem, ao modo de um falso *found footage*, utilizando imagens que representam a Amazônia realizadas em um contexto de produção estrangeiro, constitui-se como um ato de invenção não apenas de um novo discurso sobre essa região, mas também de um novo espaço simbólico de representação, surgido da crítica e da reflexão, consolidado em meios expressivos poderosos que provocam circuitos de arte e de comunicação, propondo uma outra economia política para essas imagens. O filme, seu produto final, seria como uma heterotopia fílmica, um lugar outro, imaginado em outros termos. Aqui utilizamos um conceito cunhado por Michel Foucault, para quem:

> lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-alocações, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. Por serem absolutamente outros quanto a todas as alocações que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias (2013, p. 115).

Ao se lançar a exercer uma crítica à representação hegemônica da Amazônia, realizada no tempo e no espaço fílmicos, a pesquisa, e seu consequente gesto artístico por meio do filme a ser montado, acabam por inventar uma outra Amazônia, representada em outros termos, forjados na conjugação entre a reflexividade e a experimentação artística. Uma representação da Amazônia surgida da montagem que reorganiza o discurso colonial presente no cinema hegemônico de ficção. A ênfase na exposição dos clichês e lugares comuns do discurso de tais filmes pretende gerar uma forma de saturação dessas estratégias, sistematizadas e interpretadas aos modos de uma etnografia do discurso colonial sobre a região.

Para Hal Foster, no final do século XX ocorreu um fenômeno no campo da produção artística que ficou conhecido como virada etnográfica nas artes. Em seu texto *O artista como etnógrafo* ele parte do texto *O autor como produtor*, de Walter Benjamim, para refletir sobre esse fenômeno. Para Foster,

> Recentemente, a antiga inveja do artista entre os antropólogos inverteu sua orientação: uma nova inveja do etnógrafo consome muitos artistas e críticos. Se os antropólogos queriam explorar o modelo textual na interpretação cultural, esses artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que a teoria e a prática pareçam conciliadas. Em geral, recorrem indiretamente aos princípios básicos da tradição do observador-participante, entre os quais Clifford nota um foco crítico numa instituição específica e num tempo narrativo que favorece o 'presente etnográfico'. Entretanto, esses empréstimos não passam de sinais da virada etnográfica na arte e na crítica contemporâneas (2014, p. 170).

Em nosso projeto, o campo de investigação é o próprio *corpus* fílmico que será objeto de escrutínio e esse gesto artístico de apropriação de imagens previamente existentes não tem apenas um interesse estético, mas alinha-se a um modo de compreender o estado atual da produção artística em sua dimensão política. Montar um filme utilizando apenas imagens de trabalhos de ficção que representam a Amazônia, produzidas em contextos de discursos imperialistas e comerciais, é uma maneira de questionar as estruturas coloniais de pensamento que se perpetuam na produção simbólica contemporânea. É um modo de produzir um discurso outro sobre essa realidade, apropriando-se dos meios e dos recursos típicos da produção hegemônica. Ao conjugar produção artística com reflexão intelectual, o processo subverte lugares estratificados no mundo social, tensionando a relação entre polaridades típicas da modernidade, como arte x ciência, autor x comentador ou produção x consumo, por exemplo.

O CORPUS DE FILMES

Nosso *corpus* é composto por filmes estrangeiros, produzidos por países que não integram a região amazônica, motivo pelo qual não entraram filmes de países como Colômbia ou Venezuela, estrangeiros em relação ao contexto brasileiro, mas que possuem filmes que retratam a Amazônia. Uma exceção cabe à França, que pode ser considerado um país amazônico por conta da Guiana Francesa, mas cuja produção presente no *corpus* não tem

nenhuma relação com essa sua porção ultramarina, de modo que em nossa seleção constam filmes franceses. São filmes de ficção, em cujas tramas a Amazônia tem papel central. No geral suas estórias se passam totalmente na Amazônia (ou suas possíveis variáveis genéricas, como "floresta tropical da América do Sul") ou nas quais a Amazônia é um destino para a resolução de algum conflito desenvolvido no filme, partindo de um contexto urbano, geralmente europeu ou norte-americano. O aspecto determinante é a origem da produção majoritária, filmes de diretores latinos que atuaram em produções estrangeiras entraram no recorte, como é o caso de Walter Salles, por *Diários de motocicleta* (2004), uma coprodução internacional entre Argentina, Alemanha, Reino Unido, Chile, Peru, França e Estados Unidos, este último majoritário, ou Luis Llosa, diretor peruano da produção estadunidense *Anaconda* (1997), por exemplo.

Levantamos um conjunto de 79 filmes, produzidos entre 1925 e 2021, que se enquadram nesse recorte geral. Evidentemente este é um vasto universo de filmes, com propostas muito distintas tanto em termos de recursos de produção, quanto em termos estéticos. Diante da diversidade de possibilidades, elaboramos uma categorização para o corpus, organizada do seguinte modo: i) *Adaptações literárias* – filmes que são adaptações diretas de textos literários, como "O mundo perdido" (do texto de Arthur Conan Doyle) e "Brincando nos campos do senhor" (do texto de Peter Matthiessen), entre outros (07 filmes); ii) *Filmes Autorais* – filmes que são produzidos por diretores que imprimem uma visão pessoal nos filmes, não se alinhando a convenções de gêneros narrativos convencionais e cujos modelos de produção são também avessos aos modelos industriais ou corporativos, como os filmes de Werner Herzog ou de Herbert Brödl (10 filmes); iii) *Filmes de Aventura* – filmes associados a um tipo de cinema que pode ser considerado como um gênero no âmbito do cinema comercial, com as seguintes características: "uma propensão para ação física espetacular, uma estrutura narrativa envolvendo lutas, perseguições e explosões, uso de efeitos especiais e ênfase em performances atléticas e acrobáticas." (NEALE, 2004, p.71) (32 filmes); iv) *Comédias* – filmes associados ao gênero narrativo da comédia, contemplando suas principais convenções, muitas vezes em contato e parodiando o cinema de aventura (07 filmes); v) *Eventos históricos* – filmes baseados em eventos históricos, como por exemplo filmes que abordam a exploração da borracha na Amazônia (05 filmes) e vi) *Exploitation* - filmes que apostam em atrativos sensacionalistas e hiperbólicos, enfatizando violência gráfica, sexo, bizarrices, etc. Geralmente são produções de baixo orçamento sem nomes de destaque no *star system* usual do cinema comercial estrangeiro em seu elenco. (18 filmes)

O ORIENTE, O SELVAGEM, A NATUREZA

Para pensar o processo colonial do chamado Novo Mundo, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos identificou aquelas que seriam as formas principais do Outro do Ocidente, que seriam as descobertas matriciais do segundo milênio, sintetizadas por ele nas categorias *O Oriente, o selvagem e a Natureza*. (SANTOS, 2008). Adotaremos tais cate-

gorias como chaves analíticas para interpretar o *corpus* de filmes sobre a Amazônia selecionado para o projeto, assumindo que a Amazônia pode ser tomada como síntese da ideia de Novo Mundo no imaginário Ocidental. (PINTO, 2006).

Para Boaventura, o Oriente seria a civilização alternativa ao Ocidente, ou o Outro civilizacional do Ocidente. O lugar da alteridade. Uma categoria que pode ser objeto de múltiplas leituras no tempo, mas cuja estrutura que lhe dá sentido permanece, independente das referências empíricas que se modificam. Em resumo, pode ser tomada como a referência ao desconhecido. Como antípodas, para um Ocidente racional, desenvolvido e superior, existiria um Oriente aberrante, subdesenvolvido e inferior. Nessa chave dualista, um Ocidente decadente constrói como seu verso um Oriente iluminado, ao passo que na visão contrária, um Ocidente exaltante vê como seu oposto o Oriente como a expressão da infância do progresso civilizacional. Em certa medida a Amazônia é esse lugar no imaginário ocidental, sem localização geográfica precisa, sem limites nacionais específicos. Um lugar desconhecido. O Oriente mais oriente.

O Selvagem, por sua vez, é o lugar da inferioridade. Esta é tamanha que o selvagem é incapaz de se constituir em alteridade. Como manifestação de uma brutalidade, está longe de se constituir como ameaça civilizacional, sendo apenas uma ameaça do irracional. A ideia de selvagem também passou por várias transformações no tempo, mas as dualidades também são marcantes nas leituras baseadas nesta chave. São comuns as referências a figuras meio homem e meio monstro, ou visões duais entre o positivo (o bom selvagem) e o negativo (o selvagem bestial). Nesta chave de leitura cabem monstros e aberrações, abrigadas na Amazônia e apresentadas em fantasias de exploração do grotesco e do bestial.

A Natureza, por sua vez, é o lugar da exterioridade. Um lugar não reconhecível e não pertencente, portanto, por esse caráter, é também um lugar de inferioridade. Para não fugir às visões dualistas, a natureza pode ser tratada como ameaça ou como recurso. Pode ser fonte de perigos indescritíveis ou a origem de benefícios ainda insondáveis. A Amazônia é o mundo natural a ser explorado, desvendado e domesticado. Uma espécie de colônia dentro da colônia.

O prosseguimento da pesquisa se dedicará a realizar análises de clichês recorrentes presentes nos filmes sistematizados de acordo com a categorização proposta mais acima e estas análises serão a base sobre a qual será estruturado o filme de montagem com imagens desses mesmos filmes, cujos resultados esperamos poder circular em futuro próximo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Antropologia dos archivos da Amazônia*. Rio de Janeiro: Casa 8/FUA, 2008.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*: imagens no cinema. Niterói: Intertexto, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify,

2014.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico*: as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GUERÓN, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

NEALE, Steve. *Action-adventure as Hollywood genre*. In: TASKER, Yvonne (Ed.). *Action and Adventure cinema*. New York: Routledge, 2004.

PINTO, Renan Freitas. *Viagem das ideias.* Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus, 2006.

PIZARRO, Ana. *Amazônia*: as vozes do rio: imaginário e modernização. Belo horizonte: Editora UFMG, 2012.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*: para uma nova cultura política. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

Dimensões autobiográficas na obra de Olga Futemma[282]

Autobiographical dimensions in the works of Olga Futemma

Hanna Henck Dias Esperança[283]
(Doutoranda – ECA/USP)

Resumo: A partir da análise de dois filmes dirigidos por Olga Futemma, curta-metragista brasileira que atuou entre as décadas de 1970 e 1980, proponho examinar os traços autobiográficos presentes nos documentários *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá - hai yah!* (1985).

Palavras-chave: Cinema brasileiro, cinema de mulheres, autobiografia, documentário.

Abstract: From the analysis of two films directed by Brazilian filmmaker Olga Futemma, I propose to examine the autobiographical traits present in the documentaries *Retratos de Hideko* (1981) and *Hia sá sá – hai yah!* (1985).

Keywords: Brazilian cinema, films by women, autobiography, documentary.

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro e, sobretudo, o documentário das décadas de 1970 e 1980, ficaram marcados por uma profunda preocupação com as experiências coletivas, em grande parte devido ao processo de reorganização dos movimentos sociais, em que a afirmação das diferenças aparecia como possibilidade de visibilização do outro (XAVIER, 2001). Diante desse contexto, Olga Futemma se destaca ao realizar obras nesse período que não estavam centradas em uma relação de alteridade com os objetos filmados, mas de equivalência e similitude, através de uma afirmação explícita do "eu" e do "nós" como agentes narrativos. Descendente de imigrantes okinawanos, a diretora parte da experiência da diáspora japonesa para discutir em seus filmes questões ligadas à própria identidade. Como ela mesma afirma: "Durante muito tempo, fiquei um pouco perdida entre três culturas: a okinawana, a japonesa – que é o que se supunha que eu tinha que fazer de conta que eu era – e a brasileira" (FUTEMMA *apud* HOLANDA, 2020, p. 173). Assim, Futemma utiliza de elementos da autobiografia para discutir o constante processo de construção e desconstrução da sua identidade como *nikkei*[284].

282 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: AUTOBIOGRAFIAS.

283 - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, onde desenvolve a pesquisa "O cinema de Olga Futemma", financiada pela FAPESP, processo n. 2021/11712-8.

284 - *Nikkei* é uma denominação para descendentes de japoneses que nasceram fora do Japão.

Ainda que singulares, Futemma dirigiu apenas cinco filmes no curso de sua carreira cinematográfica, entre 1974 e 1989, todos de curta-metragem. São eles: *Sob as pedras do chão* (1974), *Trabalhadoras metalúrgicas* (codireção Renato Tapajós, 1978), *Retratos de Hideko* (1981), *Hia sá sá - hai yah!* (1985) e *Chá verde e arroz* (1989). Dentre suas realizações, apenas *Trabalhadoras metalúrgicas* não toca nas questões da imigração japonesa e dos desdobramentos identitários e culturais que emergem a partir da experiência do deslocamento.

Sob as pedras do chão, seu primeiro filme, por exemplo, tem como temática o bairro da Liberdade em São Paulo, composto em sua maioria por imigrantes japoneses. O documentário discute como o encontro entre a cultura japonesa e a brasileira se dá nesse espaço, em que ao mesmo tempo em que a tradição oriental sobrevive no cotidiano, também se expressam adaptações comportamentais. Assim, a estreia de Futemma no cinema já propõe uma discussão acerca do deslocamento entre culturas, discussão essa que se repetirá nas suas próximas obras. A abordagem, nesse caso, é voltada para a figura coletiva do imigrante japonês e seus descendentes, em que a Liberdade se torna o lugar onde a identidade intersticial desse grupo é manifestada. 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, Futemma reconta como o bairro da Liberdade foi parte central da sua infância e da sua formação cinematográfica, em que os cinemas japoneses ali localizados integravam o lazer familiar e foram responsáveis pelo seu contato com a cinematografia japonesa. Já *Chá verde e arroz*, única ficção e última realização de Futemma, narra a passagem de um cinema ambulante japonês por uma cidade do interior paulista na década de 1950, em que todo o acontecimento transcorre a partir da perspectiva de um menino chamado Jo. O contato com a cinematografia japonesa na infância e a história de seus antepassados reimaginados figuram, assim, aspectos que também pertencem à vivência particular de Futemma.

Enquanto é possível dizer que ambos os filmes discutem a imigração japonesa através de uma perspectiva que é atravessada pelo íntimo de Futemma, é em *Retratos de Hideko* e *Hia sá sá - hai yah!* que a diretora aprofunda a temática. Neles, o "eu" e a vivência pessoal se tornam mais explícitos, abrindo caminho para a aparição de algumas dimensões autobiográficas. A proposta desta comunicação é, portanto, analisar essas possíveis dimensões presentes tanto em *Retratos de Hideko* quanto em *Hia sá sá – hai yah!*. Como é possível perceber pela breve apresentação de seus filmes, a diretora buscou olhar para o coletivo através da própria subjetividade e posição no mundo. O objetivo é, portanto, tentar compreender de que forma a sua produção molda, internamente e externamente, a expressão e o reconhecimento da vida privada e coletiva da diretora, bem como os caminhos que utiliza para transitar entre ambos os espaços.

RETRATOS DE HIDEKO

Segundo filme realizado por Olga Futemma, *Retratos de Hideko* é um curta-metragem que aborda, através de quatro gerações de mulheres japonesas, a relação da diretora com a própria cultura e as várias dimensões que essa relação implica, passando por temáticas como a ocidentalização, a identidade, o vínculo e as diferenças com as mulheres mais velhas. Essas temáticas tomam forma através de entrevistas, de uma série de elementos simbólicos e performáticos, do simples registro do cotidiano das tradições, e também da própria voz de Futemma, que narra e organiza as questões do filme.

Retratos se inicia com a imagem de uma mulher vestida com os trajes e a maquiagem que nos remetem à figura da gueixa. A primeira voz que ouvimos é a de Futemma, atrás da câmera. Como entrevistadora, ela pergunta para a artista se nasceu no Brasil, ao que ela responde que sim. Logo depois, Futemma pergunta como se sente vestida daquele jeito. "Um pouco de medo e feliz ao mesmo tempo", responde. A imagem então congela, e a tela é recortada em um pequeno retângulo, emoldurando o rosto da entrevistada. Junto a essa imagem, ouvimos Futemma novamente, mas dessa vez em voz *over*. Não mais na posição de entrevistadora, ela agora fala conosco, espectadores, sobre a sua vontade enquanto diretora daquele filme: "Eu não quis fazer um filme sobre a mulher japonesa, suas filhas, suas netas. Eu quis apenas desenhar seus retratos. Este é um filme de retratos".

Futemma abre seu filme com uma entrevista, um jogo simples de perguntas e respostas que define o tom para uma estrutura tradicional do documentário. Entretanto, a imagem congela, o plano é recortado e a voz *over* surge em primeira pessoa, rompendo com a estrutura inicial. Esse não será um filme "sobre a mulher japonesa" e as suas diferentes gerações, mas um filme no qual Futemma irá "desenhar retratos". A partir desse termo, que denota por si só um espaço subjetivo, criativo e irreal, a diretora disserta sobre a própria impossibilidade da representação dentro do documentário. É impossível representar a mulher japonesa como ela realmente é, mas é possível representar a mulher japonesa a partir da subjetividade da própria vivência. Como Futemma vê, sente e relembra as mulheres japonesas de seu convívio? Como ela, sendo de uma segunda geração, se vê, se sente e se relembra? Estaria aí, portanto, a primeira dimensão pessoal e autobiográfica do filme, que permeia não apenas aquilo que é próprio da trajetória privada de Futemma, mas também da sua visão de mundo enquanto indivíduo e enquanto na própria construção do filme.

Todo esse raciocínio é complementado mais adiante, quando também em voz *over* Futemma se dirige diretamente às mulheres da primeira geração, como em uma carta: "Tieko, Ana e Tioko. Tanto falaram de vocês como quem descreve figurinhas fora da vida. O culto às tradições, a forma de dizer boa sorte e um feliz ano novo, a presença constante do trabalho, os códigos, a esperança para os que virão". Existe, portanto, uma subjetividade de Futemma que é atravessada pela sua experiência individual, ao evocar nomes que nós, como espectadores, desconhecemos, mas que pertencem à sua intimidade familiar. É aqui que a diretora,

trilhando o caminho proposto na abertura do filme, não oferece uma caracterização generalizada e sociológica a respeito da mulher japonesa, mas sim um recorte de características que habitam seu imaginário e sua memória.

HIA SÁ SÁ – HAI YAH!

Em *Hia sá sá – hai yah!*, algumas das questões presentes em *Retratos de Hideko* reaparecem, mas as relações geracionais e identitárias se expandem, enquanto a estrutura visual e narrativa do filme se complexifica. Não mais focado nas gerações de mulheres japonesas, o curta-metragem expõe a relação por vezes ambígua que os descendentes de Okinawa, homens e mulheres, têm com a sua cultura de origem – a japonesa e a okinawana –, e a cultura ocidental na qual estão imersos agora. Futemma, que também compartilha dessa mesma origem, busca recontar a trajetória de seus antepassados e registrar onde ela ainda se faz presente, ao mesmo tempo em que mostra a desconexão cada vez mais intensa dos descendentes mais jovens em relação à Okinawa.

Na primeira cena de *Hia sá sá – hai yah!* vemos imagens de uma praia, do mar e do horizonte. Nela, uma mulher idosa debaixo de um guarda-sol está sentada em uma pedra na areia. Ela olha para a paisagem, mas também para a criança que está caminhando na orla, com os pés na água. A trilha sonora é bastante melancólica e, ao fundo, ouvimos o som das ondas e do vento, enquanto a câmera acompanha a caminhada do menino. Após um movimento de *zoom in*, ele se agacha e encara o horizonte. Em primeiro plano, a imagem da mulher retorna e cria-se uma relação de olhares complementada pela imagem seguinte, onde vemos apenas o mar. Avó e neto (uma relação subentendida) olham, portanto, para a mesma direção, para a mesma cena. Sobre esse plano, surge o seguinte texto: "Okinawa, arquipélago a 600km do Japão. Okinawa é o Japão. Mas seu coração sempre foi okinawano. Nós, brasileiros, descendentes de okinawanos, herdamos esta primeira ambiguidade. Até que nossos corações escaparam desta dualidade e ficou o grito".

Futemma, nesse momento das cartelas, não narra com a voz, mas opta pelo texto escrito. Também não usa a primeira pessoa do singular ou afirma sua posição como diretora ("eu quis fazer um filme..."), mas assume diretamente o "nós": nós, brasileiros, descendentes de okinawanos. Se *Hia sá sá — hai yah!* tem início nas águas do oceano, é porque são nelas que essa história começa. Foi através do mar que os primeiros imigrantes okinawanos chegaram ao Brasil e é, portanto, o mar que se constitui como o vínculo entre o passado e o presente no filme. Ao mostrar avó e neto olhando para o mesmo horizonte, como se olhassem na verdade para Okinawa, a diretora estabelece uma relação de origem compartilhada entre as gerações, origem essa que transborda na forma como os laços familiares, afetivos e culturais são organizados e constituídos.

É também nesse sentido que Futemma dedica sua narração em *over* à Nobu-chan, uma menina de sete anos que vemos ao longo do filme. Como em uma carta, a diretora reconta a trajetória dos seus antepassados e reflete sobre as tradições e quem as carrega, sobre as questões culturais e identitárias que se fazem presentes a cada geração. Nobu-chan

é, portanto, não apenas a representação dos mais novos, mas também um símbolo do passado, presente e futuro de Futemma, já que ambas carregam, ao mesmo tempo, as marcas da imigração e as mudanças que ainda se processam. Assim, ainda que nesse filme Futemma não utilize diretamente do "eu" para afirmar sua posição no mundo, sua identidade ou sua história dentro do filme, é Nobu-chan quem expõe essas características, através de uma representação complexa, que transita entre os tempos e os espaços tanto coletivos quanto individuais.

Para iniciar a história dos seus antepassados, Futemma apresenta as mulheres da primeira geração de imigrantes okinawanos. Na imagem, enquanto elas se pintam e colocam seus quimonos, a diretora se pergunta em voz *over*: "Aquarela, nanquim, óleo, guache. Quem são elas?", para depois responder, "Mais fácil dizer o que lembram. Aventais azuis de mercado e feira, rachaduras irreversíveis nos pés, mas as pernas em meias de seda". Como em *Retratos de Hideko*, cada elemento presente na fala é, portanto, uma reelaboração das características dessas mulheres a partir da intimidade familiar da diretora. A manutenção das tradições representada na aquarela, no nanquim, no óleo e no guache; o trabalho como traço marcante dessa geração nos aventais azuis e nas rachaduras nos pés; a graciosidade que persevera mesmo em tempos difíceis nas pernas vestidas em meias de seda. Mais uma vez, Futemma explicita que o seu interesse enquanto diretora está calcado na representação da sua memória e afetividade, em que as mulheres ali mostradas vão além daquilo que podemos apenas ver. São esses vislumbres de intimidade que complementam a imagem e que inserem Futemma no filme ativamente, permitindo, assim, o entrelace da história coletiva e individual.

CONCLUSÃO

Através desse breve panorama da carreira cinematográfica de Olga Futemma, foi possível perceber que a experiência individual da diretora foi, em maior ou menor grau, algo constante em todos os seus filmes. Dentro do contexto cinematográfico e político das décadas de 1970 e 1980, Futemma privilegiou uma discussão refletida no âmbito do coletivo e dos grupos sociais, mas se destacou por transitar entre o pessoal e o público, utilizando da própria vivência e posição de mundo para construir as representações em tela.

Afinal, como defende Mikhail Bakhtin (1997), em um movimento que entrelaça autobiografia e biografia, a história de vida só pode ser efetivamente narrada (ou seja, deixa de ser "eu-para-mim") quando inclui a narrativa de outrem, já que, sem ela, a vida do autor estaria incompleta: "uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno" (BAKHTIN, 1997, p. 168-169). Essa definição se mostra importante para analisar a memória ao mesmo tempo individual e coletiva que Futemma constrói dentro de seus filmes, em que para compreender a sua identidade entre culturas, é preciso que recorra à história que antecede a sua existência.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Escrituras e figurações do ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *O ensaio no cinema*. São Paulo: Haucitec Editora, 2015.

HOLANDA, Karla. Pegadas do cinema de Olga Futemma: entrevista. *Revista Lumina*, v. 14, n. 2, p. 171-185, 2020.

LESAGE, Julia. The political aesthetics of the feminist documentary film. *Quarterly Review of Film Studies*, v. 3, n. 4, p. 507-523, 1978.

NAFICY, Hamid. *An accented cinema*: exilic and diasporic filmmaking. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

TONELO, Gabriel. *O documentário autobiográfico*: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. 2017. 336 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Cinema, moda e pintura:discurso e intericonicidade em *A bela da tarde*[285]

Cinema, fashion and painting: discourse and intericonicity in *Belle de jour*

Helio Ricardo Sauthier[286]

Resumo: Este trabalho investiga o processo de intericonicidade, ou seja, a "rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras" (COURTINE, 2013, p. 157), a partir do cruzamento de imagens do filme *A Bela da Tarde* (1967), de imagens da pintura renascentista e de revistas contemporâneas de moda. A partir de tal cruzamento, discuto o funcionamento discursivo das imagens para evidenciar a construção icônica advinda das representações pictóricas renascentistas que se encontram presentes nas imagens do cinema e da moda.

Palavras-chave: Imaginário; discurso; cinema; moda; pintura.

Abstract: This study investigates the process of intericonicity, i.e., the "network of personal reminiscences and collective memories that connect images to each other" (COURTINE, 2013, p. 157), from the crossing of images from the film *Belle de Jour* (1967), images of Renaissance painting and contemporary fashion magazines. From this crossing, I discuss the discursive operation of images to highlight the iconic construction arising from Renaissance pictorial representations that are present in film and fashion images.

Keywords: Imaginary; discourse; cinema; fashion; painting.

O CRUZAMENTO DE IMAGENS DA PINTURA, CINEMA E MODA A PARTIR DE *A BELA DA TARDE*

Em *A Bela da Tarde*, filme dirigido por Luis Buñuel em 1967, Séverine Serizy (Catherine Deneuve) é jovem e rica, casada com um cirurgião de sucesso. Para saciar suas fantasias sexuais, ela procura um discreto bordel em busca de novos prazeres e para realizar seus desejos mais secretos, criando uma vida dupla, mantendo-se como a esposa do cirurgião na maior parte do tempo, mas sendo a *Bela da Tarde (Belle de Jour),* poderosa e sensual, durante algumas tardes da semana.

285 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na Mesa Temática "Como pensam as imagens no cinema? Exercícios de cruzamento de imagens.

286 - Diretor de Comunicação da Universidade Estadual do Paraná. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades da Unespar.

Os figurinos de Séverine foram criados especialmente para a personagem pelo estilista Yves Saint Laurent. Trago a seguir algumas imagens do filme para cruzar com imagens da pintura renascentista e da moda contemporânea. Ressalto que adotei uma análise fílmica do tipo icônica, ou seja, da imagem, a partir de fotogramas, para discutir os discursos que se apresentam na visualidade da ambígua Séverine, dialogando com as representações da mulher casta e da mulher profana ao longo da história da arte ocidental, a partir do Renascimento. No que tange a esta dicotomia entre as representações artísticas da mulher, dialogarei com as considerações de Umberto Eco (2013) acerca da iconografia da Vênus Casta e da Vênus Profana na pintura europeia. O dispositivo analítico do cruzamento de imagens, proposto por Étienne Samain (2009), evidenciará o funcionamento discursivo das imagens, bem como a operação da intericonicidade.

VÊNUS CASTA

De acordo com ECO (2013), esse tipo de vênus representaria a mulher casta, a beleza prática, um modelo a ser seguido pelo exemplo de sua retidão e conduta. Pode-se observar a mulher completamente vestida, sem ou com maquiagem discreta, com adornos de cabeça e no colo, deixando pouca pele à mostra (Figura 1). O cabelo está cuidadosamente arrumado, preso. As cores são sóbrias e este tipo de Vênus é representada no interior do seu lar, com elementos cenográficos que remetem a esta interioridade em cenas tipicamente femininas: lendo ou bordando.

Figura 1 – *Retrato de Uma Jovem Mulher* – Petrus Christus (1460-1470) – Óleo sobre tela.
Fonte: Gemäldegalerie.

A postura da bordadeira (Figura 2), uma das representações mais usuais da Vênus Vestida, é o de olhar baixo, servidão ou passividade. A leitora, o papel da mulher educada, mas somente em certas áreas, apresenta comumente a mulher recostada ao realizar tal atividade. Séverine, passeando na praia ou sozinha em sua casa, apresenta-se impecável, com um ar distante, uma beleza vaga e triste.

Figura 2 – *A bordadeira* – Diego Velazquez (1643) - Óleo sobre tela.
Fonte: Galeria Nacional de Arte.

A postura de Séverine com o jornal no colo, com ar melancólico e distante (Figura 3), pode ser ligada aos temas das mulheres leitoras no século XIX que ilustram uma postura icônica da mulher entediada no casamento. *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, tematiza a história de Emma, uma jovem burguesa sonhadora, criada no campo e educada em um convento. O romance teve algumas adaptações para o cinema e nelas pode-se notar a semelhança na construção da *mise en scène*: a jovem recostada com um livro no colo, com ar sonhador e insatisfeita, representaria a rejeição do autor aos ideais burgueses e materialistas de sua época (Figura 4).

Figura 3 - *A leitora* – Fragonard (1776) – Óleo sobre tela
Fonte: Galeria Nacional de Arte.

Figura 4 – *Madame Bovary* (1991) de Claude Chabrol e *Madame Bovary* (1949) de Vincent Minelli – intericonicidade na representação da esposa entediada.
Fonte: CHABROL, 1991; MINELLI, 1949.

VÊNUS PROFANA

A Vênus Nua, representa, por sua vez, ou o aspecto divino da feminilidade ou então sua dimensão profana, evocando a ordem do desejo, da fantasia e do fetiche (ECO, 2013). Tais representações estão associadas à posição recostada da Vênus na composição do quadro, com os cabelos ligeiramente desalinhados, bem como aos objetos da *mise en scène* como camas, recamiers, abajures, tecidos luxuriantes e um tipo de contemplação erótica (Figuras 5 e 6). Em *A Bela da Tarde*, quando Belle está no bordel de Madame Anais, são estes objetos que estão em cena.

Figura 5 – Rolla – Henri Gerveux (1878) – Óleo sobre tela.
Fonte: Museu d'Orsay.

Figura 6 – *A Grande Odalisca* – Ingres (1814) - Óleo sobre tela.
Fonte: Museu do Louvre.

O corpo desnudo é altamente simbólico e pode revelar muito mais do que mostra o aparentemente simples "figurino da pele". A nudez feminina frequentemente é representada em posições recorrentes da Vênus na cama, divã ou recamier e acompanhada por objetos e texturas que procuram evocar o prazer do olhar A autora Laura Mulvey, no artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975), evidencia o modo como as imagens e, especialmente o cinema, "reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas do olhar e o espetáculo" (XAVIER, 2018, p. 355). A escopofilia, o prazer de olhar, é essencialmente ativada por certas convenções nas composições dos quadros cinematográficos que derivam tradicionalmente de um olhar masculino sobre o corpo da mulher que, segundo a autora, possui uma aparência codificada no sentido de emitir um impacto de contemplação erótica.

É interessante notar nas imagens acima o uso recorrente de artifícios presentes nas inúmeras produções da arte pictórica ocidental. O jogo de luz e sombra, o corpo da Vênus pálida em posição central, como se fosse iluminado por um holofote, camas e recamiers, texturas e tecidos diáfanos, abajures, objetos de arte decorativa, e a própria posição recostada da Vênus no quadro ostentam uma certa ordem presente na construção da *mise en scène* em *A Bela da Tarde*, que se afilia genealogicamente à tradição da arte pictórica ocidental. Os discursos sobre como os corpos devem ser, devem estar e se comportar educam e orientam o nosso olhar. Esta orquestração requintada deriva de séculos de produção imagética/discursiva que atualiza o imaginário e as formas como ocorre o diálogo com materialidade que é uma construção simbólica ricamente tecida e rememorada constantemente.

Tais representações da Vênus Vestida e da Vênus Nua replicam e atualizam, portanto, os discursos imagéticos justamente pela repetição, reconhecimento e rememoração de imagens cânones. A memória discursiva das imagens em *A Bela da Tarde* se materializa, então, nos discursos de produção iconográfica que compõem a rede mnemônica, que, por sua vez, amplia-se constantemente, produzindo efeitos de sentido e de atualidade. Assim, enquanto domínio da memória, a produção dos discursos nas imagens move os já ditos em processo constante de (re) atualização. A recuperação de outras imagens e dos saberes que elas fazem (re) aparecer, permite entender como funciona o processo da construção discursiva das imagens.

Ao vestir Séverine, o estilista Yves Saint Laurent copia a si mesmo e reforça o naturalismo, esgarçando as fronteiras entre a vida e a arte, entre o real e o sonho, características inequívocas na obra de Luis Buñuel. Assim, há uma contaminação na qual assemelhar é conhecer e reconhecer. O filme coloca o princípio do prazer em detrimento do princípio de realidade, questionando a tradição do amor romântico e burguês, aliado à monogamia, ao casamento e às relações de poder entre os sexos. Especialmente a partir da contracultura, os filmes projetaram a expressão do sexo como discurso político. E a moda, enquanto um dos componentes das condições sociais de subjetivação e construção de identidades, estabelece uma ampla rede de relações com os indivíduos, por meio o corpo e da roupa que cria subjetividades, imagens, formas e símbolos.

A moda, especialmente a partir do século XX, possui importância, na medida em que se pode atribuir significados para os indivíduos no que tange à construção da autoimagem e a apresentação de si. A natureza da moda contemporânea, as maneiras pelas quais as pessoas respondem a ela, mudou a partir do século XX, sendo mais ambígua e multifacetada, refletindo a natureza altamente fragmentada das sociedades pós-industriais e as opções de vestuário mostram a complexidade pelas quais percebemos a nós e aos outros.

A redefinição de identidades sociais na contemporaneidade é, portanto, amplamente impulsionada pela moda, uma vez que ela atribui novos significados aos artefatos. DAVIS (1992, p. 17-18) afirma que as roupas da moda são bastante significativas para os consumidores, já que expressam as ambivalências que cercam as identidades sociais: juventude x idade, masculinidade x feminilidade, androginia x singularidade, trabalho x diversão, conformismo x rebeldia. Portanto, a moda contribui para redefinir estas tensões, incorporando novos estilos de acordo com a época.

Desse modo, pode-se fazer uso de vários discursos para interpretar as ligações entre nossa própria identidade e a identidade social conferida pela condição de pertencer a vários grupos sociais que vestem roupas semelhantes. Assim, os discursos de moda podem forjar significações e fronteiras sociais, interpretar dinâmicas interpessoais, entre as relações de consumo cultural, bem como transformar e contestar categorias sociais, especialmente as de gênero.

LIPOVETSKY (2009) afirma que é útil compreender a moda enquanto um fenômeno histórico e significativo para entender o vestuário que constitui seu domínio arquetípico, como um movimento que joga com as dimensões da individualidade, do efêmero e da pluralidade advindas do desejo pelas aparências e do encanto pelas imagens.

> (...) A moda consumada vive do paradoxo: sua inconsciência favorece a consciência; suas loucuras, o espírito de tolerância; seu mimetismo, o individualismo; sua frivolidade, o respeito pelos direitos do homem (LIPOVETSKY, 2009, p. 21).

Figura 7 – Mosaico que ilustra as composições semelhantes para ilustrar a "mulher profana" no cinema.
Fonte: MALLE, 1978; MARSHALL, 1990; OZON, 2013.

A *BELA DA TARDE* CONTEMPORANEIZADA

Para entender e mostrar como o estilo *Belle de Jour* se tornou uma referência icônica no mundo da moda e também da cultura, atravessando o século XX e chegando até o século XXI, trarei a seguir imagens-em revistas de moda contemporânea, desfiles e sites de compras, conforme demonstram as Figuras 8 a 10.

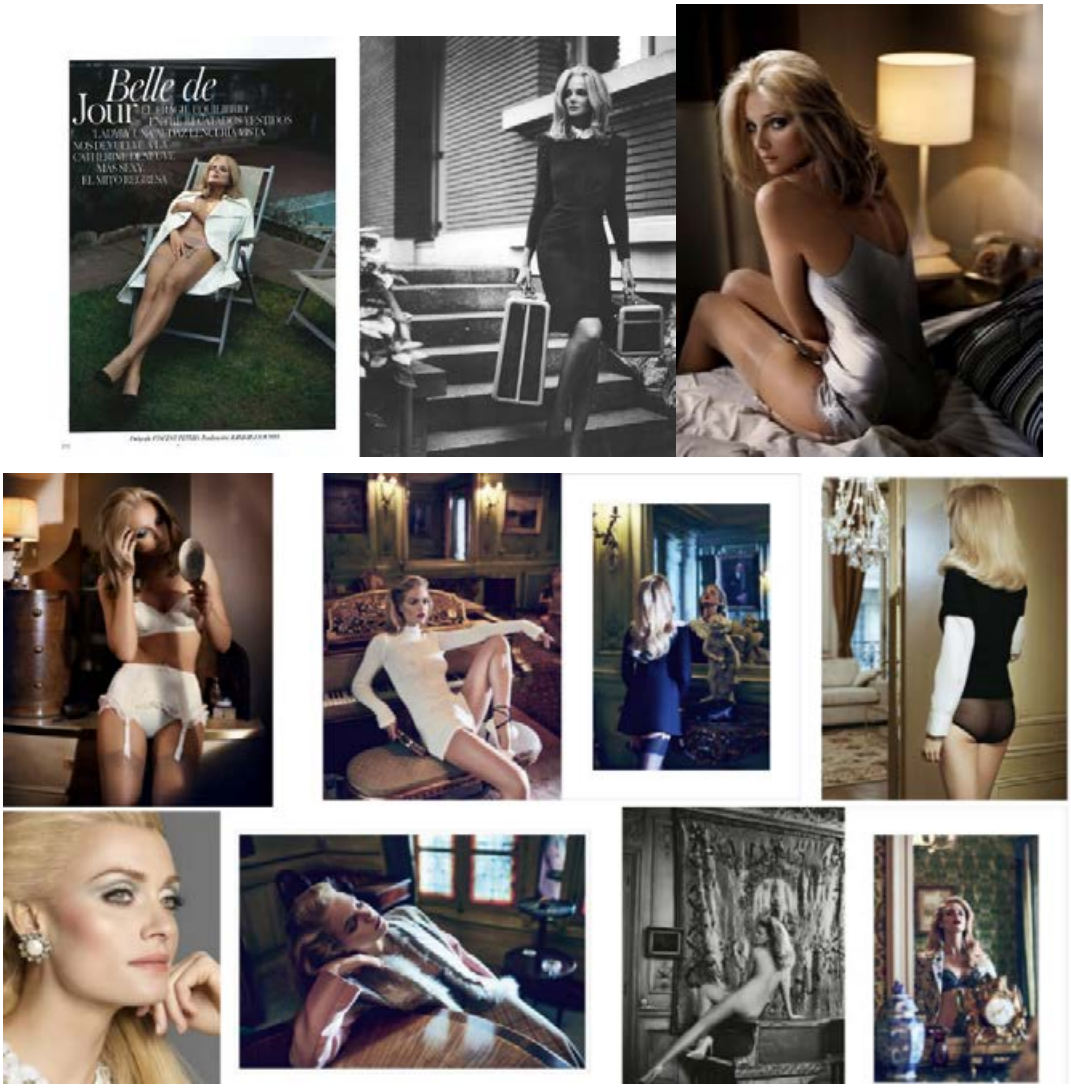


Figura 8 - Diferentes revistas de moda com ensaios inspirados em *A Bela da Tarde* no qual podemos notar a Vênus recostada, à janela, entediada.
Fonte: *Vogue Paris*, 1994; *Elle Serbia*, 2012; *Vogue Espanha*, 2012; *Madame Figaro*, 2010; *Elle Russia*, 2013; 2010.

Figura 9 – Looks inspirados em *A Bela da Tarde*
Fonte: Imagens da Internet.[287]

Figura 10 – Produtos e ensaios inspirados no filme.
Fonte: Acervo pessoal do autor[288].

Ao colocar tais imagens lado a lado, procuro demonstrar como ocorre o processo de intericonicidade nos discursos visuais, pelo reaparecimento, pelo reconhecimento e pela rememoração de imagens que se filiam e reatualizam as memórias discursivas que estão presentes mais de 50 anos após o lançamento do filme. Nestas imagens, inspiradas em *A*

287 - Desfile de Inverno de Valentino (2013), Julia Roberts vestindo Valentino, Evan Rachel Wood vestindo Madewell, Desfile Tommy Hilfiger (2012), Desfile Emilio Pucci (2013) e Desfile Burberry (2013)

288 - Site de compras de produtos inspirados na *mise en scène* do filme *A Bela da Tarde* (2019), Vogue Korea (2012) e Elle UK (2010).

Bela da Tarde, podemos notar o uso recorrente dos artifícios empregados na *mise en scène* do filme para evocar a aura do "gosto refinado", da sensualidade e do prazer de olhar o corpo feminino, advindos da tradição pictórica renascentista. A Vênus moderna pode ser vista impecável, nua ou vestida, muitas vezes recostada no interior de seu *boudouir* ricamente decorado e texturizado com objetos ornamentais como camas, recamiers, tapetes, vasos, cristais, candelabros e abajures, bem como nos desfiles e publicações de moda inspiradas nas criações de Saint Laurent para a mulher ambígua, que é fruto do seu tempo e da ampla rede de teias discursivas que compõem o imaginário. Ao cruzar as imagens da *Bela da Tarde* com imagens da história da arte pictórica ocidental e da moda, procuro mostrar o que elas "falam" por si e, como diz Samain (2009), permitir que as imagens nos façam "pensar". Pode-se notar o funcionamento discursivo das imagens, transpondo os limites dos modelos linguísticos, bem como a operação da intericonicidade que consiste na "rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras" (COURTINE, 2013, p. 157).

A noção de intericonicidade supõe colocar em relação imagens externas, mas igualmente imagens internas, imagens de lembrança, imagens de rememoração, imagens de impressões visuais armazenas pelo indivíduo. A intericonicidade relaciona conexões de imagens, imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita numa série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto à Foucault, bem como a consideração de todo o catálogo imemorial da imagem junto ao indivíduo, imagens dos sonhos, imagens vistas, esquecidas e fantasiadas que compõem o imaginário.

> Como articular estas imagens umas com as outras, como reconstituir estes vínculos que dão seu sentido aos ícones de uma cultura para os indivíduos que compartilham de sua memória? Pelo ajustamento, pela detecção do material significante da imagem, pelos indícios, pelos rastos que outras imagens ali depositaram, e pela reconstrução, a partir desses rastos, da genealogia das imagens de nossa cultura (COURTINE, 2013, p. 44).

Nota-se, portanto, que a visualidade de Séverine remonta a um longo processo de construção icônica advinda especialmente do Classicismo e do Renascimento e que foi amplamente explorada pelos campos discursivos da moda e do cinema, influenciando as *formações imaginárias e identitárias*, que, por sua vez, acontecem na interrelação com outras pessoas, com os símbolos e com a cultura, costurando o sujeito pós-moderno à estrutura social. Os discursos, atuam, pois, por séries regulares e distintas de acontecimentos marcados pelo acaso, pelo descontínuo e pela materialidade e são construídos por enunciados que produzem sentidos pela interação dialógica num dado tempo e numa dada cultura. Os (já) ditos e os (já) vistos fortalecem os discursos. Como disse Foucault, "o novo não está no que é dito, mas no acontecimento à sua volta" (FOUCAULT, 1999, p. 26).

REFERÊNCIAS

A BELA DA TARDE. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Direção: Luiz Buñuel. 1967. 1 filme; 101 min.; Son.; Color.; (1DVD).

COURTINE, J. J. *Decifrar o corpo*: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.

DAVIS, F. *Fashion, Culture, and, Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

ECO, H. *História da Beleza.* Rio de Janeiro: Record, 2013.

FOUCAULT. M. *A ordem do discurso:* Aula inaugural no Collége de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero:* a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PENAFRIA, M. *Análise de filmes – conceitos e metodologia (s). In* IV Congresso SOPCOM, abr. 2009. Disponível em http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf. Acesso em 24 de março de 2019.

SAMAIN, E. *Como pensam as imagens.* Campinas – SP: Editora Unicamp, 2012.

SAUTHIER, H. R. *Sobretudo*: discurso, imaginário e figurino em A Bela da Tarde. Araraquara - SP: Letraria, 2022.

XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

O som hiper-realista sob o prisma da teoria paródica[289]

The hyperrealistic sound under the prism of parodic theory

Ian Costa[290]
(Doutorando – UFPE/UFCG)

Resumo: Este estudo traça aproximações entre a constituição de sonoridades hiper-realistas no campo audiovisual e teorias do gênero paródico a partir dos princípios da sonoridade renderizada e continuidade intensificada propostas respectivamente por Michel Chion (2008) e David Bordwell (2006). Investiga princípios do som hiper-realista através da autorreflexão de suas instâncias teóricas e técnicas, relacionando-as às teorias da paródia.

Palavras-chave: Hiper-realismo, paródia, cinema, desenho de som.

Abstract: This study traces approach between the constitution of hyper-realistic sonorities in the audiovisual and the parodic genre theories based on the principle of rendered sonority and intensified continuity proposed respectively by Michel Chion (2008) and David Bordwell (2006). Investigates hyperreality sound principles through self-reflection of its theoretical and technical instances, relating them to parody theories.

Keywords: Hyperrealism, parody, cinema, sound design.

Os ventos do realismo parecem ter soprado constantemente as velas que impulsionaram a linguagem do cinema. Se para Badiou (2007) a busca pelo real é a marca do século em que se consolidam as produções audiovisuais, Gonzalo Aguilar (2006) define o realismo como a expressão vitoriosa do cinema. A linguagem mutante da cinematografia se orientou por um norte realista que acabou por se tornar mais que um ponto nesta bússola, passando a elemento primário, uma commodity (CARREIO; DURAND, 2020). O desenvolvimento das linguagens apoiado nas inovações técnicas propiciou que a representação do real acabasse por transcender o compromisso com a realidade tangível, tornando-se "mais real que a realidade" (CAPELLER, 2008). O hiper-realismo acaba por gerar uma crise ontológica ao se situar na interseção entre a representatividade transcendental e a imersão. James Buhler (2019) atribui que tal conjuntura decorre de padrões estéticos audiovisuais que, na busca de uma representação realista, se pautam na conjuntura sensorial que o som restrito ao referencial não seria capaz de proporcionar. Tal fato incorre na perpetuação e intensificação desta prática estilística.

289 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão Som no cinema.

290 - Doutorando pelo PPGCOM-UFPE, professor de Arte e Mídia na UFCG. Sua pesquisa atual incide sobre hiper-realismo e o desenho de som no audiovisual contemporâneo.

Este caminho revela desdobramentos conceituais que ajudam a compreender o que vem a ser o hiper-realismo sonoro no cinema, como o que Michel Chion (2008) defende como a ideia de *renderização*[291], em que determinadas sonoridades deveriam passar noções físicas e narrativas dos seus referenciais, dimensões que não estariam necessariamente de acordo com o "soar real", como tamanho e aura das fontes sonoras, o que evidentemente traça uma ponte entre tal entendimento e o conceito de *realismo sensório* (VIEIRA JR, 2020). Da mesma maneira, podemos associar ao processo de intensificação e replicação destes esquemas de representação à *continuidade intensificada* de David Bordwell (2006). Embora tais conceitos ajudem a compreender e esclarecer o *status quo* do hiper-realismo, nenhum deles responde ao paradoxo de um realismo que se distancia do entendimento do real. Sobre tal sombra incide a ideia de entender este fenômeno sob o prisma da teoria paródica.

A paródia como um texto derivado requer do leitor a percepção da intertextualidade (GENETTE, 2010). Este ponto se justifica ao fato de em grande parte o som hiper-real não se distanciar em demasia de características reconhecíveis dos sons do real tangível, logo, a assimilação análoga ao intertexto. A aproximação com o entendimento da paródia se dá, sobretudo, a partir das contribuições de Linda Hutcheon (1985) ao defender que a paródia, embora faça uso recorrente do humor e da sátira, não carrega estes como elementos condicionantes. A autora defende que esta associação é dada pela raiz do termo *paródia* em que o prefixo *para* é interpretado como *contra*, *oposto*, enquanto odos seria *canto*. Logo, uma das formas mais diretas de se contestar algo é expor ao ridículo. A paródia trataria, entretanto, de transcender um contexto através da identificação e reorganização dos signos, uma "repetição com diferença" (HUTCHEON, 1985, p. 48). Neste sentido, tal transcontextualização defendida pela autora pode ser assimilada ao caso da sonoridade hiper-real e ao conceito de renderização, uma vez que a mimese é transcendida para carregar junto a sua decodificação, elementos transcendentais, como quando Chion (2008) se refere ao som de um urso que carrega consigo seu peso e sua ferocidade. Estes elementos, entretanto, estão envoltos em uma forma reconhecível, o som emitido pelo urso, não tão distante de outras representações realistas, mas que ao ser trabalhado de forma hiper-real ganha em imersão sensorial.

O caminho para o entendimento do paradoxo do afastamento do real talvez resida no entendimento do que Hutcheon (1985) aponta como uma segunda interpretação da raiz do termo paródia em que *para* teria o significado de *ao longo de*, abalizando o que a autora define como uma autorreflexividade em torno do texto como uma maneira de chamar a atenção para o convencionalismo da forma textual. Lançando olhar sobre a advertência de Buhler (2019) em que as bandas sonoras contemporâneas estão abarrotadas de sons renderizados e cada vez mais distante do referencial do mundo tangível, o caráter de reflexão paródica em torno desta ressignificação de elementos revela que este é um processo de transformação gradativo. Embora o autor estadunidense demonstre a progressiva transformação das sonoridades em adesão à renderização, sobretudo a partir do trabalho com os processos de digitalização do som, inúmeros são os exemplos desta prática em obras anteriores às DAWs.

291 - Opto por chamar *renderização* o conceito trabalhado por Chion (2008) denominado na versão portuguesa como *representação*, no francês *rendu* e no inglês *rendering*.

A intensificação de tal prática é sintoma não apenas da existência das ferramentas para tanto, mas da própria e condicional mutação da linguagem da banda sonora. Esta transformação se dá a partir da própria condição de elemento estável e reconhecível em torno das sonoridades de determinados signos, permitindo assim a incorporação de outras camadas de transcontextualização. A cada nova geração esta prática vem sendo replicada e intensificada, aproximando-se da proposição de Bordwell (2006) e, ao passo que se consolida como esquema válido, engendrada gradativa e naturalmente como linguagem vigente.

As abordagens em torno do hiper-realismo seguem por diversos caminhos. Dentre os mais notáveis destacamos a visão sintática em torno destas sonoridades e da relação destas com a narrativa, como em Costa (2011) e Coutinho (2017; 2021). Em outra via está o viés constitutivo do som hiper-real, caráter morfológico, da construção laboral, tratado em Buhler (2019) e Whittington (2013). Embora a ideia em torno do som renderizado e sua relação paródica se aplique a ambos os casos, é compreensível que esta visão se torne mais palpável a partir de um primeiro olhar sobre o caráter morfológico e a constituição formativa de tais sonoridades, visto que a autorreflexividade paródica contesta a ontologia da representação do real e o consequente paradoxo a partir da recontextualização e transcontextualização dos elementos e linguagem, compreendendo o som renderizado como "uma obra que reflete um aspecto fundamental da arte, que é ao mesmo tempo um sintoma de processos históricos que invalidam a autenticidade normal das formas primárias" (Kiremidjian, 1969, p. 241). Tal caminho é igualmente viável a partir da análise sintática de tais elementos, partindo do seu pressuposto constitutivo de renderização e consequente parodização de signos reconhecíveis ou sintetizáveis, não necessariamente ou diretamente diegéticos.

Compreender sonoridades hiper-realistas pelo viés da paródia é um caminho plausível na convivência do paradoxo da representação renderizada. A refuncionalização dos elementos sonoros que desembocam na paródia do real, bem como a replicação e intensificação de tal estilo, são sintomas do processo histórico que invalidam a autenticidade de uma utópica representação realista.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. *Otros mundos*: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

BADIOU, A. *The century*. Cambridge: Polity Press, 2007.

BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it*: story and style in modern movies. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BUHLER, J. *Theories of the soundtrack*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019.

CAPELLER, I. "Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo". In: Catálogo da mostra e curso O som no cinema. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008.

CARREIRO, R.; DURAND, P. "Apontamentos sobre realismo imersivo: imagem e som em Gravidade". Fronteiras: São Leopoldo, v. 22, n. 2, maio-ago. 2020.

CHION, M. *A Audiovisão*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

COSTA, F M. “Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino?” Ciberlegenda: Niterói, v. 1, n. 24. 2011.

COUTINHO, R. A. *A representação dos sons do mundo no cinema de Lucrecia Martel*: imersão em um universo sonoro. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

_____. A potência subjetiva do som: um estudo do sound effect como leitmotiv no cinema. In: *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

KIREMIDJIAN, G. D.. “The Aesthetics of Parody”. *Aesthetics And Art Criticism*: Oxford, v. 28, n. 2.1969.

VIEIRA JR, E. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES, 2020.

WHITTINGTON, William . Lost in Sensation: Reevaluating Cinematic Sound in the Digital Age. In: *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.

Representações da tortura no cinema contemporâneo à Ditadura Civil-Militar[292]

Representation of torture in cinema contemporary to the Civil-Military Dictatorship

Igor Araújo Porto[293]
(Doutorando - Ufrgs)

Resumo: Nesta artigo, busca-se observar como se dá esteticamente a representar da tortura no cinema produzido durante o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil, em especial naquela produção relacionada ao que normalmente se descreve como "naturalismo de abertura" (XAVIER, 2001). Para tal, são revisadas a ideia de naturalismo a partir de Leites (2020) e de irrepresentável em Agamben (2008) e Ranciére (2011) em aproximação com alguns filmes pré-selecionados para análise.

Palavras-chave: Representação, cinema brasileiro, Ditadura civil-militar, naturalismo, irrepresentável.

Abstract: In this article, we seek to observe how torture is aesthetically represented in the cinema produced during the period of the Civil-Military Dictatorship in Brazil, especially in that production related to what is usually described as "naturalismo de abertura" (XAVIER, 2001). To this end, the idea of naturalism from Leites (2020) and the unrepresentable in Agamben (2008) and Ranciére (2011) are reviewed in approximation with some films pre-selected for analysis.

Keywords: Representation, brazilian cinema, Civil-Military Dictatorship, naturalism, unrepresentable.

Um tema premente para toda a ficção no século XX foi a questão do irrepresentável. Tanto por um viés mais técnico, do que é possível de ser representado por determinado meio técnico ou estética, por exemplo, quanto por uma discussão um pouco mais ética, do que passível moralmente de ser representado. Agamben (2008), Ranciére (2011) entre outros vão apontar para essa discussão pensando nas questões ligadas a representação de eventos traumáticos: até que ponto é possível discutir esta experiência através da representação? Que tipo de estética ou discurso pode dar conta de acontecimentos extremos?

Na história do Brasil se colocam muitas situações semelhantes em que a representação de certos temas fica no limite entre vedação legal (censura, tabu), convencional (não é de bom tom levar certas imagens a tela de cinema) e ética (até que ponto a representação de uma violência em tema é uma estratégia de sensibilização ou de dessensibilização de

292 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 32 – Interlúdios fílmicos para o conflito

293 - Doutorando em Comunicação pelo Ppgcom/Ufrgs, orientado pela Professora Doutora Miriam de Souza Rossini. Bolsista CAPES – Código de Financiamento 001.

uma violência? Por exemplo). Nessa lógica, o tema da tortura também se configura como um destes temas vedados à representação. A dificuldade em abordar as temáticas somada a uma necessidade de se falar sobre e aos limites da ficção em conseguir reconstituir as crueldades sofridas tornam as cenas de tortura em ficção um tabu tanto em círculos que tentam apagar essa história quanto nos que querer que ela seja lembrada de forma concreta. E, no entanto, essas imagens perduram driblando as formas de vedação. Nesse artigo, buscarei responder que modos estéticos são mobilizados para representar o "irrepresentável" da tortura ligada ao regime militar durante a época da ditadura?

NATURALISMO E O IRREPRESENTÁVEL

Conceito relevante para a investigação sobre a representação da tortura no cinema brasileiro é o conceito de naturalismo. Muito embora este seja uma "período-conceito" (LEITES, 2020, p. 13) ligado à literatura do século XIX, ele tem sido revisitado de maneira constante por diversos autores ao se referir ao cinema. É preciso antes separar esta noção específica de naturalismo daquela que iguala o termo a realismo. O naturalismo ligado à tradição literária estaria baseado em três eixos: "o estudo da realidade cotidiana e da doença de civilização" (LEITES, 2020, p. 18), que apresentariam uma presunção de cientificidade, e a pulsão de morte, que englobaria os seus universos temáticos de escatologia e violência destrutiva. É nesse sentido, acredito, que Xavier pode falar em naturalismo de abertura, em especial na sua dimensão político-policial, que possui uma presunção científica de apresentar a "verdade escondida sob o regime autoritário" (LEITES, 2020, p. 17) e reforçando o eixo temático da violência destrutiva.

Definida esta questão do naturalismo partimos para falar da matéria que compõem estas obras: a violência, ou ainda uma pulsão de violência. Para entender como esta temática se desenha nos filmes que pretendo analisar passarei por um outro conceito que é muito caro aos estudos sobre o naturalismo, o do irrepresentável. Ele se faz presente ainda que não nomeado na cisão que encontramos em Ranciére entre o dizível e visível. O autor começa sua obra *O inconsciente estético* abordando remontagens contemporâneas de *Édipo Rei* e como os momentos de catarse da peça seriam encontrados com estranhamento diante dos tabus erigidos em nossa sociedade no que diz respeito à violência.

Entre o imperativo de se falar sobre e o impedimento a certos tipos de representação, excessivamente fantasiosas de eventos traumáticos se cria uma espécie de restrição. Agamben (2008) lembra por exemplo das tentativas de se desqualificar o livro de Primo Levi sobre sua experiência em Auschwitz através do achado de contradições na história, críticas que Levi rebate dizendo que seria impossível remontar toda a narrativa de sua vida em um campo com precisão.

Ranciére também comenta este tema da irrepresentatividade da extrema violência: "O extremo sofrimento pertencia a uma realidade que, por princípio, a arte do visível excluía" (RANCIERE, 2011, p. 151, *tradução minha*). Para construir sua argumentação, ele compara a série televisiva estadunidense *Holocausto* com o documentário *Shoá* (1985, Claudio Lanz-

mann). A primeira ao melodramatizar a história, ao reconstituir com atores as atrocidades cometidas acaba por gerar um efeito de dessensibilização, para o autor. A obra documental de Lanzmann através do testemunho se nega a reconstituir os fatos, concentrando-se nos efeitos do trauma, e assim contribuindo com o conhecimento sobre o tema através da anti-representação.

Desta maneira, reflito aqui no próximo tópico sobre como se situa a representação do trauma da tortura no caso brasileiro entre o falseamento melodramático que Ranciére anuncia em Holocausto e o discurso totalizante que Agamben crítica nos opositores de Levi. Como é possível construir um discurso ficcional sobre o trauma que não o simplifique, nem o totalize? E como a escolha por uma espécie de naturalismo, apontado por Xavier, dialoga com essa discussão? Faço, também no próximo tópico uma breve retomada dos discursos ficcionais cinematográficos sobre a tortura no contexto da ditadura militar brasileira, conjugando a discussão sobre isso.

FIGURAÇÕES DA TORTURA NO CINEMA PRODUZIDO DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR

A partir de 1974, Ismail Xavier já identifica um movimento de abertura ao menos no âmbito do cinema (Xavier não explicita um ano, mas o primeiro filme apresentado como exemplo é de 1974). Apesar da permanência da censura e das truculências ainda presentes em um governo que ainda respondia a chamada linha dura (NAPOLITANO, 2014, p. 30), as promessas de uma abertura do mandato de Ernesto Geisel, bem como um pouco mais à frente a revogação do Ato Institucional número 5 (em 1978) e Lei Geral de Anistia (em 1979), deram alguma segurança para que os cineastas tentassem lentamente alguns movimentos mais ousados. E a ousadia nesse contexto era explorar narrativas mais realistas. Xavier defende que este seria o período do naturalismo de abertura.

Não fica muito clara a definição que Xavier faz de naturalismo ao menos no texto usado para este artigo, presente no livro *O cinema brasileiro moderno*. Por vezes, parece que ele é um substituto pejorativo para o realismo no sentido em que os filmes do naturalismo de abertura teriam a tendência a uma estrutural mais simples em um busca de agradar o grande público. Os filmes teriam deixado de recorrer à metáfora, à elipse, à alegoria. O naturalismo de abertura também seria mais um cinema do corpo, uma expansão de pulsões a violência e ao sexo por muitos anos reprimida pelo regime.

É nesse último tipo de filme que falarei agora, pois é ali que achamos uma tentativa de uma "verdade escondida pela ditadura" (XAVIER, 2001, p. 112). O primeiro exemplo que Xavier nos fornece é o de *Lucio Flávio - Passageiro da Agonia* (1977, Hector Babenco). Filme em que o cineasta desafiaria a censura falando em corrupção policial, esquadrões da morte e criticando o "colaboracionismo" da imprensa. O naturalismo seria, então, a forma de tratar deste tema. As cenas de tortura em *Lucio Flavio* ainda acontecem de uma maneira sugestiva. Pois, se é verdade que a violência é explícita nelas, uma parte muito pequena da ligação com

o regime é mostrada. A violência é perpetrada por agentes do estado (policiais), mas não é do mesmo nível de associação com ordens expressas do governo e infração de direitos políticos. O tabu sobre a representação de violência de estado não é cem por cento rompido. e .

Pra frente Brasil (1982, Roberto Farias) ficou bastante famoso por ter sido o primeiro a falar livremente sobre os abusos cometidos pela ditadura civil-militar, embora Guedes (2019) ressalte que esta é uma tendência da historiografia brasileira que ignora filmes produzidos pela Boca do Lixo como *E agora, José? A tortura do sexo* (1979, Ody Fraga) e *Paula - a história de uma subversiva* (1979, Francisco Ramalho Jr.). Em *Pra frente Brasil*, acompanhamos a história de Jofre, interpretado por Reginaldo Faria, empresário de classe média alienado que é confundido como um militante de esquerda e torturado até a morte por informações que ele não possuía. Antes de morrer, Jofre pronuncia um monólogo que serve como denúncia das barbaridades sofridas por tantos inocentes. A recepção deste filme pela crítica na época é bastante dúbia, alguns exaltando o filme pela sua coragem em abordar o tema, outros o criticando por escorregar para o melodramático. As cenas de tortura, somadas a dois assassinatos de militantes acontecidos durante a trama, são brutais, ainda que seguidas pelo letreiro do monólogo de Jofre: "A violência e a arbitrariedade da sessão de tortura sofrida por Jofre revelam a diversidade de técnicas e os requintes de crueldade dos torturadores" (PEREIRA, W., 2014, p. 35).

A interpretação da época sobre o filme, me parece, oscila então entre o imperativo da enunciação, o ato de falar sobre o trauma como um valor inerente a esta produção, numa construção similar àquela exposta por Agamben, e alguma dessensibilização possível pelo excesso de violência e pela irrealidade do melodrama, como Ranciére sugere que aconteceria na série *Holocausto*. Passados os anos, a primeira leitura parece ter preponderado, o fato de o filme ter sido um grande sucesso de público e aparentemente ter sensibilizado boa parte da classe média, identificada com Jofre pesou.

Os perpetradores da tortura em todos os filmes discutidos acima não são agentes do regime militar em si. Em *Lucio Flavio*, são esquadrões da morte formados clandestinamente dentro do aparato policial. Em *Pra frente Brasil*, são grupos paramilitares que são incentivados pelo governo e fazem exatamente o que os agentes de tortura fazem, mas o Estado é deixando propositalmente de fora da história. Não é à toa que, como ressalta Leme (2011), estes são filmes gestados dentro da Embrafilme, com algum nível de convivência por parte dos censores. Os filmes que vão fazer a denúncia mais contundente as ações estatais de tortura no período são os filmes ligados à Boca do Lixo, justamente, argumenta a autora, por serem produzidos com total autonomia em relação ao governo.

Nesse grupo temos os já citados *E agora, José? A tortura do sexo* (1979, Ody Fraga) e *Paula - a história de uma subversiva* (1979, Francisco Ramalho Jr.). Também no que diz respeito às noções de naturalismo como um modo estético que se constrói a partir das pulsões do corpo, estes filmes se destacam. O primeiro tem uma trama parecida com *Pra frente Brasil*, um empresário de classe média é preso por engano, torturado e morto, chama a atenção a mistura de violência e erotismo como vindo de uma única célula. O filme se esforça para

vender em especial o corpo feminino, o que torna "tênue a linha que separa a denúncia da violência, de um lado, e sua apologia, de outro – especialmente no que diz respeito às personagens femininas" (LEME, 2011, p. 15). No segundo, um arquiteto de sucesso relembra a sua história com a luta armada e a tortura através de um caso com uma estudante (a personagem-título) entre 1968 e 1971.

Outro filme importante que pende para o erotismo, lançado já quase no governo Sarney é *A freira e a tortura* (1984, Ozualdo Candeias). O filme conta a história de uma freira em uma cidade do interior do nordeste que é perseguida por um torturador, agente do estado, por supostas atividades subversivas (na verdade um trabalho social que ela desempenha junto a jovens na periferia). A discussão política acaba ficando em segundo plano em relação à temática sexual, com a atração entre a freira e o torturador. Há um retrato um tanto expressionista da decadência moral desse lugar no filme. Guedes (2019), por exemplo, aponta que a exceção do casal principal, a freira interpretada por Vera Gimenez, e o torturador interpretado por David Cardoso, os outros personagens, em especial o núcleo da prisão onde a freira fica presa, representam o grotesco. Embora isso seja comum a alguns gêneros do erótico como o *Women in prison* (GUEDES, 2019, *documento digital não paginado*), outra interpretação é de que o cineasta foge um pouco da convenção desse gênero do corpo (WILLIAMS, 1991) buscando mais chocar do que excitar. As imagens de degradação e bestialização nestes filmes parecem ser mais fortes do que a ideia de um regaste da "verdade" da tortura nos filmes que Xavier explora como naturalismo de abertura.

CONSIDERAÇÕES

Neste artigo busquei observar que modo estético foi escolhido para "representar o irrepresentável" da tortura no cinema durante o período da ditadura civil-militar no Brasil, em especial naquela produção relacionada ao que Xavier (2001) descreveu como naturalismo de abertura. Para começar revisei a ideia de naturalismo de uma maneira mais geral a partir de Leites (2020), depois passando para o conceito de irrepresentável em Agamben (2008), relacionado com as questões do dizível e do visível e da arte anti-representativa em Ranciére (2011).

Na parte mais voltada para os filmes, vali-me dos textos de Napolitano (2014), Xavier (2001) para uma visão mais geral sobre a época, e de Leme (2011), Guedes (2019) e Pereira, W. (2014) sobre filmes específicos. Entre os filmes para os quais atentei mais ligados ao naturalismo, a imensa maioria se furta a responsabilizar o regime diretamente pelas ações de tortura, provavelmente por temor a represálias por parte do governo, que tinha apenas parcialmente desmontado o aparato de censura. Estes filmes compensam essa falta abusando da violência e do melodrama. Entretanto, é nos filmes mais marginalizados, ligados a Boca do Lixo, em uma produção menos popular que levam a relação entre tortura e degradação moral e naturalismo a proporções mais extremas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer III*: O que resta de Auschwitz - O arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

GUEDES, W. A. (2019). *A freira, a tortura e a censura*: um filme de Ozualdo R. Candeias entre a crítica política e a ofensa moral. Estudos Ibero-Americanos, 45(3), 63-75. https://doi.org/10.15448/1980-864X.2019.3.33379

LEITES, Bruno. *Filmes naturalistas e suas dispersões.* In: LEITES, Bruno. *Filmes naturalistas*: o mundo em degradação no cinema brasileiro dos anos 2000. [No prelo]. Visualizado em 2020.

LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade*: sobre a ditadura militar no Brasil. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. Editora Contexro. São Paulo, 2014.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Cinema político na ditadura militar brasileira*: as representações dos "anos de chumbo" no filme Pra Frente, Brasil (1982). Revista Maracanan, n.11. Dezembro, 2014, p. 24-40

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

WILLIAMS, Linda. *Film Bodies*: Gender, Genre, and Excess. Film Quarterly, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), pp. 2-13. University of California Press. Oakland, 1991.

A opressão das mulheres representada em três filmes de animação[294]

The oppression of women represented in three animated films

India Mara Martins[295]
(Doutora – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: A proposta deste trabalho é evidenciar a potência da animação na representação de situações reais em filmes que abordam a vida de mulheres num contexto de fundamentalismo religioso. A partir de três filmes, que apresentam o cinema de animação em diferentes perspectivas, o documentário animado *A Onda Verde* (2010), *Teer*ã Tabu (2017) e *A ganha-pão* (2018) mostramos que o cinema de animação, por sua linguagem e plasticidade, se tornou uma forma de expressão privilegiada para tratar de temas sensíveis.

Palavras-chave: Animação, feminino, representação, fundamentalismo religioso.

Abstract: The purpose of this work is to highlight the power of animation in representing real situations in films that address the lives of women in a context of religious fundamentalism. From three films, which present animation cinema in different perspectives, the animated documentary *The Green Wave* (2010), *Tehran Taboo* (2017) and *The Breadwinner* (2018), we show that animation cinema, due to its language and plasticity, has become a privileged form of expression to address sensitive issues.

Keywords: Animation, feminine, representation, religious fundamentalism.

INTRODUÇÃO

A animação se tornou uma estratégia para representar temas complexos e delicados, seja no documentário animado, abordando situações como o abuso infantil em *Break the silence: kids against child abuse* (1994) - CBS, de John Cannemaker, revelando os perigos ambientais em *Atomnia* (2002), de Estelle Breysse e coletivo, que alerta para os submarinos nucleares abandonados no mar Báltico pela antiga URSS, ou em filmes de animação, que partem da representação de uma realidade pré-existente.

294 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ANIMAÇÃO, SUAS INTERFACES E PROCESSOS

295 - Professora do Departamento de Cinema da Universidade Federal Fluminense - UFF e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCINE. Doutora em Design pela PUC-Rio com a tese Documentário animado: experimentação, design e tecnologia. Atualmente pesquisa a representação do espaço e atmosfera fílmica no audiovisual contemporâneo. É coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine e da Araci Incubadora de Cinema e Audiovisual da UFF.

Nesta proposta discutimos a representação do feminino (enquanto gênero e performatividade) no contexto do fundamentalismo religioso em três filmes de animação: o documentário animado *A Onda Verde* (*The Green Wave*, 2010), dirigido por Ali Samadi Ahadi, e os filmes de animação *Teerã Tabu* (*Tehran Taboo*, 2017), de Ali Soozandeh e *A ganha pão* (*The Breadwinner*, 2018), de Nora Twomey .

Em *A Onda Verde*, dirigido por Ali Samadi Ahadi, temos uso da animação para a representação audiovisual dos protestos ocorridos no Irã no período da eleição presidencial de 2009, que foram registrados por celulares, desenhos realizados por prisioneiros, encarcerados pela violenta resposta do governo iraniano, ao que ficou conhecido como Movimento Verde[296]. Nele as mulheres tem uma posição ativa, seja produzindo cartazes, se manifestando nas ruas e exercendo sua cidadania, votando.

No filme *Teerã Tabu* acompanhamos a história de duas mulheres e suas dificuldades intransponíveis numa sociedade desigual. Oriundas de contextos diferentes, uma é prostituta e a outra dona de casa, as duas têm em comum a ausência total de liberdade para realizar coisas simples como matricular o filho na escola ou ter acesso a uma conta bancária, situação que lhes foi imposta pelo regime islâmico do Irã.

The Breadwinner (no original, 2018), chamado no Brasil de *A ganha-pão*, foi dirigido pela britânica Nora Twomey e apresenta um retrato desolador da vida das mulheres no Afeganistão. A história se passa em 2001, quando o Talibã assume o poder no Afeganistão e tira das mulheres, entre outros, o direito de andar na rua sem um homem da família. O que leva Parvana a se travestir de menino para ajudar a mãe e a irmã, que não podem sair de casa sem a companhia do pai, que se encontra preso.

Neste grupo de filmes, o filme *A Onda Verde* é o único que se assume como documentário animado e apresenta características que possibilitam esta associação na nossa perspectiva.

> Entendemos o documentário animado como um filme de situações e fatos reais registrados através de diferentes dispositivos utilizados como base para posterior intervenção com animação, que muitas vezes é computacional. A animação deve ser uma opção de representação consciente em função do potencial visual que se adequa ao conteúdo apresentado pelo documentário. A animação deve estar amalgamada no conteúdo, e não ser apenas um complemento, uma solução estética" (MARTINS, 2009, p. 159).

Contudo, os outros dois filmes também convocam um olhar atento, por utilizarem a animação em toda sua potência plástica e poética, para tratar temas de difícil abordagem com delicadeza, mas de forma contundente. De certo modo, estes três filmes evidenciam as muitas possibilidades de representação da realidade a partir da animação, que aqui é pensada como arte e linguagem.

296 - O surgimento do movimento sócio-político iraniano conhecido como "Movimento Verde" ou "Revolução Verde" se refere aos acontecimentos que marcaram o processo eleitoral no Irã em 2009. O resultado da eleição presidencial de 2009 foi o estopim para os protestos, mas a base do movimento foi sendo construída ainda no processo eleitoral, durante as manifestações de apoio ao candidato reformista Hossein Mousavi, principal opositor a Mahmoud Ahmadinejad.

Os filmes escolhidos tem algumas possíveis aproximações e relações que pretendemos tratar. Em primeiro lugar é importante ressaltar que são filmes realizados fora dos locais onde os fatos ocorrem. Seja por causa do contexto da censura e perseguição política aos cineastas, seja pela inexistência de condições para a atividade audiovisual.

A Onda Verde foi realizado por Ali Samadi Ahadi, que nasceu em 1972 em Tabriz, Irã. Durante a Guerra Irã-Iraque, aos 12 anos ele escapou sozinho de casa para não ser morto. Ahadi vive em Hannover, onde estudou sociologia e mídia eletrônica. Atualmente trabalha como roteirista, diretor e editor independente.

Teerã Tabu foi dirigido por Ali Soozandeh, que nasceu em 1970 em Shiraz, no Irã, estudou Artes em Teerã, antes de emigrar para a Alemanha em 1995. Na Alemanha, ele recebeu o diploma de Design de Mídia da Universidade de Ciências Aplicadas de Colônia. Ali Soozandeh fundou sua própria empresa, a Cartoona-moon[297] e esteve envolvido em muitos filmes/documentários e séries de TV como especialista em animação,

A Ganha pão, foi realizado no Canadá a partir das vivências de Deborah Ellis[298], autora do livro de mesmo nome, que esteve no Afeganistão em 1997. Nele, a autora retrata as aventuras de uma menina afegã chamada Parvana. A diretora do filme Nora Twomey é uma cineasta e animadora irlandesa indicada ao Oscar de melhor animação na edição de 2018 por *The Breadwinner.*

Os três filmes encontram soluções técnicas e estéticas para se aproximar dos seus temas e personagens. Mas tem em comum uma preocupação com a verossimilhança na representação dos lugares, objetos, vestimentas e acessórios. Neste contexto, outro aspecto que observamos em todos eles é a presença de uma peça na vestimenta das mulheres, que aos olhos ocidentais, evidencia a opressão do feminino.

Com a revolução islâmica de 1979, a produção audiovisual passou a acontecer nos termos da Sharia, ou Lei Islâmica, que tornou obrigatório o uso de véus (hijab) pelas mulheres, a partir de nove anos de idade, em qualquer espaço público. De acordo com Meleiros: "Essa obrigatoriedade é uma 'tradição inventada', pois no Irã pré-revolução não existia esta recomendação. O uso do véu, tradição iniciada com a invasão muçulmana no século VII foi resgatado no século XX como se sempre houvesse existido" (MELEIRO, 2002, p.23).

O uso do véu pelas personagens femininas é parte da estética dos filmes, inclusive, evidencia aspectos simbólicos e de subversão, por exemplo em *A Onda Verde* os véus são verdes, pois representam a revolução após a queda do xá Reza Palehvi. Em *A ganha-pão*, Parvana usa véus coloridos, a sua irmã e a sua mãe são obrigadas a usar a burca preta, que

297 - https://animationisfilm.com/filmmakers/ali-soozandeh/

298 - Ativista ligada aos movimentos feminista e pacifista, Ellis já teve suas obras traduzidas em 17 línguas, tendo-se tornado internacionalmente conhecida pela trilogia "The Breadwinner" (no Brasil, "A Outra face"). Estes três livros são resultado de sua viagem ao Afeganistão em 1997, retratam as aventuras de uma menina afegã chamada Parvana.

passa a ser uma exigência para as mulheres com a ascensão do talibã[299] no Afeganistão. A ascensão do islamismo representou um enorme retrocesso para as mulheres, que saíram do século XX para a idade média: sendo proibidas de estudar, trabalhar e ter conta bancária, ficando todas as decisões da sua vida tuteladas por seus pais, irmãos e maridos. Essa nova condição das mulheres é particularmente representada em *Teerã Tabu* e *A ganha-pão*.

ASPECTOS ESTÉTICOS E DE LINGUAGEM

A ONDA VERDE

Para a realização do documentário animado *A Onda Verde* foram utilizadas reportagens do Facebook, mensagens do Twitter e vídeos postados na internet, além de centenas de entradas reais de blog, que serviram de referência para representar as experiências e pensamentos de dois jovens estudantes, cuja história é o fio condutor do filme. No site da produtora Dreamer Point Venture o filme *A Onda Verde* é descrito desta forma:

> Verde é a cor da esperança. Verde é a cor do Islã. E Verde foi o símbolo de reconhecimento entre os apoiadores do candidato presidencial Mir-Hossein Mousavi, que se tornou a figura simbólica da Revolução Verde no Irã no ano passado. As eleições presidenciais de 12 de junho de 2009 deveriam trazer uma mudança, mas ao contrário de todas as expectativas, o populista ultraconservador Mahmoud Ahmadinejad foi confirmado no cargo. Tão claro quanto o resultado, tão visíveis e justificadas foram as acusações de fraude eleitoral (tradução livre da autora).

De acordo com Ali Samadi Ahadi as 'histórias' fictícias foram animadas como uma espécie de quadrinho em movimento - emoldurando as imagens comoventes da revolução e as entrevistas com proeminentes ativistas de direitos humanos e iranianos exilados. "Para mim, a animação era a única maneira de contar essa história, de fazer esse documentário". As imagens, ele acrescenta, "eram tão fortes e tão perturbadoras que nenhuma reencenação física poderia fazer justiça" (MACNAB, 2019). O fato de estar fazendo *A Onda Verde* no exterior também o empurrou para a animação como meio. "Foi a única maneira clara de contar a história"[300].

TEERÃ TABU

A escolha da linguagem de animação para *Teerã Tabu* tem motivos semelhantes aos relatados por Ali Samadi Ahadi em *A Onda Verde*. Em entrevistas, Ahadi contou que considerava filmá-lo como um filme de ação ao vivo regular, mas percebeu que teria problemas com os planos de fundo se filmasse, digamos, no Marrocos ou na Jordânia, que às vezes substituem Teerã em filmes não iranianos sobre o Irã. "Esses lugares simplesmente não se

299 - Talibã (também transliterado Taleban, Taliban ou Talebã, do pachto: ▯▯▯▯▯▯, transl. *▯ālibān*, "estudantes") é um movimento fundamentalista e nacionalista islâmico que se difundiu no Paquistão e, sobretudo, no Afeganistão, a partir de 1994 e que, efetivamente, governou cerca de três quartos do Afeganistão entre 1996 e 2001. Em 17 de agosto de 2021, após duas décadas afastado do poder, o Talibã retomou o controle do Afeganistão ao conquistar Cabul e derrubar o governo central afegão. Em seguida um novo Emirado Islâmico foi proclamado (Wikipédia, consultada em 07/11/2022).

300 - Em entrevista à Macnab, Geoffrey. "Iran's green revolution in animation". The Guardian. Retrieved 9 February 2019.

parecem com Teerã, que tem suas próprias texturas e atmosfera cultural distinta" (CHESHIRE, 2018). Assim, o cineasta optou pela rotoscopia, que envolve filmar atores ao vivo em um estúdio, depois usar CGI para fornecer as configurações e planos de fundo ao redor deles. Neste método, a encenação dos atores também foi fundamental, com destaque para a atriz Elmira Rafizadeh, que representa a prostituta Pari.

O crítico Godfrey Cheshire observa que o sucesso do método adotado em *Teerã Tabu* é duplo. Primeiro, como pretendido, nos dá inúmeras visões de Teerã que parecem muito autênticas. Cheshire, que visitou a cidade várias vezes, diz ter ficado impressionado com a familiaridade e exatidão de muitos detalhes. Mas, além disso, destaca "a beleza bruta das imagens animadas, além de ter um fascínio próprio, mantém o espectador envolvido, mesmo quando representa eventos que podem ser mais desoladores se vistos em ação ao vivo" (CHESHIRE, 2018 - tradução livre da autora). O traço da rotoscopia, a beleza bruta a que Chesire se refere, faz parte do estilo do artista e pode ser observado também em *A Onda Verde*, filme no qual Souzendah foi diretor de arte e participou da equipe de animação.

A GANHA-PÃO

A animação *A ganha-pão* é a única do grupo de filmes escolhidos que foi realizada por uma diretora e uma equipe, que não tinha relação direta com o país representando no filme. É importante frisar a presença de uma "diretora", pois há uma identificação sensível quanto à situação da personagem, que é de outra ordem. Em entrevista ao Cartoon Brew, Nora Towney, explica que quanto a atmosfera de opressão do feminino no filme, não encontrou dificuldades, pois vem de uma família irlandesa e a sua própria mãe teve que largar o trabalho quando se casou, porque era ilegal manter um emprego no Estado e se casar ao mesmo tempo. "Então não estamos a muitas gerações de distância do tipo de luta que nossa personagem principal tem. Eu tive que encontrar as coisas que tenho em comum com os personagens que estou tentando mostrar no filme." (VOLLENBROEK, 2017)

Contudo, ela destaca que há certamente muitas diferenças: "A nossa personagem principal não se expressa do jeito que eu poderia me expressar, ou do jeito que alguém do meu país pode se expressar." (VOLLENBROEK, 2017) Para garantir a verossimilhança da representação de movimentos, além de estudar as atuações de atores de ascendência afegã, a equipe fez um um mergulho na cultura do Afeganistão. Através de consultores também descobriram, por exemplo, que as crianças afegãs têm um grande senso de responsabilidade por seus amigos e familiares, diferente do tipo de cultura individualista.

> (...) Sabíamos que realmente queríamos que [o filme] fosse liderado pelo desempenho do elenco. Tanto quanto pudéssemos, nós lançamos dentro da comunidade afegã. Eu diria que cerca de 50% do elenco eram descendentes de afegãos; eles deram muita profundidade ao filme. Tínhamos alguns atores chegando e nos contando sobre sua infância, crescendo no Afeganistão. E então eles saíram para fazer performances para [personagens] que soavam como alguém de sua aldeia. Então isso nos deu muito o que fazer. Filmamos as performances de todos para que os animadores pudessem ter um

> tipo diferente de sensação de fisicalidade. Porque a forma como o corpo é usado é diferente. Tipo, o povo afegão não usaria as mãos tanto quanto eu. (VOLLENBROEK, 2017)

A preocupação com a verossimilhança da representação é evidente nos três filmes e é garantida pela qualidade dos movimentos dos personagens, no caso de *A Onda Verde* e *Teerã Tabu*, pelo elenco que encena as situações filmadas para a etapa da rotoscopia e no caso de *A ganha-pão*, que trabalha com animação 2D e 3D, para orientar a equipe quanto aos movimentos de personagens de uma cultura distinta da sua. Por outro lado, fica evidente que as escolhas estéticas também colaboram para acrescentar camadas de significados para além da própria história ali relatada. São três filmes, que utilizam diferentes técnicas resultando em diferentes propostas estéticas, mas tem em comum evidenciar a animação como uma linguagem potente para discutir questões políticas, sociais e, particularmente, de gênero.

REFERÊNCIAS

CHESHIRE, Godfrey. "Tehran Taboo" in Roger Ebert, Disponível em: https://www.rogerebert.com/reviews/tehran-taboo-2018, February 14, 2018.

MACNAB, Geoffrey. "Iran's green revolution in animation". The Guardian. Retrieved 9 February, 2019.

MARTINS, I. M. *Documentário animado:* experimentação, tecnologia e design. Tese (Doutorado), Departamento de Arte e Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2009.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano:* arte e intervenção social, São Paulo: Escrituras, 2006.

VOLLENBROEK, Tunde. "ANNECY 2017: Nora Twomey on Directing Cartoon Saloon's Feature The Breadwinner" in Cartoon Brew, Disponível em: https://www.cartoonbrew.com/feature-film/annecy-2017-nora-twomey-directing-cartoon-saloons-feature-breadwinner-151563.html, 14/06/2017.

Cinema coletivo e decolonial na produção audiovisual das bordas [301]

Collective and decolonial cinema in the audiovisual production of the borders

Irislane Mendes Pereira[302]
(Doutoranda – UNICAMP)

Resumo: O que falar do cinema de borda, das margens, da quebrada, de garagem ou periférico? São muitos os adjetivos para classificar um cinema que transcorre, avança e perfura as estruturas identitárias, contaminando todo um "centro". Lançados em 2019, os curtas-metragens *Bonde* e *Perifericú*, com direção coletiva, formada por realizadores LGBTs vindos das regiões periféricas da cidade de São Paulo, mostram-se como possibilidade de um cinema de representatividade e decolonial.

Palavras-chave: Cinema coletivo, Cinema periférico, Decolonial, LGBT.

Abstract: What can be said about a cinema created on the borders, on the margins, in the hood, into the garage, or on the periphery? There are many adjectives to classify a cinema that goes further, advances, and permeates some identity structures, contaminating the so-called "center". Released in 2019, the short films *Bonde* and *Perifericú*, have a collective direction, are created by LGBT makers from the peripheral areas of São Paulo city, and present themselves as a possibility of a cinema of representativeness and decolonial.

Keywords: Collective cinema, Decolonial, LGBT, Peripheral cinema.

Desde meados de 2010, com acesso às câmeras portáteis, editais específicos, cursos de formação gratuitos (técnicos e livres) e políticas públicas, começa-se a vislumbrar um cinema produzido por aqueles que habitam o lugar de onde falam. O que assistimos é uma filmografia diversificada, concebida a partir do ponto de vista de "'cineastas-habitantes' periféricos, que participam de um lugar de filmar das áreas inicialmente invisibilizadas, estigmatizadas ou exotizadas." (ALLOUCHE, 2021, tradução da autora).

Ao conceito acima acrescenta-se diversas rubricas apresentadas na tentativa de classificar um cinema, que vem ressignificando e contaminando todo um "centro": cinema de borda, das margens, de garagem ou periférico.

Para além das terminologias apontadas, se as questões relacionadas a *centro-periferia* apresentam-se ultrapassadas (SANTOS, 2013), que cinema é esse que caracteriza um cinema "periférico" e o determina fora do "centro"?

301 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão 4: Seminário Temático Cinemas pós-coloniais e periféricos.

302 - Doutoranda pelo PPG em Multimeios na UNICAMP e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com pesquisa voltada ao documentário e cinemas periféricos latino-americanos. É professora em audiovisual.

No intuito de revisar alguns conceitos e esboçar uma tentativa de responder a questão apontada, partirei da leitura de dois curtas-metragens – *Bonde* (2019) e *Perifericú* (2019).

CINEMAS DAS BORDAS, CINEMAS PERIFÉRICOS

Lançados no ano de 2019, os curtas-metragens *Bonde* e *Perifericú*, fomentados pelo Programa VAI[303], acumulam exibições e premiações em festivais e mostras nacionais e internacionais. Produzidos por coletivos de "cineastas-habitantes" (ALLOUCHE, 2021), abordam temas relacionados às questões de gênero, de corpos marginalizados, das negritudes e lugares. O que esses curtas-metragens propõem são discussões em torno de temas considerados ainda tabus ao questionarem padrões e agregarem as minorias.

Os dois filmes somam similaridades ao contar histórias de jovens negros e negras, LGBTQIA+, que se deslocam das regiões periféricas da cidade em busca de refúgio na noite do centro de São Paulo. Tais analogias podem ser encontradas nas imagens passíveis de identificação, através das performances e nas estratégias de representação tanto estéticas quanto narrativas. Uma mobilização de recursos presentes nas falas e experiências dos realizadores e produtores.

Em entrevista ao 30º Curta Kinoforum – Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, o diretor Asaph Luccas, membro e roteirista do Coletivo Gleba do Pêssego, que produziu o curta-metragem *Bonde*, ao comentar sobre o filme, disse:

> Conseguimos unir muitas vivências em comum nesse filme. Os membros negros do coletivo sentiam que quando a gente estava no centro, a gente ia sempre ser negro e quando a gente estava na periferia, a gente ia sempre ser LGBT. A gente estava sempre nesse limiar de não se sentir 100% bem-vindo em nenhum dos espaços que a gente ficava permeando. E o filme fala muito sobre isso." (CURTA KINOFORUM, 2019)

Com roteirização e direção coletiva de Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, o curta-metragem *Perifericú,* produzido pelo coletivo Maloka Filmes, trata da história de Luz e Denise, personagens que vivem entre a adversidade de ser LGBT no extremo sul de São Paulo e a reivindicação ao acesso à cidade.

A performance de Vita Pereira – multiartista, travesti e uma das diretoras do *Perifericú* – no papel de Luz, e de Ingrid Martins, no papel de Denise, tem como formas discursivas a participação efetiva do corpo e fala como meios de resistência ao modelo de cidade segregadora e controladora dos corpos. A narrativa inicia-se com a voz *off* seguida da imagem de Luz, cujo olhar dirigido à câmera relata as dificuldades em ser travesti, os desejos e as preocupações, e se encerra com a imagem e fala de Denise, que ao recitar o poema "Deu (s) Branco", de Luz Ribeiro, repete insistentemente a frase: "eu não queria te questionar, Deus..." Para então performatizar diretamente para a câmera – "...mas eu acho que te deu um branco

303 - O Programa Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

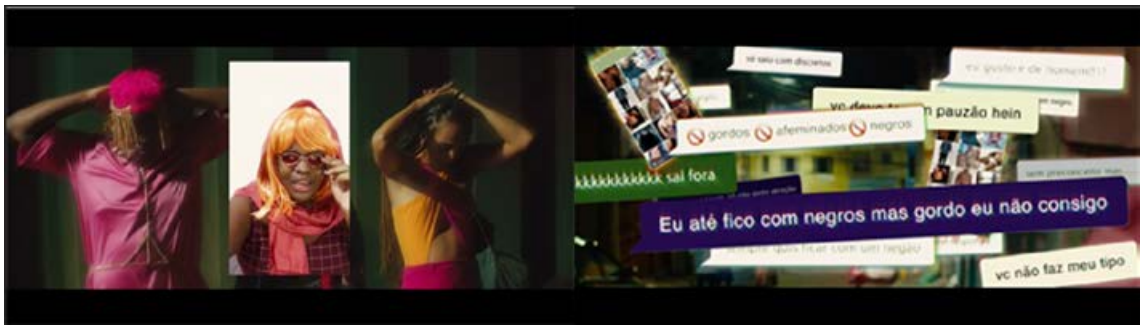
na hora que me escolheu" – e em seguida desligá-la. O uso do olhar para a câmera, nomeado como *olhar opositor* (HOOKS, 2019), convoca novos olhares e desafia os mecanismos de poder.

Figuras 1 e 2 - Personagens Luz e Denise

Fonte: Frames do filme *Perifericú* (Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, 2019)

No curta-metragem *Bonde,* o controle policialesco e a segregação imposta pela cidade também estão presentes. O uso de recursos gráficos e sobreposições de "telas" em uma espécie de colagem são utilizados como estratégia narrativa. Das imagens de mensagens racistas, gordofóbicas e homofóbicas recebidas de aplicativos LGBTs pela personagem Raí (Eric Oliveira), justapostas na tela; dos objetos presentes no universo dos jovens que transitam pelos espaços da cidade, ao "tutorial de segurança para jovens pretos – edição: paradas pela polícia". Elementos que corroboram a construção fílmica ao circular imagens de um universo reconhecido por alguns e desconhecido por outros; mas que está na representatividade daqueles que vivenciam.

Figuras 3 e 4 – Sobreposições de telas



Fonte: Frames do filme *Bonde* (Asaph Luccas, 2019)

Será dessa instabilidade gerada pelo sentimento de "não-pertencimento ao território simbólico", que as performances elaboradas nos curtas-metragens cruzarão com o "desejo de ocupar esses mesmos territórios nos seus próprios termos, criando brechas por dentro de sutis desobediências". (ALMEIDA, 2021, p. 30) Desobediências também no campo estético, que confrontam o cinema hegemônico.

Não apenas pela sugestão formal, mas também pela carga imaginária, as imagens da cidade, presentes nos filmes e nas falas das direções e produções, reclamam o direito de ir e vir. Reivindicar o direito à cidade "equivale a reivindicar um tipo de poder configurador sobre os processos de urbanização, sobre o modo como nossas cidades são feitas e refeitas, e pressupõe fazê-lo de maneira radical e fundamental." (HARVEY, 2014, p. 30)

Assim como a reivindicação à cidade está presente nos dois curtas-metragens, a dualidade *centro-periferia* também se coloca como ponto de debate necessário ao entendimento e atualização de conceitos constituintes de discursos acerca dessa produção específica.

> A relação centro-periferia é questão relevante no estudo centro – centralidades uma vez que a morfologia urbana é alterada diante da definição de novas centralidades e a formação de outras periferias. A cidade através de seu tecido urbano possui uma dinâmica contraditória de concentração e descentralização dos espaços urbanos numa constante redefinição da relação centro-periferia, que evidencia novas centralidades. (SANTOS; JÚNIOR, 2009, p. 352)

Se a dicotomia apresentada acima nos faz refletir sobre as alterações do espaço urbano que descentraliza e redefine a relação *centro-periferia*, como podemos pensar nessa configuração territorial a partir do audiovisual?

Angela Prysthon propõe uma leitura de cinema periférico a partir da abordagem canônica da periferia nos filmes *mainstream* do cinema nacional contemporâneo que "vem reelaborando insistentemente o problema do periférico, tematizando as 'margens' do Brasil das mais diversas formas[...]". (PRYSTHON, 2005, p. 443) Essa proposta aponta questões relacionadas à "valorização do subalterno" e à inserção da periferia no centro, ao mesmo tempo em que questiona essa articulação como fruto do mercado cultural. E termina por destacar o contraste entre a versão *mainstream* e a versão em que as imagens são produzidas pelos próprios sujeitos "periféricos", cuja representatividade conjugada ao olhar menos estereotipado sugere a possibilidade de deslocamento das margens e o repensar da centralidade.

O termo margem ou margens, presente em vários textos, apresenta diversas leituras: de sinônimo de periferia(s) a ressignificações do espaço. Se as margens se fundem ao centro para formar, a partir da leitura da metáfora de Pascal, "o universo visto como uma esfera infinita, cujo centro está em toda parte[...]" (SANTOS, 2006, p. 212); "a margem não deve ser vista como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade", de "criatividade, onde novos discursos críticos se dão" (KILOMBA, 2019, p. 68).

Ao escolher tratar como Cinema das bordas, tomo emprestada a definição proposta por Jerusa Pires Ferreira, como forma de solucionar "nomenclaturas como o de margens e marginalidades ou cultura periférica". (FERREIRA, 2010, p. 11) Acrescento à escolha a definição de bordas, que se referem "à consideração de espaços não-canônicos e os traz para o centro da observação; portanto, chancela o que é tido como periférico, marginal, se quisermos, excêntrico." (JUNKES, 2020, p. 20)

Pensar nesse conceito de cinema das bordas, suscita a ideia de descentralização, onde espaços, tempos e paisagens urbanas o caracterizam.

CINEMAS COLETIVOS, CINEMAS DECOLONIAIS

O que se entende por cinema coletivo, considerando que o audiovisual tem na coletividade sua forma? Como vislumbrar essa produção vinda das diversas regiões da maior cidade da América?

Essas são questões suscitadas pela ideia dos cinemas possíveis, cuja proposta descentralizadora e horizontal dos discursos faz com que "os encontros coletivos transbordam o que na superfície significam, e esse modo de significação pressupõe uma incorporação da ação, uma performatividade plural". (SEVERIEN, 2020, p. 157)

Produzidos por coletivos compostos de pessoas plurais, LGBTs, negros e negras, advindas das diversas regiões da cidade de São Paulo, essas produções apresentam similaridades também nos pensares, ideias e vivências de quem os integram nessa autoria compartilhada.

Para Assaph Lucas: "A gente precisa contar as nossas histórias e mostrar ao mundo que a gente existe, porque só assim que a mudança vai ser feita". (CURTA KINOFORUM, 2019)

Reiterando o que Well Amorim, membro do coletivo Maloka Filmes, disse: "Gosto de dizer que a gente faz cinema para contar a nossa versão das nossas histórias. A gente faz cinema para possibilitar imaginários para os nossos. E o nosso cinema é outro, é comunitário, independente, pretx, LGBT, periférico". (UOL, 2020)

A descentralização proposta desde a concepção da ideia, roteirização e direção coletiva está presente nas obras, assim como a colaboratividade. Dessa forma, os coletivos podem ser vistos como agenciadores que instauram nesses espaços representatividade e estratégias de subjetivação, individual ou coletiva. São operadores que instauram "esse espaço da política que antes não estava lá ou era ocupado por mecanismos de normatização e policiamento, sejam do Estado, do mercado ou da sociedade". (SEVERIEN, 2020, p. 157)

A maneira como esses filmes são concebidos e produzidos nos conduz aos cinemas vindos de espaços diversos, de diferentes modos de vida, abertos ao imaginário; cujas imagens conjugadas pela sensibilidade e afeto são capazes de externar nas telas realidades e representatividades. É no ato de se reconhecer e se reconhecer no outro que ele se dá. Assim, "O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo no qual se pode identificar, visibilizar e alentar 'lugares' de exterioridades e construções alter-(n)ativas". (WALSH, 2013, p. 25)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao colocar identidades diversas nas telas em diálogo com a contemporaneidade, o que nos chega é uma produção inventiva, original e que, em certa medida, atualiza e reescreve conceito como "Cinema Periférico de Bordas" (LYRA, 2009). Não mais visto de forma precária na técnica, em decorrência do orçamento baixíssimo, não mais visto como uma apropriação imitativa e fragmentária de gêneros e sim, se distanciando dos marcadores pertencentes a determinadas regiões culturais ou geográficas do Brasil, tornando-o mais universal.

O que essa produção nos possibilita é um olhar atento e crítico a respeito de uma realidade que nos circunscreve e nos coloca no centro e nas bordas.

Se "o decolonial antevê e deseja" (SALES; ASSUMPÇÃO, 2019, p. 2), a coletividade coloca esse projeto em prática, pois é esse cinema que atravessa, transcorre, avança e perfura as estruturas identitárias da cidade de São Paulo, através da produção coletiva e decolonial, que estará presente no Cinema das bordas, no Cinema das frestas, nos Cinemas das brechas.

REFERÊNCIAS

ALLOUCHE, Claire. Où commence la périphérie? Horizon commun des cinématographies argentine et brésilienne contemporaines. *Revista RITA*, n. 14 set. 2021. Disponível em: http://www.revue-rita.com/articles/ou-commence-la-peripherie-horizon-commun-des-cinematographies-argentine-et-bresilienne-contemporaines-claire-allouche.html. Acesso em: 10 set. 2022.

ALMEIDA, Carol. A cidade e as brechas ocupadas. In: *Cinema Brasileiro*: anos 2010 – 10 Olhares. São Paulo, 2021. Catálogo da mostra cinematográfica, 22 abr.- 30 abr. 2021. Disponível em: https://www.10olhares.com/. Acesso em: 30 set. 2022.

AMORIM, W. "Perifericu" é o filme mais transgressor que você vai assistir em 2020. [entrevista cedida a] Flavia Flávia Martinelli. Blog Mulherias/UOL. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hkJ2BPe8hLU. Acesso em: 30 out. 2022.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura das bordas*: edição, comunicação, leitura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

JUNKES, Diana. Entretecer bordas, ultrapassar o signo: Uma leitura de Jerusa Pires Ferreira e Haroldo de Campos. In Cultura de bordas: do passado ao presente [recurso eletrônico] / org. Lucia Santaella ; Colab. Sonia Montone. São Paulo: Educ, p. 15-26, 2020.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes*: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOOKS, bell. *Olhares negros*: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LYRA, Bernadete. *Cinema Periférico de Bordas. Comunicação, Mídia e Consumo*. 6(15). p. 31-47, 2009.

LUCCAS, Asaph. Asaph Luccas | 30º Curta Kinoforum [entrevista cedida a] Curta Kinoforum. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hkJ2BPe8hLU. Acesso em: 30 out. 2022.

PRYSTHON, Angela. Imagens periféricas: entre a hipérbole freak e a voz do subalterno. *ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO* – Volume III – 2005

SALES. Michelle; ASSUMPÇÃO, Pablo. Dossiê Estéticas Especulativas Decolonias: Brasil,África, Portugal. Revista Vazantes. v. 3(1), 1-4, 2019

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo*: Globalização e Meio Técnico-científico-informacional. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. *A Natureza do Espaço*: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1)

SANTOS , E. C. B. e JÚNIOR,W. M. L. Centralidades na perspectiva da relação centro-periferia. *Sociedade & Natureza*, Uberlândia, 21 (3): 351-359, dez. 2009

SEVERIEN, Pedro. Imagem performativa, ação direta, desobediência: um cinema de ocupação. In: *Desaguar em cinema:* Documentário, memória e ação com CachoeiraDoc. Orgs: Amaranta César... [et. al]. Salvador: EDUFBA, 2020. pags. 157-173.

WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito_Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

Referências Filmográficas

Bonde (2019, Assaph Lucas)

Perifericú (2019, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira)

Cinema, música, luz: o jogo atoral de Caetano Veloso em *Tabu*[304]

Cinema, Music, Light: Caetano Veloso's acting in *Tabu*

Isabel Paz Sales Ximenes Carmo[305]
(Doutora – Unicamp/Montpellier 3)

Resumo: Este trabalho explora a figura de Caetano Veloso em *Tabu* (Julio Bressane, 1982), no qual interpreta o também músico Lamartine Babo. Tentaremos entender como o estrelato de Caetano interfere na concepção fílmica de Bressane, levando em consideração sua *persona*, além de seu jogo atoral, a fim de analisá-lo enquanto forma fílmica. A nosso ver, sua presença desenha uma triangulação entre diferentes tempos: o modernismo de 1922, o tropicalismo de 1968 e o presente do filme, no início dos anos 1980.

Palavras-chave: Caetano Veloso; Julio Bressane; jogo atoral; cinema brasileiro experimental.

Abstract: This paper explores the figure of Caetano Veloso in *Tabu* (Julio Bressane, 1982), in which he plays the role of Lamartine Babo. We will try to understand how Caetano's stardom interferes in Bressane's film conception, taking into account his persona, as well as his acting, in order to analyze it as a filmic form. In our view, his presence draws a triangulation between different times: the modernism of 1922, the tropicalism of 1968 and the present of the film in the early 1980s.

Keywords: Caetano Veloso; Julio Bressane; acting; Brazilian experimental cinema.

Com *Bethânia bem de perto, a propósito de um show* (1965), Julio Bressane inicia seu primeiro contato audiovisual com o mundo da música. Essa obsessão com a música popular brasileira se transmuta ao longo dos anos, com canções que "desempenham papel de narrador/comentador, trabalhando num cruzamento de signos imagéticos e sonoros, propondo decifrações", segundo a pesquisadora Virginia Osorio Flôres (2020, p. 84). É o próprio Bressane que escolhe cada música que compõe a paisagem sonora (SCHAFER, 1994, p. 7) de seus filmes, com gêneros musicais que variam de marchinhas carnavalescas a sambas, boleros e outros clássicos da canção popular brasileira, mas também incluem o jazz e o rock americano. As trilhas sonoras são infundidas também com trechos de partituras de filmes, muitos dos quais provenientes das obras de Alfred Hitchcock, como *Marnie: confissões de uma ladra* (1964) e *Psicose* (1960).

304 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 23 – Bressane.

305 - Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e em Études cinématographiques et audiovisuelles pela Universidade Paul-Valéry Montpellier 3. Mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Um dos filmes de Bressane com temas imagéticos e sonoros mais diretamente enraizados no universo musical é *Tabu* (1982), um encontro imaginado pelo cineasta entre três grandes nomes da música e da literatura brasileira. Em *Tabu* (1982), assim como em *O mandarim* (1995), filme que recria a vida do cantor e compositor Mário Reis, Bressane convoca músicos populares para desempenhar os papéis principais e secundários, tais como Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa e Edu Lobo. Nosso interesse aqui é discutir brevemente a figura de Caetano Veloso em *Tabu* (1982), no qual o músico e compositor interpreta outro músico e compositor do início do século XX, Lamartine Babo, um dos personagens de destaque do filme.

Tabu (1982) é construído como um mosaico de referências musicais e literárias diversas, duas das principais sendo *Tabu* (F. W. Murnau e Robert Flaherty, 1931) e o filme pornográfico *O suplício* (diretor desconhecido, 1928). Porém, se *Tabu* (1931) trata da punição do desejo sexual, *Tabu* (1982) é construído precisamente na direção oposta: é por meio de uma sexualidade poderosa, proveniente tanto dos corpos dos atores quanto dos trechos de *blue movies* que permeiam a narrativa, que o filme de Bressane quebra o tabu proposto por Murnau e Flaherty para a "transformação permanente do tabu em um totem", nas palavras do "Manifesto Antropófagico" de Oswald de Andrade (1922), claramente inspiradas no texto clássico de Sigmund Freud. A presença do personagem do escritor no filme, interpretado por Colé Santana, simboliza o procedimento que o próprio Bressane adota em *Tabu*: o antropofagismo cultural, ou seja, a metáfora canibal emprestada dos indígenas para explicitar a assimilação de elementos de culturas estrangeiras para reinventá-los de acordo com os parâmetros e experiências brasileiros, constituindo assim um produto de exportação nacional genuíno.

Dos três personagens que mais se destacam no filme, dois deles sendo Oswald de Andrade (Colé Santana) e João do Rio (José Lewgoy), é Lamartine Babo (Caetano Veloso) que nos interessa aqui explorar, especificamente pela persona de Caetano, que é mostrada mais abertamente do que as dos companheiros de cena, Colé e Lewgoy.

A começar pela caracterização de Caetano no personagem de Lamartine: não há mudança física radical dos atores para incorporar este ou aquele personagem, nem a adoção de próteses, ou qualquer outro acessório que sirva a essa mímica mais tradicional – nem mesmo o bigode característico do compositor de meados do século XX. A caracterização dos personagens parece ser dedicada mais a uma alusão, segundo o propósito poético criativo do cineasta, a como seriam essas figuras e a uma atmosfera que as permeia, do que a uma reconstituição austera ou rigorosa delas em um período histórico. Essa caracterização parece obedecer a um propósito plástico e também táctil, na medida em que vai além do puramente óptico, ultrapassando a historicização dos personagens.

DIÁLOGOS E SONORIDADES

Os diálogos e a sonoridade da voz de Caetano são traços marcantes de seu jogo atoral. Apostando constantemente em jogos de palavras e no efeito sinestésico que eles provocam, Bressane estabelece diálogos que reconstroem falas registradas por Lamartine Babo em vida (VALENÇA, 2014), mas os mistura às suas próprias criações sonoro-verbais. Isso conecta o personagem apresentado por Caetano ao Lamartine real. Certas réplicas jocosas são ditas por C. Veloso sempre acentuando a palavra alterada, como se ele estivesse corrigindo seu interlocutor, o que reforça a ironia do personagem Lamartine. Tal traço fonético é importante não apenas em relação ao conteúdo do que é dito, mas também quanto à forma como é dito, na melodia e na entoação que o ator-músico lhe dá, provavelmente graças a seu sotaque baiano.

Essa característica é de fato tão marcante que em nenhum momento a figura de Lamartine se sobrepõe à de Caetano, no sentido de que não houve nenhum esforço por parte do músico (ou do diretor durante a encenação) de imitar a voz de Lamartine, conhecida como uma "personalíssima voz em falsete" (VALENÇA, 2014, p. 696), ou seja, alta e estridente, como mostram suas gravações originais.

As cenas dos diálogos entre Lamartine e Oswald são exemplares da atenção de Bressane ao som e ao ritmo da língua portuguesa em seus filmes. Esse é um dos aspectos mais importantes de seu estilo, que ele observa, absorve e transmuta ao longo de sua filmografia. O cineasta frequentemente usa dispositivos vocais e verbais que favorecem o som da palavra e da rima, uma preferência pela fonética que dá origem a jogos de palavras e jogos fonéticos que se estendem a vários personagens ao longo de sua obra.

O CORPO EM CENA

Em *Tabu*, Bressane faz uso de outro processo recorrente em sua filmografia: a inserção de extratos de outros filmes, alternados com cenas filmadas por ele mesmo, o que Ismail Xavier (2006, p. 11) chama de interpolação. Tal procedimento reforça ainda mais a antiteleologia característica de seus filmes, mas também serve para citar outras obras, reforçando assim a intertextualidade. Nisso, o erotismo de *Tabu* é construído não apenas nas cenas gravadas com os atores, mas também por meio da montagem, que cola as imagens sensuais do *Tabu* de Murnau com as imagens pornográficas dos *blue movies*.

É durante o processo de montagem que a música é ligada às imagens dos corpos dançantes, tanto os corpos do *Tabu* de Bressane quanto os dos outros filmes que o atravessam. O resultado dessa justaposição de imagens e sons é um efeito de associação ou contaminação dos corpos, de uma sugestão que poderia se materializar na imaginação do espectador e, consequentemente, de uma percepção táctil, oposta à concepção paradigmática e remota do cinema clássico, cuja narração controlada daria origem a uma percepção mais desencarnada (ELSAESSER, 2018, p. 138).

Dessa forma, a montagem desempenha um papel importante na construção da atmosfera de sensualidade e de erotismo do filme, justapondo filmagens de diferentes espaços e tempos. As imagens dos *blue movies* antecipam de alguma forma o que vai acontecer na cena seguinte, numa "montagem de atrações", mas sem necessariamente o peso ideológico que Sergei Eisenstein lhe atribuiu.

Tais cenas carregadas de erotismo parecem referenciar a própria persona de Caetano, cujo corpo sempre atraiu o interesse da imprensa, seja por sua aparência física, sua maneira de se vestir, por seu comportamento ou por suas performances em shows e aparições na televisão. Esses últimos, nos anos 1960 e 1970, eram marcados por uma radicalização de comportamento que passou a ser associada ao tropicalismo musical, atraindo a atenção da mídia por meio da adoção de certas atitudes estéticas e de uma "política corporal" (RAINHO, 2014, p. 129) que contrariava as normas de gênero masculino/feminino impostas na época.

O PROGRAMA GESTUAL E SONORO DE CAETANO

É no plano performativo-musical que Caetano Veloso deixe entrever de forma mais direta sua persona, quando interpreta sete canções no momento mesmo da gravação de *Tabu*, a maioria sem nenhum instrumento de acompanhamento. A principal das performances do cantor é a marchinha carnavalesca "Linda Morena", cantada *a cappella* e em plano-sequência. O artista, interesse central da sequência, compõe um programa gestual com movimentos controlados, trabalhando especialmente com as mãos, braços e pés, que ajudam a marcar os tempos fortes da música. Os habituais movimentos energéticos e sensuais da persona de Caetano e a facilidade com que ele circula no palco em suas apresentações musicais reais são esquecidos. Em seu lugar, o músico encena uma corporalidade que evoca uma gestualidade típica dos artistas masculinos dos anos 1930 e 1940, imortalizada em vários números musicais das chanchadas, um exemplo delas sendo a do cantor Francisco Carlos em *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950).

Cinco das canções executadas por Caetano em *Tabu* fazem parte de um panteão de canções carnavalescas clássicas, gravadas entre os anos 1930 e 1950; já "Chuva, suor e cerveja" e "A filha da Chiquita Bacana" foram compostas e gravadas pelo próprio Caetano no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. A escolha dessas músicas e sua encenação parecem ser uma proposta de Bressane para surpreender ou chocar o espectador e ao mesmo tempo atualizar ou transmutar o repertório carnavalesco brasileiro. Esses procedimentos ocorrem tanto no nível sonoro-musical quanto no nível performativo-visual.

Em termos sonoros, a gravação *a cappella* das marchinhas, geralmente bastante instrumentalizadas, passa por um processo que minimiza essas composições que tendem ao excesso. Em todos os números musicais interpretados pelo músico, há uma clara diferença entre a trilha sonora, sempre versões originais das canções bastante instrumentalizadas, e a música cantada *a cappella* por Caetano. Tal paralelo destaca o privilégio da voz em detrimento de outros instrumentos que poderiam servir como acompanhamento e, também, uma versão mais trabalhada e ensaiada da fisicalidade do cantor em cena.

Há uma demarcação entre o excesso e a simplicidade, entre a expectativa de libertação corporal despertada pela apresentação das marchinhas, em sua maioria cheias de orquestração, e a apresentação imóvel e simplificada do corpo do intérprete. É o que Bressane parece criar: uma atualização do passado no presente por meio do uso da figura de Caetano, cantor e compositor contemporâneo, que cria uma nova versão de cada marchinha apresentada, à maneira da atualização musical proposta por Albert Elduque (2021) em relação às novas apresentações musicais em documentários e ficções sobre músicos brasileiros contemporâneos.

TRIANGULAÇÃO DE TEMPOS

O fato de Caetano não ser um ator profissional, mas uma estrela da música popular brasileira nos lembra, a cada momento, que não é Lamartine Babo, mas Caetano Veloso, que representa, vive ou finge viver como Babo em *Tabu*. Ou, como diz Antonio Medina Rodrigues, "Caetano está lá – não para realizar Lamartine, mas para significa-lo" (1995, p. 84). Um significado que é facilmente combinado com a persona de Caetano, já que a figura do músico nunca sai da tela ou da imaginação do espectador, ainda mais quando ele canta, uma voz tão característica que se torna facilmente identificável por aqueles que a conhecem.

Assim, Caetano em *Tabu* nunca se dissocia de sua persona, muito pelo contrário: ao recusar uma técnica de interpretação mais reconhecível, ao encarnar Lamartine de uma maneira que não é inteiramente fiel à figura real, e sobretudo ao interpretar suas próprias canções, essa figura pública salta aos olhos do espectador, levando a um abismo entre o personagem que se deseja criar na tela e o ator que o incorporaria. A consciência do espectador desta lacuna entre o ator e o personagem atenua, ou mesmo apaga, a amálgama entre o ator e o personagem, uma das garantias da ficção do cinema clássico (NACACHE, 2012).

Bressane se baseia precisamente na recusa à suspensão de descrença, ou seja, ele frustra constantemente a experiência cinematográfica tradicional e hipnótica do espectador. Assim, o corpo deste ator não-profissional funciona, tanto quanto os outros dispositivos cinematográficos encenados (o aparecimento da câmera, a visualização dos bastidores e das claquetes), como uma forma fílmica que colabora nesta ruptura das expectativas.

A presença de Caetano Veloso em *Tabu*, mas também em *Sermões* e *O mandarim*, outros dois filmes nos quais interpreta papeis menores, é habitada mais por sua condição de signo atravessado por significados do que por qualquer talento – uma noção tão vaga – de atuação que ele, ou mesmo qualquer um dos músicos que trabalham com Bressane, possa ter. Caetano é o autor de uma obra atravessada pelo *modus operandi* tropicalista. Assim, o cantor, como intérprete de Lamartine, torna-se um interlocutor de Bressane, fazendo de sua figura uma espécie de triangulação cultural e temporal no tema e na metodologia do próprio filme: o modernismo de 1922, que engole referências de diferentes origens e regurgita as criações brasileiras de forma antropofágica; o tropicalismo, que no final dos anos 1960 atualiza a antropofagia cultural de Oswald de Andrade com as referências de seu tempo; e o presente da produção do filme, no início da década de 1980, que vê na pornochanchada

o projeto criativo de inocência cinematográfica sonhado por Bressane, inserido no contexto político de uma atmosfera de libertação que precede o fim da ditadura militar. Nesse sentido, em vez de trabalhar a atuação desses atores-músicos em performances que exigem técnicas mais específicas, Bressane aposta na presença bruta desses artistas, encarnando não tanto um personagem, mas a si mesmos.

REFERÊNCIAS

Cinema Inocente: retrospectiva Julio Bressane (Catálogo). São Paulo: SESC São Paulo, 2003.

ELDUQUE, A. "Trilhas cantadas: circulando pelo documentário musical brasileiro". In: DUCCINI, M., GUIMARÃES, P.; SUPPIA, A. *Gêneros cinematográficos e audiovisuais*: perspectivas contemporâneas, vol. 3. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2021.

ELSAESSER, T; HAGENER, M. *Teoria do cinema*: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018 (2009).

FERREIRA, J. *Cinema de invenção.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016 (1986).

FLORES, V. O. "Poesia cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane". In: FONSECA, E. D.; RAMALHO, F. A. M. (org.). *Trânsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema*, Foz do Iguaçu, EDUNILA, 2020, p. 84.

GARDIES, A. "L'acteur dans le système textuel du film". *Études littéraires*, 13(1), 1980, pp. 71–107.

GUIMARÃES, P. "Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais". *Aniki*, v. 6, nº 02, 2019, pp. 81-92.

GUIMARÃES, P.; OLIVEIRA, S. *Helena Ignez* : actrice expérimentale. Strasbourg: Université de Strasbourg, 2018.

NACACHE, J. *O ator de cinema.* Lisboa: Texto&Grafia, 2012 (2005).

RODRIGUES, A. M. "*Tabu*: morfologia fílmica de Bressane". In: VOROBOW B., ADRIANO C. (org.). *Julio Bressane*: Cinepoética. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

SCHAFER, R. M. *The soundscape*: our sonic environment and the tuning of the world. New York: Knopf, 1994 [1977], p. 7.

VALENÇA, S. S. *Tra-la-la*: vida e obra de Lamartine Babo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014 (1981), p. 696.

XAVIER, I. "Roteiro de Julio Bressane: apresentação de uma poética". *Alceu*, v. 6, nº 12, São Paulo, jan.-jun. 2006, p. 11.

Kubrick com Ravel: a experiência audiovisual da valsa como signo de uma impossibilidade[306]

Kubrick with Ravel: the waltz as the signifier of an impossibility

Ivan Capeller
(ECO/UFRJ)[307]

Resumo: Enquanto o poema sinfônico *La Valse*, de Ravel, apresenta a impossibilidade estrutural inerente à valsa como uma forma musical regular, três filmes de Kubrick evocam a impossibilidade presente na valsa como o índice sonoro de uma regularidade impossível: impossível regularidade da tecnologia e da linguagem, em *2001 – uma Odisséia no Espaço*; impossível regularidade do estado e da sociedade n'*A Laranja Mecânica*; impossível regularidade das noções de subjetividade e de sexualidade em *Eyes Wide Shut*.

Palavras-chave: Valsa; Ravel; Kubrick.

Abstract: There are three Kubrick's films that evoke the waltz as the signifier of an impossibility: *2001- A Space Odissey, A Clockwork Orange* and *Eyes Wide Shut*. The presence of a waltz evokes and performs, in these films, a signifier that points towards an impossible regularity: the impossible regularity of technology and language (*2001*); the impossible regularity of state and society (*A Clockwork Orange*); and the impossible regularity of sex relationships and the subject's desire (*Eyes Wide Shut*).

Keywords : Waltz ; Ravel ; Kubrick.

> *Quelle valse inconnue entraînante et magique,*
>
> *M'emporte malgré moi comme une folle idée*
>
> *Je sens fuir sous mes pieds cette époque tragique*
>
> *Elsa, quelle est cette musique?*
>
> Aragon, *Elsa Valse*

La Valse é um poema sinfônico composto por Ravel logo após a 1ª Guerra Mundial com cerca de 12min de duração. Peça de concerto ou música para *ballet*, em versão orquestral ou transcrita para piano, *La Valse* foi imediatamente interpretada como um epitáfio musical da

306 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão "SOM", em 09/11/2022.

307 - Ivan Capeller é técnico de som direto para cinema e TV e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ).

própria valsa como gênero de dança e emblema musical do recém-finado Império Austro-Húngaro e sua capital, a cidade de Viena. La valse foi pensada inicialmente como um tributo ao compositor de valsas Johann Strauss Filho e sua obra mais conhecida, *O Danúbio Azul*.

Porém, em *La Valse*, a valsa não é somente uma forma de dança ou de composição orquestral, mas o próprio tema do poema sinfônico; *La Valse* nos apresenta a forma musical "valsa" como um anseio recorrente da orquestra que é sempre diferido, interrompido, inacabado ou simplesmente não desenvolvido de forma propriamente "concertante". Não há um único tema melódico perfeitamente acabado e sucessivamente retomado pelas diversas seções da orquestra em um crescendo inexorável, como no *Bolero*; há uma série cumulativa de idas e vindas melódicas que se superpõem e se anulam reciprocamente aliada às "marchas e contra-marchas" rítmicas que ora introduzem, ora interrompem as diversas seções da orquestra. A partir de um acúmulo crescente de cromatismos e descontinuidades melódicas associadas a irregularidades rítmicas, assiste-se à débâcle ou naufrágio da valsa como forma musical, muito mais do que à sua apoteose.

A cena em *La Valse* é trágica, e não nostálgica, pois se refere ao impossível contido na própria experiência vertiginosa da valsa e expresso metaforicamente pela *Valse* entendida como meta-valsa. Ravel afirma que o sentido do seu poema sinfônico, em sua estreita ligação com a valsa vienense, não reside em uma suposta nostalgia pela *Belle Époque* ou pelo finado Império Austro-Húngaro, mas na expressão trágica de uma experiência do sublime em sua necessária impossibilidade, expressão esta que se afirma mais radical e intensamente através do fausto sugerido pela cena de um baile imperial na Viena de 1855. Talvez por isto, o coreógrafo russo Diaghilev tenha se recusado a coreografá-la em 1920, declarando tratar-se do "*portrait* de um *ballet*" e não de um *ballet* propriamente dito. Há em *La Valse* uma tensão cênica potencial entre o nível quase narrativo de evocação histórica de um baile imperial em Viena - sempre suscetível de evocações nostálgicas de potencial apelo *kitsch* - e o nível mais abstrato e cinético de expressão de impossibilidade do sublime que afeta as próprias estruturas musicais da obra. O fato é que, ao contrário do *Boléro*, *La Valse* jamais encontrou sua coreografia.

La Valse é a sabotagem da valsa como forma musical regular e uma demonstração de sua impossibilidade. Projeto de música para *ballet* falhado, *La Valse* é também uma experiência audiovisual para a qual talvez faltem imagens adequadas. Este seu aspecto marcadamente visual nos fornece a primeira pista para uma possível articulação entre a obra de Ravel e a obra de Kubrick na referência à valsa: ambos a apresentam como a forma recorrente de um anseio pelo impossível que extravasa o plano sonoro/musical de expressão para ressoar até mesmo no vácuo do espaço sideral. Tal anseio está potencialmente presente em qualquer valsa ordinária, manifestando-se de forma visível, sobretudo, no momento em que a orquestra para de tocar e os bailarinos continuam a se mover em silêncio, no compasso de uma valsa inaudível. É desta impossibilidade prática de se escapar do turbilhão de sensações provocados pela valsa que surge o sentimento de sublime evocado tanto por Ravel - em seu

poema sinfônico *La Valse* – como por Kubrick - em seu filme *2001 - a space odyssey* – um filme em que o caráter "orbital" da valsa como portador deste efeito preciso de sublime é transposto para o espaço sideral.

Se a valsa apresenta e faz visível o movimento abstrato de um rodopio incessante como signo de uma impossibilidade, qual é a impossibilidade que nela se manifesta senão a do próprio sublime? A permanência da valsa para além do (seu) som é uma das marcas de sua relação estreita com o sublime, já que este tende à consumação do próprio objeto que o suporta materialmente, e é no sentido preciso de uma relação com o sublime que a valsa coloca um problema para a cultura – problema este que interessa tanto a Kubrick como a Ravel. Pode-se afirmar que este é o problema mais geral das relações entre a arte e a sociedade, já que a valsa, como evocação do sublime, é também uma *promesse de bonheur*, como o queria Stendhal. A valsa adquire, dentro do quadro geral deste problema, uma importância central, pois suas propriedades psicodinâmicas de evocação do sublime a revestem de inusitado poder de significação: ali onde a valsa aparece como a mais alta realização civilizatória do espírito humano, situando-se como o ponto culminante de uma experiência estética do sublime, desponta a ameaça de sua própria aniquilação. Mesmo em sua configuração clássico-romântica a mais tradicional e conformista possível, a valsa já contém em si mesma - e no seu próprio desenvolvimento - os germes de sua autodestruição Ao impulsionar um súbito desejo pelo giro no vazio, a valsa evolui de significante supremo do sublime a signo de sua própria impossibilidade.

Por isto, a valsa não é um tema exclusivamente musical ou sonoro, pois como dança, é um tema audiovisual no sentido mais forte do termo: apela tanto ao olhar quanto à escuta em sua projeção imaginária de uma regularidade rítmico-harmônica destinada à produção de uma sensação ou efeito de sublime que, quando atingido, desprende-se dos corpos e dos sons que os animam. É da impossibilidade deste sublime gozo dançante, representado pela ideia contida em *La Valse*, de que nos fala tanto Ravel, em seu poema sinfônico homônimo, quanto Kubrick em alguns de seus filmes mais significativos. O que aproxima aqui artistas tão distintos é precisamente a compreensão da valsa como o signo de uma experiência do sublime que deve se expressar de forma radicalmente anti-nostálgica: trágica em Ravel, irônica em Kubrick.

O primeiro filme de Kubrick em que uma valsa aparece com algum destaque, *Paths of Glory*, insere a valsa em um contexto histórico nada lisonjeiro, o dos fuzilamentos perpetrados pelo exército francês, durante a 1ª Guerra Mundial, contra seus próprios soldados. Com efeito, a valsa neste filme é bailada na véspera de um destes fuzilamentos e o general com poder para evitar a execução é retirado de má vontade do baile para conversar a sós com o protagonista do filme. Continuamos a ouvir a valsa em BG ao longo da conversa entre os dois personagens, conversa que sela o destino dos soldados e dispõe impunemente de suas vidas. O contraste entre a suave elegância da trilha sonora e a crueza infame do diálogo destrói qualquer possibilidade de alusão nostálgica à *Belle Époque* através da valsa, como

insistia Ravel. A mera utilização de uma valsa qualquer, neste contexto, sugere a retomada de uma discussão sobre a impossibilidade da valsa que era musical e coreográfica em Ravel e que se torna propriamente audiovisual na obra de Kubrick.

Esta discussão sobre a valsa perpassa vários filmes de Kubrick e se reconfigura de diversos modos em sua obra: de um ponto de vista formal, é conhecido o apreço de Kubrick pelos célebres movimentos de câmera presentes nos filmes do cineasta Max Ophüls (que filmara *La Ronde*, de Arthur Schnitzler, o mesmo autor vienense da *TräumNouvelle* que seria adaptada por Kubrick em *Eyes Wide Shut*); a elegância comedida desses travellings bem cortados é uma evocação cinética da valsa como bailado e é também neste sentido que um filme como *Barry Lindon*, em que não escutamos um único compasso de valsa em sua rica e variada trilha sonora, pode ser considerado como um filme-valsa em que a câmera baila ao redor das imagens concebidas como *tableaux*. Porém, a evocação do *Ancien Régime* funciona aqui de forma oposta à evocação da *Belle Époque* em *Paths of Glory*, já que reforça a aura nostálgica de um passado aristocrático perdido. O mesmo acontece com o uso aurático da valsa em *The Shining*, filme em que a presença de uma valsa em off não identificada, mixada em BG com o ambiente e a reverberação características de um salão de bailes, evoca acusmática e nostalgicamente as glórias passadas do Hotel Overlook.

Há três filmes, porém, em que Kubrick aprofunda a questão da impossibilidade da valsa de forma radicalmente anti-nostálgica: *2001, Laranja Mecânica* e, em menor grau de intensidade, *Eyes Wide Shut* : nestes três filmes, não há conjunção causal entre som e imagem (*Paths of Glory*) nem sugestão de imagem a partir do som (*The Shining*) ou sugestão sonora a partir da imagem e do movimento de câmera (*Barry Lindon*); há uma associação arbitrária entre som e imagem que correlaciona o movimento recorrente da valsa à suposta infalibilidade da tecnologia aeroespacial (*2001*), à constante estrutural da violência social na civilização contemporânea (*A Laranja Mecânica*) e à precária previsibilidade do desejo em relação à rotina existencial de um casal sem maiores problemas sócio-econômicos (*Eyes Wide Shut*).

Valsa da tecnologia, valsa da violência, valsa do desejo: em Ravel e Kubrick, a impossibilidade manifesta na valsa coloca um problema de caráter civilizatório. Mas, por que a valsa e por que nestes três filmes em particular?

Se nossa hipótese acerca da influência da obra de Ravel sobre a obra de Kubrick estiver correta, pode-se afirmar que a valsa aparece, nesses três casos, como índice sonoro de uma regularidade impossível: impossível regularidade da tecnologia e da linguagem, em *2001*, um filme sobre um super-computador que enlouquece de maneira humana, demasiado humana; impossível regularidade do Estado e da sociedade n'a *Laranja Mecânica*, um filme em que até mesmo a morte é considerada melhor do que a submissão ao impossível processo social de reificação dos sujeitos considerados como meros indivíduos; e, por fim, a impossível regularidade das noções de subjetividade e de sexualidade em *Eyes Wide Shut*, um filme em que o verdadeiro protagonista (evidenciado pelo uso da *Valsa nº2* de Shostakovich na sequência de abertura do filme) é a própria a impossibilidade da valsa entendida como o movimento incessante do desejo e de seus anseios existenciais pelo sublime.

Não seria esta impossível regularidade, em última análise, um sintoma da lógica lacaniana da impossibilidade da relação sexual? Lembremo-nos de que a mais emblemática das valsas de Kubrick, a valsa da tecnologia em *2001*, visualmente representa de forma bastante irônica uma cópula entre duas aeronaves espaciais - cópula esta que já estava presente na seqüência de abertura de seu filme anterior, *O Dr. Fantástico* (em que abastecimento aéreo de combustível entre dois aviões bombardeiros das forças aéreas norte-americanas, durante a Guerra Fria, também é ironicamente filmado como uma cópula sexual). Na valsa da violência d'*A Laranja Mecânica*, temos a cópula presente na representação do estupro, e, no caso de *Eyes Wide Shut*, há uma onipresença tão plena desta questão que a palavra *fuck* encerra o filme e seus personagens, de forma definitiva, em sua impossibilidade civilizatória radical.

Deslocada da cena do baile, a valsa revela, nos filmes de Kubrick, uma experiência do sublime dialeticamente dilacerada entre a resolução nostálgico-imaginária do impasse civilizacional que ela evoca e a dissolução trágico-irônica deste mesmo impasse no reconhecimento da impossibilidade fundamental que nela se expressa. Tentamos demonstrar como esta contradição também atravessa *La Valse* de Ravel de forma ainda mais intensa e concentrada, e procuramos localizar, em *Paths of Glory*, de Kubrick, o possível elo de transmissão, entre a música e o cinema, de um pensamento anti-nostálgico sobre a valsa que é comum a Kubrick e a Ravel.

REFERÊNCIAS

- BENSON, Michael. *2001: Uma Odisséia no Espaço* – Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima. Rio de Janeiro, Editora Todavia, 2018.

- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós Editora, 1997.

- CIMENT, Michel. *Kubrick*. Ubu Editora, Rio de Janeiro, 2017.

- FRANCFORT, Didier. *La dernière valse du Titanic*, Paris, Nouvelles Editions Place, 2018.

- JANKÉLÉVICH, Vladimir. *Ravel*, Paris, Editions du Seuil, 1956.

- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro, Editora Forense, 1993.

- KIEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.

- LEDDA, Sylvain. *Ravel*, Paris, Gallimard, 2016.

- MUSSET, Alfred de. *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

- PAOLACCI, Claire. *Danse et Musique*, Paris, Fayard, 2017.

- RAVEL, Maurice. *Ecrits et propos sur la musique et les musiciens*, Paris, Bibliothèque Ombres, 2016.

- WALKER, Alexander, TAYLOR, Sibil e RUCHTI, Ulrich. *Stanley Kubrick Director,* A Visual Analysis. New York, W.W. Norton&Company, 1999.

Experiências animadas nas formações dos cinemas negros no Brasil[308]

Animated experiences in the formation of black cinema in Brazil

Jamila Oliveira Terra[309]
(Mestranda – UFF)

Resumo: O presente trabalho observa o cenário geral do que se tem produzido no cinema de animação com a temática negra. Vê o movimento *Nyama* e agrega conteúdos de religiões de matriz africana. Conhecemos algumas personagens negras, mas, em sua maioria, estão em papéis de coadjuvantes. Aqui as análises colocadas têm temáticas negras ou locais e protagonistas negras. Outro esforço a ser feito é tentar observar a direção ou animação que foi realizada por uma pessoa negra.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, cinema de animação, cinema negro, raça.

Abstract: This article observes the overall scenery of animation with black thematics. Sees the Nyama movement and adds contents by african origin religions. We know a few black characters, but they're mostly in supporting roles. Here, the analysis is made on black thematics, or black places and protagonists. Another effort made is to try and observe when the movie is directed or animated by a black person.

Keywords: Black cinema, animation cinema, black cinema, race.

ANIMAÇÃO AFETIVA MULTICULTURAL

A definição de animação, segundo o livro O cinema de animação (Sébastien Denis, 2010) é "animação tem como fundamento o movimento de imagens originalmente concebidas na fixidez. Quer se trate de desenho animado ou de qualquer outra técnica."(DENIS, 2010, p. 41). O artigo O documentário animado "Ryan" e o psicorrealismo, escrito pela professora India Mara Martins, cita o animador John Canemaker e diz que "a animação é a linguagem ideal para explorar o universo afetivo, e há cada vez mais espaço no mercado para filmes intimistas e autobiográficos." (MARTINS, 2006, p.2). Dessa forma, o cinema de animação se torna um local singelo para reflexões sobre representatividade, visibilidade e reconhecimento.

308 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: MESA Animação, suas interfaces e processos.

309 - Mestranda no curso de Cinema e audiovisual da Universidade Federal Fluminense, graduada em Cinema e mídias digitais pelo Centro Universitário IESB.

A perspectiva multicultural de raça e representação proposta por Robert Stam (2003, p.296) "critica a universalização das normas eurocêntricas, a ideia de que uma raça, nas palavras de Aimé Césaire, que 'detém o monopólio da beleza, da inteligência e da força'." Trazer a proposta de multiculturalismo para o cinema de animação é mostrar essa outra face para esse singelo que pode ser cultivado em todas as fases da vida. No capítulo sobre multiculturalismo, raça e representação, o livro apresenta que a construção de narrativas onde se percebe a exaltação de um mundo e, em contrapartida, a estereotipação do inverso é oposta ao que sugere o fim da colonização. Mas, o eurocentrismo traz com ele o pensamento que:

> "se apropria da produção cultural e material de países não-europeus, negando, ao mesmo tempo, tanto os feitos destes últimos como a apropriação realizada consolidando, assim, seu sentido de si mesmo e glorificando sua própria antropofagia cultural."(STAM, 2003, p.296)

DA VOLTA AO MUNDO ATÉ O *NYAMA*

O Brasil apresenta nomes na animação pelo mundo sendo uma nação colonizada, terceiromundista, sulamericano, com uma feição diversa. Animações que levaram o Brasil para fora foram: o filme Rio (Carlos Saldanha, 2011), com maior bilheteria em 2011; "O menino e o mundo" (Alê Abreu, 2013) e também "Uma História de Amor e Fúria" (Luiz Bolognesi, 2013), que inclusive apresenta algumas personagens racializadas nativas e escravizadas.

Agora, das personagens negras que circularam o mundo e ficaram conhecidas, tem a trilogia do menino Kiriku (Michel Ocelot, 1998 - 2012), que "leva um pouco da África para diferentes culturas." (LUZ, 2013), artigo escrito por Natalia da Luz para o portal Por Dentro da África. Santiago complementa, em sua crítica feita aos filmes da trilogia para o site Plano Crítico "Um misto de crônica moral com elementos fantásticos e planos de fundo folclóricos africanos". A trilha casada com a imagem na intensidade de sofisticação que apresenta certo choque em contato com a narrativa da modesta aldeia de Kiriku. (SANTIAGO, 2015)

Existe também a princesa Tiana do filme A princesa e o Sapo (John Musker e Ron Clements, 2009), uma história inspirada no conto O Príncipe Sapo dos Irmãos Grimm e, apesar das polêmicas envolvidas, é um filme que chama atenção pela personagem ter sido a nona princesa, mas a primeira negra, dos estúdios Disney. Meninas negras de diversas partes foram estimuladas ao assistirem as obras produzidas pelo estúdio com o surgimento de uma princesa negra, de Nova Orleans, ao som do jazz e com forte contato com a magia.

Além de protagonistas, existem alguns profissionais negros que merecem ser lembrados. Começando por Floyd Norman, um animador que "quebrou barreiras na década de 1950, quando se tornou o primeiro animador afro-americano em tempo integral da Disney."(BENNETT, 2016, tradução nossa) e a sua carreira diversificada, pontos de vista afiados e honestidade inabalável fizeram dele uma lenda da Disney[310]. Além de outros reconhecimentos. Destaca-se aqui também algumas obras da carreira de LeSean Thomas, como sua

310 - Disponível em <https://web.archive.org/web/20150908003805/https://d23.com/walt-disney-legend/floyd-norman/ > acesso em: 10/08/2022 (tradução nossa)

participação no departamento de arte da série Avatar: A Lenda de Korra (Michael Dante DiMartino e Bryan Konietzko, 2012), a criação e direção do anime Yasuke (LeSean Thomas, 2021) e sua participação na série The Boondocks (Aaron McGruder, 2005). Inclusive, a última obra citada de Aaron McGruder o destaca pois além do filme, criou um quadrinho de mesmo título e ilustrado por ele mesmo[311].

Consta-se ainda o exemplo do premiado curta metragem Hair Love (Matthew A. Cereja, Evertt Downing Jr. e Bruce W. Smith, 2019), filme de uma narrativa e realizadores negros. O portal de mídia Lunetas, tem um artigo,'Hair Love': Curta Animado Emociona o Mundo Após Ganhar o Oscar, que diz que esse curta foi realizado com financiamento coletivo, arrecadando quase o triplo da meta financeira inicial. Além disso, lembrou da sensibilidade emocional que o filme traz quando diz que

> o financiamento coletivo por ser uma boa estratégia de criar audiência antes de se lançar no mercado. Além disso, ele afirma que se sentiu confiante em produzir a animação, depois de acompanhar a viralização de vídeos nos quais pais negros penteiam os cabelos crespos de suas filhas. (LUNETAS, 2020)

No Brasil, obras mais atuais mostram personagens negras em posições coadjuvantes. Irmão do Jorel (Juliano Enrico, 2014) e Oswaldo (Pedro Eboli, 2017), apresentam respectivamente as personagens Marcinho e Tobias. Márcio Ririzon, chamado de Marcinho, tem o sobrenome que faz uma sátira a música "The Heat is On», música tema de Um Tira da Pesada (Daniel Petrie Jr, 1985), filme protagonizado por Eddie Murphy e é fã de Jack Thompson, um ator de filmes de ação, outra referência a Eddie Murphy e ao ator Mr. T. Já Tobias aparece desde o primeiro episódio da série Oswaldo, é um humano feliz e eufórico que está com a protagonista, um pinguim, em quase todos os episódios.

Agora, no continente africano fala-se da animação documental queniana Febre Amarela (Ng'endo Mukii, 2012)[312] com algumas premiações. O filme apresenta como o ideal de beleza ocidental interfere nas percepções da beleza negra e traz símbolos para reflexão da realidade de reivindicada pelo ativismo negro feminino.

ANIMAÇÃO NEGRA NO BRASIL E *NYAMA*: ANIMAÇÃO NEGRA

O filme Febre Amarela (Ng'endo Mukii, 2012) foi exibido no Brasil no ano de 2020 nas primeiras articulações do movimento *Nyama Animação Negra* junto com as animações nacionais "Nana & Nilo em dia de sol e chuva" (Sandro Lopes - RJ, 2019), "Bia Desenha" (Kalor Pacheco - PE, 2018), "Barco de Papel" (Thais Scabio - SP, 2018), "Quando a chuva vem?" (Jefferson Batista - PE, 2019), "Òrun Àiyé" (Jamile Coelho & Cintia Maria - BA, 2016) e a outra internacional "The Water Will Carry Us Home" (Gabrielle Tesfaye - Ethiopia/Jamaica, 2018). Mesmo que recente, o movimento é a primeira referência que se tem registro de animação negra do Brasil de forma organizada.

311 - Disponível em <https://chicagomaroon.com/2002/11/05/boondocks-creator-talks-about-comic-strip/> Acesso em: 10/08/2022

312 - Disponível em: <https://vimeo.com/122574484?embedded=true&source=video_title&owner=6059379> Acesso em: 11/08/2022

A criação do Movimento é uma resposta ao racismo estrutural no Brasil que se reflete no campo do Cinema. Segundo a pesquisa Diversidade de Gênero e Raça divulgada pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), dos 142 filmes nacionais que chegaram ao circuito comercial em 2018, as pessoas negras ocuparam no máximo 20% do elenco e apenas 2,1% da direção e roteiro. Outro dado alarmante: mulheres negras como diretoras não chegaram a 1% nas produções comerciais.

A pesquisa também aponta que o elenco de um filme tende a ser mais negro se a/o diretora/o é negra/o. "Quando o diretor de um filme é negro, a chance de o roteirista também ser negro aumenta em 43,1%. Quando o diretor de um filme é negro, a chance de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 65,8%. Quando o roteirista de um filme é negro, a chance de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 52,5%"(IZEL, 2018). As produções do *Nyama* contribuem para a representatividade da população negra e apresentam uma realidade afro-brasileira plural e complexa, distante dos estereótipos presentes historicamente nas produções audiovisuais. Entretanto, as animações ainda circulam em um nicho muito específico, restrito a diretores, produtores e roteiristas negros que circulam no universo da animação, reforçando um racismo histórico presente no circuito de animação no Brasil que impede maiores financiamentos e grandes distribuidoras que poderiam levar as animações exibidas no *Nyama* para o grande público.

Aqui começa a observação da carência de produções negras de dois filmes nacionais de animação, a partir das cineastas que participam do movimento Cintia Maria e Jamile Coelho com o Òrun Àiyé - A Criação do Mundo (2016) e Pâmela Peregrino com o Òpárá de Òsùn: Quando Tudo Nasce (2018) agregando conteúdos trazidos pelas religiões de matriz africana. Òrun Àiyé: A Criação do Mundo (Jamile Coelho e Cintia Maria, 2016) é um curta-metragem com doze minutos de duração que utiliza técnicas de animação gráfica e stop motion para a sua execução. Traz uma proposta infantil, lúdica, fina e dinâmica para a narrativa.

O filme traz Luna, uma criança que está precisando lidar com seus sentimentos e recorre a seu avô Bira, que aproveita essa circunstância para explicar o que são os sentimentos. Para isso, ele usa da criação do mundo segundo a mitologia iorubá e se torna o narrador dessa história. Avô Bira, que é uma homenagem a Ubiratan Castro de Araújo, contador de histórias soteropolitano que

> deixou o Áiyé, o universo físico, no dia 3 de janeiro de 2013, passando a ocupar um lugar no Órun, o mundo dos espíritos, também habitado por irumalês, orixás, egunguns e ará-oruns, e tantas outras divindades espirituais. Vida e morte existem num círculo contínuo de áiyé e órun. (SOUZA, p.38, 2017)

A explicação da neta é dita "Desde então, por causa da relação entre Oduduwa, Oxalá e Exu, antes mesmo da criação do mundo e dos seres humanos nasceu a vaidade, o orgulho e o ciúme. Nesse mesmo tempo nasceu o amor, a compreensão, a busca pela paz, o respeito à tradição e aos mais velhos."(ÒRUN ÀIYÉ, 8'35"). Na história do filme, o orgulho aparece porque Oxalá se recusa a fazer os sacrifícios de Exu; o ciúme vem ao lado de Oduduwa que não recebera a missão de criar o mundo e a vaidade foi agregada com as atitudes. Agora a

compreensão surge pois Oxalá entende que não pode mais tomar do fluido do dendezeiro para um bem maior, a paz entre os humanos; o respeito à tradição e aos mais velhos se manifesta na necessidade de Oxalá cumprir as oferendas e pedir ajuda a Nanã que é a mais velha das Orixás. Ouve-se uma cantoria que acompanha a evolução da narrativa com a aparição de Nanã "Sou de Nanã euá, euá, euá ê!" e depois do som do tambor ao falar do instrumento sagrado, também tem uma saudação a Oxalá, ao fim do stop motion.

Òpárá de Òsùn: Quando tudo Nasce[313] também em stop motion, em quatro minutos de duração mostra a história da Orixá das águas doces, Òsùn. O Sertão da Caatinga está bem seco e vai se umedecendo gradativamente com imagens da cachoeira e nas águas escreve-se o título do filme. A professora cineasta Edileuza Penha de Souza em seu artigo Ancestralidade e Memória na animação Órun Áiyé – O cinema negro feminino e as tessituras da identidade considera que "Vovô Bira conta uma história da criação do mundo e como num passe de mágica e magia somos transportados para outra dimensão.". Bem como, ao assistir, o outro curta Òpárá de Òsùn: Quando Tudo Nasce, o espectador é imerso em uma narrativa que parte de crenças de origem iorubá.

> Ao produzir e dirigir seus filmes, cineastas negras brasileiras têm edificado um modo de fazer cinema cuja referência é a história e a cultura negras, o que possibilita por sua vez, uma maneira de se compreender a formação de suas personas cinematográficas[...] Seus trabalhos e suas práticas fílmicas constroem uma cinematografia fora da estereotipia, descortinam visões de mundo, incentivando assim leituras afetivas, políticas e geográficas sedimentadas no desenvolvimento humano, na corporeidade como possibilidades de amor e afetos. (SOUZA, 2017, p. 36 - 39)

Assim, os filmes podem ser observados como um desses estímulos para a representatividade, resgate histórico e raízes, eixo de nutrição e norte, para os afrodescendentes. Como os filmes têm um alcance etário significativo, "Voltado ao público de todas as idades, em especial ao público infantil, o filme possibilita desconstruir a intolerância e os preconceitos sobre as religiões de matriz africana, e apresenta valores de solidariedade, igualdade e indulgência"(SOUZA, 2017, p. 36). Este trabalho se propôs a apresentar um panorama geral das animações que têm sido produzidas a partir da temática negra. Tendo o movimento *Nyama Animação Negra* como um caminho para observar estas criações de animações negras, assim como sua circulação e também a atuação de animadores negros na construção de um cinema negro de animação no Brasil. Com a finalidade de abordar um tema pouco debatido, de obras pouco conhecidas e, por hora, com pouco material de estudo a partir da breve análise fílmica de algumas obras selecionadas. Com o estudo, foi possível concluir que esse aparato geral do que tem sido feito até agora, pode ser visto como um incentivo de redenção histórica de representatividade para a população brasileira diaspórica.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Anita. *Legendary Disney animator Floyd Norman to receive African American Film Critics Award*, 2016. Disponível em:<https://www.dailynews.com/2016/10/25/legend-

313 - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G9oueZFnNB8> Acesso em:12/08/2022

ary-disney-animator-floyd-norman-to-receive-african-american-film-critics-award/> Acesso em: 10 de agosto de 2022;

DENIS, Sébastien. *O cinema de Animação/Le cinéma d'anmation*. 1ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, Ltda., 2010

DISNEY LEGENDS: FLOYD NORMAN. D23.com, 2007. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20150908003805/https://d23.com/walt-disney-legend/floyd-norman/> Acesso em: 10 de agosto 2022;

'HAIR LOVE': CURTA ANIMADO EMOCIONA O MUNDO APÓS GANHAR O OSCAR. Lunetas.com.br, 2020. Disponível em: <https://lunetas.com.br/hair-love-oscar/> Acesso em: 11 de agosto de 2022;

IZEL, Adriana. *Estudo mostra que negros são minoria no audiovisual brasileiro*: Homens brancos continuam dominando o cinema nacional, de acordo com pesquisa da Ancine. Correio Braziliense, 2018.

LUZ, Natalia da. *Kiriku*: a lenda do bebê guerreiro que salvou sua aldeia da feiticeira. Por Dentro da África, 2013. Disponível em: <www.pordentrodaafrica.com/cultura/kiriku-a-lenda-do-bebe-guerreiro-que-salvou-a-aldeia-da-feiticeira> Acesso em: 09 de agosto de 2022;

MARTINS, India M. *O documentário animado "Ryan" e o psicorrealismo*. Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação (CONECO), Rio de Janeiro, 2006.

SANTIAGO, Luiz. *Kiriku e a Feiticeira*. Plano Crítico, 2015. Disponível em: <www.planocritico.com/critica-kiriku-e-a-feiticeira/> Acesso em: 09 de agosto de 2022;

SOUZA, Edileuza P. *Ancestralidade e Memória na animação Órun Áiyé*: o cinema negro feminino e as tessituras da identidade. In: Conferência Internacional Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação, 2017, Avanca. Cinema Avanca International Conference 2017. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2017.

STAM, Robert. *Multiculturalismo, raça e representação*. *In*:_____. Introdução à Teoria do Cinema/Film Theory: An Introduction. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2003. p. 294 - 308

Afeganistão e a guerra no cinema de Atiq Rahimi[314]

Afghanistan and the war in the Atiq Rahimi's cinema

Jansen Hinkel[315]
(Doutorando – UAM)

Resumo: Este trabalho consiste na análise de dois filmes do escritor e cineasta afegão Atiq Rahimi: "Terra e Cinzas" (2004) e "A Pedra da Paciência" (2012), livros homônimos do próprio autor. As obras retratam o povo do país e os efeitos da guerra, singularizados em personagens que precisam continuar a vida após o contato com a extrema violência. A partir dos filmes pretende-se elaborar uma discussão sobre a realidade do Afeganistão e as escolhas estéticas do cineasta.

Palavras-chave: Afeganistão, Atiq Rahimi, Oriente Médio.

Abstract: This paper consists of the analysis of two films by the Afghan writer and filmmaker Atiq Rahimi: "Earth and Ashes" (2004) and "The Patience Stone" (2012), homonymous books by the author himself. The works portray the people of the country and the effects of the war, singularized in characters that need to continue life after contact with extreme violence. From the films, it is intended to elaborate a discussion about the reality of Afghanistan and the filmmaker's aesthetic choices.

Keywords: Afghanistan, Atiq Rahimi, Middle East.

Atiq Rahimi é um escritor e cineasta do Afeganistão, nascido em Cabul em 1962. Fugiu de seu país em 1984 rumo ao Paquistão e obteve asilo político na França. Sua literatura e cinema refletem tanto a experiência do próprio exílio quanto a realidade afegã, onde a *jihad* e os conflitos políticos fazem parte do cotidiano do país. Suas histórias se concentram em personagens vítimas da guerra a partir de uma abordagem poética e metafísica, onde a religião islâmica e os costumes aparecem de forma crítica através da ficcionalização de retratos identitários e políticos sobre o povo afegão.

O presente trabalho analisa dois filmes de Atiq Rahimi: "Terra e Cinzas" (2004) e "A Pedra da Paciência" (2012). Ambos os filmes são adaptações de romances escritos pelo próprio autor, sendo os filmes propostas estéticas de acordo com a visão íntima e particularizada da história política do país, esta apresentada em personagens que precisam lidar com as marcas da guerra na tentativa de recomeçar a vida.

314 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: MESA TEMÁTICA IMAGENS EM CONFLITO: ESTÉTICA E POLÍTICA NO CINEMA DO ORIENTE MÉDIO.

315 - Graduado em Cinema e Vídeo pela UNESPAR. Mestre e doutorando (bolsista Capes) pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).

Terra e Cinzas se desenvolve pela errância. Um velho de turbante empoeirado – "...o "grande turbante" que usa sobre a cabeça, geralmente desalinhado, "desarrumado" e cujo "peso afunda [sua] cabeça nos ombros" – turbante, aliás, é relevante notar, "coberto de poeira"" (RAHIMI, 2002, p.13 apud COSTA, 2019, p. 85) – e seu neto, que perdeu o sentido da audição, caminham pelo deserto afegão após o bombardeio soviético que destruiu a aldeia. Por que eles caminham? O velho Dastaguir precisa dar a notícia ao seu filho Murad, que trabalha numa mina de extração, e avisar que todos morreram e por isso é preciso voltar para enterrar os corpos. O filme compreende esse caminhar, a errância entre terra e cinzas após a ocupação soviética no Afeganistão.

Ao final da década de 1970 o Afeganistão se encontrava no contexto da Revolução Iraniana e de sua própria revolução marxista. Com a investida da União Soviética, o país, em 1979, foi o cenário de uma guerra entre o governo (apoiado pela URSS) e *jihads* apoiados pelos Estados Unidos e por países muçulmanos capitalistas como a Arábia Saudita. Os rebeldes contrários ao governo vigente vencem a guerra, impedindo o projeto internacional do comunismo soviético. Contudo, se dividem em grupos dissidentes, e nos embates uma guerra civil se instaura por mais de uma década, até que em 1992 os talibãs, como o grupo com maior força no território afegão, tomam o poder governamental do país. Isso muda após a intervenção militar estadunidense pós-11 de setembro de 2001 e a chamada guerra ao terror, onde o regime Talibã perdeu o poder. Vinte anos depois de 2001, em agosto de 2021, o regime voltou, e a situação atual do país com o retorno dos talibãs é noticiada no mundo todo: atentados a mesquitas, incêndios na capital, execução de políticos e trabalhadores da cultura, fuga massiva da população (o que aumentou o número de refugiados, muitos sendo recebidos em território brasileiro) e a perda dos direitos das mulheres, que voltam à obrigação de cobrirem seus corpos e apenas mostrar a área dos olhos. As mulheres perdem seus empregos e o direito à educação (escolas voltam a ser separadas entre homens e mulheres e nem todas podem estudar), artistas (poetas, atrizes e escritoras) são assassinadas e todas as mulheres são expulsas da política, com um novo governo formado apenas por homens. É necessário apontar que entre 2001 e 2021, no período de presença militar estadunidense no país, não houve nenhuma grande melhoria às mulheres afegãs, e que o presente texto não justifica nem ameniza os efeitos da ocupação (que durou vinte anos), e repudia toda e qualquer ação e pensamento de exclusão e exploração de gênero advindo dos talibãs.

O avô e seu neto precisam chegar e dar uma notícia a Murad. É um fato, a ser concretizado, e nada mais que isso. O interesse em *Terra e Cinzas* não é construir personagens que operam entre causa, efeito e transformação, tais personagens carregam a narrativa a partir da experiência subjetiva da guerra. O filme segue o velho e a criança, sobreviventes da poeira, das bombas, do deserto, e representa tal experiência, particular em cada um deles: um homem no fim da vida a carregar todas as tragédias passadas e uma criança que agora só pode ver, não mais ouvir (perdeu a audição), e mesmo assim busca escutar a voz dos mortos, busca entender.

> Terra e Cinzas abre-se e se encerra com a eloquente imagem que tem tudo de visual, tal a enargeia ali empregada de uma trouxa *gol-e-seb* sempre segurada pelo velho. Na primeira página, a trouxa é vermelha; na última, ela é apenas trouxa. No início da narrativa, aprende-se que ela tem em seu interior maçãs, cuja função é alimentar o menino; ao final, a trouxa ainda está lá, como que a apontar para o fato de que restou ao velho e ao menino tão somente uma trouxa, índice de um cotidiano imerso na desesperança de um país destruído pela guerra. Essa mesma trouxa, aos poucos, é declinada pela narrativa que revela, mais à frente, que ela era o lenço da esposa do velho, lenço que ainda guarda seu perfume (COSTA, 2019, p. 84).

Cada sequência em *Terra e Cinzas* afirma os aspectos subjetivos de uma violência há pouco vivida, entretanto o filme rejeita a conclusão de um fato, ou o comentário desse fato que é a guerra, a função da narrativa está justamente na captação do sentir dessas duas pessoas inseridas na paisagem, um sentir estático que é uma dor que não se altera, e o único movimento possível é o caminhar até o propósito final, segurando a trouxa de maçãs, e mesmo que os sentimentos não se curem, talvez a errância seja a única forma de continuar, nem que seja por um curto período.

Já *A Pedra da Paciência*, ou na língua persa *Syngué Sabour*, conta a história de uma mulher (personagem sem nome), que cuida de um homem (também sem nome) em estado vegetativo após levar um tiro na região da nuca por causa de uma briga entre amigos.

> Um quarto pequeno. Retangular. Sufocante, apesar das paredes claras em tom ciã e das duas cortinas estampadas com motivos representando pássaros migratórios (...) Um quarto vazio. Vazio de enfeites. Com exceção da parede que separa as duas janelas, onde penduraram um pequeno *kandjar* e, acima do *kandjar*, uma foto, a foto de um homem bigodudo (RAHIMI, 2009, p. 13).

Igual as primeiras frases do romance, o filme *A Pedra da Paciência* se inicia com tais imagens, com a câmera em movimento panorâmico que mostra uma parede descascada, depois uma cortina com passarinhos estampados durante um dia bastante claro, som *off* e baixo de vozes na rua, helicópteros e bombas ao longe. Os planos seguintes são da mulher e do homem, ele deitado em coma enquanto ela, com uma das mãos, limpa o marido com um pequeno pano molhado e com a outra mão segura um terço negro. Sua fala é uma mistura de reza e conversa com o homem convalescente. Logo se vê, em plano conjunto, o rosto da mulher, parte do rosto do homem e na parede ao fundo (desfocado) o retrato de um homem de bigode e abaixo um facão (o *kandjar* citado no livro). Com os planos de abertura se estabelece a ação narrativa principal: a mulher que fala com um homem sem voz.

O dialogismo é uma das convenções cinematográficas do realismo, a informação é e está aparente na fala entre personagens e suas respectivas situações causais. Ou seja, a fala é um recurso aceito e já um dado para o cinema de ficção. O que se manifesta em *A Pedra da Paciência* é o radicalismo de tal convenção, este filme que, ao estar bastante próximo do estilo do livro homônimo (espécie de monólogo) é não só uma transposição de um estilo lite-

rário ao cinema, contudo um radicalismo no sentido de colocar a figura feminina do islã mais ortodoxo em uma exposição oral e filosófica que põe em crise tanto um sistema enquadrado pela guerra quanto a natureza das verdades do profeta Mohammed.

Existe uma lenda árabe sobre uma pedra mágica, chamada A Pedra da Paciência, quem falar a essa pedra toda sua história de vida, suas angústias e dúvidas, ao revelar a este objeto seus segredos, grandes tristezas e traumas mais profundos, a pedra, ao receber o relato, explodirá, como em um apocalipse. Pode-se pensar aqui, pelo mito da pedra mágica, em conceitos platônicos e freudianos entre a chamada alma tripartida e a estrutura psicanalítica do sujeito, junto a ideia de catarse. A alma tripartida em Platão (presente em A República) divide o ser entre razão (*logos*), espírito (*thumos*) e apetite (*epithumia*), onde os dois últimos estão sempre subjugados pela razão. É um conceito proposto por Platão para a alma racional em constante luta contra outros desejos; tal alma, definida pela razão, deve refletir também a organização de uma cidade-estado (república) harmônica e coesa. Já em Freud, que percebe e desenvolve em seus estudos clínicos a teoria do Eu, vale-se (e atualiza à modernidade) a alma tripartida platônica em que um paralelo é possível. Na psicanálise tem-se então o ego (parte reguladora sensível à realidade, senso do eu conforme a reflexão, aquilo que é consciente), o superego (adequação às normas que o eu interioriza, admite e repete pela convivência com o outro e o meio social, espécie de moral da consciência) e o *id* (desejos não controlados, que ora são praticados ora apenas pensados).

Entre Platão e Sigmund Freud a razão e o superego são correlatos (é o ideal de regulação e harmonia), já o ego e o espírito são distintos, visto que espírito é uma definição de alma – parte também da metafísica – da filosofia grega antiga que não é médico-científico como o conceito de ego. O *id* e o apetite têm praticamente a mesma acepção (no caso, desejos e pulsões em desordem). A aproximação entre a alma presente no ideal de república platônica e a estrutura freudiana do sujeito é aqui utilizada para uma possível análise entre a pedra mágica que escuta pacientemente até explodir e o conceito de catarse.

A catarse é presente em diversas áreas da ciência, mas nesse texto o recorte é feito para pensar a mulher sem nome (personagem principal) e as relações do ser com o jogo entre repressão e liberdade que o filme explora, onde a pedra mágica da paciência pode ser a manifestação simbólica e imagética da *kátharsis*, devido a duas características: a) o monólogo em voz alta da mulher sem nome e uma constante repetição de fala e oração, b) a *salat* (oração islâmica) apropriada à estética do filme, onde a personagem, em uma performance de si mesma, inventa sua oração até que o ser chegue à catarse.

Tem-se aqui uma ideia de performance pela fala (voz, vocalidade), que se aproxima, por repetição como mencionado, do próprio ato da *salat* (oração islâmica). Este falar até que tudo se destrua, como o fim da alma, então se dá pelo ato de dizer, tal como uma performance.

> Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como 3° fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência.

> Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

O *Dasein*[316] que o crítico e ensaísta Paul Zumthor (2007) traz ao conceito de performance, junto à competência, que se pode considerar uma técnica bem-feita, portanto coordenada, é uma forma, no autor, de interpretar os atos de leitura e recepção, também de fala e enunciado, a considerar a performance um fenômeno múltiplo e um modo de comunicação poética. Para o texto tais fenômenos de técnica e recepção são diretamente uma conjunção que se inicia na poética do corpo (o não-verbal) e aparece também na ritualização dos costumes e práticas das religiões, afinal todo rito tem sua estética e, por conseguinte, é um ato performático.

A lenda da Pedra da Paciência – que a tia da mulher sem nome relata numa das sequências do filme em diálogo filmado de forma clássica (plano, contraplano e eixo imaginário da câmera em 180 graus) – dá o título ao filme (e obra literária) e segue este caminho narrativo de ficcionalizar a performance da fala com a oração (reza, aqui a *salat*). Ferreira (2009) entende, em seus estudos antropológicos, que o encontro cotidiano-religioso da *salat* (que deve ser feita cinco vezes ao dia pelo fiel muçulmano) entre a repetição das palavras e os movimentos do corpo cria uma espécie de estética e de poética; e a partir dessa teorização é possível a confluência desta vocalidade da mulher sem nome em *A Pedra da Paciência,* seu gestual, reza e confissão. A reiterar, a vocalidade e o corpo teatralizam a oração, então performance, e a presença da voz da mulher-personagem entre a *salat* e o seu monólogo, é, para o filme, uma questão formal que pode ser considerada uma estética da voz. "Nesse sentido, defino-a como o eu e o não-eu. A voz repousa no silêncio do corpo, mas também a linguagem humana se liga, com efeito, à voz, que se situa entre o corpo e a palavra" (FERREIRA, 2009, p.109). A fala da mulher dá a ela uma vida que até então não conhecia, a não ser pelas e durante as orações, a medida em que ela inventa sua própria oração-confissão, a vocalidade se autoriza como performance sobreposta à performance da *salat*.

É do silenciamento advindo do mito primordial (a expulsão do Paraíso por culpa da mulher) que o filme dá extrema atenção ao ato de falar (e tensionamento), onde o resultado é uma formulação de discursos da memória da vida passada e presente da mulher-personagem aparente na performance pela fala e gestos silenciosos.

Por fim, ambos os filmes de Atiq Rahimi projetam o Afeganistão a partir da religião e da guerra, e de que forma estas duas técnicas humanas influenciam o ser. O indivíduo que sofre os horrores de uma guerra ou sente a prisão de sua identidade por convenções milenares (religião e cultura), em que ao ser a liberdade é proibida, será dessa forma um indivíduo errante (expulso de seu lugar pela guerra, como em *Terra e Cinzas*) e também um indivíduo

316 - Conforme Martin Heidegger (2012), *Daisen* é o termo que designa o ser que tem a consciência de sua existência, a manifestação de um compreender-ser, onde a essência é a própria existência (ou existir) e não, ao contrário dos gregos antigos, a essência do ser que nasce-está no espírito. É o ser no corpo, um corpo que é/está no vazio e no nada sem espírito. Essa episteme dialoga com o existencialismo na filosofia de Jean-Paul Sartre (1905-1980), por exemplo.

preso (sem liberdade num lugar próprio, como em *A Pedra da Paciência*). O cineasta afegão Atiq Rahimi, através das obras citadas, demonstra tais questões pela linguagem literária e audiovisual, e tem na ficção narrativa seu campo de crítica para entender a história e cultura afegãs, onde a guerra destrói a experiência subjetiva da liberdade, condição presente nos personagens a representar o povo.

REFERÊNCIAS

COSTA, Leila Aguiar. "A Escritura Visual de Atiq Rahimi: entre guerras e corpos". Cerrados:, Brasília, n. 51, p. 81-96, dez. 2019.

FERREIRA, Francirosy C. B. "A Teatralização do Sagrado Islâmico: a palavra, a voz e o gesto". Religião e Sociedade:, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 95-125. 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

RAHIMI, Atiq. *A Pedra da Paciência.* São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RAHIMI, Atiq. *Terra e Cinzas:* um conto afegão. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Design narrativo do conto e do roteiro de curta-metragem: aproximações[317]

Narrative design of the short story and the short film: approaches

Joanise Levy[318]
(Doutora – UEG)

Resumo: A partir da constatação de que o aporte teórico-metodológico dedicado às especificidades do roteiro de curta-metragem é insuficiente, este estudo busca sistematizar algumas contribuições dos estudos literários para o desenvolvimento narrativo de roteiros de filmes curtos. Com base nas proposições de Piglia (2000) a respeito do conto, pretendemos analisar filmes de curta-metragem no intuito de identificar o design narrativo que estrutura tais enredos.

Palavras-chave: curta-metragem; roteiro; narrativa curta; design narrativo; conto.

Abstract: From the observation that the theoretical-methodological contribution dedicated to the specificities of the short film script is insufficient, this study seeks to systematize some contributions of literary studies to the narrative development of short film scripts. Based on Piglia's propositions (2000) about the short story, we intend to analyze short films in order to identify the narrative design that structures such plots.

Keywords: short film; screenplay; short narrative; narrative design; short story.

Nas escolas de cinema, o exercício da escrita de roteiros costuma ter como foco a elaboração de histórias curtas. Entretanto, observamos uma insuficiência de aporte teórico-metodológico dedicado às especificidades do roteiro de curta-metragem. Com base nos dados obtidos em pesquisa sobre o ensino de roteiro (LEVY, 2021), constatou-se, a partir do levantamento do ementário de 55 cursos de graduação em Cinema e Audiovisual brasileiros, que os livros que compõem a bibliografia básica de parcela significativa dos cursos são: *Manual do Roteiro*, de Syd Field (1995), *Story*, Mckee (2006), *Da criação ao roteiro – teoria e prática*, Comparato (2009) e *Roteiro de cinema e televisão*, Campos (2007). Essas são obras que se apoiam em princípios aristotélicos para discorrer sobre estruturas narrativas clássicas aplicadas a filmes de longa-metragem.

Com poucas variações, a estrutura dramática clássica reúne um conjunto de elementos que são ordenados em um enredo com começo, meio e fim, de acordo com uma sequência de eventos que compreendem a apresentação do personagem e sua motivação, o

317 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão do ST ESTUDOS DE ROTEIRO E ESCRITA AUDIOVISUAL.

318 - 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.

obstáculo, o conflito, o clímax e a resolução. Narrativas com design clássico são construídas em torno de um protagonista ativo que se coloca em movimento em busca de um desejo, enquanto luta contra forças antagônicas. Segundo McKee (2006, p.55), essa estrutura prevê uma sucessão de acontecimentos conectados pelos princípios da causalidade, num tempo linear que conduz a um final fechado.

Entendemos ser necessário compreender outros desenhos narrativos, sob pena de seguirmos ignorando as especificidades dos enredos curtos. Para refletir sobre essa questão, recorremos ao aporte teórico dos estudos literários, por meio do qual encontramos textos esparsos que sugerem aproximações entre os princípios narrativos do conto e do curta.

Este estudo, portanto, busca sistematizar algumas contribuições dos estudos literários para o desenvolvimento narrativo de roteiros de filmes de curta-metragem. Com base nas proposições de Piglia (2000) a respeito do conto, analisamos os filmes de curta-metragem *A Fábrica* (Aly Muritiba, 2011) e *A mão que afaga* (Gabriela Amaral Almeida, 2012), no intuito de identificar o desenho narrativo que estrutura tais enredos.

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O CONTO

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe, que também se dedicou à crítica literária, publicou em 1846 o ensaio *Filosofia da composição* no qual busca formular uma teoria capaz de explicar o que promove uma boa escrita. Para tanto, ele expõe o seu processo de escrita do poema *O Corvo*. Uma primeira pergunta orienta as escolhas formais e estilísticas: "Das inúmeras emoções, ou impressões, a que o coração, o intelecto, ou (mais frequentemente) a alma é suscetível, qual eu escolho neste momento?" (POE, 2008, p.18). Uma vez definido o efeito ou emoção que ser provocar, deve-se adotar alguns procedimentos para garantir esse intento, sendo a duração do texto um elemento fundamental.

Poe (2008) destaca que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido. Portanto, ser curto é uma qualidade do texto. Ele explica que a extensão de um texto precisa preservar a "unidade de efeito", ou seja, o efeito poético, a impressão que o texto causa ao leitor. Considerando narrativas curtas, Poe destaca que a extensão ideal de um texto é aquela que permite a leitura de uma só vez, sem interrupções, pois assim a experiência da leitura faria jus à intencionalidade do autor.

Como a brevidade é condição para manter a unidade de efeito, é preciso saber o que deve permanecer no texto para garantir a concisão sem prejuízo do efeito poético. O escritor argentino Julio Cortázar aposta na intensidade, que, por definição, é um acontecimento puro. Cortázar (2006) avalia que todos os comentários ao acontecimento, tais como descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori que o romance permite, e mesmo exige, devem ser suprimidos do conto. Na comparação com o romance, cuja narrativa se desenvolve de forma extensa e cumulativa, Cortázar (2006, p. 152) observa que o contista não tem o tempo como aliado, por isso "um bom conto é incisivo, mordente, sem

trégua desde as primeiras frases". No combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, Cortázar (2006, p.151) recorre ao boxe para dizer que "o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*".

Ainda ao cotejar conto e romance, Cortázar (2006) estabelece uma analogia entre cinema e fotografia. Ele parte do princípio de que um filme é, em certo sentido, uma obra romanesca, enquanto que a fotografia pressupõe uma limitação prévia, imposta pelo enquadramento da câmera. Essa restrição constitutiva do objeto fotografado, bem como o uso estético que o artista faz dessa limitação, é uma analogia que faz sentido também na escrita de roteiros de curtas, conforme abordaremos a seguir.

A ECONOMIA DOS MEIOS NARRATIVOS

Conseguir com o mínimo de meios o máximo de efeitos para conquistar o interesse do leitor. Assim Nádia Godlib (1990) expressa a economia dos meios narrativos como característica básica da construção do conto. O conto, portanto, parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, número de páginas. Cortázar (2006), por exemplo, comenta que na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, torna-se *nouvelle,* gênero entre o conto e o romance propriamente dito.

No Brasil, a Medida provisória Nº 2228-1/2001, que estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, traz em seu Artigo 10 que uma obra audiovisual de curta-metragem é aquela cuja duração é igual ou inferior a 15 minutos. Hoje, em grande parte dos festivais essa medida foi ampliada para 30 minutos, mas ainda assim permanece o limite de duração.

Podemos questionar, contudo, se no cinema a diferença entre um curta e um longa é apenas de duração. No livro *Como contar um conto*, que é resultante da transcrição das aulas de roteiro que Gabriel Garcia Márquez ministrava na Escola de Cinema e Televisão de Santo Antônio de Los Baños, em Cuba, o escritor comenta: "Nós temos aqui um argumento, desenvolvido do começo ao fim. Agora, nossa tarefa é adaptá-lo, comprimi-lo no espaço de meia hora" (MÁRQUEZ, 1997, p. 173). Isso me faz lembrar de um debate que testemunhei em um festival brasileiro de curta-metragem, no qual se discutia as especificidades de um curta. Naquela ocasião, um dos cineastas advertiu: "Um curta não é um 'longuinha'". A provocação nos instigou a pensar que a duração não diz respeito apenas ao tempo de tela do filme, mas ao tempo narrativo, ao grau de complexidade da trama e aos regimes de fruição ou recepção do público. Essa constatação reforça o questionamento sobre o que é um curta para além da brevidade que nomeia esse conjunto de filmes.

Com certa frequência, uma resposta possível sugere que a poética do curta-metragem é a experimentação. Se considerarmos que a experimentação é uma prática ou fenômeno que se dá sob certas condições controladas, quais seriam os limites ou fronteiras que a experimentação das narrativas curtas almeja tensionar, superar ou romper? Godlib (1990) analisa que alguns teóricos descrevem uma mudança entre o *modo tradicional* e o *modo moderno* de narrar. No modo tradicional, a narrativa obedece a um desenvolvimento que se estrutura

por meio de ações catalisadas por um conflito, que conduz à crise e à resolução final. Por sua vez, o modo moderno de narrar desmonta esse esquema em uma narrativa fragmentada. Em alguma medida essa discussão coaduna com os cinemas que experimentam outros modos de narrar. Mas demonstrando que essa é uma inquietação antiga, vale lembrar dos contos do escritor russo Anton Tchekhov.

> Tchekhov escrevia contos frequentemente e, pelo menos na aparência, sem grandes ações, rompendo, assim, com uma antiga tradição. E abre as 'brechas' para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada *parece* acontecer. Esta narrativa que se *enreda* na ruptura com o compromisso dos *grandes* acontecimentos verifica-se também no seu teatro. Tchekhov registra os acontecimentos da vida numa sucessão de quadros, como se fosse um mosaico, abandonando a construção tradicional, que previa uma ação, com desenvolvimento, clímax e desenlace (GODLIB, 1990, p. 26).

Tanto na literatura quanto no cinema verificamos experimentações no modo de narrar, mas a tentativa de ruptura com a estrutura clássica, não é, em si, privilégio de narrativas curtas, portanto, não aponta para uma especificidade do curta-metragem.

Voltando a Márquez (1997, p.18), ele enfatiza que "uma história curta tem suas próprias leis e é preciso obedecê-las." O problema é que ele não diz quais são essas leis. Suspeitamos, porém, que existam princípios, sendo a brevidade o principal deles. Consideramos que a brevidade pode ser um fator que condiciona intrinsecamente o design narrativo. Não se trata, portanto, de comprimir ou condensar uma narrativa longa, mas conceber um enredo compatível com as limitações e possibilidades do formato curto. Nesse sentido, recuperando a tradição da teoria do conto, o escritor argentino Ricardo Piglia (2000), no ensaio *Teses sobre o conto*, propõe duas asserções: a) um conto conta sempre duas histórias; b) a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. Ao discorrer sobre as teses, Piglia sugere o que seria um possível design narrativo das histórias curtas.

DESIGN NARRATIVO DE CURTAS

Com base nas ideias de Piglia (2000) a respeito do conto, selecionamos os filmes de curta-metragem de ficção *A Fábrica* (Aly Muritiba, 2011) e *A mão que afaga* (Gabriela Amaral Almeida, 2012) para uma breve análise do enredo, com o ensejo de identificar o desenho narrativo que se pronuncia. São dois filmes brasileiros, pertencentes a um mesmo recorte temporal de produção, com durações de tela aproximadas, mas que evidenciam diferenças em vários aspectos, tais como temática, linguagem e gênero. Sobretudo, são enredos curtos que se desenham narrativamente de modo distinto.

Se admitirmos que um conto se estrutura em dois eixos narrativos, é preciso considerar sistemas diferentes de causalidade, pois os acontecimentos seguem duas lógicas narrativas antagônicas: Uma história secreta e outra que está na superfície. O efeito surpresa, analisa Piglia (2000), é produzido no ponto de intersecção entre as duas histórias, quando a história secreta aparece na superfície.

É possível identificar esse design narrativo no filme *A Fábrica* (2011), de Aly Muritiba. Com 15 minutos de duração, o enredo é sobre um presidiário que convence a mãe a se arriscar a levar um aparelho celular para dentro da penitenciária. Acompanhar o passo a passo desse procedimento arriscado é a história que está na superfície. A história secreta é revelada no final, quando ele finalmente consegue pegar o celular e fazer uma ligação. Toda a tensão construída no filme até esse momento conduz a um ponto de virada surpreendente: a ligação é para a filha dele que faz aniversário neste dia. Ela é uma criança que acredita que o pai está trabalhando na "fábrica", lugar onde também trabalha a mãe dela, que ela não vê há muito tempo.

Piglia ressalva, por sua vez, que os contos modernos abandonam o final surpreendente e a estrutura fechada, pois trabalham a tensão entre as duas histórias sem nunca a resolver. "A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão" (PIGLIA, 2000, p. 59). Algo parecido com as minitramas, descritas por Mckee (2006). Esses enredos apresentam protagonista passivo, conflito interno e final aberto. Um exemplo desse design narrativo é o filme *A mão que afaga* (2012), de Gabriela Amaral Almeida. O filme de 19 minutos organiza o enredo em torno de uma operadora de telemarketing que planeja a festa de aniversário de nove anos de seu único filho, mas o evento tem poucas chances de dar certo.

O acontecimento extraordinário, que é o aniversário do filho, ressalta a vida ordinária dos personagens. O enredo evidencia a angústia, a solidão e a incomunicabilidade entre as pessoas. São personagens deslocados e com dificuldades para se encaixarem em papéis sociais. Apesar de ser um drama, cuja temática poderia resvalar no melodrama, a abordagem é irônica, ácida, com personagens estranhos e melancólicos em situações absurdas. A protagonista é passiva, vítima das circunstâncias e essa inadequação não é superada, uma vez que o enredo deixa em aberto a resolução do conflito interno da personagem.

Com base nesse breve exercício de análise nos interrogamos sobre a existência de outros designs narrativos nos filmes de curta-metragem de ficção. A falta de referências de análises similares nos parece um indicativo de que esse é um objeto que merece estudo.

SONHO DE GRANDEZA

A partir da constatação de que o aporte teórico-metodológico dedicado às especificidades do roteiro de curta-metragem é insuficiente, este estudo buscou sistematizar algumas contribuições dos estudos literários para o desenvolvimento narrativo de roteiros de filmes curtos. Constatamos que assim como ocorre aos contos, a brevidade é um fator condicionante do desenho narrativo dos curtas.

Em vista do pouco interesse devotado ao estudo de narrativas curtas, trazemos alguns questionamentos levantados por Godlib (1990) a propósito da depreciação do conto na literatura. Selecionamos algumas conjecturas formuladas pela autora acerca do lugar do conto no campo literário para demonstrar que essas inquietações encontram sua contraparte no cinema.

Godlib (1990) questiona: O preconceito que se tem com o conto seria porque ele é um romance condensado? Então podemos perguntar: O preconceito que se tem com o curta é porque ele seria um "longuinha"? O conto seria um embrião do romance? O curta é um embrião de um longa – nota-se: em muitos casos um projeto sem o devido tempo de gestação por falta de recursos financeiros? O conto é uma preparação para o romance? O curta é para realizadores iniciantes, pois todos ambicionam chegar ao longa? O conto é uma ocupação a qual se dedica nas horas de descanso? Por não ser comercial, o curta é aquilo que se faz entre um trabalho e outro? E assim poderíamos seguir nesse cotejo um tanto depreciativo, admitindo que essas e outras questões revelam certas concepções enraizadas no meio cinematográfico, mas também expõem a necessidade de uma maior atenção aos roteiros de curta-metragem nos estudos de roteiro.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário, apêndices de Eudoro de Sousa. Trad.: Eudoro de Sousa. 5 ed. [SI]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

CAMPOS, F. *Roteiro de cinema e televisão* – a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*: teoria e prática. São Paulo, SP: Summus, 2009.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FIELD, S. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GODLIB, N. B. *A teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

LEVY, J. *O Ensino de Roteiro na Graduação em Cinema e Audiovisual*. Revista GEMInIS, v. 12, n. 2, pp. 209-226, mai./ago. 2021.

MÁRQUEZ, G.G.. *Como contar um conto*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.

MCKEE, R. *Story*: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros Chico Marés (Trad.). Curitiba: Arte & Letra, 2006.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Sexo e o Cinema Queer Brasileiro: uma análise do filme *Corpo Elétrico*[319]

Sex and the Brazilian Queer Cinema: an analysis of the movie *Body Electric*

João Paulo Wandscheer[320]
(Mestre em Comunicação Social – PUCRS)

Resumo: Resultado de uma dissertação que estuda homossexualidade e o cinema queer brasileiro, este trabalho consiste em uma análise das cenas de sexo no longa-metragem *Corpo Elétrico* (2017), dirigido por Marcelo Caetano. Serão analisadas aproximações entre atitudes dos protagonistas Elias e Wellington com o termo queer, o qual não apenas se distancia do conceito de assimilação, como também acaba por tensionar a heterossexualidade como uma sexualidade dominante e a imposição da monogamia.

Palavras-chave: Sexo, Gay, Queer, Cinema Brasileiro.

Abstract: Result of a dissertation that studies homosexuality and the Brazilian queer cinema, this paper consists of an analysis of the sex scenes in the feature-length film Body Electric (2017), directed by Marcelo Caetano. We will analyze approximations between the attitudes of the protagonists Elias and Wellington with the term queer, which not only presents distance from the concept of assimilation, but also tensions heterosexuality as a dominant sexuality and the imposition of monogamy.

Keywords: Sex, Gay, Queer, Brazilian Cinema.

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 Elias e Wellington nas cenas de sexo do filme *Corpo Elétrico* (2017), dirigido por Marcelo Caetano.

Primeiramente, iremos compreender o conceito de queer por meio do pensamento de Louro (2018), Lacerda (2015), Lacerda Júnior (2015) e Nagime (2016). Através de Marconi (2020), Halberstam (2020) e Guerin (1983), iremos entender como as relações sexuais de Elias e Wellington no filme *Corpo Elétrico* se revelam momentos que contribuem para o entendimento e análise do termo queer.

319 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Comunicação Individual 24 – Corpos em Cena.

320 - João Paulo Wandscheer é mestre em Comunicação Social pela PUCRS. Pesquisa sobre cinema queer brasileiro e possui experiência como ator há aproximadamente cinco anos.

Nosso próximo passo será analisar as cenas de sexo de *Corpo Elétrico*. 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), utilizaremos a análise fílmica como metodologia e analisaremos aproximações entre o termo queer e as atitudes dos protagonistas Elias e Wellington nas cenas de sexo do longa-metragem dirigido por Marcelo Caetano.

O PROTAGONISTA ELIAS

Os primeiros minutos de *Corpo Elétrico* apresentam o protagonista Elias fumando nu. Ele está deitado em sua cama com as pernas de outro homem entrelaçadas em seu corpo. O quarto se encontra coberto de sombras: apenas um singelo feixe de luz que atinge o peito e o rosto de Elias ilumina o cômodo. Elias conta ao outro rapaz que vinha sonhando com o mar nos últimos dias e revela que, em um de seus sonhos, ele ia à praia durante a noite e começava a nadar sem roupas.

Seguindo o relato, Elias descreve que - enquanto estava nadando - uma onda arrebatadora surge e toma o controle do seu corpo de tal maneira que ele não sabia mais onde estava, apenas se recordava da sensação de estar em meio à água e à escuridão. Elias encerra a narrativa com um sorriso e menciona que aquele havia sido um sonho gostoso (00:01:36).

O rapaz lhe pergunta se ele costumava morar perto do mar. Elias responde que sim e afirma ter uma ligação muito forte com o mar. É onde ele consegue acalmar os inúmeros pensamentos que percorrem sua mente e "desligar a máquina" (00:02:04), conforme descreve o protagonista.

Corpo Elétrico retrata o expediente de Elias em uma fábrica de confecção de roupas, os melancólicos trajetos pelas ruas de São Paulo e as noites em bares e festas nas quais encontra diversão, sexo, conhece pessoas novas e encontra seus amigos. O filme dirigido por Marcelo Caetano nos apresenta o "corpo do proletariado gay" (MARCONI, 2020, p. 102).

CORPO ELÉTRICO E O TERMO QUEER

O cotidiano de Elias é composto por momentos em que dorme, lê um livro, arruma o armário, lava roupas, faz um lanche em uma galeria perto da fábrica onde trabalha. O protagonista ainda enfrenta uma relação desigual no processo de produção. Enquanto a dona da fábrica vai a Londres no fim do ano, Elias permanece na empresa com uma demanda de trabalho bastante intensa, sem indícios de que será recompensado financeiramente.

O personagem enfrenta uma outra situação no ambiente de trabalho quando Walter, um de seus chefes, diz estar preocupado com a ligação que Elias possui com outros funcionários da fábrica, sugerindo que ele separe as relações pessoais das profissionais. Walter ainda o questiona sobre o que ele busca para a sua vida nos próximos cinco anos. Elias não sabe dizer a resposta.

O protagonista de *Corpo Elétrico* entretanto não passa a fazer planos para o futuro, nem se intimida com a advertência do chefe referente ao modo como ele se relaciona com seus colegas: segue convivendo com os operários, falta ao trabalho para passar um tempo na praia e não deixa de ficar com Wellington, um colega de quem se aproxima em uma festa que ocorre na casa do operário Anderson.

Ao longo da noite, Elias e Wellington conversam, dão risadas, dançam funk juntos e começam a transar em um quarto da casa dos pais de Anderson, momento em que o rapaz entra no cômodo e os flagra. Os protagonistas de *Corpo Elétrico* não inibem o desejo sexual que sentem um pelo outro nem adaptam suas personalidades para que conflitos com pessoas heterossexuais sejam evitados.

Elias e Wellington são personagens que se aproximam do que compreendemos como queer, termo da língua inglesa - cuja tradução está associada à ideia de algo estranho - que foi historicamente utilizado como insulto a indivíduos que não fossem heterossexuais. Contudo, o vocábulo teria seu sentido pejorativo revertido e usado tanto por estudiosos quanto militantes não apenas para caracterizar gays, lésbicas, bissexuais, travestis e pessoas trans de todas as cores, mas também para ser compreendido como um modo de ser que provoca distanciamentos do que entendemos como assimilação (LOURO, 2018).

ASSIMILACIONISMO E LIBERACIONISMO

Podemos compreender a ideia de assimilação em relação à homossexualidade através de duas diferentes concepções que vêm orientando, ao longo das últimas décadas, movimentos sociais que confrontam o preconceito e lutam pelos direitos de indivíduos homossexuais: assimilacionismo e liberacionismo. O primeiro consiste em uma perspectiva política que reivindica tolerância e igualdade entre pessoas homo e heterossexuais, tendo como horizonte a inserção de homossexuais à sociedade predominantemente heterossexual. Já a perspectiva política liberacionista não somente sublinha diferenças entre indivíduos homo e heterossexuais, como também reivindica a legitimidade de viver tais diferenças (LACERDA JÚNIOR, 2015).

A perspectiva política liberacionista orientou movimentos sociais estadunidenses que utilizavam o termo queer durante o fim da década de 80 e que não apenas combatiam a negligência do governo em relação ao avanço de casos de HIV/Aids, mas também rejeitavam estratégias assimilacionistas (LACERDA, 2015). Percebemos portanto - ao longo da história das lutas políticas - um distanciamento entre o termo queer e o assimilacionismo, bem como uma conexão com o liberacionismo.

Uma ação que nos possibilita entender reivindicações assimilacionistas consiste no memorando lançado nos Estados Unidos em 1978 pela organização que se chamava *National Gay Task Force*[321], que continha sugestões de como construir representações positivas

321 - Atualmente, chama-se *National LGBTQ Task Force*, abrangendo uma diversidade maior de grupos sociais. Foi a primeira organização estadunidense a lutar por direitos civis gays. Informações disponíveis em: https://www.nyclgbtsites.org/site/national-gay-task-force-headquarters/ (Acesso em Janeiro, 2022).

de homossexuais para a televisão e o cinema. Entre elas, evitar associar gays à promiscuidade, feminilidade, a identidades de gênero como transexuais e travestis ou a uma comicidade que fosse introduzida de forma instantânea (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 139).

Podemos notar que Elias e Wellington possuem um desapego à possibilidade de parecerem promíscuos na festa que ocorre na casa do operário Anderson. Ainda é possível perceber que, em *Corpo Elétrico,* o distanciamento em relação ao assimilacionismo não envolve uma rejeição por parte dos protagonistas em conviver com pessoas heterossexuais e sim por meio da ausência de preocupação e interesse em anular suas personalidades ou a maneira como desejam agir para se sentirem inseridos nos ambientes frequentados por pessoas heterossexuais.

Elias, embora carregue uma angústia por nunca ter tido abertura de conversar com sua família, também demonstra um desapego em estreitar laços com seus familiares. A última vez em que entrou em contato com a sua família foi no Natal do ano anterior. Quando se sente triste, Elias não procura o pai ou a mãe. Ele sai para tomar cerveja e ver pessoas na rua, de forma que acaba por construir vínculos que não correspondem a um núcleo familiar tradicional. Elias se mantém amigo do seu ex-namorado Arthur e - ao longo de *Corpo Elétrico* - se aproxima de personagens como Márcia Pantera e Simplesmente Pantera, amizades muito próximas de Wellington.

MONOGAMIA

Apesar de perspectivas políticas assimilacionistas promoverem contribuições como, por exemplo, o rompimento com as noções de anormalidade, doença e abjeção associados à homossexualidade, o assimilacionismo possui limites uma vez que a identidade gay vem a ser mais facilmente assimilável quando está relacionada a homens cisgêneros brancos pertencentes à classe média alta que não apenas apresentam comportamentos socialmente considerados do gênero masculino, mas que também vivenciam um núcleo familiar centrado em um casal monogâmico – o que acaba por manter preconceitos em relação a indivíduos que não correspondam a esse perfil (LACERDA JÚNIOR, 2015).

A monogamia - assim como a heterossexualidade - é compulsória, tornando o combate a ambas as formas de imposição em uma questão relevante à luta queer (NAGIME, 2016). Em *Corpo Elétrico*, é possível perceber um distanciamento em relação à monogamia na medida em que os protagonistas Elias e Wellington se envolvem ao longo do filme sem uma preocupação em estabelecer um relacionamento monogâmico e inclusive participam de uma orgia com outras duas pessoas após uma noite de festa.

Os protagonistas de *Corpo Elétrico* não apenas nos possibilitam entender queer como uma alternativa possível ainda dentro de um sistema que tem a heterossexualidade como uma sexualidade dominante e a monogamia como uma norma a ser seguida, como também evidenciam que o poder jamais consegue ser total, nem mesmo atingir todos os indivíduos da mesma forma (HALBERSTAM, 2020).

Quando estão trocando carícias no quarto da casa do operário Anderson, Elias massageia o corpo de Wellington, que está dolorido após o expediente. Mesmo cansado e com dores, o personagem não deixa de beijar Elias e de exercer seu desejo sexual, evidenciando que - mesmo com as normas da sociedade e as ocupações profissionais esgotando indivíduos tanto física quanto intelectualmente - não há proibição social que possa conter totalmente a força da sexualidade (GUERIN,1983).

ANÁLISE DAS CENAS DE SEXO DE *CORPO ELÉTRICO*

A primeira cena de sexo de *Corpo Elétrico* ocorre entre Elias e um amigo. Ambos estão pelados na cama beijando e lambendo o corpo um do outro. A iluminação do cômodo está baixa, mas - em meio às sombras - é possível ver a silhueta do pênis de Elias. Depois de transarem, os dois permanecem na cama nus e abraçados.

O diálogo que inicia nos possibilita notar que a transa não irá dar início a um relacionamento. Os dois se encontram depois do trabalho, fazem sexo e não apresentam indícios de que estão buscando ser um casal. Durante a conversa, o rapaz com quem Elias transa revela que recentemente viu Arthur (ex-namorado do protagonista) em uma festa que havia ocorrido em sua casa. Com um sorriso e sem ciúmes, Elias lhe pergunta se houve uma "visitinha íntima" (00:11:38). Entretanto, o rapaz explica que sequer gostava de Arthur e supõe que o motivo seria o interesse dele por Elias na época.

Com um sorriso, Elias pergunta se o rapaz não estaria mais a fim dele. Dando continuidade à brincadeira, ele responde que agora seria outro momento e que os dois são amigos. Elias dá risada, insinuando que a relação entre eles não corresponde a um modelo tradicional de amizade (que não envolve sexo entre as pessoas). Nesta cena, podemos perceber que o vínculo que surge entre Elias e o rapaz se aproxima do que compreendemos como queer por se distanciar da busca por um relacionamento monogâmico.

A segunda cena de sexo em *Corpo Elétrico* consiste na primeira transa de Elias e Wellington, que ocorre durante uma festa na casa do operário Anderson. Em um quarto iluminado apenas por um feixe de luz que vem da janela, Wellington está deitado de bruços enquanto Elias massageia o seu corpo.

Quando perguntado sobre a parte do corpo que estaria mais dolorida, Wellington responde que seus braços apresentam dores mais agudas. É possível notar que - mesmo sendo pesado e causando dor no corpo de Wellington - o trabalho da fábrica não consegue destruir o seu desejo sexual, nem impedir a relação sexual que pretende ter com Elias.

A câmera mostra as costas suadas de Elias. Ele está em cima de Wellington e, enquanto o beija, o operário Anderson inesperadamente abre a porta e se espanta com os dois. A seguir, a personagem Cristina também aparece na porta e começa a gargalhar. A operária sugere que ela e Anderson se dirijam ao sofá, de forma que a situação não toma um rumo violento. Elias e Wellington então permanecem no quarto e começam a rir também.

Os protagonistas de *Corpo Elétrico* transam durante uma festa onde estão diversas pessoas heterossexuais sem se importar com a possibilidade de serem associados a um estereótipo de promiscuidade. Elias e Wellington não se preocupam se estão incomodando por serem gays e estarem ficando um com o outro. Não modificam nem adaptam suas personalidades. São personagens que não buscam se assimilar a uma sociedade predominantemente heterossexual.

Na última sequência que envolve sexo em *Corpo Elétrico*, Elias e Wellington fumam pelados em frente a uma janela do apartamento de Elias. Os dois se juntam a Simplesmente Pantera e um rapaz, que estavam se beijando na cama. Ao nos apresentar uma orgia, a cena rompe com um sexo exclusivo entre dois indivíduos e o que se torna mais evidente neste momento do filme não está tão ligado à forma como as pessoas envolvidas na transa se compreendem em relação à própria sexualidade ou à própria identidade de gênero e sim à maneira afetuosa como se abraçam, beijam e trocam carícias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas cenas de sexo do filme *Corpo Elétrico*, foi possível perceber aproximações entre as atitudes dos protagonistas Elias e Wellington com o termo queer. Ambos os personagens se distanciam do conceito de assimilação e não buscam um modelo de relacionamento monogâmico.

Os protagonistas de *Corpo Elétrico* não deixam de se entregar aos seus desejos sexuais para que não sejam considerados promíscuos em uma festa onde a maioria das pessoas é heterossexual. Elias e Wellington convivem com pessoas heterossexuais e não adaptam suas personalidades para evitarem conflitos e se assimilarem a contextos onde predomina a presença de indivíduos heterossexuais.

As atitudes de ambos os personagens tensionam não apenas o preconceito em relação à homossexualidade, como também a heterossexualidade como uma sexualidade dominante na sociedade. Nossa análise contudo está delimitada às cenas de sexo do longa-metragem dirigido por Marcelo Caetano, havendo ainda outras possibilidades de analisar aproximações entre personagens de *Corpo Elétrico* e o conceito de queer.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2004.

GUERIN, Daniel. *A revolução sexual*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 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. *Ensaios sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâeneo.* Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

NAGIME, Mateus. *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil.* Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

Documenting Desire: o antecampo como promessa ética na pornografia[322]

Documenting Desire: the space behind the camera as an ethical promise in pornography

Julia Dias Alimonda
(mestranda – PPGCINE)[323]

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a série de filmes pornográficos *Documenting Desire* (2018), da produtora AORTA *Films*, investigando como o antecampo é utilizado como uma formulação ética que pretende ser um elemento distintivo das produções *mainstream*. Recentemente, a utilização do conceito ética tem aparecido de forma recorrente no campo das pornografias feministas como uma forma de construir filmes que passam por relações distintas de trabalho e também de consumo.

Palavras-chave: pornografia, feminismo, antecampo.

Abstract: This article aims to analyze the series of pornographic films *Documenting Desire* (2018), by the production company AORTA Films, investigating how the space behind the camera is used as an ethical formulation that intends to be a distinctive element of *mainstream* productions. Recently, the use of the ethical concept has recurrently appeared in the field of feminist pornography as a way of constructing films that go through different relations of work and also of consumption.

Keywords: Pornography, feminism, off-camera.

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o conceito de pornografia ética através da análise da série de filmes *Documenting Desire* (2018). As pornografias dissidentes têm utilizado com frequência os termos ética e consentimento para legitimar suas obras enquanto produtos que passam por uma relação distinta de produção, consumo e representação em comparação com as produções *mainstream*. Além de mudanças representativas, estas produções são construídas através dos valores de ética de trabalho. Grande parte destas produções são realizadas por minorias político-visuais que se alinham aos ideais feministas.

O campo da pornografia feminista pensa a ética como ação e prática cotidiana que se relaciona à autonomia das trabalhadoras sexuais e à uma equidade de gênero e de funções dentro da indústria. São conhecidos os relatos de abuso que permeiam a indústria *mainstream*, então, por este motivo, as diretoras e produtoras feministas se esforçam para construir representações e relações de trabalho éticas. Para Taormino, Shimizu, Penley e Miller-Young, as produtoras de pornografia feminista "enfatizam a importância de suas práticas laborais na

322 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no painel "Revelações carnais: corpos que desejam, amedrontam e titubeiam"

323 - Mestranda em Cinema e Audiovisual do PPGCINE, UFF. Bacharel em cinema pela UNESA. Bacharel em antropologia pela UFF.

produção (...) se esforçam para criar um ambiente de trabalho justo, seguro, ético e consensual e muitas vezes criam imagens por meio de colaboração com seus sujeitos" (TAORMINO et al, 2012, p.10).

As pornografias éticas se comprometem com a ampliação das representações de minorias sexuais e com o aumento de uma igualdade maior nas posições hierárquicas de trabalho. Para as produções feministas, a ética de trabalho é o elemento fundamental que faz uma produção ser considerada feminista. Mais do que representações não-hegemônicas, as condições de como se realiza o filme, por mais que não apareça na tela, é o que é mais valorizado dentro das mudanças propostas por estes movimentos políticos das pornografias feministas. Como apontam Taormino, Shimizu, Penley e Miller-Young (2012), as condições de trabalho justas estiveram presentes desde a origem do movimento da pornografia feminista, nos anos 1980.

A série *Documenting Desire*, da produtora estadunidense AORTA *Films*, possui dois episódios, ambos com 20 minutos de duração: *Documenting Desire: First Thing* (2018), dirigido por Parts Authority e protagonizado por Kali Sudra e Mahx Capacity e *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018), dirigido por Mahx Capacity e protagonizado por Bishop Black, Ginny Woolf e Jiz Lee. A mobilidade de funções nas produções é relativamente comum na pornografia. Na série, Mahx Capacity, que se identifica como pessoa não-binária[324], aparece como atore em um filme e diretore no outro. Elu faz parte da direção criativa da AORTA *Films*. Seu objetivo enquanto realizadore é utilizar a pornografia *queer* para desestabilizar as concepções de prazeres humanos[325].

Os dois filmes seguem estruturas semelhantes. Filmados em preto e branco, ambos apresentam os performers no início do filme conversando sobre suas preferências sexuais e depois, começam as cenas de sexo. Aquilo que não costuma aparecer nas narrativas, como as conversas no set de filmagem, são a primeira coisa que aparecem na tela. Os performers interagem uns com os outros de forma carinhosa e amigável, pedem autorização antes de realizar as práticas sexuais e perguntam como os parceiros de cena estão se sentindo. Essa comunicação clara entre os atores no set de filmagem, que está presente na montagem final da obra, contribui para a construção imagética de uma pornografia ética.

Além disso, câmera na mão e a exposição do antecampo são ferramentas utilizadas para a construção dos efeitos de realidade. Esses dois recursos são "estratégias narrativas, que pelo seu uso recorrente vinculados às marcas de verdade ou a um uso científico da evidência, acabam por conotar a presença do real" (BALTAR, 2019, pag. 46). Os movimentos de câmera e a exibição dos bastidores de filmagens são uma estratégia narrativa que cria marcas que codificam que aquilo que aparece em quadro é real, mesmo que, na verdade, seja uma realidade construída pela câmera.

324 - Utilizarei a linguagem neutra para se referir às pessoas não-binárias. A letra "U" ou "E" no final dos pronomes, substantivos, adjetivos e artigos será utilizada visando me comunicar de uma maneira a não demarcar gênero no discurso linguístico, indicando neutralidade.

325 - Fonte: https://www.aortafilms.com/about/

Para Brasil (2013) o antecampo é o "espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos) " (BRASIL, 2013, p. 249). A exposição do antecampo acontece quando este espaço passa para frente da câmera se posicionando internamente à cena. Para o autor, no domínio do documentário, a exposição do antecampo cria uma abertura ao dialogismo e uma reflexividade. Ao expor o diálogo entre personagem e diretor, o antecampo produz reflexões sobre o processo fílmico em que os espectadores podem assistir a ficcionalização do real acontecer, revelando os processos de construção da verdade documental. Nas pornografias feministas, estas ferramentas são apropriadas para formulações feministas. A vinculação entre verdade e visão é utilizada como prova, não só de que o sexo é real, mas de que ele foi verdadeiramente prazeroso e ético.

Documenting Desire: First Thing (2018) começa com Mahx Capacity abrindo a porta para a chegada de Kali Sudra. Ela cumprimenta de forma afetuosa todos do set. Sentada em uma mesa, ela e Mahx Capacity conversam. Mahx Capacity fala que não está se sentindo sexy porque ainda é muito cedo, e Kali confessa que está cansada, mas com muita adrenalina por conta do Festival de Pornografia de Berlim que está acontecendo. Esse diálogo traz uma complexidade às figuras das trabalhadoras sexuais. Longe de serem pessoas sempre sexys ou dispostas ao sexo, elas explicitam sensações que não costumam aparecer em filmes pornôs. Depois, elas conversam sobre o que gostam e o que não gostam no sexo.

Durante as cenas sexuais, as atrizes se comunicam verbalmente de forma alegre e atenciosa. Mahx Capacity fala para a companheira de trabalho que ela pode apertar seus seios com mais força. Ao masturbar Mahx Capacity com uma luva, Kali Sudra pergunta em diversos momentos se elu está se sentindo bem e se os movimentos estão prazerosos. Elas riem, se tocam de maneira carinhosa, se comunicam de forma clara e são afetuosas umas com as outras.

Ao analisar as relações de trabalho na indústria pornográfica, Berg (2021, p.82) observa que os atores pornôs conversam sobre suas preferências sexuais, se ajudam e flertam no set. Estas interações são uma ferramenta utilizada para que eles consigam criar a autenticidade necessária ao trabalho. As conversas, que tem um tom mais de amizade do que de romance, fazem parte do ambiente profissional, servem para que a performance seja executada da melhor maneira possível. Esta comunicação direta, em que, por exemplo, Mahx Capacity, em uma manhã, fala para Kali Sudra, na frente de toda uma equipe de filmagem, que luvas excitam, só é possível porque o sexo é uma profissão. Para Berg (2021, p.83), o fato dos atores pornôs trabalharem com sexo, fazem com que eles utilizem algumas ferramentas, como a comunicação verbal ou o companheirismo, para aliviar algumas tensões que estão presentes nas relações sexuais mais comuns.

Esta forma como os atores se posicionam na cena é valorizada pelas pornógrafas feministas que, no caso de *Documenting Desire*, fazem com que a amizade apareça em quadro, ela faz parte da dramaticidade dos pornôs éticos. Expor estas relações afetivas também desloca o roteiro clássico da pornografia em que a emoção presente costuma ser apenas a

excitação sexual. Exibir Kali Sudra e Mahx Capacity na cama se abraçando e sorrindo é uma forma de pensar a pornografia e as relações sexuais de outra forma. As afetividades entre os performers são exibidas no filme como um elemento ético.

Já no outro filme da série, *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018), os acordos em tornos do sexo também fazem parte da narrativa. Mahx Capacity, aqui como diretore, pergunta o que deixa os performers excitados, quais são os limites deles, se eles querem definir alguma palavra de segurança[326] para determinar a pausa do ato sexual. A produtora AORTA Films é especializada em conteúdo *queer* e de BDSM, então u diretore deixa explícita a importância da comunicação para uma prática sexual segura. Mahx Capacity fala que quando eles quiserem parar de filmar é só avisar, não existe nenhuma pressão e fará o que for possível para que os performers se sintam bem.

Assim como no outro filme, existe uma mesa com comidas, bolsas e objetos do cenário. O contrato deles também está na mesa e Mahx Capacity pede para que os atores assinem. Neste momento, o antecampo aparece como uma formulação ética que expõe a segurança de trabalho dos atores pornôs. O ator Bishop Black carrega Jiz Lee, atore que se identifica como pessoa não-binária, no colo até o contrato. Eles se abraçam e trocam carinhos de forma amigável e assinam o contrato enquanto a câmera documenta tudo.

Bishop Black, Ginny Woolf e Jiz Lee estão abraçados no cenário em que será gravada a cena. Bishop Black pergunta a Jiz Lee o que elu está com vontade de fazer. Jiz Lee fala que gosta de mordidas grandes. Seu parceiro de cena, morde sua perna, então, Jiz Lee fala que na verdade não gostou disso e não quer ser mordide. Eles gargalham. Estas conversas, além de mostrarem a forma como atores pornôs se relacionam no set, também evidenciam a importância do consentimento nas pornografias feministas, algo que é central nessas produções.

Além disso, me chamou muita atenção a forma como se posicionou Jiz Lee: é possível mudar de opinião sobre o que deseja e isso não gerou nenhum constrangimento nos parceiros sexuais. É criada uma construção narrativa do consentimento em que as autorizações são feitas verbalmente, pelo toque, pelas perguntas, pelas mudanças de ideia. O filme constrói uma pedagogia afetiva que desestabiliza os saberes das produções hegemônicas. Cientes da importância da mídia na construção do conhecimento, a série *Documenting Desire* utiliza a imagem e o corpo para explicitar a importância do consentimento nas relações sexuais.

Assim como no outro episódio da série, aqui o ato sexual é intercalado com comunicação verbal e brincadeiras. As gargalhadas dos performers dão ao filme uma sensação de amizade e divertimento. Em diversos momentos, ao assistir ao curta-metragem, as gargalhadas dos personagens provocaram em mim muitos risos, desestabilizando a ideia de que

326 - No BDSM, uma palavra de segurança é um código utilizado por uma pessoa para comunicar seu estado físico ou emocional, servindo para pausar a sessão. Como as práticas de BDSM podem envolver práticas de inflição de dor, é importante que a pessoa possa avisar de forma rápida quando aquela prática se aproximar ou cruzar um limite físico, emocional ou moral. Muitas vezes as palavras "não" ou "pare" fazem parte destes jogos sexuais. Então, a palavra de segurança costuma ser algo fora do contexto sexual, como uma cor ou fruta. A palavra de segurança é um instrumento comunicativo bem comum do universo BDSM para delimitar que a prática seja sã, segura e consensual.

a única sensação prazerosa que um filme pornô pode provocar é a excitação sexual. Essa forma de atuação faz parte da performance pornográfica, aparece junto, ou até mesmo dentro, das coreografias sexuais.

Para Rego Barros (2019), o BDSM propõe um convite a pensar limites e prazeres. A importância dos limites, das palavras de segurança e dos contratos são a base do BDSM. A dor dentro das práticas de BDSM pode ser prazerosa e é interessante como *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018) constrói uma narrativa pedagógica em torno disso. Quando os performers estão falando sobre seus prazeres, Gynny Woolf, que se identifica como não-binárie, fala que mordidas e palmadas estão autorizadas, deixando verbalmente explícito seu consentimento em torno destas ações. Enquanto Bishop Black bate em sua bunda e coxas, ele pergunta se a força e intensidade estão agradáveis para Gynny Woolf. As palmadas são intercaladas por comentários engraçados, conversas, risos, beijos e validações de consentimento. A forma alegre como os personagens se comunicam verbalmente, assim como a forma como são afetuosos uns com os outros, transmitiram a mim uma sensação de leveza e naturalidade.

Concluindo, as transformações presentes nas pornografias dissidentes podem ser atestadas visualmente, pelas representações não hegemônicas, mas também correspondem a mudanças que acontecem fora de quadro, nas relações de trabalho. Por este motivo, algumas estratégias fílmicas, como a exposição do antecampo, são um recurso narrativo utilizado para legitimar as obras como éticas. Revelar o processo fílmico é uma forma de fazer com que o público veja que este foi realizado respeitando os direitos humanos, sexuais e trabalhistas.

A série *Documenting Desire* conclama uma ética feminista, utilizando-a como um elemento distintivo dos outros produtos pornográficos. Expor o antecampo desestabiliza as narrativas convencionais pornográficas e expande o entendimento da pornografia introduzindo situações, emoções e conversas que costumam ser excluídas dos filmes do gênero. Estes artifícios documentais contribuem para a legitimidade das obras como éticas porque as imagens atestam que os atores consentiram. A forma amigável que eles se comunicam transmitem ao público uma sensação de autenticidade, já que os atores parecem estar sendo afetuosos de maneira espontânea. A *mise-em-scène* criada pelos atores pornôs também é distinta do que é esperado dos filmes pornográficos e as interações verbais e físicas entre os corpos são úteis para pensar em outras formas de se produzir a pornografia.

REFERÊNCIAS

BALTAR, M. *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentario brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019.

BERG, H. *Porn work: sex, labor, and late capitalism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2021.

BRASIL, A. "Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo". Revista Famecos; Vol. 20, N. 3, 2013.

PAASONEN, S. *Carnal resonance: affect and online pornography*. Cambridge: MIT Press, 2011.

DOCUMENTING DESIRE: FIRST THING. Direção: Parts Authority. Produção: AORTA Films. Estados Unidos, 2018.

DOCUMENTING DESIRE: PLAY-BY-PLAY. Direção: Mahx Capacity. Produção: AORTA Films. Estados Unidos, 2018.

REGO BARROS, M. D. do. *"Feministas, teclas e tapas": uma etnografia virtual sobre feminismos e BDSM*, 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

TAORMINO, T; SHIMIZU, C. P; PENLEY, C; MILLER-YOUNG, M. Introduction: the politics of producing pleasure. In: TAORMINO, T; SHIMIZU, C. P.; PENLEY, C.; MILLER-YOUNG, M (org). *The feminist porn book: the politics of producing pleasure*. New York: The Feminist Press, 2012.

Não Tem Ninguém Com Medo Aqui[327]

No One Is Scared Here

Júlia Mariano de Lima Araújo[328]
(Mestranda – ECO-UFRJ)

Resumo: Neste artigo iremos analisar, através das imagens de arquivo, dois momentos históricos da política brasileira: *A Batalha da Alerj* em junho de 2013 e os atos golpistas de 08/01/23. Partindo da noção do avesso, refletiremos sobre uma suposta proximidade política desses acontecimentos impulsionada pelo acercamento semântico do termo "vândalo", utilizado pela mídia para definir os manifestantes tanto em 2013 quanto em 2023.

Palavras-chave: 2013, Black Blocs, Bolsonarismo, Golpe, Vândalos.

Abstract: In this article we will analyze, through archive images, two historical moments of Brazilian politics: The Battle of Alerj in June 2013 and the coup acts of 01/08/23. Starting from the notion of the inside out, we will reflect on a supposed political proximity of these events driven by the semantic approximation of the term "vandal", used by the media to define the protesters both in 2013 and in 2023.

Keywords: 2013, Black Blocs, Bolsonarism, Coup, Vandals.

INTRODUÇÃO

Já nas primeiras horas após o início dos ataques golpistas bolsonaristas aos prédios dos Três Poderes em Brasília, no 08/01/2023, ecoavam nas mídias sociais comparações e relações com Junho de 2013. A foto icônica das "Jornadas de Junho", aquela em que os manifestantes ocupam o teto do Congresso Nacional, sem invadi-lo - logo foi colocada lado a lado da foto do momento em que os patriotas bolsonaristas atingem o teto do Congresso e o invadem[329].

Algumas postagens evocavam Junho 13 como o início do processo que culminou no 08/01/23; e outras discordavam e rejeitavam veemente tal relação de causa e efeito. O interessante nessa disputa narrativa era que as relações entre Junho de 13 e Janeiro de 23 eram estabelecidas tanto por apoiadores de Bolsonaro quanto por representantes da esquerda brasileira. Um ponto de contato curioso, mas certamente não o único, entre esses dois momentos históricos.

327 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: OUTROS FILMES

328 - Mestranda na ECO-UFRJ, bolsista da CAPES, graduada pela ECO-UFRJ (2006), formação complementar em Direção de Documentários, EICTV (Cuba, 2005) e na Baden-Württemberg Filmakademie (Alemanha, 2007).

329 - Sobre a invasão de 08/01/23 - https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/01/08/bolsonaristas-congresso-policia.htm acesso em 31/01/23

"Junho voltou! Só que pelo lado do avesso"[330], comentou a pesquisadora e professora da ECO-UFRJ Ivana Bentes. O avesso não é necessariamente o oposto, mas um desvio do caminho, um lapso, uma torção. Pensar 2023 como o avesso de 2013 é investigar o que aparentemente parece convergente, mas que politicamente aponta para direções distintas. Partindo dessa noção do "avesso" que nos propõe Bentes, refletiremos sobre uma suposta proximidade política desses acontecimentos impulsionada pelo acercamento semântico do termo "vândalo", utilizado pela grande imprensa para definir os manifestantes tanto em 2013 quanto em 2023[331].

As imagens de 2023 a serem analisadas serão dos vídeos postados por manifestantes nas redes sociais durante o 08/01/23. As de 2013 serão as da "Batalha da ALERJ", no dia 17 de Junho, no Rio de Janeiro. Neste dia, a tática Black Bloc enfrentou a PMRJ em um dos confrontos mais violentos de 2013. A rebeldia popular combinada à violência produzida como resposta insubordinada, enamorou uns e assustou outros, como relata Camila Jourdan[332], integrante da Frente Independente Popular (FIP) em seu livro *2013, Memórias e Resistências*.

"A Batalha da ALERJ" é um marco importante no movimento de 2013. Para o movimento anarquista organizado na FIP, o 17 de Junho foi o clímax de um processo de protestos e organização popular que ocorriam intensamente no Rio de Janeiro, pelo menos, desde 2011. Já para a grande imprensa, este dia concretizou o personagem antagonista necessário para conter o alastramento das manifestações: o vândalo terrorista. O "vândalo" encarnado na figura do Black Bloc foi usado para instaurar uma dicotomia discursiva entre "o manifestante de bem" e o "terrorista". Jornais impressos, noticiários e programas de TV se apressaram em definir que a forma correta de se manifestar não era aquela de enfrentamento à polícia e aos símbolos de poder capitalista, proposta pela tática Black Bloc no 17/06. O "manifestante de bem" era aquele que não infringia qualquer lei em seu ato de protesto. Logo se estabeleceu também uma diferença semiótica entre uma figura e a outra: o vândalo era o mascarado, vestido de preto; enquanto o manifestante de bem era aquele que vestia as cores da bandeira nacional, muitas vezes trajando a blusa da seleção brasileira de futebol.

A dicotomia entre cidadão de bem X vândalo Black Bloc amplia sua dimensão histórica a partir do 08/01/23, já que o vândalo de 2023 tensiona a imagem do manifestante de bem de 2013. Há uma aproximação semiótica entre esses dois personagens. Este encontro do outrora com o agora nos abre uma fissura histórico-narrativa interessante de ser analisada. Analisaremos a seguir materiais de arquivo do dia 17/06/2013 e de 08/01/23, buscando nessas imagens, fissuras históricas que nos ajudem a refletir sobre essas questões e entender melhor o "o vândalo de 13" e o "vândalo de 23".

330 - Em conversa com Júlia Mariano no dia 11/01/2023

331 - https://g1.globo.com/df/noticia/2023/01/08/vandalos-radicais-invadem-congresso-stf-e-planalto-em-brasilia-fotos.ghtml último acesso em 31/01/23

332 - Camila Jourdan é uma das ativistas do "Processo dos 23". Em 2018, a Justiça do Rio de Janeiro condenou à prisão 23 manifestantes que participaram de protestos de 2013 e 2014 pelos crimes de formação de quadrilha e corrupção de menores. Na sentença, foram consideradas as acusações de posse de artefato explosivo, ações diretas de violência e dano ao patrimônio. O juiz Flavio Itabaiana decretou penas entre 5 e 7 anos de detenção em regime fechado. A decisão foi em primeira instância e o juiz não decretou prisão preventiva, portanto todos os condenados poderão recorrer em liberdade. Fonte Ponte Jornalismo: https://ponte.org/justica-do-rj-condena-a-prisao-23-pessoas-que-participaram-de-protestos-em-2013-e-2014/ acesso em 29/01/23

Em dois plano-sequências[333], o documentarista Tamur Aimara se esforça para nos contar em imagens o momento em que a PMRJ perde sua "última trincheira" durante a "Batalha da ALERJ". O plano-sequência começa com Tamur ocupando a escadaria da ALERJ minutos antes delas serem tomadas pela multidão. Impressiona como o documentarista consegue permanecer no mesmo ponto enquanto o conflito se desenrola violentamente em frente a sua câmera *GoPro*. Pelo seu registro vemos como a multidão avança e toma as escadarias e como os policiais recuam. O que mais se escuta no plano-sequência é o som dos helicópteros que sobrevoam o confronto. Este som agrega uma camada de tensão extra à narrativa documental construída por Tamur. A forma de filmar do ativista se aproxima ao cinema direto, seu registro é um longo plano sequência, com quase nenhuma intervenção do manifestante-documentarista, que deixa a função de construir a narrativa ao espectador.

Tamur acompanha o grupo de policiais expulso das escadarias pelos manifestantes e que se rearranja, acuado, no corredor entre o Paço Imperial e a Assembléia Legislativa[334]. Assistimos, então, a trinta segundos de silêncio, condensados de tensão, que antecedem a tomada final do território pelos manifestantes e a fuga dos policiais.

Policiais acuados entre o Paço Imperial e a ALERJ

O momento em que os policiais fogem do campo de batalha é o mesmo em que Tamur já não consegue mais manter a distância de documentarista e se joga na multidão. É quando também as imagens perdem sua estabilidade, quando o aparato técnico não dá conta do real. Há uma confusão generalizada em tela. Enquanto corre, Tamur registra o momento exato em que um policial é atingido por uma pedra e seu corpo cai, desacordado. Vemos quando a multidão avança em cima do corpo no chão, e muitos mascarados e não mascarados defendem o policial de um possível linchamento. Tamur insiste na posição e na imagem

333 - *Material Bruto Sem Cortes RIO ALERJ*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pap4N7G2rPM, *Material Bruto Sem Cortes Confronto*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ul2GPUDMYBM&t=356s, último acesso em 31/01/2023

334 - Os dois prédios estão localizados no centro do Rio de Janeiro, entre a Rua Primeiro de Março e a Praça XV.

e vemos o corpo ferido ser arrastado por outros policiais. Segundos depois, Tamur está ao lado do corpo, filmado-o desde cima, num plongée improvisado. É quando o policial abre os olhos, recupera os sentidos e caminha até o carro da polícia.

Momento em que a multidão expulsa o grupo de policiais da frente da ALERJ

Momento em que o policial atingido por uma pedra, tomba.

Tamur faz questão de filmar de perto toda essa micro-história do policial atingido. Em dado momento ele escolhe abandonar a multidão e se concentrar ali, naquele detalhe. Essa escolha é autoral, pela abordagem de quem filma, mas também é política, já que pelas imagens do documentarista é possível provar que aquele policial, apesar de ferido, não sofreu grandes sequelas.

Momento em que o policial atingido recobra os sentidos.

Neste ponto nos parece importante trazer o conceito de antecampo, discutido por André Brasil[335], para pensar a posição do documentarista Tamur Aimara. O antecampo nos fala do lugar de atuação do documentarista, onde ele se posiciona para filmar e até onde permite que seu corpo vá e, consequentemente, que seu registro alcance. Pensar o antecampo nos propõe o exercício de analisar a narrativa/política de Tamur como uma ação extrema, onde seu corpo e equipamento estão a perigo, para realizar imagens testemunhais que protejam jurídica e narrativamente os Black Blocs. É pela imagem, pela elaboração daquela narrativa em plano sequência, que Tamur consegue revelar as nuances da ação que terminou ferindo um policial. Curioso pensar a complexidade de desejos e entendimentos políticos da multidão em 2013. O próprio Tamur foi acusado[336] por integrantes da Frente Independente Popular (FIP) de ser um P2 (policial infiltrado), por conta das imagens que realizou no dia 17/06/13. Isso dá a dimensão das muitas rachaduras no movimento e do que a perseguição e violência policial produziram nas organizações e nos ativistas de 2013.

Ao aplicar o conceito do antecampo documentarista no vídeo *Brasília 08/01/23*[337] percebe-se a importância narrativa e também política do movimento dos corpos em um registro. Nele vemos muitos manifestantes trajados de verde-amarelo e bandeira do Brasil, assistindo ao ataque ao Congresso Nacional, no momento em que um efetivo de policiais militares tenta impedir a tomada da rampa que dá acesso ao teto do Congresso. Dois pontos chamam atenção nesse vídeo: o primeiro, é a aparente tranquilidade com que os patriotas bolsonaristas assistem a ação dos policiais que atiram bombas de gás. Há um casal abraçado, que assiste ao que sucede como quem assiste a um pôr do sol. Não há correria. Não há desespero. A forma distante do registro acaba por tranquilizar um momento que, comumente, é de agitação. A escolha pela distância protege quem filma, mas também reduz o registro do conflito.

335 - In: *Formas do Antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo.*

336 - Discussão testemunhada por Júlia Mariano e muitos outros ativistas e midiativistas durante reunião dos movimentos no IFCS-UFRJ durante as mobilizações de Junho de 2013.

337 - Acessível em https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ZaHLKeQoRE4 último acesso em 31/01/23

Casal assiste a invasão do Congresso Nacional

Uma outra característica desse vídeo e da grande maioria dos registros do 08/01/23 é a imagem vertical. São raros os vídeos gravados na horizontal, o que indica uma diferença de linguagem marcante em relação aos registros de 2013. Precisou-se de apenas 10 anos para que o enquadramento vertical, típico de materiais a serem postados nas redes sociais, se tornasse a regra e não a exceção.

O AVESSO DO AVESSO

Na compilação *Manifestantes entram no Congresso em Brasília 08/01/23*[338], vemos quando os patriotas bolsonaristas já estão no teto e dentro do Congresso Nacional. No minuto 4:25, escutamos quem registra dizer "invadimos o congresso, tá lindo, gente! Vamos acabar com os corrupto (sic) daí, aqui tá a polícia do DF nos apoiando!" Nesse momento vemos um grupo de policiais que observa a invasão do Congresso Nacional. Novamente chama a atenção a tranquilidade do registro. Não há correria, não há imagens borradas, não há câmera trepidando. Mesmo as imagens de dentro dos edifícios dos Três Poderes, apesar de serem imagens violentas, que mostram a destruição em curso, não são tremidas, não há hesitação de quem filma, não podemos identificar o que Anita Leandro chama de *Estética da Urgência*, não é possível, pelas imagens, identificar um embate. Há uma certeza e segurança no registro dessas imagens. E há um claro conforto dos "vândalos de 23" em relação a presença da PMDF, conforto impensável aos "vândalos de 13".

338 - https://www.youtube.com/watch?v=thGfVXU-OBk último acesso em 31/01/23

PMDF observando os atos golpistas em 08/01/23

Um dos gritos entoados constantemente pela multidão nas ruas em 2013 era: "Não acabou, tem que acabar, eu quero o fim da Polícia Militar". O material de arquivo de 13 que analisamos anteriormente dimensiona a animosidade entre as forças do Estado e os manifestantes. Não havia acordo possível, não havia diálogo entre eles, não havia conforto. Esse é um sintoma importante a ser salientado nas imagens da Batalha da ALERJ, quando pensamos tais imagens em relação aos acontecimentos de Janeiro de 2023. E nos indica essa torção de sentidos entre 13 e 23, esse avesso de que nos fala Ivana Bentes.

Talvez o ponto de contato mais evidente entre os dois movimentos seja a insubordinação ao governo e uma pulsão transgressora. As imagens da "Batalha da ALERJ" chocaram tanto quanto as de 08/01/2023. O que difere radicalmente os dois movimentos é a relação que estabelecem com as Forças Armadas e a Polícia Militar. A tática Black Bloc e os ativistas anarquistas estavam em confronto constante com os policiais militares durante as *Jornadas de Junho*. Não havia cooperação entre as partes.

CONCLUSÃO

Neste artigo não pretendemos encerrar as interpretações e relações entre esses dois momentos históricos, muito pelo contrário. Há muito ainda a se investigar e refletir sobre tais acontecimentos. O que nos interessa salientar é como o uso indevido do termo "vândalo" reduz as possibilidades de interpretações dos sujeitos e dos acontecimentos, dificultando uma leitura histórica mais certeira destes momentos de insurreição. Ao igualar anarquistas e patriotas intervencionistas, a manipulação do termo vândalo pela mídia nos dá a dimensão perigosa da semântica política das palavras. Em última instância, o uso irresponsável do termo criminaliza os manifestantes de 2013 e não localiza semanticamente os atos golpistas de 2023.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Por uma Teoria do Poder Destituinte.* Atenas: Palestra Pública, 2013.

BRASIL, André. *Formas do antecampo:* performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Porto Alegre: Revista FAMECOS, 20(3), 578-602, 2014.

CAVA, Bruno. *Multidão foi ao Deserto: as manifestações no Brasil em 2013 (junho-outubro)*, São Paulo: AnnaBlume, 2013 (Coleção Política das Multidões)

CÉSAR, Amaranta. *Cinema como Ato de Engajamento:* documentário, militância e contextos de urgência. Rio de Janeiro: C-Legenda n.35, 2017.

COMOLLI, Jean Louis. *Como Filmar o Inimigo?* In. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 121-134.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens Tomam Posição* - O Olho da História, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GINZBURG, Carlo. *Micro-Histórias: duas ou três coisas que sei a respeito.* In: *O Fio e os Rastros*: verdadeiros, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JOURDAN, Camila. 2013, *Memórias e Resistências.* Rio de Janeiro: Circuito (Coleção Ataque), 2018

LINDEPERG, Sylvie. *Imágenes de Archivo. La Articulación de las Miradas* - Jean-Louis Comolli entrevista a Sylvie Lindeperg. Santa Fé: Cuadernos del Cine Documental, n.04, p.46/63, 2010.

_____. *O Destino Singular das Imagens de Arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma "querela".* Belo Horizonte: Revista Devires, v.12, p. 12-27, 2015.

LEANDRO, Anita. *Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor.* Vitória da Conquista: Estudos da Lingua(gem). Memória, Cinema e Linguagem Vol.12/n.1, 2014

MACHADO, Patrícia. *O que podem as imagens?* Uma análise da tomada de registros testemunhais de manifestações de rua no Brasil em 2013. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, Imagens do Presente, V.20, Nº2, 2017.

NOBRE, Marcos. *Limites da Democracia*, de Junho de 2013 ao Governo Bolsonaro. São Paulo: Editora Todavia, 2022.

O discurso feminista e o glamour da bruxa de Charmed: Nova Geração[339]

The feminist discourse and the witch's glamour in Charmed: New Generation

Juliana Soares Mendes[340]
(Doutoranda – PPGCine/UFF)

Resumo: Séries de bruxas se inspiram na diversidade de fontes do imaginário sobre essa figura. Um exemplo é o *Charmed: Nova Geração* (2018-2022). Entre as protagonistas, a bruxa empata Maggie é quem tem mais características convencionalmente femininas, sendo vista como infantil por seu glamour. Ela negocia sua feminilidade e *girl power*, evoluindo como uma personagem forte. Sua magia conectada a emoções ajuda no combate a vilões que personificam opressões de gênero, como ocorre no Feminismo Mágico.

Palavras-chave: Bruxa, feminilidade, glamour, discurso feminista.

Abstract: Witch shows draw inspiration from the diversity of sources in the imaginary on this character. One example is *Charmed: New Generation* (2018-2022). Of all the protagonists, the empath witch Maggie is the one with more conventionally feminine characteristics, being seen as childish due to her glamour. She negotiates her femininity and girl power, evolving as a strong character. Her emotion-related magic helps combat villains who personify gender oppressions, as it occurs in Magical Feminism.

Keywords: Witch, femininity, glamour, feminist discourse.

INTRODUÇÃO

Acompanhando a diversidade de personagens bruxas criadas e desenvolvidas em obras audiovisuais, chegamos à categoria da bruxa boa. Embora seja uma ruptura com o imaginário construído a partir da Inquisição, mantém semelhanças com as imagens presumidas para a figura, pois também estabelece formas de controle para as mulheres ficcionais. Se a bruxa dos manuais de demonologia trazia a violência como uma lição que enfatizava os comportamentos e o espaço reservado a elas, a bruxa boa articula a docilidade e frequentemente a vida doméstica que podem ser lidos como tradicionalmente femininos.

339 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na Comunicação Individual Mulheres insubmissas.

340 - 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.

Nesse contexto, analisamos a bruxa boa Maggie, protagonista com suas irmãs encantadas na série *Charmed: Nova Geração* (2018-2022, Constance M, Burger, Jessica O'Toole, Amy Rardin e Jennie Snyder Urman). O programa é inspirado no universo da obra original *Charmed* (1998-2006, Constance M. Burger) e, inicialmente, foi planejado para se passar na década de 1970, tratando temas feministas. Porém, após as eleições que elegeram Donald Trump como presidente dos Estados Unidos em 2016, as desenvolvedoras sentiram a necessidade de situar a narrativa em um tempo contemporâneo, sendo influenciadas pelos movimentos #metoo e *Time's Up* (BENNET, 2018).

No primeiro episódio, são mencionados os sinais do apocalipse, sendo que o primeiro deles ocorre quando "o homem mais fraco alcança glória obtida por meios turvos" e um dos personagens explica que isso significa a ascensão do presidente. Além disso, há a intenção de empregar uma retórica feminista e fomentar a diversidade no elenco e na sala de roteiristas. Percebemos também uma ênfase na sororidade. Similar a outros programas do mesmo período, as protagonistas formam um coletivo de mulheres diversas e suas alianças ultrapassam as amizades (ALSOP, 2019).

Nosso interesse ao analisar a personagem Maggie se volta para as suas contradições e negociações, que ocorrem principalmente a partir do uso do glamour. Ao mesmo tempo em que é apresentada como uma das criaturas mágicas mais poderosas do mundo, também performa a feminilidade e se enquadra nos moldes da Cinderela, inclusive com um namorado que a salva constantemente.

VOCÊ É UMA BRUXA BOA OU UMA BRUXA MÁ?

Para compreender a referência da bruxa boa, é preciso traçar o percurso que leva ao desenvolvimento desse modelo desde a origem com os tribunais inquisidores. De acordo com Jeffrey Russel e Brooks Alexander (2019), a magia foi exercida por diversas culturas em todo o mundo, porém, com a perseguição europeia, formou-se a imagem da bruxa histórica. Essa é uma figura fortemente associada com o diabo (alegadamente por meio de um pacto) e também com a heresia (o que permitiu a execução em fogueiras).

Nesse período foi elaborado um suposto conhecimento a partir de questionários respondidos por pessoas sob tortura e consolidados nos manuais de demonologia. Um exemplo é o livro *O Martelo da Feiticeira* ou *Malleus Maleficarum*, escrito pelos inquisidores Heinrich Kraemer e James Sprenger. No texto, há a perspectiva do *maleficium*, das bruxas fazendo mal aos outros.

Essa "caça às bruxas" não pode ser explicada por apenas um fator. Silvia Federici (2014) defende a hipótese de que essa violência se constitui como uma tecnologia de opressão para modelar corpos e comportamentos das mulheres na transição do Feudalismo para o pré-Capitalismo. Nesse sentido, houve a libertação dos servos das terras e a submissão ao trabalho assalariado. As mulheres foram forçadas para o espaço doméstico, adotando funções de cuidado e de reprodução social.

A partir daí, as imagens que passaram a povoar a imaginação popular foram apropriadas pelos contos de fadas, como explica Eliane Calado (2005). Há uma repetição e simplificação da personagem, que se torna cada vez mais caricaturizada.

Dos contos de fadas, a bruxa é transposta para o audiovisual. Heather Greene (2021) relata que, de início, em Hollywood de 1898 a 1912, ela era a mulher acusada, a selvagem ou a velha bruxa da fantasia. A última era mais recorrente e, quando as histórias ficaram longas, os cineastas buscaram contos de fadas para adaptações. Nessa primeira onda do audiovisual dos EUA, ela não é uma grande vilã, porém, a partir de 1934, isso muda quando ela se torna monstruosa nos filmes de fantasia.

É o caso da bruxa do Oeste do filme *Mágico de Oz* (1939, Victor Fleming). Ela veste preto, tem um chapéu pontudo, a pele é verde, o queixo e o nariz protuberantes. Como argumentam Bruno Dias e Regina Cabreira (2019), essa caracterização aponta para a sua maldade, em contraposição com a bruxa boa do Norte. A segunda veste roupas em tons rosa, possuindo uma coroa e varinha. Ela apresenta a quebra com o padrão conhecido da bruxa. Essa ruptura se repete e, a partir de 1990, a bruxa se torna cativante ao ser remodelada para o público adolescente.

Roberta Veiga (2022) fortalece essa compreensão da bruxa boa ao afirmar que ela conecta sensualidade, beleza e amor. São adolescentes ou donas de casa e o amor dessa bruxa é conquistado pelo homem, fato que a dociliza e a encaixa no mundo romântico.

GLAMOUR COMO ESPAÇO DE NEGOCIAÇÃO ENTRE PODERES E LIMITES

Procuramos entender como o conceito de glamour perpassa a bruxa, de modo que ela expressa a feminilidade ao mesmo tempo em que se insufla de poder feminino. De acordo com Rachel Moseley (2002), glamour significa feitiço e beleza. Nas narrativas, a bruxaria é vista como resistência e o glamour poderia resultar no fortalecimento da confiança, sendo um encontro entre a força dessas mulheres e a sua feminilidade. Mas, em algumas obras, é abordado de forma limitadora.

As contradições e as articulações a partir desse conceito, conforme argumenta a autora, podem ser explicadas pelo fato da parte jovem da audiência, pertencentes a uma terceira ou quarta ondas feministas, não se sentirem presas pela feminilidade e, assim, não a rejeitarem. Por outro lado, podem vivenciar tensões quando buscam lidar com ideias "pós-feministas", que levantam distintos posicionamentos no dia a dia perpassados por questões de gênero.

Dita Svelte (2019) avança nesse debate ao propor uma teoria do glamour, que seria poderoso, imersivo e sistêmico. Ela consulta *O Martelo da Feiticeira* e vê de trechos, na versão inglesa, que afirmam que as bruxas usam glamour para transformar homens em bestas ou para esconder seus membros viris (na tradução em português, as palavras usadas nessas frases são magia, ilusão, prestígio ou encantamento). O termo pode receber várias interpretações, mas é uma experiência que atrai e abarca todos os sentidos.

Argumentamos que uma faceta do glamour – inclusive em obras audiovisuais que mostram a magia a partir de brilhos e cores que traduzem o encanto – é a feminilidade ou a mascarada.

A mascarada foi inicialmente utilizada no campo terapêutico, a partir da identificação por Joan Riviere (2015) de sonho no qual a paciente se mascarava para impedir desastres e evitar represálias. Para a autora, não há diferença entre a feminilidade e a mascarada.

Ao analisar a mascarada no audiovisual, Mary Ann Doane (1991) fala da feminilidade que pode ser usada ou removida, dentro de uma rede de poderes. Desse jeito, as personagens mulheres usam seu corpo e sexo para atingir seus objetivos. O excesso de feminilidade, em alguns momentos, é lido como maldade (quando usada para manipular e escapar da lei).

No caso da série analisada, o excesso de feminilidade é interpretado como menosprezo da bruxa Maggie. Ela afirma: "Só porque eu tenho a pele limpa e uma atitude positiva, o mundo inteiro pensa que eu sou uma criança. Mas eu sou uma baita mulher adulta". Essa infantilização é apresentada de forma mais concreta quando as protagonistas caem em um sonho mágico e essa bruxa se vê como criança no reflexo do espelho.

Além de protestar contra esse desdém, Maggie também se opõe ao comportamento do namorado, que constantemente a salva. Seus relacionamentos amorosos nos interessam, uma vez que, segundo Aida Novelino (1997), um dos aspectos da feminilidade é o ideal do amor romântico, pois se estabeleceu a mistura de ternura e sensualidade como algo tradicionalmente feminino.

Maggie enfrenta um relacionamento abusivo com o parceiro e, apesar de seus poderes mágicos, não consegue se proteger. Após oito episódios, recusa o convite de seu abusador de começar do zero. Com seu último interesse romântico, assume um novo papel, não mais como "enfermeira da alma" (RODRÍGUEZ, 2007), que procura entender e resolver as questões psíquicas de seu par masculino, mas como alguém que recebe cuidados, sendo ajudada em crises de pânico.

A BRUXA NA FANTASIA DE CINDERELA

É a partir desse referencial teórico que interpretamos a personagem Maggie, a caçula do trio de irmãs protagonistas. Ela é a que mais se enquadra em modelos convencionalmente imputados ao feminino. Tem agitada vida social, usa batons rosa e roupas coloridas (com as cores vibrantes funcionando com um marcador da personagem quando ela troca de corpo com outra, sendo elogiada pelo "visual *extrafemme*"). Sua magia, vinculada às emoções, também pode ser lida como tradicionalmente feminina. Assim, gostaríamos de chamar atenção para o terceiro episódio da primeira temporada, quando ela se fantasia de Cinderela.

Argumentamos, então, que, a protagonista se aproxima do padrão da Cinderela. Nessas histórias, a feminilidade é comunicada por meio de beleza, aparência adequada e dependência. Essas heroínas se contrapõem aos pares masculinos que geralmente possuem mais

status social, ocupação valorizada e riqueza, como também salvam a personagem feminina. O que é deficiente neles e sobra nelas são as emoções, porém somente as positivas, sendo que a raiva não é vista como feminina (KELLY, 1994).

A fantasia de Cinderela da Maggie é justificada pela festa de Halloween que organiza. Usando moletom e descontente com a decoração, encontra um feitiço intitulado "Glamours" para alterar a aparência de pessoas e objetos. Após misturar substâncias, estala os dedos e uma fumaça verde altera para melhor um dos itens decorativos (e depois o restante da casa e sua fantasia).

A audiência vê o resultado quando as irmãs abrem a porta da casa, depois de serem surpreendidas com a notícia de uma festa. Maggie desce a escada fantasiada e relembrando cenas de filmes que retratam bailes de formatura. A caçula rodopia na frente do grupo que acabou de chegar e afirma ter certeza que a Martha Stewart é uma bruxa. Essa referência destaca a harmonia doméstica, pois essa apresentadora de televisão se tornou símbolo de perfeição em assuntos relacionados à decoração e receitas culinárias.

O vestido de Cinderela tem acessórios com estrelas, laços e borboletas. As borboletas apontam para a transformação da aparência de Maggie (e da Cinderela). Essa é uma etapa importante da narrativa desse conto de fadas e da borboleta que passa por metamorfose. Ao fechar a cena, Maggie ainda coloca as mãos no queixo, esboça um sorriso e olhar de lado, além de balançar de um lado para o outro, para, meigamente, convencer os outros personagens a fazer a festa na casa.

Figura I: A fantasia da Cinderela (Frame de *Charmed: Nova Geração*)

Esses elementos – figurino, trejeitos e comportamentos – inserem a personagem no modelo da Cinderela, consolidando as suas referências de bruxa boa. Contudo, é o desenvolvimento da protagonista e a ruptura com esses padrões de docilidade que permitem apresentar novas representações à audiência. Percebemos Maggie como uma mulher empoderada a partir da lente do Feminismo Mágico (WELLS, 2007). Com as irmãs, enfrenta vilões que personificam a opressão machista e, usando a empatia, compreende ameaças, desarma inimigos e tira vítimas de transe.

Uma sequência que mostra uma ruptura ocorre no décimo oitavo episódio da segunda temporada. A protagonista se permite sentir e manifestar sua raiva. O resultado é a amplificação de seus poderes.

Figura II: Maggie expressa sua raiva (Frame de *Charmed: Nova Geração*)

Nesse excerto, o pai das encantadas (em um arco de redenção após ser ausente) aparece para ajudá-las. Mas frustrada que a irmã mais velha está mantendo uma relação próxima com a figura paterna, sem compartilhar as informações, Maggie começa a sofrer de crises de pânico.

Eles precisam descobrir a localização de uma facção antagonista. O pai e a irmã se mobilizam e viajam para localidade distante tentando encontrar esse lugar, ignorando o aviso de Maggie de que isso não faz sentido. Pesquisando documentos, ela acha o verdadeiro local, uma hidrelétrica.

Buscando entrar na usina, a bruxa se sente excluída com a conversa entre o pai e a irmã, tendo um novo ataque. O pai revela que ela teve episódios assim na infância, sendo tratada em segredo por uma terapeuta. A bruxa mostra estar zangada com os segredos, como se ela não fosse forte o suficiente para ouvir a verdade. Ela grita que está com raiva e ferida, cansada de fingir que não se sente assim.

Nesse momento, há uma evolução dos seus poderes. Uma onda passa por seu corpo até as suas mãos, lançando uma energia roxa na direção dos guardas da hidrelétrica. Eles começam a brigar entre si (porque a bruxa incutiu seus sentimentos nele), deixando a entrada livre para o grupo.

Aqui a bruxa boa subverte o padrão esperado e ganha uma nova força. É por sentir uma emoção negativa que expande seus poderes e tem sucesso em seus objetivos, tanto de combate aos vilões como em relação ao pai (que promete uma conversa honesta). O roxo da energia se associa ao glamour e a feminilidade se torna a "arma secreta" para enfrentar os vilões. Ou seja, é a partir das negociações e contradições da mascarada, que essa bruxa boa questiona as limitações impostas a elas e também encontra seu poder.

REFERÊNCIAS

ALSOP, E. Sorority flow. *Feminist Media Studies*, vol 19, n 7, 2019.

BENNET, A. Can The "Charmed" Reboot Overcome The Backlash Surrounding It? In: *BuzzfeedNews*. 07 ago 2018.

CALADO, E. *O encantamento da bruxa*. João Pessoa: Idéia, 2005.

DIAS, B.; CABREIRA, R. A imagem da bruxa. *Ilha do Desterro*. v. 72, nº 1, Florianópolis, jan-abr, 2019.

Doane, M. Film and masquarede. *Femmes fatales*. London and New York: Routledge, 1991.

FEDERICI, S. *Caliban and the witch*. Nova York: Autonomedia, 2014.

GREENE, H. *Lights, camera, witchcraft*. Minnesota: Llewellyn Publications, 2021.

MOSELEY, R. Glamorous witchcraft. *Screen*, Vol 43, n 3, 2002.

NOVELINO, A. Feminilidade: um perfil cultural. Palestra em 25/11/97 no 1º *Seminário Educação e Contemporaneidade*, organizado pelo Centro de Educação da UFPE.

RIVIERE, J. Womanliness as a Masquerade. In: GRIGG, R.; HECQ, D.; SMITH, C. *Female sexuality*. London: Karnac, 2015.

RUSSEL, J.; ALEXANDER, B. *História da bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2019.

RODRÍGUEZ, C. Orígenes y configuración clásica del arquetipo de "la Cenicienta". In: FERNÁNDEZ, C. *Diosas del celuloide*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2007.

SVELTE, D. Whether Witches Can by Some Glamour Change Men into Beasts. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*. 28 nov, 2019.

VEIGA, R. Por um devir-bruxa. ITALIANO, C.; MITRE, T. *Mulheres mágicas*. Belo Horizonte: Amarillo Produções Audiovisuais, 2022.

WELLS, K. *Screaming, flying, and laughing*. (Tese de doutorado) Texas: Texas A&M University, 2007.

Análise do filme "*Laurence Anyways*" na perspectiva do transcineclipe [341]

Analysis of the film "*Laurence Anyways*" from the perspective of the transcineclip

Leandro Gantois Luna
(Mestrando em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos) [342]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo investigar a relação entre o cinema e o videoclipe no filme "*Laurence Anyways*" de Xavier Dolan. Para tanto, será utilizado o conceito de intermidialidade de Agnes Petho na dimensão fronteiriça das linguagens. Em um segundo momento, será feita uma análise através do conceito de transcineclipe do pesquisador Rodrigo Oliva. O objetivo é demonstrar que a obra em questão reverbera a ideia de fronteira entre mídias.

Palavras-chave: intermidialidade; videoclipe; queer; fronteira.

Abstract: This essay aims to investigate the relationship between cinema and music video in the film "*Laurence Anyways*" by Xavier Dolan. To do so, the concept of intermediality from Agnes Petho will be used to understand the blur dimension of the two languages. In a second moment, an analysis of the work will be made through the concept of transcineclip introduced by Rodrigo Oliva. The objective is to demonstrate that the work in question reverberates the idea of being in a border.

Keywords: intermediality; videoclip; queer; in-between.

INTRODUÇÃO

O que significa estar na borda? Na fronteira? Em uma situação limítrofe? Não pertencer? Ou um entrelugar, aqui utilizando o conceito utilizado pelo teórico Homi K Bhabha (1998) ou o declínio das identidades centrais apontado por Stuart Hall (2004) ao descrever a fragmentação na pós-modernidade. Esse lugar de não definição reverbera o pensamento de Walter Benjamim (1985). Do pensador alemão, que morreu na fronteira da França com a Espanha fugindo do avanço nazista, temos essa subjetividade de estar no meio e de nunca terminar o trajeto. Esse não pertencer dialoga com as ideias da teoria *queer* propostas por, entre outras autoras, Judith Butler (2003) quando a pensadora estadunidense e pós-estruturalista questiona modelos de gênero e de sexualidade, a partir de uma ideia de performance. Na cânone obra sobre sobre o *queer*, "*Problemas de gênero - feminino e subversão de*

341 - Trabalho apresentado no XXV Encontro Socine na sessão: Estudos sobre cinema, encenação e artes visuais em uma perspectiva transmídia.

342 - Mestrando em Imagem e Som (PPGIS) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

gênero", publicada nos Estados Unidos em 1990, mas traduzida apenas em 2003 no Brasil, Butler recorre a figura de *Divine*, musa do diretor americano John Waters, para caracterizar as *drag queens* com o potencial político para misturar os limites entre masculino e feminino, ilustrado na capa e no título da obra, uma referência ao filme "*Problemas femininos*" (John Waters, 1974). Esse estar no meio, apontado pelo indiano nascido no império britânico Babbha, no jamaicano-inglês Hall, no alemão judeu e de esquerda Benjamim e na mulher lesbica e cis-gênera Butler tem como potencial o dialogo com a noção de intermidialidade, método histografico utilizado para análise fílmica. A intermidialidade, através de seu estudo do cinema, expõe o caráter impuro da chamada sétima arte, a exemplo do que fez a pesquisadora Lúcia Nagib (2013) ao retomar a defesa feita por André Bazin (1991). O cinema, uma vez entendido como uma arte essencialmente moderna, teria em sua base, a ideia de mistura de artes, mídias, referências, expressões e tradições culturais. Desse meio do caminho, surgem os apontamentos feitos por Agnes Petho (2014), ao descrever a intermidialidade como uma paixão pelo *in-between*.

O foco deste trabalho é pensar a relação entre cinema e o videoclipe, tendo como objeto de estudo o filme "*Laurence Anyways*" (Xavier Dolan, 2012). Para tanto, será trabalhado o conceito de transcineclipe, desenvolvido pelo pesquisador Rodrigo Oliva. Nesse sentido, o objeto será pensado a partir da noção de intermidialidade e será explorado de que maneira a obra cinematográfica de Xavier Dolan está no meio do caminho, na borda e na fronteira. Uma borda material entre o cinema e o videoclipe, mas uma fronteira subjetiva também. Embora o foco do artigo seja a análise fílmica, também se faz necessário o apontamento que essas relações não acontecem apenas na forma.

NA BORDA ENTRE O CINEMA E O VIDEOCLIPE

Ao longo da história do cinema, o som foi utilizado como marcador importante dentro da narrativa fílmica, muito especialmente no cinema de gênero, como o musical com Vincente Minnelli e o melodrama com Douglas Sirk na década de 1950. (OLIVA, 2017). Mas é com o advento da MTV nos Estados Unidos, a partir da década de 1980, que o videoclipe, em sua fusão da imagem e do som, começa a ser pensado como um gênero. Inicialmente, feito com o objetivo de lançar singles de artistas no mercado comercial, o videoclipe começou a ser objeto de interesse de diversos músicos que buscavam validação artística, como é o caso de Michael Jackson com "*Thriller"* (1982) de John Landis e que posteriormente trabalhou com cineastas consolidados como Martin Scorsese em "*Bad*" (1987) e Spike Lee em "*They dont care about us*" (1996). Movimento parecido feito por Madonna, em um primeiro momento como um pastiche de Marilyn Monroe, em "Os homens preferem as loiras" (Howard Hawks, 1953) com "*Material girl*" (Mary Lambert, 1995) e na sequência com o cineasta David Fischer reverberando "Metropolis" (1927) de Fritz Lang em "*Express yourself*" (1989) e "Cidadão Kane" (1941) de Orson Welles em "*Oh father*" (1989). Madonna, inclusive, na década de 1990, vai fundir o videoclipe com o cinema documental em "Na cama com Madonna" (Alek Keshishian, Mark Aldo Miceli, 1991).

O cinema americano, por sua vez, incorporou a linguagem de cortes rápidos e música pop associada às imagens ao longo da década de 1980 em obras de cineastas como Adrian Lyne em "*Flashdance* - em ritmo de embalo" (1983) e "Nove e meia semanas de amor" (1986) e Tony Scott em "*Top gun* - ases indomáveis" (1986). (OLIVA, 2017). Um bom exemplo desse novo tipo de artista pode ser percebido em "Xanadu" (Robert Greenwald, 1980) em que Gene Kelly, na obra e fora dela, é substituído pela velocidade e juventude de Olivia Newton-John andando de patins. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, em que a MTV exerceu hegemonia na indústria musical, inúmeros lançamentos cinematográficos eram acompanhados por singles e videoclipes promocionais de bandas de sucesso comercial como "*Pet semetary*" dos Ramones do filme "Cemitério maldito" (Mary Lambert, 1989) e "*You could be mine*" do Guns N Roses de "O exterminador do futuro 2 - o julgamento final" (James Cameron, 1991). Esse movimento entre o cinema e o videoclipe reproduz aquilo que Flávia Cesarino Costa (2014) cita, a exemplo das chanchadas brasileiras, como uma oportunidade, para além de interrupções da narrativa, de diálogo com a cultura popular e o cinema de Hollywood.

3. PASSAGENS TRANSCINECLIPICAS E PAISAGENS TRANSCINECLIPICAS

A partir dessas relações entre o cinema e o videoclipe, o pesquisador Rodrigo Oliva (2016) conceitualiza o transcineclipe e o transclipecine. buscando apontar como acontecem essas relações entre o cinema e o videoclipe. No caso do transcineclipe, Oliva demonstra como a fusão entre imagem e som reverbera uma poética que remete à montagem de Eisenstein. Por meio daquilo que o pesquisador chama de paisagens videoclípticas, há uma alteração temporal. No presente trabalho, o conceito de transcineclipe será essencial para fazer uma análise fílmica da obra "*Laurence Anyways*" de Xavier Dolan. O cineasta canadense, conhecido pelo uso da cultura pop em sua filmografia, expande o uso da música atrelado ao ritmo e à montagem, criando novas possibilidades temporais e espaciais. Nesse sentido, a análise fílmica que contém trechos musicais de bandas de música eletrônica e *new wave* dos anos 1980 como Depeche mode, Duran Duran, The cure, Visage, bem como canções contemporâneas como as de Fever Ray e Moderat dialogam com conceitos da intermidialidade apontados pela teórica Agnes Petho (2011).

Dessa forma, é possível perceber como Xavier Dolan trabalha o aspecto do videoclipe em sua obra. Desde seu filme de estreia, "Eu matei minha mãe" (2009), o diretor instrumentaliza a fusão entre as imagens cinematográficas e o som de bandas da cultura pop. Em *"Laurence Anyways*", esse modelo fica mais evidente logo na cena de abertura, com a canção "*If I Had a Heart"* do projeto musical Fever Ray. Nessa sequência, Dolan faz o uso de um mosaico de habitantes da cidade de Montreal que olha para a câmera, quebrando a quarta parede e causando um incômodo e um estranhamento no espectador, que fica no lugar de ser observado. Uma inversão tanto da relação com a personagem Laurence em si, como do próprio meio cinematográfico, uma espécie de voyeurismo às avessas. A personagem surge, então, através de uma névoa artificial revelando outro traço importante da obra de Xavier Dolan, bem como da linguagem do videoclipe (OLIVA, 2017): o surrealismo das imagens na paisagem videoclíptica.

Rodrigo Oliva aponta esse hibridismo entre o cinema e o videoclipe a partir do conceito de transcineclipe e introduz aquilo que chama de passagens transcineclipticas, criando quebras da narrativa clássica e do eixo temporal. Um ponto importante a ser observado é o efeito de síncope entre as batidas musicais e a montagem. Esse efeito pode ser percebido quando Xavier Dolan utiliza a música *The funeral party* do The Cure em uma cena na qual Laurence e Fred estão dançando em uma boate. A música diegética, entretanto, é outra. A música do The Cure, por outro lado, aparece como a música de fosso citada por Michel Chion através da montagem. Esse tipo de montagem, característica do videoclipe, remete à montagem de atrações de Eisenstein, uma vez que a produção de sentido emanada é a sinestesia. A sequência em questão com a música remete a festa de funeral sendo o ponto de virada de início do processo de transição do gênero masculino para o feminino.

Segundo Rodrigo Oliva (2017), as passagens transcinecípicas são caracterizadas por momentos na narrativa fílmica em que há uma evidência da presença musical marcada pela síncope entre o ritmo da canção e o ritmo dos planos (OLIVA, 2017 p 80). Xavier Dolan em inúmeros momentos se utiliza de canções do universo pop para criar uma espécie de suspensão temporal e espacial. Na cena em que Laurence se apresenta em sala de aula pela primeira vez em trajes femininos, há um longo plano com um silêncio diegético dos alunos. A partir do momento em que uma aluna faz uma pergunta, tentando quebrar o desconforto, a câmera começa a se movimentar, faz um *zoom* até Laurence e logo se inicia a canção da banda Moisture. Laurence então começa a caminhar pelos corredores da escola onde trabalha. A montagem faz cortes, intercalando a personagem que anda em um ritmo, ao som da música, enquanto há contraplanos de alunos e funcionários da escola, em *slow motion*, alguns com olhares de surpresa, outros com até certa aprovação. Dolan faz inúmeras sequências ao longo de toda a projeção em que se utiliza desse recurso. É possível afirmar que as canções não são meras citações, uma vez que Dolan expande o uso musical muitas vezes dilatando ou acelerando o tempo através da edição. Oliva define assim os três eixos que essa associação provoca:

> Primeiramente, (...) a natureza associativa da imagem e do som, vinculadas à ideia da montagem na articulação de planos e suas estruturas; a segunda, representada pela visualidade, pelo potencial fotográfico da imagem, quer pela sua aparência, ou pelo seu tratamento de cores e organização do componente visual e sonoro; e a terceira pelo componente narrativo. Esses três eixos são fundamentais para o entendimento do que proponho. (OLIVA, 2017, p 79).

A intermidialidade assume, então, um profícuo campo de estudo e pesquisa para a análise de um objeto de estudo como "*Laurence Anyways*". Embora muitas vezes ligados aos estudos literários, através da intertextualidade, a intermidialidade vem ganhando espaço na análise fílmica nos últimos anos. O filme parece flanar por essas fronteiras entre mídias. E acreditamos ser relevante trazer o diálogo da intermidialidade com a teoria *queer* uma vez que a noção de *queerness* também está no fato de estar na fronteira entre masculino/feminino e heterossexual/homossexual. Ou no ato de borrar essas fronteiras no campo subjetivo.

Ou como aponta Richard Dyer: "O cinema gay e lésbico teve que aceitar que as identidades gays e lésbicas são elas mesmas impuras, feitas contras, mas com a imagem disponível e dominante". (DYER, p 44 2002).

Em "*Laurence Anyways*", a música é utilizada no momento do reencontro de Laurence e Fred, já no ano de 1995, e a tentativa do casal em busca de conhecer pessoas que vivam na mesma frequência diferente representados pela dupla visitada por eles na Ilha Negra, uma espécie de refúgio que Laurence e Fred sempre tiveram vontade de irem juntos. A sequência é acompanhada justamente pela chuva de roupas femininas, que evoca Golconda (1953) de René Magritte, demonstrando a liberdade adquirida por Laurence e a imagética libertária que videoclipes de música eletrônica possuem (SOARES, 2013) além do conceito de passagem e paisagens videoclípticas (OLIVA, 2017). Liberdade imagética aparentemente reivindicada por Xavier Dolan.

4. CONCLUSÃO

A fronteira, metáfora evocada pela intermidialidade e pelos estudos de Agnes Petho (2011), encontra uma forte dimensão na obra de Xavier Dolan e muito especificamente em "*Laurence Anywyas*". Ao longo do artigo, foi explorada a noção de transcineclipe do pesquisador Rodrigo Oliva e de que maneira ela se dá no objeto. O que permite afirmar que na dimensão material, o confronto entre o cinema e o videoclipe acontece de maneira a produzir um colapso entre as mídias e aumentar a noção de impureza, caros a André Bazin (1991) e Lúcia Nagib (2003). Na dimensão subjetiva, a obra encontra ecos na teoria *queer* uma vez que sugere a ruptura de identidades fixas. Ou seja, o *queer* e a intermidialidade produzem efeitos parecidos a partir do que dizem seus pesquisadores canônicos. O objetivo foi demonstrar como o filme de Xavier Dolan transita - e o trânsito pode ser mais uma metáfora - nos entrelugares, nas bordas, nas fronteiras. Não com a pretensão de sair de um ponto para chegar em outro, mas tendo em mente uma jornada sem um destino final. É o estar permanentemente na fronteira, tema tão caro a Walter Benjamim. No trânsito entre mídias, entre gêneros e sexualidades. No trânsito entre o material e o subjetivo. A partida e o destino final deixam de ser locais binários. Intermidialidade e *queer* produzem rupturas de saberes antes rígidos. E assim o faz Xavier Dolan.

5. REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. A Análise do Filme. Rio de Janeiro: Texto e Grafia. 2004.

BAZIN, André. O cinema - Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIM, Walter. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Editora Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de

Janeiro, Civilização Brasileira, 2003 [1990].

CHION, Michel. A Audiovisão - Som e Imagem no Cinema. Edições Texto e campo; Grafia. Lisboa, 2008

COSTA, Cesarino Flávia. Considerações sobre os números musicais das chanchadas. Significação, São Paulo, v 45, n. 50, p 179-203, 2018

DYER, Richard. The Culture of Queers. London: Routledge, 2002

HALBERSTAM, Jack. A Arte Queer do Fracasso. 1a Edição. CEPE Editora. Recife, 2020

HALL, Stuart. Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004

MUSSER, Charles. "Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen. In Fullerton, J (Ed) Screen culture: history and textuality. Eastleigh: John Libbey Eurotext, 2004. P 3-19.

NAGIB, Lúcia. The politics of Impurity. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne. Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film. I B Tauris; Co. 2013. p. 21-39.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermidialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: v. 43, n. 45, 2016, p. 64-82.

PETHO, Agnes. Cinema and intermediality: the passion for in-between. Newscastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. (Org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2012. p. 15-45.

SOARES, Thiago. A Estética do Videoclipe. Editora Universitária. UFPB. João Pessoa, 2013

A galeria de *Jingle Jangle*: o arquivo-fantasma em *Os Famosos e os Duendes da Morte*[343]

Jingle Jangle's gallery: the phantom-archive in *Os Famosos e os Duendes da Morte*

Leonardo Pinheiro[344]
(mestrando - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: A partir de uma cena do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2009) de Esmir Filho, o trabalho busca analisar como são utilizadas as imagens deixadas por *Jingle Jangle,* personagem do filme, em seu blog pessoal quando disparadas em relação a figura físico-simbólica da ponte da cidade onde o filme se passa. Com base nas apostas metodológicas da *análise fílmica* pondero que, a partir deste arranjo, estabelece-se uma atmosfera melancólica acompanhando os sentidos de um 'arquivo-fantasma'.

Palavras-chave: melancolia; atmosfera; cinema; análise fílmica; arquivo-fantasma.

Abstract: From a scene of the film *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2009) by Esmir Filho, this paper seeks to analyze how the images left by Jingle Jangle, a character in the film, in his personal blog are used when triggered in relation to the physical-symbolic figure of the bridge of the city where the film takes place. Based on the methodological bets of film analysis I ponder that, from this arrangement, a melancholic atmosphere is established accompanying the directions of a 'phantom-archive'.

Keywords: melancholy; atmosphere; cinema; film analysis; phantom-archive.

INTRODUÇÃO

Busco imagens-outras. Imagens fugazes, desviantes, errantes. Imagens que se esgueiram entre frestas e habitam entre-espaços. Imagens de modos de estar no mundo que fujam às armadilhas da noção de humanidade capitalista extrativista, predatória. Imagens que abarquem narrativas-outras. Em meio ao turbilhão sensório-mecânico da contemporaneidade progressista, existem imagens que se contrapõem ao fluxo de euforia midiático do consumo, que oferecem maneiras de estar no mundo de ordem diferente. Imagens que suportam o silêncio e o tempo do detalhe. E, diferente do que se pode imaginar, essas imagens não são raras, são apenas esquecidas, deixadas de lado, mas seguem compartilhando conosco o espaço-tempo do agora, pronta para reagir sempre que acionadas.

343 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências.

344 - Bacharel em Cinema pela UFSC, possui experiência profissional em direção, produção e roteiro para cinema e tv, tendo participado de projetos de longa e curta-metragem premiados no Brasil e no exterior.

Assim me deparo com *Os famosos e os duendes da Morte* (2009) de Esmir Filho. O filme, rodado em uma pequena cidade de colonização alemã no interior do Rio Grande do Sul, tem como protagonista um *menino sem nome,* como refere-se a si mesmo em um poema postado em seu blog na cena de abertura, ou *Mr. Tambourine Man,* seu pseudônimo na internet. Além dele, outros dois personagens serão importantes para a presente análise: *Jingle Jangle,* a menina que se suicidou, e *Julian,* o rapaz que sobreviveu.

Busco analisar, a partir de uma cena do filme, como são utilizadas as imagens deixadas por *Jingle Jangle* em seu blog pessoal e como elas contribuem para a narrativa. O trabalho aposta que essas imagens quando disparadas em relação a figura físico-simbólica da ponte da cidade onde o filme se passa, criam uma atmosfera -

> "um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio." (GIL, 2005, p. 141)

- melancólica.

Dessa maneira, o trabalho investiga como o cinema pode produzir imagens que podemos ler em uma chave de inteligibilidade chamada aqui de melancolia ou estética da melancolia, nos permitindo conhecer o mundo / ou afecções de mundo através da obra.

> "É importante frisar que o conceito de estética não é sinônimo de beleza ou da busca hedonista do gozar a vida; ele remete para um exercício da sensibilidade em relação ao mundo. Essa sensibilidade, ou seja, o deixar-se afetar pelo outro (no sentido de Spinoza), é um dos elementos indispensáveis para a prática reflexiva da liberdade" (NARDI; SILVA, 2005, p.94).

Arrisco pensar a melancolia como dimensão estética e epistemológica, pensando no que entendemos culturalmente, dentro da experiência e da memória social, como melancolia e de que forma isso se articula no campo das imagens, em especial o cinema e as imagens em movimento:

> E em meio a tantas noções de melancolia, defesas e ataques, o ponto de partida é simples: considero-a como uma sensibilidade entre outras, que se constitui como uma lente para ver o mundo e uma possibilidade de uma nova formação (Bildung), um guia para articular os fragmentos contemporâneos, sem homogeneizá-los em totalidades. (LOPES, 1999, p. 13)

Em face disso, acompanho ainda proposições sobre como se produzem e qual seria o impacto das narrativas de um cinema "menor" – conceito emprestado dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003) e já utilizado por outros teóricos - para tratar do cinema dissidente das narrativas clássicas, também como gesto de pensar-sentir diferente as experiências do mundo. Para isso,

> vamos considerar o filme como obra artística autónoma, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). (AUMONT; MARIE, 2004, p. 10)

ESPAÇOS IMAGINÁRIOS: MAPAS DE SIGNIFICAÇÃO E CARTOGRAFIAS SENTIMENTAIS

a - A ponte

Vemos a silhueta do *menino sem nome*, ele caminha lentamente em direção a luz amarelada que ilumina o caminho. Em meio ao som de seus passos, ouvimos a água que corre e rangidos metálicos que ecoam da noite. A câmera na mão, que antes o acompanhava, agora para, deixando-nos para trás com o movimento impreciso de seu peso. O foco se desloca e podemos ver os primeiros passos do menino na ponte de ferro. Ele se afasta de nós enquanto os sons ecoantes se intensificam. Quase um minuto se passou e então um corte: olhamos ainda no mesmo eixo do plano anterior. Um *zoom in* feito com uma *handycam*[345] nos mostra *Jingle Jangle* parada do outro lado da ponte. Ela olha fixamente para a lente, que tenta focar seu rosto flutuante emoldurado pela penumbra da noite. Sua imagem é fugaz, e o foco instável se manifesta como a presença da personagem que se materializa em tela. É a aparição de um fantasma, uma imagem-fantasma. Ou melhor, um arquivo-fantasma, como veremos a seguir.

Imagem 1

(Frame do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte.* Dir.: Esmir Filho; Prod.: Maria Ionescu)

345 - A partir de agora me refiro às imagens de arquivo apenas pelo termo *handycam* pela característica mudança da tessitura das imagens: granuladas, em câmera na mão.

Imagem 2

(Frame do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte*. Dir.: Esmir Filho; Prod.: Maria Ionescu)

Imagem 3

(Frame do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte*. Dir.: Esmir Filho; Prod.: Maria Ionescu)

Corta. Vemos agora o rosto do *menino sem nome*, ele olha fixamente para frente, sobre nosso ombro, como se fosse um contraplano do fantasma, a tessitura da imagem volta a ser a mesma do plano inicial. O eco e a reverberação inicial voltam a aparecer, ele olha para trás enquanto o apito de uma locomotiva parece se aproximar. A câmera se desloca ao seu redor terminando o movimento em um plano detalhe de seu ouvido enquanto o som cresce, se aproxima. Um novo corte: vemos agora, pela imagem da *handycam*, *Jingle Jangle* correndo, seu rosto próximo a lente e *Julian* correndo em segundo plano, além da respiração ofegante que denuncia a ardência produzida pelo ar gelado entrando no pulmão em golfadas de ar, ouvimos o som da locomotiva se aproximar. *Julian* para de correr e *Jingle Jangle* também.

Cortamos de volta para o *menino sem nome.* Mas o som continua. Ele atravessa a temporalidade das imagens, sobrepondo-as, unindo-as. *Menino sem nome* caminha com pressa pela ponte. A montagem está mais acelerada, assim como o som está mais próximo, o plano durou apenas alguns segundos, cortamos para a *handycam* em uma imagem rápida, trêmula. Logo voltamos para o *menino sem nome,* ele olha para trás mais uma vez, em um *travelling out* a câmera o acompanha, mas seu caminhar é mais apressado e ele se aproxima da lente, a contraluz torna seu rosto escuro. Cortamos novamente para *Jingle Jangle* correndo. Os

enquadramentos são parecidos, quase formando um *matchcut* entre um plano e outro. Em meio a sua corrida mais um corte, acompanhamos mais alguns passos do *menino sem nome* e então ele para, a câmera se afasta enquadrando seu peito. Outro corte. Outro enquadramento parecido. O plano da *handycam* começa enquadrando o peito de *Julian* e logo se torna um plano conjunto de *Jingle Jangle* e *Julian,* a câmera na mão girando em torno dos personagens. Ouvimos ao fundo um som distorcido, um grito ecoante, distante, que se repete.

Vemos agora os pés do *menino sem nome,* ele caminha com pressa. Corta para um plano lateral que, junto com o estalar de um rangido de madeira, começa a girar no próprio eixo da câmera em noventa graus, fazendo o personagem mergulhar na escuridão. Após um par de segundos em tela preta vemos o último plano desta cena: a sombra de *Jingle Jangle* e *Julian* no chão da ponte.

Imagem 4

(Frame do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte.* Dir.: Esmir Filho; Prod.: Maria Ionescu)

Imagem 5

(Frame do filme *Os Famosos e os Duendes da Morte.* Dir.: Esmir Filho; Prod.: Maria Ionescu)

Ao olharmos para a construção desta cena vemos como a montagem, se valendo da decupagem dos planos e a paisagem sonora, mostra a manifestação de uma presença, um compartilhamento espaço-temporal entre o momento diegético e o arquivo (imagens produzidas por *Jingle Jangle)*. A ponte é habitada pelas imagens, que são acionadas diale-

ticamente a partir do mapa afetivo do personagem *menino sem nome.* Nessa perspectiva, o espaço físico da ponte é um condensador de tempos, um dispositivo de memória, um arquivo em ruínas.

Logicamente, não é um lugar qualquer que estas imagens habitam, a ponte é, dentro da cidade, o local onde as pessoas vão para se suicidar. É o local onde juntos *Jingle Jangle* e *Julian* tentaram tirar a própria vida, onde ela morreu e ele sobreviveu.

Mas podemos ver como a construção técnica da cena pode ser lida a partir de uma chave de inteligibilidade que se aproxima da experiência concreta do real, dos afetos tristes ou menores. E aqui o arquivo torna-se fantasma a partir da sua lógica de funcionamento: lógica da aparição, do assombro.

b -A internet

As imagens que vemos em *handycam* são advindas da galeria do blog pessoal da personagem *Jingle Jangle*, imagens sintomáticas. Ao longo do filme, *menino sem nome* acessa essa galeria, mas aqui essas imagens escapam a internet, fogem aos limites da rede para ocupar a cidade. Ele acessa essas imagens como um pesquisador da história, "uma história que já podemos dizer fantasmal, no sentido de que nela o arquivo é considerado vestígio material do rumor dos mortos" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35), que tem como seu corpus de pesquisa a galeria de *Jingle Jangle*, aquela que está morta e ao mesmo tempo, para além da falta que ela representa para o *menino sem nome*, ela é quem saiu, pela ponte, de uma maneira ou de outra, daquele universo da cidade interiorana de que o personagem sonha em fugir. Por esse motivo, a imagem-fantasma vive dentro dele e assim ganha uma "sobrevivência de uma pós-morte" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 72).

Dessa maneira, podemos entender a experiência do *menino sem nome* como uma experiência de afeto melancólico, que carrega a presença de *Jingle Jangle* no corpo, que recusa o esquecimento.

> Ser melancólico é carregar dentro de si o passado vivo, como quem se debate em areias movediças, ao invés dos que apenas afundam no limbo do presente. O instante nunca é apenas um momento, ele carrega uma espessura temporal, uma duração, uma densidade histórica. (LOPES, 1999, p.31)

Ele é aquele que lembra, e a memória verticaliza o tempo, fazendo com que o filme se torne uma intersecção entre o tempo diegético e o tempo da memória, o tempo do arquivo.

> Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. (BENJAMIN, 2009, p.504)

CONCLUSÃO

Podemos entender uma epistemologia melancólica como um sentimento de mundo perdido e um conjunto de saberes que advém do abismo, da perda, do fim, da falta, não há desvio à catástrofe do passado nem tempo de reconstrução, estamos fadados ao presente, temporalidade esta que emerge das ruínas, atualizadas no agora. O que o capitalismo faz é roubar, sequestrar, domesticar e colonizar o mundo.

Vemos em filmes como *Os famosos e os duendes da morte* a produção de agências que derivam da perda, da presença de uma ausência. Os afetos tristes como mobilizadores e disparadores de mudança permitem repensar a história e encontrar formas de leitura de mundo que escapam, podendo ser dissidentes da perspectiva hegemônica de passado como foi construída e canonizada. Ao final de contas, o *menino sem nome* também deixa a cidade pela ponte, caminhando em direção a noite rumo ao show de Bob Dylan.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

AUMONT, Jacques MARIE, Michel. *A análise do filme*; 3ª Edição. Tradução: Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barroso Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

GIL, Inês. "A atmosfera como figura fílmica"; In: ACTAS DOS III SOPCOM, IV LUSOCOM E II IBÉRICO, Volume I, Estética e Tecnologias da Imagem. 2005, Covilhã. Serviço gráfico da Universidade da Beira Interior, 2005. pp. 141 - 146.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

LOPES, Denilson. *Nós, os mortos*: Melancolia e Neo-barroco. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

NARDI, Henrique Caetano, SILVA, Rosane Neves. "Ética e Subjetivação: as técnicas de si e os jogos de verdade contemporâneos" In: "Foucault e a psicologia" Neuza M. F. Guareschi, Simone M. Hüning (org.). Porto Alegre: Abrapso Sul, 2005.

OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE. Direção: Esmir Filho. Produção: Maria Ionescu. Brasil: Dezenove Som e Imagens, 2009. DVD.

Pontos de escuta, montagem sonora e autodocumentários de sound systems[346]

Points of audition, sound editing e sound systems autodocumentaries

Leonardo Vidigal
(Doutor – Universidade Federal de Minas Gerais)[347]

Resumo: Este texto problematiza sob outro ponto de escuta os filmes de sound systems, equipes de som que re-processam o reggae e outros gêneros para o discurso do cinema, se valendo de equipamentos customizados. Esse reprocessamento precisa atingir uma certa expectativa de veracidade, por se apresentar como uma apresentação menos mediada do real. Vamos investigar como a noção de ponto de escuta pode ser re-trabalhada pela produção de filmes produzidos pelos próprios coletivos – os autodocumentários.

Palavras-chave: Artes, Cinema, Música Popular, Sound Systems, Autodocumentário.

Abstract: This articles discusses sound systems films from another point of audition. In these movies, sound crews re-process reggae and other genres for the film discourse, using customized equipment to produce images and sounds. This reprocessing needs to reach a certain veracity expectation, as it presents itself as a less mediated presentation of reality. We are going to investigate how point of audition concept can be re-addressed by the film production made by the collectives themselves – the autodocumentaries.

Keywords: Arts, Cinema, Popular Music, Sound Systems, Autodocumentary.

INTRODUÇÃO

No artigo editado no livro Socine correspondente ao encontro de 2019, editado em 2020, chegamos à conclusão de que o cinema documental também se valia da edição sonora em multicamadas que escutamos nos filmes ficcionais. Também estabelecemos que escutas múltiplas, de profissionais de captação, mixagem e edição sonora participavam da construção de cada obra audiovisual. No presente texto, continuamos a tratar desse subgênero dos chamados filmes de reggae, onde os sound systems – equipes de som que catalizaram a criação do reggae nos anos 1960 na Jamaica – são o tema principal. Nesses filmes e vídeos, os seus integrantes, agora espalhados por todo o planeta, apresentam um pouco da cultura envolvida nessa prática de disseminação musical e ocupação do espaço público

346 - Trabalho apresentado no XXV Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão 3 do Seminário Teórico Estilo e Som no Audiovisual. A apresentação deste trabalho aconteceu graças ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, MEC.

347 - Leonardo Vidigal leciona no Programa de Pós-Graduação em Artes e no curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Escola de Belas Artes, na UFMG. É mestre e doutor em Comunicação Social pela UFMG.

e da paisagem sonora. Sonoridades estendidas aos locais ocupados pela equipe que instala amplificadores e o pré-amplificador que o operador controla, para o qual o *selector* envia as canções de reggae, ou *tunes,* por sua vez *a*nunciados, comentados e cantados pelo MC (chamado na Jamaica de DJ), tudo isso por meio dos enormes alto-falantes que vibram (divididos em quanto ou cinco linhas empilhadas de caixas de sons graves, médio-graves, médios e agudos) e fazem tremer o chão, em um evento chamado de *session.* Trata-se de um subgênero e um processo de trabalho detalhados em outros artigos (VIDIGAL, 2016, 2019, 2020, 2022)[348], mas neste texto com ênfase nos filmes produzidos pelos próprios sound systems, aqui chamados de autodocumentários.

Dois conceitos se tornam centrais na análise desses filmes. O primeiro é o de expectativa de veracidade, porque quem dá a palavra final sobre o que acreditar é o público. Nesse sentido, ele percebe a veracidade de um filme como uma gradação. Assim, uma transmissão ao vivo de um evento teria uma altíssima expectativa de veracidade, enquanto que, no outro extremo dessa escala, um filme de ficção de fantasia teria a mais baixa (VIDIGAL, 2008). O outro conceito é o de ponto de escuta, também trabalhado em outros textos (VIDIGAL, 2019), teorizado por Altman no que ele chamou de "som de ponto de escuta", onde seríamos "chamados não para ouvir, mas para nos identificar com alguém que ouviria por nós" (1992, p. 60) e por Chion como de tipo espacial (focando a fonte sonora) e subjetivo (de qual personagem estaríamos escutando a cena, similar ao analisado por Altman) (2008, p. 73).

DOCUMENTÁRIOS SONOROS

Desde quando as equipes de filmagem de documentário ganharam total mobilidade e se tornou possível para mais realizadores gravar o som direto ao mesmo tempo que as imagens, nos anos 1960, a inserção de sons não captados *in loco* ou música pós-sincronizada na montagem foi problematizada, pois sugeria uma artificialidade para muitos inaceitável (VIDIGAL, 2009). Nos filmes documentais, o som teria idealmente uma única camada, captada no local, para preservar a sua integridade, o que seria essencial para garantir uma alta expectativa de veracidade (VIDIGAL, 2008, p.57).

O arranjo audiovisual de um documentário pode ser também associado à teoria energética de montagem de Térésa Faucon, que a toma como uma composição de movimentos e velocidades, com rupturas, pausas, paradas, repetições; e, principalmente uma circulação de vibrações, uma modulação do fluxo de energia. A equipe técnica, o mixador e o editor de som teriam a função de apoiar, atualizar e principalmente ativar essa energia, mas, segundo Faucon, seria o olhar do espectador que completaria esse processo de ativação em cada plano, em cada tomada (que é o plano no tempo) (FAUCON, 2013). Podemos dizer que também a escuta dos espectadores seria responsável por essa ativação no tocante ao som no processo de interação audiovisual.

348 - *Selector* é o nome pelo qual o DJ é conhecido na Jamaica, integrante do *sound* que seleciona as faixas a serem tocadas para o público.

Um sound system reproduz canções que muitas vezes foram gravadas e mixadas para a configuração tecnológica específica, descrita acima, em um primeiro e segundo estágios de processamento sonoro. Podemos nos perguntar se, em um filme, não haveria uma terceira ou até uma quarta camada de manipulação sonora, pois se trata de novos processamentos, dessa vez mediados também pela câmera, além do microfone usado para a captação sonora e o programa de edição. Tratamos dessa questão em outro artigo para a Socine, mas apenas no tocante ao filme-pesquisa *Minha Boca, Minha Arma* (Leo Vidigal e Delmar Mavignier, 2016), quando constatamos que foi necessário acrescentar uma camada sonora, correspondente ao som do baixo elétrico, abafado na captação. Isso coloca em cheque a noção de que, para alcançar a alta expectativa de veracidade de um documentário, seria necessário interferir ao mínimo com a captação direta de sons, sem a adição de outras camadas (VIDIGAL, 2020).

O que acontece quando a re-performance do canto e da música nessas sessões de sound system se encontram com as re-escutas da equipe do filme e a modulação energética realizada por meio da montagem é a criação de diversos pontos de escuta, em um filme que, em última análise, é sobre som.

E no caso de documentários produzidos pelos próprios sound systems? O que mudaria em nossa apreciação sonora destes filmes?

AUTODOCUMENTÁRIOS DOS COLETIVOS DE SOUND SYSTEMS

Essa nova etapa da investigação sobre estes filmes, realizada no âmbito do grupo de pesquisa internacional Sound System Outernational e do projeto de pesquisa Sonic Street Technologies, aborda tais questões por meio da análise da produção de dois filmes produzidos pelos próprios coletivos – os autodocumentários.

O primeiro autodocumentário a ser analisado é *Sound System: a voz da quebrada* (SSVQ), média-metragem de 50 minutos produzido e dirigido pelo paulista Fernando Augusto, lançado em 2019, mas que foi filmado e produzido nos quinze anos anteriores[349]. Desde o início dos anos 2000, uma grande quantidade de sound systems apareceu em todo o Brasil, seguindo o exemplo da Jamaica, Maranhão e Europa. A região de maior concentração desses coletivos em nosso país é a megalópole formada por São Paulo e outras cidades próximas, formando o tema deste filme. A cinematografia de boa parte de SSVQ evoca deliberadamente dos filmes de reggae dos anos 1970 e 1980 ao usar o formato super 8 para as cenas externas, pois as cores vivas e a textura granulada do formato o aproximam visualmente das películas produzidos na Jamaica.

O filme reforça essa sensação de viagem no tempo ao inserir uma trilha sonora original que também remete ao reggae dos anos 1970 e 1980. As entrevistas reafirmam isso quando o seletor Stranjah menciona o filme britânico *Babylon* (primeira longa de ficção a ter o universo dos sounds como tema principal) e quando a cantora Laylah Arruda destaca os "temas sociais que fazem você refletir" trazidos pelo reggae tradicional. Entrevistas com os

349 - Pode ser assistido em https://youtu.be/pQd2HkpaELE.

artistas jamaicanos em turnê no Brasil, como Lone Ranger, U Brown e Johnny Osbourne são outra maneira de aproximar este documentário da Jamaica e de filmes mais antigos. O filme também destaca as equipes sonoras femininas brasileiras, mostrando *sessions* das equipes Sound Sistahs, Ruído Rosa e Feminine H-Fi. O diretor era frequentador das *sessions* paulistanas até que passou a colaborar com as equipes, ajudando na instalação dos equipamentos e registrando os eventos, se tornando um integrante ativo da cena e fazendo com que o filme fosse incluído na categoria de autodocumentário.

Ao longo dos anos, foram sendo realizados tanto as filmagens em Super 8 das *sessions* quanto os depoimentos de nomes relevantes da cena, gravados em vídeo. O som de SSVQ é mais convencional, mas se torna mais interessante quando consegue captar o áudio em som direto, como na performance do veterano e influente cantor jamaicano Johnny Osbourne. Nesse segmento do documentário, o som direto torna concreta a experiência de se estar na rua, ao lado de caixas de som que realçam as baixas frequências, os sons graves. A presença de Osbourne ao nível do chão, segurando um microfone e cantando ao vivo sobre uma base instrumental gravada, o coloca em diálogo direto com o público, que responde à altura.

O ponto de escuta produzido nesse segmento de SSVQ é o de alguém no meio desse público, não o ponto de escuta genérico do espectador abstrato na sala de cinema, diante do computador ou da TV, favorecido pela inserção de canções na montagem, como na maior parte do filme. O som direto faz com que a montagem sonora amplifique o nível energético ao mais alto patamar no documentário, algo que também acontece na segunda vez em que o som gravado *in loco* é trabalhado, na *session* do coletivo Feminine Hi Fi, com a performance da cantora Laylah Arruda. Tais momentos de alta concentração energética são também os momentos que inspiram maior expectativa de veracidade.

1. Frame de ***Sound System: a Voz da Quebrada*** – Johnny Osbourne faz a "galera" explodir no centro de SP. Ao fundo, os alto-falantes.

O segundo filme é *House Sounds*, curta-metragem dirigido por Bruno Ramos da Coleta Filmes em 2017, é um retrato documental autoproduzido do sound system House Sounds, organizado por moradores das comunidades de Vila das Belezas e Capão Redondo, na zona sul de São Paulo[350]. O filme revela que, em 2016, o entusiasta do skate e aficionado por sound systems Daniel "Pulga" Andrade foi selecionado para um financiamento por meio de um edital da Câmara Municipal de São Paulo, com isso construiu um humilde mas apaixonado sound system em seu bairro, após anos de luta. Com a participação do MC José Roberto (tragicamente falecido no ano passado) e outros integrantes da equipe, de velhos amigos como o veterano *selector* e operador Yellow P, além da equipe de vídeo e muitos outros, Pulga pôde finalmente realizar seu sonho de trazer um sistema de som para os lugares abertos em sua área. Pulga enfatizou a globalização da cultura sound system no design dos alto-falantes, cada um pintado com uma bandeira nacional: Brasil, Jamaica, Reino Unido, Etiópia e a bandeira pan-africana vermelha, preta e verde, representando as ideias de Marcus Garvey. A trilha musical traz trechos de suas canções favoritas, como *Ignorance and Poverty* de Martin Campbell (com legendas em inglês) e os instrumentais de Augustus Pablo. As imagens trazem a Vila das Belezas para a tela em planos gerais das andanças deles de skate e bicicleta pelo bairro.

O arranjo audiovisual e a montagem sonora se mostram um pouco mais autoconscientes do que SSVQ, quando, por exemplo, o curta mostra a agulha sendo colocada no pequeno disco de 7 polegadas da canção *Daylight Robbery*, da The Eclipse Band, que irá musicar o minuto seguinte do documentário. Nesse segmento as imagens mostram, em edição de câmera rápida, Pulga, José e outros integrantes em plena preparação e pintura das caixas de som *scoops* (as maiores e de som mais grave) para a primeira *session* do House Sounds com o novo equipamento. O ponto de escuta é de quem está com eles ali no pequeno quarto-sede, ouvindo o que eles ouvem, mas totalmente concentrados no trabalho, pois a trilha de ruídos é emudecida. A canção legendada traz mensagens fortes contra a falsa rebeldia e o perigo dos estereótipos e da apropriação cultural entre os praticantes dessa cultura.

A *session* na quebrada da equipe, lotada de moradores das comunidades da região, é apresentada com um misto de som direto e som pós-sincronizado, até a sequência final, onde é tocado o primeiro *dubplate* produzido pela House Sounds. Os *dubplates* começaram como prensagens-teste de uma canção em vinil, mas se tornaram também versões de *tunes* de sucesso que os cantores originais regravam, citando o nome do *sound system* contratante e de seus integrantes, nesse caso o cantor jamaicano-britânico Vivian Jones.

A faixa é anunciada pelo MC José e, logo depois que a agulha é colocada no disco, o público ouve o cantor falar o próprio nome, sem acompanhamento. A canção finalmente começa, mas a agulha é logo levantada (*pull up*) para que inicie novamente, como acontece com as faixas mais esperadas pelo público. A edição então surpreende e corta para as imagens de Vivian Jones gravando o *dubplate* meses antes, amplificando os níveis de afeto, de energia e também a expectativa de veracidade. Depois que ele fala, a edição sobrepõe ao

350 - O curta pode ser assistido em https://youtu.be/EDXo6dGcwP4 .

cantor as imagens da *session* e a canção continua. Dessa forma, o ponto de escuta se alterna entre o estúdio onde a faixa foi gravada e o local da *session*, onde é ouvida pelas pessoas na praça.

2. Frame de House Sounds, onde o cantor Vivian Jones aparece sobreposto às luzes da ***session*** do sound system em Vila das Belezas, São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes filmes produzidos no Brasil demonstram que os *soundmen* e *soundwomen* daqui não imitam equipes estrangeiras, estão construindo sua própria história na cultura *sound system*[351]. Não são filmes *sobre* as equipes de som, mas feitos *com* elas, mostrando uma autoetnografia instigante, sendo também documentários que possuem méritos *per se*, além de possuir uma alta expectativa de veracidade. Isso acontece porque os autodocumentários amplificam pontos de escuta internalizados, se aproximando do "som de ponto de escuta" (Altman, 1992) e do ponto de escuta subjetivo (CHION, 2008), mas, nesse caso, também coletivo. Dessa forma, o ponto de escuta dos câmeras, técnicos de som e mixadores, tratado em um artigo anterior como vetor do ponto de escuta do espectador (VIDIGAL, 2020), se vale desse lugar privilegiado como parte da equipe dos próprios *sound systems*, não como observadores e auditores externos.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, R. Sound Space. In: ALTMAN, R. (org.) *Sound Theory, Sound Practice*. Londres: Routledge, 1992.

CHION, M. *Audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

FAUCON, T. *Théorie du montage*. Paris : Armand Colin, 2013.

HENRIQUES, J. *Sonic bodies*: reggae sound-systems, performance techniques and ways of

351 - Soundmen e soundwomen são os nomes dados a quem pratica essa cultura, trabalhando em alguma das funções mencionadas na Introdução.

knowing. Londres: Continuum Books, 2011.

VIDIGAL, L. *"A Jamaica é aqui"*: arranjos audiovisuais de territórios musicados. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

VIDIGAL, L. "Algumas considerações sobre a música nos filmes de *Jean Rouch"*. *DEVIRES*-Cinema e Humanidades, vol. 6, n.2, *2009.*

VIDIGAL, L. Enredando imagens e sons do Brasil, Jamaica e Reino Unido: documentários sobre reggae e a cultura dos sound-systems In: Valente, Antonio Costa e Capucho, Rita (orgs.) Avanca: Cinema 2016. Avanca : Editora Cineclube de Avanca, 2016.

Vidigal, L. Analisando filmes sobre sound-systems: Sound Business e Babylon. Anais JISMA, RIO DE JANEIRO, 4ª EDIÇÃO, 2019.

Vidigal, L. "Cinema de som, faixas de frequência e arranjos audiovisuais nos filmes de sound system". In: XXIII Encontro SOCINE, Anais de Textos Completos, São Paulo: SOCINE, 2020.

VIDIGAL, L. " 'Each One Teach One': music and the pedagogical dimensions of reggae sound system culture." 2022. *Music Research Annual* 3: 1–19.

Remontar aulas: cenas entre crianças, imaginação e cinema[352]

Editing classes: scenes between children, imagination and cinema

Liana Lobo[353]
(Mestranda – UFMG)

Resumo: Esta pesquisa remonta dez aulas remotas de Audiovisual com crianças de 7 a 8 anos gravadas no ano de 2021. Aqui, a montagem nos permite encontrar nas falas e gestos das crianças pistas do que há de mais pulsante na proposta do cinema e do audiovisual nas escolas. Gravar, remontar e compartilhar cenas das aulas com as crianças parece adensar o sentido da proposta do cinema e audiovisual enquanto arte nas escolas.

Palavras-chave: cinema, audiovisual, aulas, montagem, crianças.

Abstract: This research reedits ten Audiovisual classes recorded in remote teaching in 2021 with children aged 7 to 8. Here, editing allows us to find in the children's speeches and gestures clues to what is the most important in cinema and audiovisual projects in schools. Recording, reediting, and sharing scenes with the children seems to deepen the meaning of the cinema and audiovisual proposal as art in schools.

Keywords: cinema, audiovisual, classroom, editing, children.

MONTAGEM: O CONHECIMENTO PELO AUDIOVISUAL

No Centro Pedagógico (CP) – escola de Educação Básica que ministra o Ensino Fundamental na Universidade Federal de Minas Gerais – o Audiovisual é uma das linguagens ofertadas na disciplina Arte. No Projeto Político Pedagógico da escola, o Núcleo de Arte afirma:

> Destacamos aqui, nosso pioneirismo, uma vez que, a oferta desta nova unidade temática - o Audiovisual - se deve ao fato de que esta linguagem artística se faz cada vez mais presente no cotidiano de nossas crianças e adolescentes, especialmente por meio do crescente consumo e produção de materiais artísticos e culturais pelos meios digitais (CENTRO PEDAGÓGICO DA UFMG, 2022, p. 114)

352 - Trabalho apresentado com o nome de "Educação Audiovisual na escola: o que podemos aprender com as crianças?" no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema e Educação – Cinema, Território e Aprendizagens.

353 - Mestranda pelo programa de Mestrado Profissional Educação e Docência (Promestre) da UFMG, e Professora de Audiovisual no Núcleo de Arte do Centro Pedagógico/UFMG. Graduada em Cinema e Audiovisual – Licenciatura na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Com o princípio de que cada linguagem da disciplina Arte seja ofertada por um docente licenciado na área, a partir de 2019 – com minha posse – o CP passa a ser a primeira escola pública de educação básica a contratar uma professora com formação específica em Cinema e Audiovisual - Licenciatura. Contudo, após um ano de práticas presenciais, as atividades escolares foram interrompidas e retomadas em formato de Ensino Remoto Emergencial (ERE) nos anos letivos de 2020 e 2021.

É relevante destacar que apesar das escolas terem audiovisualizado seus processos pedagógicos diante das demandas de distanciamento social – implementando aulas remotas mediadas pelas telas, pelas webcams, pela captação de nossas vozes e imagens – ainda percebemos que, predominantemente:

> A escola se apropria da imagem em movimento não como quem se aproxima de uma arte, a cinematografia, capaz, por si só, de pensar (...), mas como quem busca um aditivo tecnológico para incrementar processos educativos em andamento, desencadeados por ciências já consolidadas (LEANDRO, 2001, p. 29)

Portanto, que o audiovisual de forma ampla – filmes, equipamentos de captação, e vídeos em geral - é instrumentalizado nas escolas pelo seu potencial de tornar as lições mais interessantes e agradáveis. No caso do ERE, talvez como a maneira mais viável de manter as aulas acontecendo. Felizmente no CP, com as aulas de Audiovisual no currículo de Arte, tínhamos um tempo e um espaço para cuidar de uma outra experiência com as imagens, sons e telas que não fosse apenas a de ferramenta da comunicação.

Admitindo que pesquisar a minha própria prática no CP (ZAIDAN et al, 2018) poderia produzir conhecimento, registrei – por meio de gravação de áudio e vídeo – as experiências coletivas vivenciadas nas aulas remotas de Audiovisual de 2021, resultando em dez aulas gravadas, totalizando aproximadamente dez horas de material. A turma que protagoniza esta pesquisa é a Turma dos Amiguinhos em Casa, que não acidentalmente se deu esse nome no contexto de distanciamento social. É uma turma de 24 crianças, com 7 ou 8 anos na época.

Obviamente as aulas no regime remoto, por mais que sejam precioso material desta pesquisa, não abarcam a vivência presencial das aulas de Audiovisual no CP. Ainda assim, nos deparamos com a necessidade de criar formas para dar sentido, não apenas a esse material de aulas remotas gravadas, como também à experiência da impossibilidade de estarmos juntos.

O trabalho de Didi-Huberman (2012, 2013, 2015) nos oferece pistas de como elaborar um pensamento a partir do tratamento desse material. A primeira ideia que gostaria de resgatar é a de que – diferentemente do que a tradição platônica da razão supõe – há conhecimento no meio sensível, nos fenômenos, nas imagens e sons. E, como próxima ideia, a de que há um conhecimento pela montagem. Que a montagem manifesta inesgotáveis vínculos e correspondências íntimas entre fragmentos do mundo. Que a montagem é, portanto, um pensamento das relações.

Dessarte, que o uso da montagem – como procedimento de edição próprio do cinema e audiovisual – dá a ver aspectos das aulas que poderiam passar despercebidos em uma observação direta. Em *O inesgotável, ou o conhecimento pela imaginação*, Didi-Huberman (2013) sugere uma leitura imaginativa das imagens, nos provocando a pensar em como a imaginação monta novos vínculos. Ou, como o autor coloca em *Quando as imagens tocam o real*, que "uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto, nosso pensamento" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 2016).

Assim, aqui a montagem nos permite encontrar nas falas e gestos das crianças pistas do que há de mais pulsante na proposta do cinema e do audiovisual na escola. Sou eu e minha lâmina, revisitando as aulas, remontando fragmentos que se repetem, sensibilizam e tensionam uma proposta no encontro entre educação e cinema. Esses fragmentos formam cenas, cenas que podem inspirar ou reimaginar práticas na escola.

Assim, o desmonte do material das aulas originais de 2021 acontece para evidenciar e emergir propostas, ideias e vivências. A montagem adensa as relações íntimas entre a agência das crianças e a oferta de Audiovisual no CP. Como forma de conhecimento e pensamento das relações, a montagem nesta pesquisa possibilita um pensar *com* as – ou a partir das – intervenções das crianças.

Por fim, Didi-Huberman fala também de uma responsabilidade do artista e do historiador (por que não do professor-pesquisador?) de "tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Na leitura e remontagem imaginativa dessas cenas em aula, podemos pensar que a remontagem da aula nos dá a ver também uma aula presencial que as crianças imaginavam.

Nelas, identificamos: 1) cenas de partilha do que os sensibiliza e do que criam, da vontade de conversar, de mostrar seus desenhos, e de fazer juntos; 2) cenas nas quais as crianças, a partir do processo audiovisual, imaginam e transformam outras relações e outros mundos; 3) cenas nas quais as crianças demandam atenção e mais tempo para estar juntas, experimentar os processos, e perceber as imagens e sons.

Figura 1: Frame da remontagem das aulas, por Liana Lobo.
Disponível no Youtube em: < https://youtu.be/hcLHamLExus>.

CENAS: AS PISTAS DAS CRIANÇAS

Revisitando a gravação das aulas de Audiovisual, os momentos de maior participação das crianças foram os que partilhavam, uns com os outros, suas criações, sugestões e escolhas. Um sentido que a Turma dos Amiguinhos em Casa construiu com suas criações é a inquietação entre passar o tempo sem amigos, e a possibilidade de construir novas amizades. Não é algo que surge da iniciativa de apenas um deles, mas uma complexidade que é fruto de uma percepção coletiva. Na aula em que o desenho do personagem Vodyanoi é apresentado à turma, a seguinte conversa acontece:

> Professora: *Como é que ele fala?*
>
> Anthony: *Ele fala cantando. Ele não tem amigos. Ele tá triste.*
>
> Gabriela:*Professora... Anthony! Eu tenho uma dúvida. Se ele não tem amigos, por que ele fala cantando?*
>
> Anthony: *É o jeito dele.*
>
> Gabriela: *Pra passar o tempo, né? Sem amigos.*

Figura 2: Storyboard (Anthony, 2021)

. A partir disso, os personagens e ações inventadas pelos outros colegas tentam responder a isso. O Robô Protetor – que tem o poder da telepatia – convida o Vodyanoi para ser seu amigo. Nesse processo, a autoria do filme, a sua visão de mundo, não residiu em um só indivíduo. Os sentidos foram partilhados por todos. No gesto de partilhar e fazer com, a postura das crianças era a de quem faz parte da construção de algo. Costas eretas, olhos brilhantes, sorriso e piada.

Também no encontro com filmes instigantes, como *Caminho dos gigantes* (Alois di Leo, 2016) – filme de animação que finda com um indígena idoso se transformando em árvore ao tocar uma flauta – as crianças transformam sua postura em uma de atenção e interesse.

> Professora: *Vocês acham que ele é o avô da Oquirá?*
>
> Pedro: *Eu acho que é. Porque ela abraçou ele, abraçou a árvore.*
>
> Professora: *Olha que legal o que o Pedro percebeu. Ela abraça ele, e depois que ele vira árvore, ela abraça a árvore. Então ela gosta desse gigante, né? Desse vovô.*
>
> Gabriela:*É, mas eu acho que é por causa que ele foi o único que gostou da flauta dela, tocou, e gostou dela! Deu atenção. Porque os outros só tão trabalhando.*

Para Pedro, o abraço evoca parentesco entre a criança protagonista do filme – Oquirá – e o idoso que se transforma em árvore. Gabriela traz outra perspectiva: o idoso foi o único adulto do filme que deu atenção à criança e à criação dela. Aqui, percebemos nas crianças o apreço pelos gestos do dar um abraço e do dar atenção.

Para outras crianças, como podemos ver na cena a seguir quando Marianne compartilha seu desenho com a turma, o abraço sensibiliza um carinho com as árvores – o que parece até transformar a interpretação das crianças de que a flauta seria amaldiçoada.

> Henrique: *É tipo meu avô virar uma árvore. Isso não seria bom! Talvez a flauta seja... tenha uma maldição mesmo.*
>
> Professora: *Maldição parece que alguém fez de maldade. Quem que fez a flauta no filme? Alguém lembra?*
>
> As crianças começam a responder juntas
>
> Gabriela:*Mas a menina que fez. Como que ela ia jogar maldição? A menina vai jogar uma maldição, criança!?*
>
> Rodrigo:*Pode ser que a criança não gostava dele.*
>
> Natália:*Eu acho que ela gostava.*
>
> Marianne:*Eu desenhei. A menina abraçando a árvore no final.*
>
> Marianne levanta o papel em frente a câmera com um desenho feito a lápis. O papel está na vertical, com a árvore ocupando toda a altura, e a criança bem pequena abraçando a árvore.
>
> Professora: *Ai, que lindo! Aí que a menina gosta da árvore. Ó ela abraçando a árvore, que carinhoso. E vocês abraçam árvore também quando vocês encontram com árvore?*
>
> Felipe: *Não, nem a pau.*
>
> Henrique: *Se eu soubesse que a árvore é meu parente, aí eu abraçaria. Só que se não fosse alguém da família, eu não ia abraçar não.*
>
> *Rodrigo: Uma coisa, se alguém pode ter colocado alguma coisa assim, um feitiço... Maldição até pode ser, mas eu também não tô achando. No início eu tava achando que era uma maldição, agora eu acho que alguém colocou um feitiço na árvore.*
>
> *Ana Luiza:Aqui, se eu visse uma árvore eu ia abraçar ela, que nem no filme.*

Este é um filme que costuma causar estranhamentos nas crianças das turmas do CP, apresentando uma cosmovisão diferente da delas. Ao fazer da aula uma conversa sobre o filme, as crianças puderam ir percebendo nos detalhes – no gesto do abraço, no ato de cortar uma árvore e colocar outra no lugar, nas flautas no topo de várias outras árvores – que o ritual que vemos no filme se repete infinitamente. Lembro de Larrosa, que diz:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, (...) cultivar a atenção e a delicadeza (LARROSA, 2017, p. 25)

Talvez o cinema e o audiovisual possam cuidar de um tempo na escola para experimentar outras formas de ver, escutar e estar no mundo – distintas daquelas já possibilitadas pelos outros saberes que ocupam as escolas. Em casa, Henrique grava um som de vassoura. Depois, me conta "ô professora, só de gravar um som eu já imaginei uma mulher africana varrendo sua casa andando de um lugar pro outro pra varrer".

O imaginar tem uma proximidade grande com a imagem – afinal, a palavra imaginação vem do latim *imaginari*: formar uma imagem mental. Henrique, no gesto de gravar o som da vassoura, imagina algo que não é o que ele estava vendo ou vivendo na casa dele. Henrique remonta o som da vassoura com a imagem em sua mente. Capta um som em sua casa, e transforma-o ao vinculá-lo à imagem de uma mulher africana – em outro continente – varrendo outra casa.

Ainda sobre imaginação, há muito o que pensar em uma interação que aconteceu quando Luca apresentou à turma sua personagem Florzinha, uma capivara:

> Professora: *Ô Luca, você quer contar mais alguma coisa pra a gente ou a gente pode passar pro próximo personagem?*
>
> Luca:*Ela é uma menina. Ela é um animal. Ela é protetora da Lagoa da Pampulha.*
>
> Felipe:*Ela tem super poderes?*
>
> Luca:*Não. Assim, o poder, aqui ó. O peso dela é 23kg. Ela anda rápido, mas tem hora que ela anda devagar. Ela fala português. E ela fisicaliza - não sei falar - fiscaliza as pessoas que jogam lixo lá na Lagoa.*
>
> Sophia: *Eu entendi. Quando ela vê uma pessoa jogando lixo ela corre rápido.*
>
> Luca:*É... Ela vai lá e avisa: - não pode jogar não sei quê. Mas também ela tem um super poder sim. O poder dela é que ela deixa a Lagoa da Pampulha limpa.*
>
> Professora:*Hãaa! Que poder maravilhoso!*
>
> Henrique:*E aí a gente vê a água da Lagoa da Pampulha cristalina!*
>
> Luca:*É, tipo, num piscar de olhos ela já limpou tudo!*

Me interessa aqui o imaginar *com* o outro. Luca cria e apresenta sua personagem a partir da observação e pesquisa de como são as capivaras reais – provavelmente ele já encontrou com uma na Lagoa da Pampulha. Obviamente, já há uma imaginação individual: a capivara fiscaliza a lagoa. Mas Luca é também afetado pela proposta da aula de desenvolvermos os personagens, e pelas intervenções dos colegas.

Uma informação sobre a Florzinha parece ter sido inventada ali na aula, a partir da pergunta do Felipe: "ela tem super poderes?". Primeiro, Luca diz que não. A personagem só passa a ter um super poder – de deixar a água da Lagoa da Pampulha cristalina em um piscar de olhos – na interação com as outras crianças, numa imaginação coletiva. Aqui, a imaginação nos mostra o desejo compartilhado dessas crianças de limpar a água da Lagoa da Pampulha e permeá-la de animais e árvores. Intervir na Lagoa da Pampulha real, e transformá-la.

Figura 3: Frame do filme feito pela turma - *Os Protetores da Lagoa da Pampulha*[354] (2º ano, 2021) – mostra a capivara Florzinha na lagoa poluída.

Nesse processo audiovisual, a capivara foi transformada em desenho, depois o desenho ganhou vida pela animação, e no movimento do piscar de olhos foi possível transformar a Lagoa da Pampulha. Para Epstein (1955), a natureza do audiovisual é apreender sobretudo as formas do movimento – a cada segundo, a imagem se modifica e altera sentidos. Para ele, o audiovisual reflete que nada é imóvel no universo, que tudo se move e se transforma.

Gravar, remontar e compartilhar as cenas das aulas *com* as crianças do CP parece adensar o sentido da proposta do Cinema e Audiovisual enquanto arte nas escolas. Espero que as cenas aqui compartilhadas possam inspirar e reimaginar práticas na confluência entre educação, arte e tecnologias.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, G. Conhecimento pela montagem. Em: *Diante do tempo, história da arte e anacronismos das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. O inesgotável, ou o conhecimento pela imaginação. Em: *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v.2., n.4, nov. 2012.

EPSTEIN, Jean. La Logique des Images/A Lógica das Imagens. Em: *L´Esprit du Cinéma*. Paris: Éditions Jeheber, 1955.

354 - Disponível no Youtube: https://youtu.be/Db1cH8tMbXs.

LARROSA, J. *Tremores*: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LEANDRO, Anita. *Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem*. Cinema & Educação: São Paulo, v. 21, p. maio-ago. 2001.

CENTRO PEDAGÓGICO DA UFMG. Projeto político pedagógico. Belo Horizonte, 2022.

ZAIDAN, S.; FERREIRA, M. C. C.; KAWASAKI, T. F. *A Pesquisa da Própria Prática no Mestrado Profissional*. Revista Multidisciplinar Plurais: Salvador, v.3, n. 1, jan.-abr. 2018.

O pioneirismo de Apolônia Pinto na exibição cinematográfica[355]

The pioneerism of Apolônia Pinto in film exhibition

Lívia Maria Gonçalves Cabrera[356]
(Doutoranda – UFF)

Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis[357]
(Doutorando – UFF)

Resumo: Desde seu nascimento, em 1854, no camarim do Theatro São Luís, Apolônia Pinto teve sua vida ligada às artes. Com o passar dos anos, tornou-se uma das maiores atrizes da sua geração. Em 1896, ela foi para Portugal com Germano Alves, seu companheiro, para tratar de um problema de saúde. No país europeu, os dois conheceram o Cinematógrafo Lumière. De volta ao Brasil com o projetor, se apresentaram em várias cidades entre 1897 e 1899. O artigo irá reconstituir a trajetória dessa mulher pioneira na exibição cinematográfica.

Palavras-chave: Apolônia Pinto, Germano Alves, exibidores ambulantes, mulheres no cinema brasileiro, histórias de cinemas.

Abstract: Since her birth, in 1854, in the dressing room of the São Luís Theater, Apolônia Pinto has had her life linked to the arts. Over the years, she has become one of the greatest actresses of her generation. In 1896, she went to Portugal with Germano Alves, her companion, to treat a health problem. In the European country, the two were introduced to the Cinematograph Lumière. Back in Brazil with the movie projector, they performed in various cities between 1897 and 1899. The paper will retrace the trajectory of this pioneering woman in film exhibition.

Keywords: Apolônia Pinto, Germano Alves, travelling exhibitors, women in Brazilian cinema, stories of cinemas.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Convidadas a escrever um texto sobre mulheres na exibição para o livro "Trabalhadoras do Cinema Brasileiro" (2021), que foi organizado pela professora Marina Tedesco, Lívia Cabrera e Cintia Langie logo notaram que não existia nenhuma investigação mais aprofundada sobre o assunto, mesmo diante de uma área cheia de possibilidades para ser explorada.

355 - Trabalho apresentado na Sessão 5 do ST Exibição Cinematográfica, Espectatorialidades e Artes da Projeção no Brasil do XXV Encontro SOCINE.

356 - Doutoranda no PPGCine da UFF. Mestra pelo PPGCine da UFF (2020). Bacharela em Ciências Sociais pela UFSCar (2010) e em Cinema e Audiovisual pela UFF (2017). E-mail: livia_cabrera@id.uff.br

357 - Doutorando no PPGCine da UFF. Mestre pelo PPGACL da UFJF (2016). Bacharel em Comunicação Social pela UFJF (2013) e em Direito pela FIVJ (2014). E-mail: ryan.brandao@hotmail.com

Em virtude da falta de informações, as autoras desenvolveram uma valiosa reflexão sobre como, na História do Cinema, o setor da exibição foi muito pouco estudado – especialmente quando comparado com a etapa da produção – e sobre como o trabalho técnico feito pelas mulheres no cinema foi apagado – principalmente quando comparado com o realizado pelos homens. Nesse sentido, é importante observar as fotografias divulgadas, no início da década de 1930, pela imprensa que registravam os encontros promovidos por entidades com o objetivo de discutir questões ligadas ao cinema. Por exemplo, as da Primeira Convenção Cinematográfica, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1932. Planejada pela Associação Brasileira Cinematográfica (ABC), o evento juntou representantes da produção, distribuição e exibição. Além delas, as das reuniões das primeiras diretorias do Sindicato Cinematográfico dos Exibidores, associação que foi fundada em 1933. Nas fotografias, é possível constatar a presença de algumas mulheres. Elas estão rodeadas por muitos homens e, na maioria das vezes, não são identificadas pela imprensa, o que dificulta o levantamento das suas biografias e a descoberta das atividades que realizavam. Dito isto, uma questão se coloca: no Brasil, quais mulheres poderiam ser consideradas pioneiras no setor da exibição?

Figura 1: Reunião do Sindicato Cinematográfico dos Exibidores em 1933
Fonte: *Diário da Noite*, 16 de outubro de 1933, p.1.

A tese de Ryan Brandão, que se encontra em desenvolvimento, analisa a passagem de exibidores ambulantes por Juiz de Fora no final do século XIX e início do XX. Ao conversar com Lívia, Ryan comentou que, entre julho e agosto de 1897, a Companhia de Variedades Germano Alves apresentou o Cinematógrafo Lumière no Theatro Juiz de Fora. Em sua pesquisa, o autor reconstituiu sua trajetória durante o período em que ela excursionou pelo Brasil. Ao verificar os periódicos dos municípios onde ela realizou espetáculos, Ryan constatou que, ao anunciarem a sua chegada, eles destacavam o nome de Apolônia Pinto, companheira de Germano Alves e, na época, considerada uma das maiores atrizes do país. Diante da necessidade de mais iniciativas que ponham em perspectiva o trabalho de mulheres nas diferentes áreas do cinema, bem como de pesquisas que analisem a exibição no Brasil, principalmente nos primórdios do cinema, Lívia Cabrera e Ryan Brandão decidiram unir forças neste artigo que pretende examinar a importância de Apolônia Pinto no setor da exibição.

Durante a investigação, foi possível encontrar um vasto material sobre ela. No entanto, todos eles destacavam sua carreira nos palcos. O curto período em que ela e seu companheiro percorreram diversos municípios do país com o Cinematógrafo Lumière é pouco abordado. Nesse sentido, cabe aqui uma reflexão trazida pelo livro "Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas" (2018), de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. A obra trabalha a ideia de que o pesquisador que se debruça sobre personagens silenciados deve usar a criatividade. Ele deve prestar atenção nas frestas, e deve procurar caminhos e espaços dos quais surgirão outras possibilidades de pesquisas. Foi através do cruzamento de sua biografia com os registros dos jornais da época que conseguimos levantar informações sobre o trabalho de Apolônia Pinto no setor da exibição.

APOLÔNIA PINTO: DE ATRIZ A EXIBIDORA

Em "Apolônia Pinto e seu tempo" (1953), José Jansen Ferreira declara que, no dia 21 de junho de 1854, o Theatro São Luís – situado na capital do Maranhão – recebeu a peça "O tributo das cem donzelas". Dentre as atrizes, a portuguesa Rosa Adelaide Marchezy. Ela era casada com Feliciano da Silva Pinto, que também fazia parte do elenco. Grávida, ela começou a sentir as contrações do parto durante a sua participação no espetáculo. No camarim do teatro, Rosa deu à luz uma menina. Nos dias seguintes, Apolônia Fragoso – uma ilustre dama da sociedade maranhense – concedeu ao casal diversas manifestações de apreço. Para retribuir o carinho, eles não apenas a convidaram para ser madrinha da sua filha, mas também a registraram com seu nome. Rosa e Feliciano decidiram que Apolônia Pinto viveria em São Luís com a madrinha. O convívio com a filha não era contínuo, pois eles frequentemente estavam dando espetáculos ao redor e fora do país. Desde cedo, Apolônia manifestou interesse pela interpretação. Ela teve o primeiro contato com o público em 1866. A empresa de Vicente Pontes de Oliveira e Manuela Lucci precisou substituir uma atriz que, devido ao nascimento do filho, estava impossibilitada de trabalhar. Diante da semelhança entre as histórias, se lembraram de Apolônia. Não demorou muito para que ela ganhasse papéis em outras produções.

No fim da década de 1860, Apolônia partiu para o Rio de Janeiro. Todavia, antes de se mudar, dois episódios marcaram sua vida: a morte do pai e o casamento com o ator José Maria Jordani. Apolônia foi para a então capital federal com o esposo, a mãe, o irmão e a irmã, que tinha graves problemas de saúde. Porém, o seu matrimônio não durou muito, pois José Maria faleceu logo depois da sua família se estabelecer na cidade. O debute da intérprete nos palcos cariocas ocorreu em 1º de janeiro de 1870. O seu trabalho agradou bastante ao público. Com o passar dos anos, ela foi construindo uma respeitável carreira no país. Apesar disso, Apolônia se sentia cada vez mais sozinha. No fim da década de 1870, perdeu a irmã e, logo em seguida, o irmão. Todavia, um acontecimento inesperado preencheu um pouco do vazio gerado pela morte de seus familiares: uma recém-nascida foi abandonada na porta da sua casa. Apolônia decidiu adotá-la e a registrou com o nome de Conceição. Como fazia muitas viagens pelo país, contava com a ajuda da mãe para cuidar de Conceição. Porém, com o falecimento de Rosa, em 1885, a atriz perdeu a sua maior apoiadora.

Desde que enviuvou, Apolônia havia tido poucos relacionamentos. Certa vez, depois de uma apresentação, ela recebeu no seu camarim o ator português Germano Alves da Silva, que queria parabenizá-la pelo seu desempenho. Logo que se conheceram, os dois começaram um romance. No início da década de 1890, eles já estavam morando juntos. Quando tudo parecia ir bem, Conceição faleceu. O óbito da filha abalou tanto a atriz que, por algum tempo, deixou de se apresentar. Durante a década de 1890, Apolônia também constatou que estava perdendo a audição, o que representaria o fim da sua carreira. Ela decidiu ir para Portugal, onde esperava encontrar algum especialista que tratasse do problema de saúde. De acordo com a edição de 27 de setembro de 1896 do *Jornal do Brasil* (p.3), o casal integrava a lista de passageiros de um navio que, no dia anterior, havia saído do Rio de Janeiro com destino a Bordeaux. Quando ele fez escala em Lisboa, Apolônia e Germano desembarcaram. Lá, ela marcou uma consulta com um especialista, mas ele não foi capaz de ajudá-la. Mesmo assim, a viagem foi importante para animá-la depois de tantas provações. A edição de 15 de junho de 1897 do *Jornal do Brasil* (p.2) destacou que, durante a estadia do casal em Portugal, o Real Colyseu de Lisboa apresentou ao público o Cinematógrafo Lumière. Apolônia e Germano ficaram bastante impressionados com o projetor, que era tido como a última novidade na Europa. Confiantes de que iriam proporcionar aos brasileiros uma das mais recentes descobertas, entraram em contato com um representante da companhia dos irmãos Lumière e adquiriram um exemplar do Cinematógrafo. A folha revelou que, em breve, ele seria apresentado num dos teatros do Rio de Janeiro. A previsão era de que a embarcação que, naquele momento, estava trazendo o casal para o Brasil aportaria na então capital federal em 20 de junho de 1897, ou seja, dali a cinco dias. Quando retornou, Germano fundou uma Companhia de Variedades, que recebeu seu nome. Ele e Apolônia excursionaram, entre 1897 e 1899, por várias cidades das Regiões Sudeste e Sul apresentando o projetor.

O PERCURSO DA COMPANHIA DE VARIEDADES GERMANO ALVES

Devido às limitações deste artigo, optamos por apresentar o percurso da Companhia de Variedades Germano Alves pelo país em uma tabela. Aqui, indicamos (01) as cidades por onde ela passou, (02) o período em que ela ficou em cada um dos municípios e (03) o local onde os espetáculos foram promovidos. Essas informações foram levantadas nos jornais da época, que foram encontrados na Hemeroteca Digital Brasileira e nos arquivos das cidades mencionadas. Como muitos periódicos não foram preservados, a tabela tem lacunas. Por exemplo, às vezes, conseguimos apontar as datas exatas do primeiro e do último espetáculo dados. Outras vezes, descobrimos somente o mês e o ano da apresentação. No futuro, temos a intenção de analisar a rota da Companhia de Variedades Germano Alves, cruzando-a com a de outros exibidores da época e também com o próprio percurso feito por Apolônia Pinto no período em que atuava.

Cidade	Período	Local
Rio de Janeiro	15 de julho de 1897 a 20 de julho de 1897	Theatro Lucinda

Juiz de Fora	23 de julho de 1897 a 8 de agosto de 1897	Theatro Juiz de Fora
Niterói	12 de agosto de 1897 a 15 de agosto de 1897	Theatro Municipal Santa Tereza
Campos dos Goytacazes	20 de agosto de 1897 a 12 de setembro de 1897	Theatro São Salvador
Curitiba	9 de outubro de 1897 a 17 de outubro de 1897	Theatro Hauer
Florianópolis	28 de outubro de 1897 a 7 de novembro de 1897	Theatro Álvaro de Carvalho
Rio Grande	14 de novembro de 1897 a 7 de dezembro de 1897	Theatro Sete de Setembro
Jaguarão	dezembro de 1897	----------
Bagé	janeiro de 1898	----------
Santa Maria	março de 1898	----------
Rio Pardo	março e abril de 1898	----------
Porto Alegre	9 de abril de 1898 a ----------	Theatro São Pedro
São Leopoldo	abril e maio de 1898	----------
Bagé	junho de 1898	----------
Belo Horizonte	18 de setembro de 1898 a 16 de outubro de 1898	Theatro Variedades
Sabará	outubro de 1898	----------
Ouro Preto	novembro de 1898	----------
São João Del-Rei	dezembro de 1898	Theatro Municipal de São João Del-Rei
Juiz de Fora	31 de dezembro de 1898 a 11 de janeiro de 1899	Theatro Juiz de Fora
Petrópolis	1º de fevereiro de 1899 a 4 de fevereiro de 1899	Theatro Cassino Fluminense
Nova Friburgo	abril de 1899	----------
Leopoldina	8 de junho de 1899 a ----------	Theatro Alencar
Cataguases	julho de 1899	----------
Rio Novo	agosto de 1899	----------

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apolônia Pinto continuou atuando até a década de 1930, quando foi morar no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro, junto com Germano. Faleceu no local em 1937, aos 83 anos. A sua história é similar a de várias mulheres que trabalharam no cinema exercendo diferentes funções e não foram creditadas, sendo, portanto, invisibilizadas. O seu reconhecimento público ocorreu muito mais pela sua carreira de atriz. Mesmo assim, se nos voltarmos para a História do Teatro Brasileiro, é possível encontrar um maior volume de informações sobre atores contemporâneos a ela do que a seu próprio respeito. Logo, a carência de dados persiste. No levantamento feito, ficou bastante evidente a importância de seu trabalho na

atuação e na constituição de diversas companhias de teatro que se apresentaram ao redor do país, o que a tornou uma referência na sua época, especialmente no Maranhão, o estado onde nasceu.

No entanto, o apagamento, em sua biografia, do seu trabalho com a exibição no Brasil nos faz refletir sobre como, histórica e socialmente, a mulher sempre esteve conectada com a atuação, o estrelato e a performance corporal, criando uma distância do feminino para com o trabalho técnico, a mentoria criativa, as estratégias comerciais e as tomadas de decisão. Tendo na doença um possível entrave para seguir atuando, Apolônia viu na novidade tecnológica uma grande atração para se tornar empresária dos palcos e telas ao lado do marido. Mesmo que a Companhia carregue o nome do homem, a quem, na época, era socialmente atribuído o papel de provedor e a quem cabia as palavras finais, é evidente o destaque ao nome da maranhense quando analisamos as publicidades dos jornais que anunciaram os espetáculos da Companhia de Variedades no Brasil, sendo ela o alicerce artístico e financeiro da empreitada.

Diante das dificuldades de traçar a trajetória dessa figura, reforçamos a importância de recuperarmos a história da exibição cinematográfica em nossa nação nesses primeiros anos, a descoberta dos pioneiros, os seus percursos e os seus modelos de negócio, trabalho que vem sendo feito recentemente por vários pesquisadores, que certamente ainda vão gerar excelentes descobertas. Além desse resgate, a finalidade deste artigo é instigar outras pesquisas sobre a atuação de mulheres no campo da exibição, indo ao encontro do movimento historiográfico que tem procurado trazer à luz trajetórias apagadas, refletindo criticamente sobre a maneira como as narrativas foram construídas ao longo da História.

Figura 2: Germano Alves e Apolônia Pinto
Fonte: Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de Apolônia Pinto (1954).

REFERÊNCIAS

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de Apolônia Pinto*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1954.

CABRERA, Lívia; LANGIE, Cintia. "A exibição cinematográfica: procurando rastros de mulheres na etapa final da cadeira do cinema". *In:* TEDESCO, Marina. (Org.). *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nau Editora: 2021.

DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, edição de 16 de outubro de 1933, p.1.

FERREIRA, José Jansen. *Apolônia Pinto e seu tempo*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, edição de 27 de setembro de 1896, p.3.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, edição de 15 de junho de 1897, p.2.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato:* a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

A Sétima Arte: a extrema direita invade o audiovisual [358]

The Seventh Art: the Far-right invades the audiovisual

Lucas Carlini Lespier[359]
(Doutorando– IA/UNICAMP)

Resumo: Este texto propõe uma reflexão sobre o cinema e suas conexões sociais e políticas. Analisamos parte da série documental A Sétima Arte (2021) da produtora Brasil Paralelo com foco na teoria do parasita pós-moderno apresentada pelos realizadores e sua inserção no campo discursivo da ideologia de gênero". O texto, elaborado em conjunto, é parte dos debates sobre a ascensão conservadora no Brasil tema de pesquisa de Iara Beleli nos últimos anos.

Palavras-chave: Documentário, Brasil Paralelo, Extrema-direita, Diferenças.

Abstract: This text proposes a reflection on cinema and its social and political connections. We analyzed part of the documentary series A Sétima Arte (2021) by the production company Brasil Paralelo, focusing on the postmodern parasite theory presented by the filmmakers and its insertion in the discursive field of gender ideology". on the rise of conservatives in Brazil, research theme by Iara Beleli in recent years.

Keywords: Documentary, Brasil Paralelo, Far-right, Differences.

Este texto propõe uma reflexão sobre a série documental *A Sétima Arte (2021)*[360], produzida pela Brasil Paralelo. A série apresenta uma visão conservadora do cinema, assim como suas conexões sociais e políticas. Este artigo foca o terceiro episódio - A teoria do parasita pós-moderno no cinema - apresentado pelos realizadores como central pois discute o caráter ideológico da produção cinematográfica atual. Os sete episódios da série A *Sétima Arte (2021)* foram lançados no YouTube e na plataforma da empresa.

Fundada em 2016, a Brasil Paralelo se apresenta como produtora de conteúdos voltados para entretenimento e educação. A Brasil Paralelo aparece como um dos «thinkthanks do livre-mercado» de maior impacto nas redes sociais em 2021. Em lista publicada pela revista Forbes estadunidense, é descrita como «Brasil Paralelo, a Brazilian platform that I would describe as a pro-free-society Netflix» (CHAUFEN, 2021). A Produtora tem alto investimento em propagandas. Segundo o jornal Folha de São Paulo, a produtora seria a entidade brasileira que mais paga anúncios políticos para o Google, tendo gasto R$ 368 mil entre novembro de 2021 e junho do ano de 2022 (MORAES; PORTO, 2022).

358 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 21 – Cinemas brasileiros contra os conservadorismos.

359 - Lucas Lespier é doutorando na Pós-graduação em Multimeios - IA/Unicamp, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi.

360 - Brasil Paralelo.A SÉTIMA ARTE . YouTube, 25 out. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mSTcmbBA3rQ&list=PL3y-v1E7liXyR7_nH_0WCN5RQ6p-ryqkQC

A SÉTIMA ARTE E A BRASIL PARALELO

Filipe Valerim, um dos fundadores da Brasil Paralelo, apresenta cada episódio de A Sétima Arte, olhando diretamente para câmera e evocando os supostos "medos" dos espectadores, por exemplo, ferir "seus valores e de sua família". O lançamento da série de documentários coincide com o lançamento da plataforma de streaming *BP select*, cuja proposta selecionar filmes que dialoguem com os "valores" de seu público.

Imagem 1 - *Banner* publicitário do site: bp.brasilparalelo.com.br - Acesso em: 22 Out. 2022

FORMA

O episódio do documentário dedicado a teoria do parasita pós-moderno se inicia apresentando uma metáfora que define sua proposição. Uma animação ilustra o caso nos mostrando fungos. A alegoria é direta - o pós-moderno se infiltra na cultura como um parasita para tentar destruí-la. Com a metáfora ilustrada continuamos para a construção da argumentação. Somos apresentados a imagens de arquivo do depoimento de Walt Disney para a Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC)[361]. O comitê investigava a possível ação comunista dentro de Hollywood no período que ficaria conhecido como macarthismo ou caça as bruxas. A definição de comunismo apresentada dialogo diretamente com a argumentação do documentário. Em uma imagem de arquivo das declarações ao comitê, J. Edgar Hoover, creditado como ex-diretor do FBI, diz que o comunismo não é um partido, mas um modo de vida, um estilo de vida danoso e maligno "o comunismo se parece com uma doença que se espalha como uma epidemia...". A imagem de arquivo do ex-diretor do FBI termina com a imagem que apresenta o titulo do episódio: O parasita.

361 - *House Un-American Activities Committee*

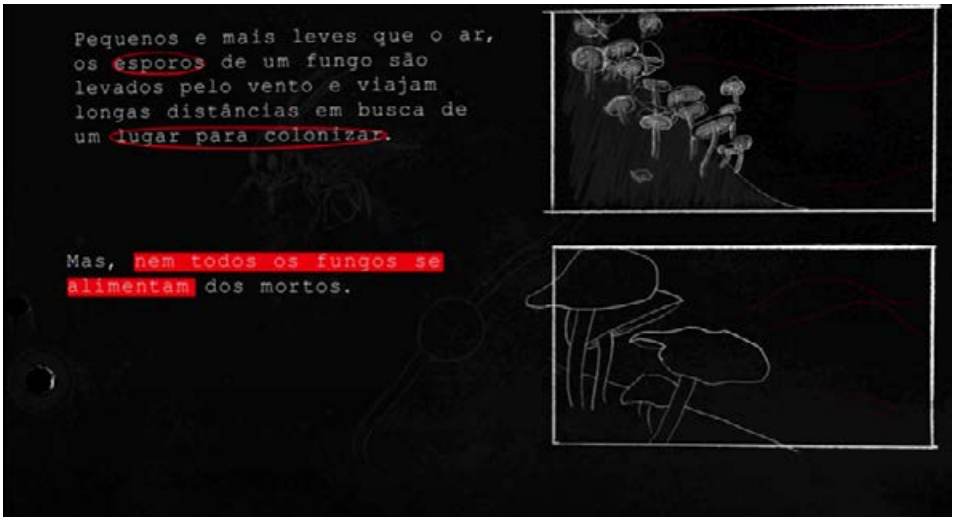


Imagem 2 - *Frame* do documentário A Sétima arte.

Nessas imagens da década de 1940, o documentário mostra faz eco a alegoria dos parasitas e nos transporta para o debate do contemporâneo, ao associarmos o risco do poder ideológico, que aparece na caça as bruxas do comunismo, ao estudo de caso que será apresentado sobre a "ideologia de gênero" no cinema.

Do ponto de vista formal, após a pequena animação temos entrevistas com especialistas ilustrado por imagens de arquivo de filmes quase em sua totalidade hollywoodianos. A construção audiovisual se aproxima do que Ramos denomina "documentário cabo", uma estrutura que mesmo com alguma distância da antiga voz de Deus coloca em seus entrevistados a função de criar uma narrativa linear e não polifônica:

> ao contrário do documentário típico do período clássico, as asserções são estabelecidas por vozes múltiplas. A narrativa enuncia não apenas através da locução, em sua posição de voz de Deus falando sobre o mundo, mas através de uma multiplicidade de vozes, representada por entrevistas, depoimentos, material de arquivo, diálogos. A multiplicidade de vozes não exclui, no entanto, a unicidade da asserção do saber veiculada pelo documentário cabo, dentro de um contexto ideológico próximo ao documentário clássico.(RAMOS, 2008, p.41)

Entre os entrevistados, Jonathan Pageau, professor de semiótica e iconologia, criador da teoria do parasitismo pós-moderno[362], é cortada em paralelo com Guilherme Freire, professor de filosofia, e *Diretor de Streaming e Educação na Brasil Paralelo*[363]. Outros entrevistados aparecem em pequenos trechos, mas a montagem em paralelos se estrutura como um diálogo entre Pageau e Freire, no qual Freire complementa e apresenta exemplos da teória de Pageu.

362 - O pensamento pós-moderno segundo Pageu entende qualquer estrutura de poder como "má" e essa é uma posição difícil, pois mudar a estrutura de poder de nada adiantaria. Apenas seria uma reversão e portanto a teoria pós-moderna busca parasitar a cultura e assim destruir as estruturas sociais. O autor diz que assim os "pós-modernos" buscam desconstruir a história e aponta que em um texto, não citado diretamente, Jacques Derrida descreveu seu pensamento como parasitário.

363 - Linkedin. Disponível em: https://www.linkedin.com/in/guilhermefclfreire/?originalSubdomain=br. Acesso em 22 jan. 2023.

CASO CENTRAL: STARWARS E "IDEOLOGIA DE GÊNERO"

O terceiro episódio da série propõe uma discussão sobre o caráter ideológico do cinema atual, em clara referência ao "comunismo", apresentado como uma doença, uma epidemia. É justamente a ideia de doença, epidemia, que aciona questões relativas às demandas dos movimentos sociais. Como aponta Beleli (2022) termos como "Feministas" no tem sido acionados como categorias acusatórias, inculcando a dúvida nos conservadores e em alguns auto-proclamados progressistas, assim como parte da opinião pública, sobre as demandas dos movimentos sociais (BELELI, 2022).

> [...] el término "feminista" gana status de categoría acusatoria, cuyas descalificaciones personales debilitan el debate democrático de ideas – ilusión inicial de la intensificación de la comunicación en red – apuntando las feministas como la figura "aguafiestas" de la supuesta "felicidad" encontrada en la familia.
>
> (BELELI, 2022, p. 4)

Em *A Sétima arte* a crítica à "ideologia de gênero" (MISKOLCI, 2019) é acionada a partir de um estudo de caso da série de filmes *Star Wars*, comparando a trilogia original (1977- 1983)[364] que tem como herói Luke Skywalker, com a trilogia recente (2015-2019)[365], cuja protagonista - a personagem Rey Skywalker - é tratada no documentário como uma representante das teorias pós-modernas, apontando para os pontos nocivos da "ideologia de gênero", apresentada como propaganda ideológica parasitária. Essas discussões foram viralizadas na produção horizontalizada da internet. No entanto, aparentemente, a Brasil Paralelo desponta como primeira produtora de grande porte empenhada em conteúdos que espelham as narrativas conservadoras que acontecem na internet, ou como coloca Miskolci, na esfera pública técnico-midiatizada. Com isso ganham adeptos na miríade política e na opinião pública usando a estratégia das redes sociais "no engajamento da opinião pública a essa cruzada moral, em especial porque privilegiam a compreensão do político como algo pessoal, da ordem das escolhas individuais e, no limite, morais." (MISKOLCI,2021,p.38)

O campo discursivo da "ideologia de gênero" articula o debate político no campo da opinião pessoal e dos valores morais e faz o uso de uma instauração do medo de novos e antigos fantasmas:

> O espectro "ideologia de gênero" delimita um campo discursivo de ação que podemos reconhecer como unindo imaginariamente uma suposta ameaça de retorno do comunismo ao pensamento acadêmico feminista estabelecendo um enquadramento da política em torno do medo de mudanças na ordem das relações entre homens e mulheres e, sobretudo, da extensão de direitos a homossexuais. Discussões macropolíticas são substituídas por uma retórica que traz à

364 - STAR WARS – Episódio IV: uma nova esperança. Direção: George Lucas. Estados Unidos: Produção Lucasfilm: 1977; STAR WARS – Episódio V: O império contra-ataca. Direção: George Lucas. Estados Unidos: Produção Lucasfilm: 1980;STAR WARS – Episódio VI: O Retorno de Jedi. Direção: George Lucas. Estados Unidos: Produção Lucasfilm: 1983.

365 - Star Wars: Episódio VII - O Despertar da Força. Direção: J.J. Abrams. EUA, 2015; Star Wars: Episódio VIII - Os Últimos Jedi. Direção: Rian Johnson. EUA, 2017; Star Wars: Episódio IX - A Ascensão Skywalker. Direção: J.J. Abrams. EUA, 2019.

> opinião pública o diagnóstico de que a origem de problemas sociais resulta de mudanças comportamentais que precisariam ser combatidas. (MISKOLCI,2018,p.6)

Ao analisar o cinema atual, Pageau aponta para uma tendência de substituição do masculino pelo feminino, a exemplo de Luke Skywalker protagonista que, na trilogia original de StarWars, conquista seu lugar de herói em oposição a Rey Skywalker heroína da nova trilogia. Freire coloca de maneira incisiva "esse protagonismo foi conquistado com qual jornada? Qual busca da alma humana?". Enquanto os antigos heróis masculinos teriam conquistado seu lugar pela jornada do herói personagens como Rey teriam conquistado o seu lugar apenas por serem mulheres. Na comparação com o Luke Skywaker - homem e herói da primeira trilogia de Star Wars que luta, sofre e aprende para "se tornar um mestre" -, Pageau, , se referindo a Rey, assevera: "O que eles quiseram fazer nos filmes novos de Star Wars, eles estavam tão entusiasmados por ter uma personagem central feminina, que eles exageraram e transformaram Rey em alguém que não aprendeu nada com ninguém".[366]

A imagem da heroína ficcional não respeita ou aprende com as tradições e acha que já sabe de tudo. Uma heroína feminina é uma estraga-prazeres que não tem uma jornada valida e que atrapalha o cinema como criador de narrativas que fazem bem as famílias espectadoras. "Uma estraga-prazeres: aquela que atrapalha a felicidade das outras pessoas. Ou apenas aquela que está no caminho[...] A sua mera chegada a uma sala é uma lembrança de histórias que "atrapalham" a ocupação daquela sala." (Ahmed, Sara. 2020. P .93)

A recusa de Rey a ocupar os velhos lugares, não aceita o sacrifício que deveria fazer e, ao buscar seu lugar, questiona o que está estabelecido, desafiando o conforto público. A descrição de Rey no documentário, por vezes afastada da narrativa do filme constrói uma visão da heroína muito próxima com a figura da estraga prazeres definida por Ahmed:

> Criar estranheza é para ser lida como sendo estranha. Manter o conforto público requer que certos corpos "colaborem". Recusar-se a colaborar, recusar o lugar em que você está colocada, é ser vista como causadora de problemas, como deixando outras pessoas desconfortáveis.(Ahmed, Sara. 2020. P .93)

Segundo Pageau, estes filmes estariam andando em direção à propaganda ideológica, por isso estariam perdendo "profundidade simbólica". A defesa da volta a um passado é valorizada em oposição à ideologia parasita que invade como um fungo a arte e a corrói. A narrativa ideal é a jornada do heróis em uma interpretação cristã, e tudo aquilo que foge disso aparece no discurso como "perda simbólica", expressão utilizada por Pageau. Ao se afastar do mito do herói masculino e colocar uma protagonista feminina o filme é interpretado no campo discursivo da "ideologia de gênero".

366 - O termo "eles" se repete durante todo discurso de Pageau e Freire, sem nunca definir claramente o sujeito.

Os autores constroem uma narrativa sobre Rey como símbolo de uma heroína feminina que não conquista nada, ocupa este lugar por ser mulher. Freire apresenta que Isso afastaria o público de ter relação com essas histórias. Pageu conclui que esse contexto de propaganda não será duradouro enquanto Freire nos diz que "A família comum não tem mais relação com o cinema".

Nada é dito sobre a situação da mulher na nossa sociedade e como uma heroína feminina se relaciona com esse contexto. Os desafios por quais Rey deveria ter passado são os mesmos dos homens, com as mesmas condições. As diferenças não existem no discurso apenas existe uma critica a narrativa dos filmes que substituem uma mulher e está não está a altura dos heróis dos passados e dos valores conservadores da família.[367]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao explicitar a teoria do parasita o documentário usa *Star Wars* como a ilustração do seu opositor. Uma série de filmes de produção hollywoodiana feita Disney, um grande símbolo do capitalismo. A disputa de narrativas se dá entre o conservadorismo da Brasil Paralelo e a proposta progressista, mesmo que liberal, de uma heroína hollywoodiana. O documentário com a chave do parasita pós-moderno une em uma ideia de "ideologia de gênero" tudo aquilo que não é tão conservador quanto ele próprio. Dessa maneira o discurso liberal de Hollywood toma a posição de qualquer outro discurso progressista sobre gênero e o conservadorismo apresentado pelo documentário se coloca como aquele que luta contra o *status quo* em busca de um mundo melhor. Colocando em seu opositor um filme de grande circulação o documentário colocava seu pensamento conservador como aquele que se indigna com a realidade. O pensamento conservador se torna rebelde, papel que historicamente pertenceu as esquerdas, como coloca Pablo Stefanoni: "[...] estamos ante derechas que le disputan a la izquierda la capacidad de indignarse frente a la realidad y de proponer vías para transformarla. (STEFANONI, 2020, p. 15).

REFERÊNCIAS

Ahmed, Sara. 2020. "Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas)". Revista ECO-Pós, 23(3), p. 82-102 [https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27642 - acesso dezembro de 2020].

BELELI, Iara. Antifeminismos: los efectos del discurso del odio. Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, Centro Latinoamericano en Sexualidad y Derechos Humanos (CLAM / IMS / UERJ), 2022.

CHAUFEN, ,Alejandro 2021. The 2021 Ranking Of Free-Market Think Tanks Measured By Social Media Impact. 30 de março de 2021. [https://www.forbes.com/sites/alejandrochafuen/2021/03/30/the-2021-ranking-of-free-market-think-tanks-measured-by-social-media-impact/?sh=2759894977f6. Acesso em: 15 out. 2022.

MISKOLCI, Richard. 2021.*Batalhas Morais:* Política identitária na esfera pública técnico-midiatizada. São Paulo: Autêntica.

367 - Não são apresentados muitos argumentos ou dados para sustentar tais afirmações. Apenas temos um corte para discursos na Premiação do Oscar, seguida de uma tabela que mostra que a audiência do Oscar na televisão nunca foi tão baixa. A ideia é que isso demonstraria a falta de interesse do público em geral no cinema atual.

MISKOLCI, Richard. 2018. "Exorcizando um fantasma: os interesses por trás do combate à 'ideologia de gênero'". cadernos pagu (53). Campinas-SP: Pagu/Unicamp. Disponível em Scielo.br/cpa. Acesso em: 05 jan. 2023.

MORAES, Carolina. PORTO, Walter. *Produtora Brasil Paralelo é a que mais paga anúncios no google*. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 de junho de 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/produtora-brasil-paralelo-e-quem-mais-paga-anuncios-politicos-do-google.shtml. Acesso em: 20 dez. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. 2008. O que é mesmo documentário? São Paulo. Senac.

STEFANONI, Pablo. ¿La rebeldía se volvió de derecha? Cómo el antiprogresismo y la incorrección política están construyendo un nuevo sentido común (y por qué la izquierda debería tomarlos en serio)". Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2020.

Que venham os palhaços: Canção popular e instabilidade social em Coringa[368]

Send in the Clowns: Popular song e social uprising in Joker

Lucas Ravazzano[369]
(Doutor – UNIFTC Salvador)

Resumo: A presente pesquisa irá partir de teorias sobre a capacidade da canção popular, em seu uso no cinema, de expressar pontos de vista de um determinado personagem, mudar nossa percepção da cena, além de criar relações intertextuais entre o filme no qual estão sendo usadas e o contexto receptivo da canção. A análise levará em conta a origem e trajetória da canção *Send in the Clowns* e como essa canção dialoga com os temas de instabilidade social que são centrais no filme *Coringa*.

Palavras-chave: Canção popular, análise fílmica, Coringa.

Abstract: The present research starting point will be the theories about the ability of popular songs, in their use in cinema, to express points of view of a certain character, change our perception of the scene, in addition to creating intertextual relations between the film in which they are being used and the receptive context of the song. The analysis will take into account the origin and history of the song Send in the Clowns and how this song dialogues with the themes of social instability that are central in the film Joker.

Keywords: Popular song, film analysis, Joker.

Durante muito tempo, artigos sobre aspectos sonoros no campo do cinema inevitavelmente iniciavam descrevendo o quanto este era um espaço incipiente, ainda pouco explorado devidamente pela academia. Teóricos como Rick Altman (1992) tentavam desfazer certos sensos comuns que justificavam o pouco interesse pelo estudo do som, do mesmo modo que trabalhos como o de Michel Chion (2011) mostravam como o som acrescentava valor expressivo ao audiovisual ao invés de apenas repetir ou reforçar o que estava na imagem, postulando que o som trazia um valor acrescentado.

Desde então houve uma considerável expansão dos estudos de som, inclusive estudos que recortam elementos específicos da dimensão sonora de um filme, como o uso da música. De trabalhos pioneiros como o de Claudia Gorbman (1987), passando por estudos produzidos no Brasil, a exemplo do que fez Suzana Reck Miranda (2011), é possível perceber a estruturação consistente do estudo da música no cinema como um campo de estudo.

368 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: SOM NO CINEMA.

369 - Graduado em Relações Públicas e Marketing pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), Mestre e Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA, docente dos cursos de Comunicação da UNIFTC Salvador e pesquisador do Laboratório de Análise Fílmica da UFBA.

Nesse campo é possível encontrar trabalhos dedicados a entender o uso da canção popular no audiovisual como fazem Piedras e Dufays (2018). Primeiramente os autores afirmam que a canção popular pode exercer as mesmas funções que são atribuídas à música composta para cinema:

> "Expressar a posição dos cineastas diante do que narram; sugerir o que os personagens pensam; reforçar o senso de realidade ou irrealidade de uma cena; reforçar ou contradizer o ritmo de uma sequência; variar a percepção do silêncio em um filme e antecipar ou provocar um resultado" (Piedras e Dufays, 2018,p. 83)[370]

Essas ideias remetem às funções da música trabalhadas por Gorbman (1987), mas Piedras e Dufays (2018) também identificam certas especificidades no uso da canção popular no audiovisual. Os autores reconhecem que os usos de músicas que compõem o cancioneiro popular carregam uma qualidade de intertextualidade que podem remeter tanto a memórias individuais, quanto coletivas e também a períodos históricos específicos. A canção popular seria, portanto, um veículo de emoções e afetos, instrumentos de identificação e distanciamento.

Depetris-Chauvin (2016) ecoa pensamentos semelhantes aos de Piedras e Dufays (2018), ponderando que a canção popular pode ser capaz de construir um sentimento de lugar, comunidade ou afetividade pelo modo como é capaz de projetar e representar a subjetividade. Para Depetris-Chauvin (2016) isso acontece porque a música seria capaz de acionar a memória dos nossos próprios sentimentos.

É com base nessas perspectivas de Depetris-Chauvin (2016) e Piedras e Dufays (2018) que o presente trabalho irá analisar o modo como o filme *Coringa* (2019) usa a canção *Send in The Clowns* para comunicar diferentes elementos temáticos de sua narrativa. Antes de partir para análise, porém, cabe fazer uma contextualização da canção objeto deste artigo.

ENTENDENDO *SEND IN THE CLOWNS*

A canção *Send in The Clowns* foi originalmente composta por Stephen Sondheim para o musical teatral *A Little Night Music*, de 1973, que adaptava o filme *Sorrisos de Uma Noite de Amor* (1955), de Ingmar Bergman. A canção é cantada pela personagem Desirée no momento em que ela reflete sobre suas desilusões amorosas e as ironias que pontuaram sua vida. Originalmente a personagem não teria esse número musical na peça, mas durante os ensaios foi percebido que faltava algo à personagem Desirée. Assim, Sondheim compôs *Send in the Clowns* no intervalo de dois dias para garantir à personagem um número musical próprio.

No documentário *Six by Sondheim* (2013), em que Sondheim analisa seis de suas mais famosas canções, o compositor fala do desafio que foi escrever a canção, já que a atriz Glynis Johns, que interpretava Desirée, não tinha um grande alcance vocal apesar de possuir uma bela voz. Sondheim então construiu a letra em cima de frases curtas, sem notas susten-

370 - Tradução nossa para o original em espanhol: "expresar la posición de los realizadores ante lo que narran; sugerir lo que piensan los personajes; reforzar la sensación de realidad o de irrealidad de una escena; reforzar o contradecir el ritmo de una secuencia; variar la percepción del silencio en un film, y anticipar o provocar un desenlace".(2018, 83).

tadas e com tempos entre uma estrofe e outra para retomar a respiração. Apesar da letra bem simples, a canção tem uma complexidade rítmica, alternando entre dois compassos compostos: o ternário composto (9/8) e o quaternário composto (12/8).

Na letra a personagem Desirée reflete sobre seu arrependimento acerca dos desencontros com seu amado Frederik, algo que aparece já nos primeiros versos quando ela diz "*me here at last on the ground/you in mid-air*" refletindo a oposição e distanciamento entre eles. Ao longo da canção ela pede repetidas vezes a entrada de palhaços em versos como *"where are the clowns?/send in the clowns"*. Essas menções a palhaços são referência a uma prática que era comum no teatro de variedades quando os palhaços eram enviados ao palco sempre que um número dava errado, com o objetivo de distrair os espectadores do fracasso que acabaram de ver e também de dar tempo para que a próxima atração conseguisse ser organizar.

Ao falar que deveriam entrar palhaços em cena, Desirée reflete, com melancolia e uma frustração raivosa, sobre o fracasso de seu relacionamento e como ela foi tola em não perceber que Frederik nunca ficaria com ela. Na letra, portanto, a convocação à entrada de palhaços serve como um símbolo para o sentimento de fracasso amoroso de Desirée. Tal como um número falho de teatro de variedades, suas ambições amorosas com Frederik são um fracasso tão desastroso que requerem a entrada de palhaços em cena.

É importante salientar que a canção não foi apenas um sucesso nos palcos da Broadway, mas também fora deles. *Send in The Clowns* foi regravada com sucesso desde a década de 1970 por diversos intérpretes como Frank Sinatra, Judy Collins, Bing Crosby, Lou Rawls e Barbra Streisand. É, portanto, uma canção amplamente conhecida pela sociedade estadunidense, presente no imaginário popular da cultura musical do país. O uso dessa canção no filme *Coringa* (2019) certamente tem relação com o fato dela ser amplamente conhecida, além de outras razões que serão exploradas adiante.

PALHAÇOS E INSTABILIDADE SOCIAL

Lançado em 2019, o filme *Coringa* (2019) é protagonizado por Arthur Fleck, um aspirante a comediante que faz bicos como palhaço, cuida da mãe doente e sofre de transtornos mentais. A narrativa se passa na década de 1970 na fictícia Gotham City e segue a jornada de Arthur rumo à loucura conforme ele se torna o vilão Coringa.

A canção *Send in the Clowns* aparece em uma única cena do filme, mas seu uso é significativo. No momento em que a canção aparece, Arthur está em seu ponto mais baixo até então, ele acabou de perder seu trabalho como palhaço, perdeu o tratamento mental subsidiado pelo governo, sua mãe está muito doente e agora ele volta para casa em um metrô decrépito.

No metrô, o protagonista vê um bando de engravatados assediando uma mulher e tem um acesso de riso compulsivo, uma condição que lhe acomete em situações de tensão e nervosismo. Notando o nervosismo de Arthur, que ainda está com sua maquiagem de palhaço, os homens se voltam para ele e começam a cantar *Send in the Clowns* para Arthur antes de espancá-lo.

A canção, portanto, é usada dentro da diegese, cantada por personagens do filme. Em uma primeira análise seria possível pensar que a canção está ali para cumprir aquilo que Gorbman (1987) chamaria de função referencial, ou seja, que ela estaria sendo usada a uma época ou tema específico. Como *Send in the Clowns* foi lançada na década de 1970 e o filme se passa nessa mesma época, um entendimento aceitável para a presença dessa canção seria o de que ela está ali para situar o espectador nesse período cronológico. Outro pensamento que rapidamente em vem mente pensando na relação entre a canção e a cena é o óbvio fato de que Arthur está em cena vestido de palhaço quando os homens começam a caçoar dele, sendo esse o motivo da narrativa recorrer a esses personagens cantarem uma canção cuja letra menciona palhaços.

Ponderando mais sobre a perspectiva de Piedras e Dufays (2018) e Depetris-Chauvin (2016) acerca do modo como canções populares estabelecem relações intertextuais entre seu contexto original e o da obra fílmica na qual está inserida, acionando emoções e afetos previamente conectados à canção podemos ter outras leituras de como essa canção dialoga com a cena e com o arco narrativo de Arthur ao longo do filme. Principalmente se pensarmos na relação entre a letra da música e os elementos narrativos e temáticos da produção.

Assim como Desirée em A Little Night Music, Arthur está num momento de absoluto fracasso quando a música é cantada. Ao contrário de Desirée, Arthur reverte a situação em que se encontra ao resistir as agressões e matando os homens que estão lhe atacando. O assassinato dos engravatados é o primeiro ato de violência de Arthur no filme, representa seu primeiro passo na transformação em Coringa. De certa forma, ao mostrar Arthur jubiloso ao cometer esses homicídios, se aproximando do alter-ego de Coringa, a cena traz a "entrada do palhaço" prenunciada pela letra de *Send in the Clowns.*

No filme o palhaço, representado por esse alter-ego do Coringa, não apenas "limpa o palco" do fracasso de Arthur ao matar seus agressores. Ao longo do filme a ascensão do Coringa em seus crimes inspira uma revolta social em Gotham, com os cidadãos se rendendo à violência e crueldade por estarem fartos de viver em uma cidade opressiva, desigual e decadente. Na rebelião que toma a cidade no clímax do filme, os bilionários Thomas e Martha Wayne são assassinados diante do filho pequeno, Bruce[371], por um criminoso vestido de palhaço, cuja indumentária se inspirou no Coringa.

Assim sendo, na narrativa, o Coringa, representando o palhaço, funciona como um arauto para o caos. A entrada do Coringa "em cena" é um prenúncio da reversão da ordem que irá acontecer. Tal como acontece na letra de *Send in the Clowns* o palhaço entra em

371 - Nas histórias em quadrinhos Bruce Wayne decide se tornar o super-herói Batman depois de ver os pais serem assassinados quando era criança. Em *Coringa*, até o ponto em que a narrativa se encerra, essa transformação não acontece.

cena em um momento de fracasso do personagem envolvido com a canção e em *Coringa* essa chegada do palhaço simboliza o que deu errado naquela sociedade da mesma forma que na situação evocada pela letra da canção a entrada de um palhaço no palco marcaria uma situação de fracasso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise é possível perceber como a cena em que a canção *Send in the Clowns* é usada serve como síntese para o arco do personagem principal e para os temas que estarão em jogo ao longo da narrativa. O uso dessa canção, apoiado em sua popularidade e nas relações intertextuais com a letra e contexto original, pensando nas perspectivas propostas por de Piedras e Dufays (2018) e Depetris-Chauvin (2016) é o que torna possível construir o sentido da cena em questão.

Desta maneira, o exame da canção no filme revela toda uma camada expressiva que não estaria presente se a canção não fosse cantada pelos personagens em cena. Esse elemento sonoro agrega uma série de camadas expressivas que a imagem sozinha não transmitiria, servindo também para demonstrar a ideia de valor acrescentado do som defendida por Chion (2011).

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. 1992. *Sound Theory, Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DEPETRIS-CHAUVIN, I. "Ter saudade até que é bom. Música y afectividad en dos documentales brasileños recientes". In: *452ºF*, nº 14, Jan. 2016, p. 45-68.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press. 1987

MIRANDA, S. R. 2011. "Música, cinema e a constituição do campo teórico". Contracampo, n.23, (dezembro): 160-70

PIEDRAS, P. e DUFAYS, S. *Conozco la canción*: melodias populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa. Buenos Aires: Libraria, 2018.

O ensino de arte por meio do cinema de animação [372]

Teaching art through animation cinema

Luciano Dantas Bugarin[373]
(Mestre em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: A leitura de filmes que recriam pinturas mescla elementos pictóricos a elementos fílmicos de forma sensível na percepção do aluno na aula de arte. Filmes de animação oferecem possibilidades mais amplas de ressignificação pois possuem uma gama de elementos visuais criados com mais liberdade artística e próximos à linguagem pictórica. O aspecto cativante e lúdico da animação pode contribuir, no ensino de arte, para uma experiência estética mais engajada na leitura de pinturas pelos alunos.

Palavras-chave: Leitura de filmes, Animação, Ensino de arte, Experiência estética, Leitura de pinturas.

Abstract: The reading of films that recreate paintings mixes pictorial elements with filmic elements in a sensitive way in the student's perception in the art class. Animated films offer wider possibilities of resignification because they have a range of visual elements created with more artistic freedom and closer to the pictorial language. The captivating and playful aspect of animation can contribute, in art teaching, to a more engaged aesthetic experience in painting reading of paintings by students.

Keywords: Film reading, Animation, Teaching art, Aesthetic experience, Painting reading.

INTRODUÇÃO

Quando surgiu, o cinema era encarado como mais uma curiosidade tecnológica, inclusive, por seus próprios precursores, os irmãos Lumière. Por ter se popularizado como um espetáculo, o cinema era desvalorizado pelo mundo das artes em geral por possuir um caráter perceptível de lazer (BENJAMIN, 1985).

Porém, o cinema conseguiu desenvolver rapidamente um potencial artístico e estético único e inerente à sua linguagem audiovisual, de forma a abranger diversas outras formas de arte. O cinema tornou-se a sétima arte, ao apresentar uma dimensão que não havia sido alcançada anteriormente pelas outras artes: a compreensão e percepção pelo espectador da forma da criação artística e do arquétipo do objeto real por meio de uma sensação de imersão.

372 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: "Animação, linguagem e suas interfaces".

373 - Professor de Artes Plásticas da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro (SME-RJ), Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ), lucianodantas@id.uff.br.

Percebe-se, dessa maneira, o potencial didático que o cinema possui como fonte de exposição de imagens, no ensino de arte, por unir uma forma entretenimento à uma percepção crítica na leitura visual (BENJAMIN, 1985). A representação de pinturas em filmes, seja por meio da exibição, recriação ou alusão da imagem artística resulta em uma hibridez entre elementos pictóricos e fílmicos, de tal modo, que impulsiona-se uma ampliação de entendimentos e percepções sensíveis no processo de apreciação artística de uma pintura, com base em uma integração à apreciação fílmica.

Exibir um filme para uma turma de alunos, em um contexto pedagógico reafirma o potencial da espectatorialidade fílmica como uma forma de raciocínio reflexivo. Dessa maneira, filmes atuam como um recurso didático extremamente lúdico (MICHAUD, 2013). O cinema facilita a leitura da obra de arte devido a seus recursos visuais e sonoros que possibilitam novas e variadas leituras das pinturas. O cinema apresenta a "possibilidade de utilizar recursos que, ao mesmo tempo que ensinam, são acompanhados de um aspecto mais inebriante, que podem levar alunos de diversas idades a despertar um maior interesse no aprendizado apresentado em formato midiático" (BUGARIN, 2022a, p. 17).

No cinema animado, os elementos pictóricos são percebidos de forma que estimula-se o desenvolvimento de um senso estético em relação às manifestações artísticas. Devido a um potencial lúdico, "os desenhos animados se apresentam como uma grande referência simbólica na vida da maior parte das crianças, estimulando sua imaginação" (BARBOSA; GOMES, 2011, p. 16659).

Um filme de animação apresenta-se como um meio adequado para a recriação de pinturas devido às possibilidades ilimitadas de ampliar e dar movimento aos elementos de um quadro. Embora a linguagem do cinema animado seja inseparável de seus procedimentos de realização, somente na animação que a exploração da técnica é vista como uma virtude artística.

A PINTURA NA ANIMAÇÃO

O cinema animado pode dar vida, por meio da sugestão de movimento, à tudo que é inanimado na vida real. Por meio de transfigurações de objetos ou forças imateriais em personagens, pode-se recriar o mundo de forma ilimitada. De tal maneira, pode-se, também, recriar uma pintura, através do movimento de seus elementos e a expansão de seu ambiente. "Animação (...) é o processo de dar alma, dar vida a desenhos e seres inanimados. (...) É o desejo de dar movimento às representações visuais, aproximando-as daquilo que percebemos no mundo à nossa volta" (MARTINS, 2009, p. 109).

Desse modo, a leitura de um filme de animação proporciona ao aluno diferentes perspectivas para que se constitua uma compreensão crítica, sensível e subjetiva sobre uma estrutura narrativa. O aluno "que assiste ou ouve à narrativa não só consegue identificar o conceito a ser trabalhado, como também busca compreender o sentido deste por causa da identificação com a personagem, através da experiência elementar" (CRUZ, 2013, p. 57).

A interpretação de imagens na aula de arte é fundamental para desenvolver a percepção sensível e o pensamento crítico do aluno. Algo que é difícil de alcançar sem o estímulo adequado. Pois, a progressão de uma efetiva assimilação também está relacionada ao aluno e sua abertura para um envolvimento profundo com a obra. Defende-se, assim, que o contato com filmes animados torna-se relevante pela natureza passional presente nos interesses infantis em oposição a um conjunto de conhecimentos escolares externos às suas vivências (DEWEY, 1965). Afinal, animações, podem já fazer parte do universo de referências dos alunos, e ao utilizá-las, "o professor desafia os alunos a raciocinar usando o que eles já sabem e, ao mesmo tempo, a usar um nível de abstração maior" (CRUZ, 2013, p. 47).

Expor os alunos a filmes animados que apresentem uma gama de técnicas e estilos, contribui para o desenvolvimento da subjetividade da percepção sensível na criação artística. Aspectos narrativos e estéticos de animações podem estimular nos alunos o potencial da expressão artística, de forma pessoal e menos comedida. Ou seja, há um potencial didático nos filmes de animação, baseado nas possibilidades de análise e crítica artística contida em suas narrativas e no aspecto criativo de suas estéticas e técnicas.

POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS

Dentre as possibilidades pedagógicas da animação, cita-se a percepção de elementos visuais em relação a conceitos artísticos como em "*DaliVinCasso*" (2014). A animação apresenta o conceito de ruptura artística, de forma lúdica: os personagens simbolizam o choque entre tradição e renovação artísticas.

O filme narra a história da chegada de uma pintura misteriosa ao Museu do Louvre em Paris. Nela, há um personagem híbrido, composto por metade do pintor surrealista espanhol Dalí e metade do pintor cubista espanhol Picasso. No meio da noite, o personagem escapole da pintura e começa a espalhar sua arte, por meio de intervenções artísticas, radicais e modernas, nas pinturas e esculturas mais clássicas do museu. Um faxineiro, baixinho, com barba e cabelos longos e brancos tenta, em vão, proteger as obras das intervenções. O personagem do faxineiro é inspirado na figura do artista renascentista Leonardo da Vinci.

Apresenta-se uma distinção, bem perceptível, entre o que seria a arte clássica do museu e a arte moderna do personagem híbrido. Enquanto o museu e seu acervo apresentam um predomínio de uma tonalidade sépia, as intervenções artísticas modernas são feitas com cores mais vivas e combinações com contrastes evidentes. Percebe-se, então, que a animação apresenta um conceito de ruptura artística, de forma lúdica e simples, para as crianças, na figura da tradição representada, pelo faxineiro da Vinci, e da renovação, na figura do personagem híbrido.

Figura 1 - Fotogramas do filme "*DaliVinCasso*" - fonte: YouTube[374].

O personagem híbrido interage com diversos elementos que se transformam em referências às obras de Dalí e Picasso, a partir de suas ações ou reações, quando interage com o faxineiro da Vinci. A animação utiliza essas intervenções para apresentar releituras e referências presentes nas obras de Salvador Dalí e Pablo Picasso.

Figura 2 - Salvador Dalí - "*A persistência da memória*" (1931) - óleo sobre tela - 24,1 x 33 cm - Museum of Modern Art, Nova York, EUA - Fonte: Pinimg[375].

Já em "*Blinkity Blank*" (1956), percebe-se como destaque, uma maior utilização criativa das cores, das linhas, das formas e do ritmo, de maneira subjetiva e benéfica ao estímulo do "desenvolvimento de sensibilidades e percepções artístico-criativas" (BUGARIN, 2022b, p. 630) nos alunos. O filme curto de animação contém desenhos inspirados na arte abstrata.

Ao longo do filme, pouco a pouco as formas vão ficando menos abstratas, e mais figurativas e compreensivas, tal como o processo de dominar uma língua por uma criança em desenvolvimento. "Quando os adultos conversavam, (...) eu não conseguia entender as palavras individuais no fluxo rápido das frases. Frases sem fim, sem sentido, como uma língua estrangeira" (KLEE, 1992, p. 3).

No filme há uma justaposição das formas em metamorfose, que transmitem sensações visuais a partir de contrastes nítidos e na exuberância das cores que ditam o ritmo de uma animação errática e frenética. Embora seja possível identificar algum tipo de narrativa, ela não é primordial na fruição do filme. O "conteúdo não é mais do que a soma das tensões or-

374 - Disponível em: <https://youtu.be/7MYEqERbd00>. Acesso em: 02 de set. 2021.

375 - Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/8f/07/78/8f07788a2968d146d5b39ad28b50cd85.jpg>. Acesso em: 05 de mai. 2020.

ganizadas. Deste ponto de vista, descobrimos a identidade originária das leis de composição nas diferentes artes, sendo certo que as artes só podem materializar o seu tema através de tensões organizadas" (KANDINSKY, 2016, p. 28).

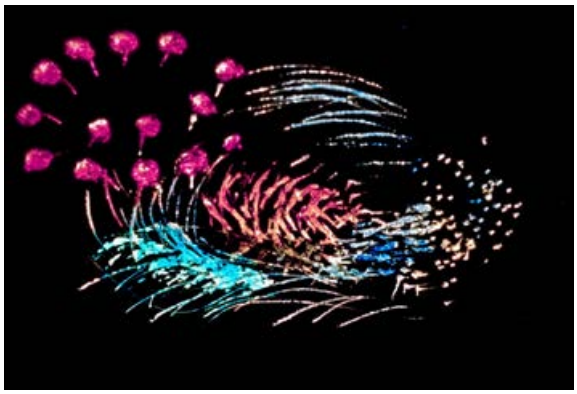


Figura 3 - Fotograma do filme "*Blinkity Blank*" - fonte: IMDB[376].

Figura 4 - Paul Klee - "*Abóbora-pássaro-azul*" (1939) - guache sobre papel montado em papelão - 34,3 x 49,2 cm - Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA - fonte: 1stdibs[377].

Aponta-se, ainda, a relação da animação à criação livre de amarras técnicas. O filme "*Estrela de oito pontas*" (1996), mostra como a sensibilidade artística do criador da animação pode subverter convenções narrativas e técnicas instituídas. Nesse filme, Fernando Diniz tomou "liberdades desconhecidas (...) tão opostas aos parâmetros convencionais que chegavam quase a ser temidas e (...) abriu para um desenho com uma narrativa mais livre, sem os grilhões da arte estabelecida como 'correta' para a Animação" (BOLSHAW, 2015, p. 117-118).

Esta animação é interessante para mostrar como a criação artística não precisa ser totalmente dependente da exatidão na utilização de técnicas e estéticas. Trabalhar a prática artística por meio de técnicas de animação pode, se não for conduzida de forma que se estimule a criatividade, torná-la restritiva, "ao colocar-se a forma a serviço da técnica e não ao contrário" (BUGARIN, 2022a, p. 182).

376 - Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0047887/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm>. Acesso em: 06 de abr. 2020.

377 - Disponível em: <https://www.1stdibs.co.uk/art/prints-works-on-paper/material/paint/?page=6>. Acesso em: 04 de jun. 2020.

Figura 5 - Fotograma do filme "*Estrela de oito pontas*" - fonte: autor[378].

Figura 6 - Fernando Diniz - "*Sem título*" (1953) - óleo sobre tela - 61,7 x 51,9 cm - Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro, Brasil - fonte: Jornal do Brasil[379].

INFLUÊNCIAS EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS

O processo de criação artística deve ser experimentado pelos alunos de uma forma mais intuitiva e não totalmente técnica. Ou seja, sem restrições na prática, pois, afinal de contas, quem "haveria de definir o certo ou o errado? Nem mesmo o artista poderia explicar para si o porquê de suas ações e decisões, ou talvez defini-lo em conceitos" (OSTROWER, 1978, p. 71).

A arte da animação é ideal para o ensino de arte por proporcionar que forma e técnica integrem-se de forma criativa. Estimular a criatividade ao invés de inibi-la é fundamental para o desenvolvimento sensível. Pode-se refletir sobre onde começa e onde termina o mundo da criação na imaginação e nas produções artísticas dos alunos. O processo de animação apresenta semelhança ao da pintura em relação ao fato de que em ambos, a materialização da linguagem pode ser percebida somente na obra final.

378 - Imagem capturada do filme "*Estrela de oito pontas*" através do programa *VLC Media Player*, pelo autor.

379 - Disponível em: <https://www.jb.com.br/rio/2018/09/6758-mais-espaco-a-loucura-criativa.html>. Acesso em: 04 de jun. 2020.

Figura 7 - Uso de animação na criação de efeitos visuais - fonte: autor[380].

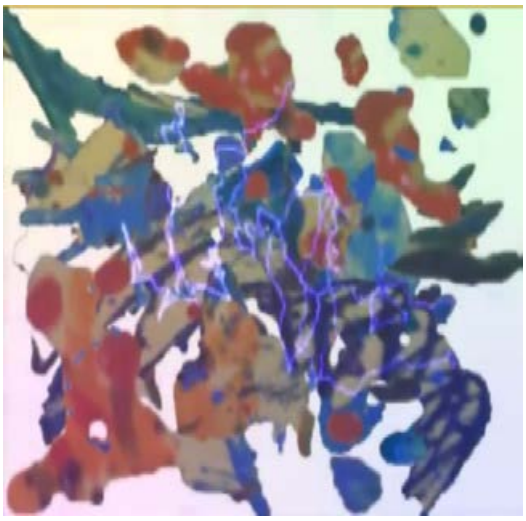


Figura 8 - Animação abstrata - fonte: autor[381].

As animações produzidas pelos alunos costumam ser associadas mais à uma produção amadora do que a uma profissional, pois o uso do cinema animado na aula de arte visa transmitir conhecimentos e gerar sensações de percepção, e não formar profissionais de animação. Ou seja, objetiva-se mais o desenvolvimento artístico, sensível e cultural do aluno. A prática artística escolar da animação se apresenta como uma possibilidade em potencial de perceber e valorizar mais o percurso do que o resultado final. Algo importante no processo de ensino-aprendizado.

CONCLUSÃO

O cinema de animação que recria pinturas pode contribuir para que os alunos possam entender e construir ressignificações de maneira mais livre e significativa. Dessa maneira, eles podem assimilar novas formas de percepção artística e renovar o significado de expressões artísticas a partir de um novo suporte: a animação. Estimula-se, assim, o desenvolvimento de uma sensibilidade estética como algo intrínseco ao cotidiano deles.

380 - Fotograma retirado de filme realizado por alunos, pelo autor. 18 de jul. 2022.

381 - Fotograma retirado de filme realizado por alunos, pelo autor. 18 de jul. 2022.

Objetiva-se expor os alunos ao cinema de animação, mais como uma criação artística e menos como um produto de uma indústria rígida e de grandes orçamentos. Procura-se, desse modo estimular a liberdade individual artisticamente, com menos amarras, que podem ser produto tanto de um excesso formalista e conteudista da escola, quanto da ausência de representações, imagens artísticas e percepções sensíveis na estrutura social dos alunos.

REFERÊNCIAS

BARBOSA R. F. M.; GOMES, C. F. *Brincadeira e desenho animado*: a linguagem lúdica da criança contemporânea. In: X Congresso Nacional de Educação - EDUCERE, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2011.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na era da sua reprodução técnica. In: GEADA, E. (org.). *Estéticas de Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

BOLSHAW, M. C. *Animação: uma linguagem com vocação inclusiva*. Tese (Doutorado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BUGARIN, L. D. *Abordagem pentagonal*: uma proposta de pedagogia para o ensino de artes plásticas - do cinema narrativo à realidade virtual. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Instituto De Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022a.

_____. A importância do cinema na arte-educação In: CASTRO, P. A. et al. (orgs.). *Escola em tempos de conexões*: Volume 01. Campina Grande: Realize Editora, 2022b.

CRUZ, G. F. S. *Desenvolvendo narrativas animadas para a educação*. Dissertação (Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

DEWEY, J. *Vida e educação*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

KANDINSKY, W. *O futuro da pintura*. Lisboa: Edições 70, 2016.

KLEE, P. *The diaries of Paul Klee*: 1898-1918. Berkeley: University of California Press, 1992.

MARTINS, I. M. *Documentário animado*: experimentação, tecnologia e design. Tese (Doutorado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MICHAUD, P. *Aby Warburg e as imagens em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.

Referências audiovisuais

BLINKITY blank. Direção de Norman McLaren. National Film Board of Canada (NFB), 1955. 1 DVD (5 min).

DALIVINCASSO. Direção de Marcelo Castro e Marlon Tenorio. Spock Studio, 2014. 1 DVD (11 min).

ESTRELA de oito pontas. Direção de Fernando Diniz e Marcos Magalhães. Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, 1996. 1 DVD (12 min).

A ruralidade nos cinemas de rua do oeste de Santa Catarina[382]

Rurality in the street movie theaters in western Santa Catarina

Luís Eduardo Candeia[383]
(Mestrando – Universidade do Estado de Santa Catarina)

Renata Rogowski Pozzo[384]
(Doutora - Universidade do Estado de Santa Catarina)

Resumo: A expansão das salas de cinema de rua de Santa Catarina é análoga à formação territorial do estado. Assim, chegam tardiamente na região Oeste, território resultante de diversos conflitos ao longo do século XIX e XX. Quando são implantados, expressam uma dinâmica paradoxal entre o artefato moderno caracterizado pelo cinema, e o mundo rural em que este se insere. Pretende-se discutir a relação entre cinema, modernidade e ruralidade, permeando o desenvolvimento e a abertura das primeiras salas.

Palavras-chave: Ruralidade, Histórias de cinemas, Desenvolvimento Regional, Salas de Cinema de Rua, Santa Catarina.

Abstract: The expansion of cinemas in Santa Catarina is parallel to the formation of its regions. Thus, they arrive late in the West, a territory on which several conflicts take place in the 20th and 21st centuries. When the cinemas are established, they express a paradoxical dynamic between the modern artifact characterized by them, and the rural world in which they are inserted. In this way, we discuss this relation of cinema, modernity and rurality, permeating development and opening processes.

Keywords: Rurality, Stories of cinemas, Regional Development, Street Movie Theaters, Santa Catarina.

INTRODUÇÃO

O território do estado de Santa Catarina foi conquistado e colonizado primeiramente a partir do litoral, e, por último, na região oeste. Inicialmente, os núcleos portuários do litoral são colonizados por vicentistas e açorianos. Em seguida, os Vales Atlânticos e as Encostas são colonizadas com base principalmente nas imigrações alemã e italiana, que protagonizaram o estabelecimento de salas de exibição cinematográfica no estado. O Planalto Catarinense começa então a ser colonizado no século XVIII, em um cenário de intensa atividade

382 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Exibição cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil.

383 - Arquiteto e Urbanista pela Udesc, onde foi pesquisador de iniciação científica de 2016-2019. Atualmente é mestrando do PPGPlan/Udesc, aprofundando as investigações sobre as salas de cinema de rua.

384 - Doutora em Geografia e Professora do Departamento de Geografia e do PPGPlan/Udesc, onde realiza práticas de ensino, pesquisa e extensão que relacionam a geografia urbana e os estudos culturais.

mercantil pecuarista. Por fim, o Planalto Oeste de Santa Catarina é colonizado em primazia por imigrantes europeus da Itália e Alemanha e seus descendentes, que estavam anteriormente estabelecidos no Rio Grande do Sul, e que adquirem pequenos lotes com as companhias colonizadoras, proliferando pela região núcleos policultores com base na pequena produção mercantil, e adaptando seus hábitos e costumes aos agrupamentos aqui fundados (PEREIRA; VIEIRA, 2019).

Analogamente a este processo de ocupação, as salas de cinema de rua começam a ser estabelecidas no estado de Santa Catarina a partir do começo do século XX, também em diferentes estágios. São primeiramente implantadas na vertente litorânea do território e em núcleos portuários e comerciais, como Laguna e Florianópolis, que entram em contato com esta arte por conta do intercâmbio com o exterior, e pelo propício contexto áureo de suas economias baseadas no capital comercial. Nestas cidades, as salas possuem em geral características estéticas arquitetônicas do Ecletismo e do *Art-Déco*, e são projetadas para deslumbrar o espectador, tanto pela atividade, quanto por sua arquitetura.

Em seguida, adentrando o território, chegam às cidades fundamentadas na economia industrial, como Joinville e Criciúma, ao Norte do estado. Ainda, nestes casos, nota-se a associação das salas de rua aos hotéis, reforçando a ideia de uma modernidade cosmopolita em que a tecnologia e a arte, ligadas às redes urbanas, são partícipes do cotidiano das cidades.

Na região Serrana, Lages destaca-se por seu protagonismo em relação à sétima arte, pois, além de possuir um número expressivo de espaços de exibição, é fundada nesta cidade a Rede Arco-íris, que estabelece e gerencia salas de rua pelo território catarinense. Esta rede sobreviveu às transformações físicas e sociais das salas de cinema, e hoje é denominada Arcoplex Cinemas, possuindo unidades em diversos estados, como Santa Catarina, Rio Grande do Sul, São Paulo e Distrito Federal[385].

Por fim, surgem os cinemas de rua nas regiões de economia agrícola do Oeste, configuradas com base em uma lógica contraditória a até então observada: espaços de exibição em edificações simples, em geral estruturadas em madeira, inicialmente nos porões e sótãos de outros estabelecimentos e edifícios previamente existentes. Neste território, o Cinema é tomado pela ruralidade local, sendo uma nova opção de lazer e cultura, envolta em tecnologia e modernidade, mas que acontece nos moldes simplistas da economia e cultura agrícola (POZZO; CANDEIA; MÜLLER, 2022).

Apesar das discrepâncias geográficas e culturais entre o contexto de inserção de cada uma das salas de cinema, uma característica se perpetua por entre as cidades agrícolas e agroindustriais da região oeste: a ruralidade. Os incipientes núcleos urbanos que começam a se estabelecer a partir da década de 1920 nesta região, possuíam sua economia fortemente atrelada à agricultura e pecuária de sua hinterlândia. Assim, apesar de apresentarem características de sedes municipais, as cidades são fortemente ruralizadas, com grande influência

385 - ARCOPLEX. [Site institucional]. Disponível em: arcoplex.com.br/compra_ingresso_online_new/. Acesso em 23 jun. 2022.

da cultura campesina (ESPÍNDOLA, 1996), a qual também é refletida no cinema, atividade que em outros contextos, comumente expressava laços estreitos com o cosmopolitismo e a ideia de um mundo urbanizado.

AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

As primeiras exibições cinematográficas documentadas na região acontecem na então vila Rio Capinzal, uma das estações da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, que cruza o Oeste Catarinense ao longo dos meandros do Rio do Peixe, ligando esta região com o Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo. Proprietários de cinemas itinerantes vinham de trem, e anunciavam as exibições pelas ruas da cidade. A atividade de exibição é então fixada no distrito, pelas mãos de João Vargas, que cria o Cine Avenida (ALMEIDA, 2004).

Já em 1925, no salão comunitário desta Vila, conhecido como Cine Rádio (Ver Figura 1), Alexandre Tomazoni, estabelece o segundo espaço de exibição, em uma edificação que recebia também bailes, e foi berço do rádio comunitário. O salão ficava na Av. XV de Novembro, 200, onde hoje existe outra edificação que abriga uma loja de móveis e eletrodomésticos (ALMEIDA, 2004; DAMBROS, 2019).

Figura 1: Movimentação em frente ao Salão Cine Rádio, meados da década de 1950. Fonte: Capinzal (2019).

Também em Rio Capinzal, se estabelece a primeira sala encontrada[386] em que o cinema é uma atividade exclusiva, sem compartilhar seu espaço com bailes e eventos. Leonardo Spadini inaugura, em 18 de abril de 1929, o Cine Farroupilha. Possuindo 500 lugares (IBGE, 1957-1964), ficava também na Av. XV de Novembro, no Nº 255. Inicialmente, as cadeiras eram de palha, e mais tarde foram substituídas por poltronas especiais para cinema da empresa Móveis Cimo[387]. Além disso, afirma-se que como a princípio a população de Capinzal

386 - É importante destacar que as informações sobre as datas de inauguração de diversas salas são escassas ou imprecisas, dificultando a confirmação de que esta foi realmente a primeira sala de exibição.

387 - A Móveis Cimo foi uma empresa moveleira que funcionou de 1921 a 1982, fundada em Rio Negrinho (SC), por conta da proximidade desta cidade com a Estrada de Ferro São Paulo Rio Grande. Era uma das principais fornecedoras de poltronas para cinema no território nacional (SILVA, 2021).

não tinha o costume de ir ao cinema, Spadini realizava uma sessão grátis, às quartas-feiras, chamada de "dia do pão-duro". Relata-se que o distrito passou por dificuldades no fornecimento de energia elétrica até o ano de 1958, e, por conta disso, os espectadores tinham de se dirigir às sessões das 20h com o uso de lanternas (SANTOS, 2010; PELLIZZARO, 2012). O Cinema acontecia em uma edificação de madeira de araucária, árvore abundante na região, com dois andares e um porão (ver Figura 2). O primeiro andar servia como a bilheteria e a residência do proprietário, o segundo abrigava a sala de cinema, e abaixo, o porão, funcionava inicialmente para a moagem de café, e, mais tarde, para a criação de pintinhos (PELLIZZARO, 2012).

Figura 2: Vila Rio Capinzal durante enterro (década de 1950) – Cine Farroupilha indicado com seta. Fonte: Rede catarinense de notícias (2020).

Estas primeiras experiências do cinema na região já conseguem expressar algumas nuances acerca da formação do território, da atuação do capital sobre o espaço, da relação entre os cinemas e a modernidade, e do contexto predominantemente ruralizado que se estabeleceu no Oeste. Inicialmente, as primeiras exibições acontecem na Vila como resultado da conexão férrea com outros polos urbanos de maior escala, em outros estados. Prova da influência da ferrovia encontra-se justamente neste pioneirismo das exibições itinerantes, que ali aconteceram décadas antes de a sétima arte se popularizar por esta porção do estado.

Outra caraterística que se manifesta neste caso, é a estreita relação entre o cinema e a modernidade. O Cine Avenida traz em seu nome um dos principais símbolos das reformas urbanas higienistas. O salão Cine Rádio, abrigava, como descreve o nome, a sede da Rádio Sulina, a primeira rádio de Capinzal (DAMBROS, 2019).

Já nos anos iniciais da década de 1930, na cidade de Joaçaba (igualmente, umas das estações da estrada de ferro), é fundado o Cine Progresso, o primeiro cinema encontrado com uma sala construída especialmente para abrigar a função. Ainda denominada Cruzeiro, a localidade possuía 1.333 habitantes urbanos, e uma população total de 8.852, de acordo com o Censo Demográfico de 1940 (IBGE, 1940).

A sala tinha 480 lugares, e era de propriedade de Afonso Schwartz (LUIZ, 2013). Acontecia em uma edificação com traços arquitetônicos do *Art déco*, representando a chegada da experiência do cinema em sua totalidade: a modernidade expressa pela união da tecnologia da imagem em movimento com a ornamentação de vanguarda da fachada (ver Figura 3).

Figura 3: Cine Progresso, Joaçaba, meados da década de 1940. Fonte: Pereira (2013).

Percebe-se que, quando esta imagem foi registrada, estavam sendo exibidos os filmes "Pistoleiros sem pistola" (*Hit the ice*) e "Jamais fomos vencidos" (*We've Never Been Licked*), de 1943. O público de Joaçaba conhecia o mundo por meio do Cine Progresso, ao verem sobre a tela prédios em chamas, resorts de esqui, armas químicas e porta-aviões, em uma vila em que o próprio acesso à energia elétrica ainda era dificultoso. Ressalta-se que o cinema passa por um incêndio no ano de 1955, e é destruído, apesar dos esforços para apagar o fogo, feitos por um caminhão pipa, visto que a cidade não tinha corpo de bombeiros (LUIZ, 2013). Atualmente no local em que existia a edificação, encontra-se uma praça.

A terceira sala de cinema estabelecida no Oeste Catarinense, também às margens da estrada de ferro, explicitando a relação entre esta e o acesso ao cinema, é o Cine Guarani, na cidade de Videira, inaugurada no ano de 1935[388]. O Cine (ver Figura 4) possuía 812 lugares (IBGE, 1957-1964), traços arquitetônicos do *Art Déco*, e foi capaz de explicitar em sua dinâmica de funcionamento a influência da linha férrea, pois as sessões das 16h só aconteciam pontualmente, se o trem das 13:30h não estivesse atrasado, pois os rolos de filme vinham de outras cidades, e tinham de ser verificados por meio de uma exibição de teste, antes da sessão pública[389].

Figura 4: Cine Guarani, Videira. Fonte: Videira de Antigamente (2014).

Esta sala ficou em funcionamento até 1992, e foi então demolida, para atualmente funcionar como estacionamento de um supermercado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nesta breve exposição, buscamos apresentar ao leitor a estreita relação entre as salas de cinema de rua, seus processos de abertura, funcionamento e fechamento, e o desenvolvimento do território compreendido como Oeste Catarinense. Procuramos discutir

388 - PILATTI, Lodovino. Cine Guarani de Videira. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o0IxPqp1syQ. Acesso em 11 out. 2021.

389 - VIDEIRA DE ANTIGAMENTE. Cine Guarani. Facebook. 31 mar. 2014. Disponível em: https://www.facebook.com/VIDEIRAANTIGA/photos/699597840083023. Acesso em 27 jul. 2022.

como os processos de gradual expansão destas salas se assemelham ao próprio processo de urbanização do estado, e como os cinemas, ao estabelecerem-se nesta região, influenciam e são influenciados pelo contexto rural de inserção.

A ideia do moderno sempre esteve atrelada às salas da região, seja pelo nome, pela arquitetura empreendida na edificação ou até mesmo pelas películas ali apresentadas. Esta atividade, representante de um novo mundo globalizado, trazia informações e imagens de todo o planeta para estas pequenas comunidades rurais. Suas telas foram responsáveis por mostrar porções do mundo nunca antes vistas por este tipo de espectador, e que, provavelmente, não seriam de possível visualização por outros meios. Ainda assim, os cinemas de rua do oeste catarinense foram engolfados por seu contexto campesino de inserção. As exibições aconteciam em salões de madeira, e, mesmo que este não fosse o caso, por trás das fachadas ornamentadas com linguagens arquitetônicas vanguardistas, os filmes favoritos tratavam do campo, eram cinema popular.

Evidentemente, o oeste de Santa Catarina não se resume romanticamente à ruralidade, sendo um território que se torna a cada dia mais permeado pela indústria e pela vida urbana. Entretanto, mesmo essa indústria e essa vida urbana mantêm estreitos laços com o mundo rural, em função da prevalência de um circuito econômico que é fundamentalmente agrícola e agroindustrial.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, V. Capinzal: jóias desta terra e desta gente. Joaçaba: UNOESC, 2004.

CAPINZAL, Curiosidades da cidade de. A HISTÓRIA DO RÁDIO EM CAPINZAL Vídeo 13 da série Curiosidades. 27 ago. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=369794770356451. Acesso em 24 mai. 2022.

DAMBROS, L. A. B. Sociedade de Capinzal, Vídeo 06 da Série Curiosidades. Capinzal, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a8SZCjcEtKs. Acesso em 24 mai. 2022.

ESPÍNDOLA, C. J. As agroindústrias de oeste catarinense: o caso Sadia. 1996. Dissertação de Mestrado defendida no Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo demográfico de 1940. Rio de Janeiro, 1940. p.19. Disponível em: h https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/65/cd_1940_p19_sc.pdf. Acesso em 28 set. 2022.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Enciclopédia dos municípios brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE, 1957-1964.

LUIZ, É. Os cinemas em Joaçaba. Joaçaba, 2019. Disponível em: <https://www.ederluiz.com.vc/a-historia-dos-cinemas-em-joacaba>. Acesso em: 18 set. 2021.

PELLIZZARO, R.A. Contos do Morro da Preguiça. Balneário Camboriú: Edpel, 2012. Disponível em: issuu.com/churrasquim/docs/livro...contos_com_capa_branca_02_12_12. Acesso em 14 out. 2021.

PEREIRA, A. C. No Escurinho do Cinema } EXITO 57 Ago/Set 2013. Os Discos do Bolinha. Disponível em: <osdiscosdobolinha.blogspot.com/2013/08/no-escurinho-do-cinema-exito-57-agoset.html>. Acesso em 18 set. 2021.

PEREIRA, R. M. F. A; VIEIRA, M. G. E. D. Gênese da formação econômica e social. In: ROCHA,

Isa de Oliveira (Org.). Atlas geográfico de Santa Catarina: população – fascículo 3. 2. ed. / Santa Catarina. Secretaria de Estado do Desenvolvimento Econômico Sustentável. Diretoria de Desenvolvimento Urbano. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2019.

POZZO, R. R; CANDEIA, L. E; MÜLLER, Y. L. Salas de cinema de rua de Santa Catarina (Brasil): uma pesquisa e suas escalas. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, v. 12, n. 23, p. 22-58, 2 set. 2022.

REDE CATARINENSE DE NOTÍCIAS. Voltando no Tempo. 30 jan. 2020. Disponível em: http://otempodefato.com.br/geral/voltando-no-tempo-1.2198269. Acesso em 14 out. 2021.

SANTOS, P. E. Sociedade Pós Emancipação. Blog Paulo Eliseu Santos, jan. 2010. Disponível em: https://www.pauloeliseusantos.net/post/sociedade-p%C3%B3s-emancipa%C3%A7%C3%A3o-1. Acesso em 14 out. 2021.

SILVA, O. B. M. S. Móveis Cimo S.A.: indústria, cinema e cidades. Anais do 31º Simpósio Nacional de História. Associação Nacional de História. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628519453_ARQUIVO_7d6f07a53c6494c350ebbdab3f5c1767.pdf. Acesso em 27 set. 2022.

O narrador em Cristiano Burlan[390]

The Narrator in Cristiano Burlan

Luís Fellipe dos Santos[391]
(Mestrando – Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Resumo: Este trabalho tem como tema os documentários brasileiros contemporâneos que são compreendidos como filmes ensaio. Dessa maneira, o trabalho partirá da noção de ensaísmo no cinema documentário para examinar de que forma estes filmes trabalham o narrador, como ponto de partida o uso da voz off. Para isso, foi escolhido analisar a obra *Elegia de um crime* (2018), do realizador paulista Cristiano Burlan.

Palavras-chave: Ensaio, Documentário, Voz off.

Abstract: The theme of this article is contemporary Brazilian documentaries that are understood as essay films. In this way, the article will depart from the notion of essayism in documentary cinema to examine how these films deal with the narrator, as a starting point the use of the voiceover. For this, it was chosen to analyze the work *Elegia de um crime* (2018), by Cristiano Burlan.

Keywords: Essay, Documentary; Voice Over.

Lopate (2007) compreende a voz em *off* presente em filmes ensaio como uma atividade posterior e não atrelada diretamente às imagens, como é o caso da "Voz de Deus", recorrente nos documentários clássicos – aquela voz onisciente que de tudo sabe. Dessa forma, para o autor, deve ser necessária a preparação textual do que será falado. É apontado que há uma diferença latente entre o uso da voz *off* nos documentários clássicos e a voz utilizada em filmes ensaio.

Assim como Lopate (1996), Corrigan (2015) também destacou a voz nos filmes ensaio, que é utilizada "por meio do discurso de pensar em voz alta" (CORRIGAN, 2015, p.15). Para o autor, a ferramenta utilizada pelos realizadores seria a de *pensar em voz alta*, ou seja, por meio dos comentários presentes nos filmes, através o uso da voz inserida nos filmes. Não seria, portanto, o som capturado sincronicamente à imagem, mas a voz que é inserida na pós-produção e aparece como um tom reflexivo. Há uma primazia, então, da voz e de uma perspectiva subjetiva nos filmes ensaio. Corrigan segue indicando o que para ele se constituem como indicativos desses filmes, como a voz ou a presença efetiva do realizador ou de uma outra personagem de igual importância. Seus anseios e dúvidas conduzem o filme

390 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão Painel Temático 10- Ficções contra-hegemônicas nos limites da representação e da tradição.

391 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista Nota 10 da Fundação de amparo à pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ).

em uma narrativa diversa das dos filmes de ficção (CORRIGAN, 2015, p.33) e, quando não há alguma dessas formas de expressão, há outras maneiras de imprimir esse viés subjetivo, como por meio das montagens.

Corrigan a importância que a voz *off* possui nos filmes ensaio, e, partindo do pressuposto exposto pelo autor, Almeida e Caixeta (2020) exploram mais o conceito de pensar em voz alta. Os autores partem da análise do curta *Babás* (2010), de Consuelo Lins, para compreender a voz *off* presente na produção ensaística em questão.

Para os autores, esse pensar em voz alta viria a ser um indício da importância que a voz em *off* possui nos filmes ensaio por ter como papel a intermediação entre uma experiência partilhada e o pensamento subjetivo, característica marcante destes filmes. Eles pontuam que, como é uma característica dos filmes ensaio o artifício da voz *off* como maneira de construção da subjetividade, esta é uma forma de materializar esse Eu.

Para os pesquisadores, essa voz *off* ensaística estaria em um lugar entre uma voz pertencente à esfera pública e outra à esfera doméstica, retomando o que foi pensando por Weinrichter (2007) como uma terceira língua, que seria uma junção entre o discurso público e o privado, com tom íntimo, mas de forma clara, o que nos remete "à recusa que a mesma promove à impessoalidade da voz-de-Deus, por um lado; e ao egocentrismo da voz estritamente doméstica" (ALMEIDA & CAIXETA, 2020, p.169).

Os autores estabelecem um lugar da voz *off* ensaística que é diferente da tão comum Voz de Deus presente nos documentários clássicos de cunho expositivo. Para eles, ela teria um papel primordial nas obras ensaísticas, pois não iria prender ou fixar o significado do que seja apresentar, pois, "ela segue paradoxalmente apartada das imagens, mas é capaz de pontual o pensamento com tons intimistas e não autoritários" (ALMEIDA & CAIXETA, 2020, p.173). Os autores pontuam também que outras vozes que compõem o filme, como vozes de personagens e entrevistas, são convertidas como instâncias narrativas e desempenham o papel de auxiliar o narrador na construção indireta do discurso pretendido pela obra.

Assim, há um papel definido acerca da voz *off* quando utilizada em produções ensaísticas. Essa voz possibilita o reconhecimento inicial de que não estamos expostos a uma produção com a qual já estamos acostumados. Então, a voz teria um papel importante nesses filmes, contribuindo para construir a ambientação que faz parte das produções ensaísticas. Será a partir da voz *off* que o filme será analisado.

ELEGIA DE UM CRIME (2018)

No início, assim como em *Construção* e *Mataram meu irmão*, o filme começa com uma tela preta, até ser exibida a cena de uma estrada, o carro indo em uma direção e a voz *off* é inserida.

> Narrador: - Mãe, só consigo pensar que a sua fuga para um lugar seguro foi um breve alívio. Seguro uma foto sua, penso na vida dura que levou. Eu, que deveria lhe proteger, me tornei sua testemunha.

> Conheço o seu assassino, e essa consciência me dilacera. É duro perceber que existe um só destino e que não consigo mudar isso. Olho novamente a fotografia e me espanto. O seu rosto já começa a borrar, começo a esquecer. Durante o seu enterro, meu primeiro ímpeto foi filmar você no caixão, e isso me atormentou profundamente. Eu não conseguia chorar, só pensava que deveria filmar. Esse desejo é o que mais me perturba. Filmar pode ser violento. Um programa de tv te filmou na cena do crime, de uma forma inescrupulosa. Essa imagem me atormenta constantemente. Meu desejo é eternizar outra lembrança. Preciso reconstruir a nossa história, refazer os passos. Meu medo é esquecer o seu rosto. Começa aqui uma jornada em busca do seu passado, um mergulho em nossa memória. Um relato duro de uma vida cruel.

Fade out e, em uma cartela, o nome do filme surge: *Elegia de um crime.* Já na potente narração inicial é dito sobre o que a obra irá tratar, mas, para que ninguém chegasse desavisado, o próprio título já carrega a informação. No campo literário, uma Elegia é uma poesia de tom triste, caracterizada por um lamento, pranto e melancolia. Com isso, já em seu título tudo é exposto, somos atravessados por um relato, duro e cruel, pelas palavras do próprio narrador, sobre a morte de um ente querido, sua mãe.

Surge uma cidade e novamente a voz em *off* do narrador é inserida, dessa vez não é uma carta endereçada a sua mãe, mas um alerta para as autoridades responsáveis, é a denúncia do paradeiro de um assassino. O assassino de sua mãe. O narrador se identifica, Cristiano Burlan, diz sua localização e fala sobre seu trabalho no momento em que a ligação está sendo feita: ele está realizando um documentário sobre a morte de sua mãe.

Apenas por este início, é possível perceber a diferença latente entre um documentário clássico, distanciando-se do modelo expositivo, de observação, do tipo de filme realizado pelo diretor, o subjetivo e a reflexividade estão emaranhados no filme, ele existe devido a potência pessoal do realizador em não esquecer. Memória, afeto e melancolia são, inicialmente, as linhas condutoras da obra em questão.

De acordo com Freud (2013), a Melancolia está, de alguma forma, relacionada a uma perda de um objeto amado da consciência, enquanto o luto está relacionado a uma perda em que nada existe de inconsciente. a Melancolia seria como a perda de um ideal, que no filme é o esvaimento da memória e imagem da mãe do realizador. Como "um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima". (FREUD, 2013, p.28).

Dessa maneira, o autor caracteriza a Melancolia como uma perda emocional. Memória, afeto e melancolia se entrelaçam na construção fílmica por partirem da personagem Isabel Burlan, a mãe do realizador. Memória por tudo o que a figura de sua mãe representa, que é recuperada ao longo do filme e por um desejo motivado pelo seu amor por ela para que a imagem dela, o que se sabe sobre ela, sem que seja sendo uma vítima de assassinato, seja dito.

Para que a Melancolia não seja aparente em pele, com manchas roxas explodindo por tudo o que foi guardado, ela encontra um modo de aparecer, mas dessa vez em vídeo. Não apenas como um quadro clínico, mas como uma emoção que aflora e que se recusa a ficar contida, precisa falar. É a partir desse descontentamento que a narrativa se constrói, com saudosismo do que foi possível, do que se foi, e melancólico pelo que se perdeu.

É por meio da voz *off* que é feito o diálogo entre o realizador, os múltiplos sujeitos que atravessam a obra e o telespectador. O uso da voz *off* diz bastante sobre o próprio amadurecimento do diretor em relação a maneira de lidar com a dor. A partir da ideia de voz *off* como narração sobreposta a uma imagem, que não necessariamente possui relação direta com o que está sendo exibido visualmente, neste filme há dois momentos específicos de uma narração reflexiva, no qual a voz *off* utilizada é a do próprio realizador. O primeiro momento é o de abertura do filme, com a narração transcrita acima, na qual o narrador apresenta uma espécie de carta endereçada a sua mãe, relatando a experiência vivida no momento do enterro da mesma e o seu desejo inicial.

O segundo momento em que essa voz se faz presente é ao final do filme, quando o realizador vai ao túmulo de sua mãe e, dessa forma, faz uma confissão, que é inserida depois que a cena foi gravada, na ilha de edição. Antes desse momento, diversas vozes surgem ao longo da narrativa, em alguns momentos sem se mostrar quem fala, mas logo é mostrado. Nesse momento, pela construção da cena, somos apresentados ao que poderia ser o pensamento da personagem, ao dialogar com a mãe em silêncio, porém, que temos acesso também.

> Narrador: Eu sempre penso em como poderia ter mudado o seu destino, em como poderia ter tirado você, meu pai, meus irmãos dessa violência, ou talvez isso só atrasasse nossas tragédias. Me sinto muitas vezes incapaz de proteger a minha família. Tenho certeza de que, se meu pai ou meus irmãos estivessem vivos, eles teriam vingado a sua morte, eles teriam feito justiça com as próprias mãos. Enquanto isso, eu só consigo realizar filmes, esse é o meu ato criminoso, essa é a minha vingança. A sua morte define a minha vida.

Depois desse momento, Burlan sai de cena. Ocorre o *fade out* até surgir uma gravação, um filme doméstico, a última que o realizador possui de sua mãe antes de seu assassinato: trata-se da imagem dela de relance, ao canto da imagem sem muita definição (Figura 25).

Enquanto é exibido o último registro em que sua mãe aparece, um filme caseiro, o realizador intervém, novamente, e traz uma única fala: "O que me resta é a sua última imagem". São esses dois momentos que apresentam uma voz *off*, de fato, reflexiva, com vozes inseridas depois das gravações. Dois momentos em que há uma ressignificação das imagens que nos são apresentadas e é mostrado um jogo entre passado, presente e memória, com as quais o realizador lida com questões pessoais que serão compartilhadas com o público. Em tom de reflexão e tentativas de entendimento, o narrador nos apresenta o que está em sua mente, a partir de seu pensando em voz alta (CORRIGAN, 2015), nós temos acesso ao

seu íntimo. Porém, como pontuado por Corrigan (2015), feito uma seleção do que teríamos acesso, algo que pode ser observado pelo modo epistolar com que o narrador fala, aparentando ser uma carta endereçada a sua mãe.

Há outros momentos na obra em que a voz *off* aparece, porém sendo emprestada para outras personagens, como por meio de sua irmã Kelly Burlan, que apareceu no filme anterior. Esse uso de narrações por outras personagens é o que Almeida e Caixeta (2020) pontuam que parece funcionar como uma influência mútua entre as vozes e que estas se juntam ao narrador, ampliando a verossimilhança da narrativa. Para os autores, essas outras vozes se tornam instâncias narrativas que ajudam o narrador na construção do filme. Por meio do auxílio delas a história vai sendo construída.

As personagens só aparecem quando o relato segue para falar sobre o assassinato. O mesmo ocorre com um irmão de Isabel e alguns de seus filhos, porém não com Kelly Burlan, a única filha. Kelly é uma personagem presente durante o filme inteiro, uma das que mais possui tempo de tela e fala. Além da voz dela ser trabalhada como das outras personagens, primeiro a narração do fato e depois ela aparecendo, em três momentos só temos acesso a voz *off* de Kelly, como é feita com a voz de Burlan. Dois desses momentos funcionam como processos reflexivos de fato, nos quais a personagem divaga e reflete sobre determinado ponto. A personagem, depois de refletir sobre o que o filme poderia proporcionar, começa a contar um caso ocorrido em uma reunião escolar, com relação ao que acabou de dizer sobre violência doméstica, de modo que sirva de alerta para outras pessoas. Esse ponto vai de encontro ao que o realizador disse em uma entrevista para o livro *Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade* (2020), na qual ele foi questionado sobre o motivo de falar sobre um assunto íntimo, como a morte de sua mãe e de seu irmão.

> É... porque todos os filmes que eu faço, quanto mais pessoal for, eu lembro daquela frase do Tolstói: "Você quer falar pro mundo e falar da sua aldeia". Se eu falo do assassinato do meu irmão eu não estou falando do assassinato do meu irmão. Parto do assassinato do meu irmão, para falar sobre muitos brasileiros que são assassinados nas periferias das cidades brasileiras. Quando eu falo do assassinato da minha mãe, eu estou falando sobre feminicídio, não só da minha mãe, mas de muitas mulheres que são assassinadas pelos pseudo-companheiros dela. (BURLAN, 2020, p.157)

Outros dois momentos em que a construção é feita da mesma forma é quando Kelly conta que havia sonhado, três dias antes, com o assassinato da mãe deles e nos relata como foi esse sonho. Enquanto ela fala e reflete sobre o conteúdo, imagens da rua, de casa, da casa da mãe deles nos são apresentadas. É apenas em momentos em que há uma reflexão que somente entra a voz *off* e as personagens não aparecem, reforçando a construção plural de narrador proposta por Almeida e Caixeta (2020). Outro exemplo dessa mesma construção é com um dos irmãos do realizador, que narra sobre como era a vida na prisão e faz uma reflexão acerca desse momento.

É possível perceber um *modus operandi* nessa obra, pois, nos exemplos trazidos das outras vozes em *off* que compõem o narrador, elas surgem em momentos íntimos, em que o que se passa dentro de cada personagem é posto para fora. Depois desses momentos, as personagens podem aparecer ou não em cena, mas, quando aparecem, o assunto já foi para um rumo um pouco diferente do que estava sendo falado, ou seja, enquanto as vozes estão *pensando em voz alta*. Só temos acesso a elas ao ouvirmos seus pensamentos e devaneios. Quando as personagens "voltam a si", elas nos são mostradas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. "Para pensar em voz alta: a voz-over heteroglóssica no Filme Ensaio". *Comunicação & Inovação.* São Paulo: PPGCOM/USCS, v.21, n. 46, 2020.

BURLAN, Cristiano. Entrevista concedida a Piero Sbragia. *Novas fronteiras do documentário:* Entre a factualidade e a ficcionalidade. São Paulo: Editora Chiado, 2020.

CORRIGAN, Timothy. *O Filme Ensaio* – Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Editora Papirus, 2015.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

LOPATE, Phillip. "A la búsqueda del Centauro: El cine-ensayo". *In:* WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa:* tentativas en torno al cineensayo. Pamplona: Governo de Navarra, 2007.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa*: tentativas em torno al cineensayo. Pamplona: Governo de Navarra, 2007.

Alegres, apesar de tudo: estéticas *queer* no audiovisual contemporâneo[392]

Joyful, despite everything: queer aesthetics in contemporary audiovisual

Luiz Fernando Wlian[393]
(Doutorando – FAAC UNESP)

Resumo: O audiovisual *queer* demonstra ascensão no cenário brasileiro. Que espectros de sensibilidade podemos observar nessa recente produção? Baseados em teorias *queer* ligadas à estética, propomos uma análise de filmes do realizador Sosha para empreender uma possível chave de leitura estética baseada na ideia de "alegria". Inspiramo-nos, sobretudo, na *fenomenologia queer* em Sara Ahmed (2006) e na *regência da alegria* em Muniz Sodré (2006).

Palavras-chave: estética; afeto; alegria queer; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: Queer audiovisual arises in the Brazilian scenario. What spectrums of sensibility can we observe in this recent production? Based on queer theories linked to aesthetic theories, we propose an analysis of films by director Sosha to conceive a possible key to an aesthetic reading based on the idea of "joy". We are mainly inspired by the queer phenomenology of Sara Ahmed (2006) and the regency of the joy of Muniz Sodré (2006).

Keywords: aesthetics; affect; queer joy; contemporary Brazilian cinema.

As obras de Sosha, cineasta recifense, integram um ascendente cinema e audiovisual *queer* contemporâneo no Brasil, que vemos crescer nos últimos anos. A imagem rudimentar de seus filmes dança com a precariedade dos corpos em cena e fazem do próprio filme, em si, um corpo quebrado, com suas marcas de dissidência e fracasso (HALBERSTAM, 2011). A precariedade desse corpo fílmico, que mimetiza e estetiza os corpos em cena por meio das imagens e sons, performa uma vivacidade e prazer que se atualizam por si próprios, em sua própria potência afetiva, que reconfigura os espaços em que a cena se dá e retorce o "mundo como ele é", convertendo-o a um regime do "aqui e agora". Esse "aqui e agora" poderia nos oferecer uma chave de leitura estética para esses filmes?

Tomamos aqui parte da filmografia de Sosha – os filmes *Recife XXI* (2014), *Metrópole* (2013) e *A Lenda do Galeto Vegano* (2016) para uma análise fílmica que se valha das qualidades sensíveis das imagens e sons, que observe recorrências estéticas que possam enunciar uma nova chave conceitual de leitura, que chamarei de *alegria queer*.

392 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Inscrição Individual.

393 - 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*.

O que chamamos de alegria? Ou de uma possível *alegria queer*? Entendemos que a alegria se dá em um evento. Um evento afetivo-performativo (DEL RÍO, 2008) guiado por uma regência harmônica. Não pode ser pensada ou planejada. Se trata da expressão de um aqui e agora enérgico e inventivo, de uma regência criativa animada por corpos que performam e mobilizam sua capacidade de agir. Para pensar tal alegria, apropriamo-nos do conceito de afeto, aqui interpretado como forças corpóreas pré-individuais capazes de aumentar ou diminuir as potências do corpo, definição partilhada por teóricos da "virada afetiva" (DEL RÍO, 2008; CLOUGH, 2008). Utilizamos a *fenomenologia queer* em Sara Ahmed (2006) e a *regência da alegria* em Muniz Sodré (2006).

Ao enunciar uma fenomenologia *queer*, Ahmed nos traz um estudo potente para pensar a distribuição da existência *queer* no espaço e no tempo. Ela argumenta que um "estar-no-mundo" *queer* é algo que se insere em um arranjo espacial das relações sociais que organiza e impõe formas de ser aos corpos e espaços. Em seu ponto de vista, a existência *queer* seria disruptiva na medida em que não seguiria os padrões tidos como aceitos por tal arranjo. Dessa forma, o "estar-no-mundo" *queer* seria marcado por diferenças no relacionamento entre corpos e espaços, em reiterado choque com ditames hegemônicos, esses que não apenas demarcariam seu próprio espaço, como também reafirmariam a existência *queer* enquanto "imprópria". O mais interessante aqui é pensar na capacidade de corpos *queer*, em sua sensibilidade própria nesse "estar-no-mundo" segmentado e partilhado em espaços, de se movimentar, de perambular, de atravessar espaços e revirá-los por dentro. A diferença marcada nos corpos *queer* pode impingir uma (des)orientação espacial, que pode promover uma "política de (des)orientação" para remexer a distribuição dos corpos e espaços. Se, segundo Ahmed, corpos tomam forma à medida em que se movem pelo mundo, orientando-se para perto ou longe de objetos e outros corpos, um corpo "orientado" é aquele que se sente em casa, que sabe onde está e que tem determinados objetos e corpos ao alcance. Uma "política da (des)orientação", impingida por corpos "desorientados", por corpos que são agente de um "estar-no-mundo" *queer*, ensina-nos a pensar na reordenação das relações e no rearranjo dos espaços de forma a colocar ao alcance objetos e corpos que pareceriam "errados". Tal "orientação", advinda da ideia de intencionalidade na fenomenologia, é apropriada por Ahmed para pensar uma intencionalidade fenomenológica de um ponto de vista *queer*, para refletir sobre objetos e corpos que aparecem – e, principalmente, aqueles que não aparecem – para daí conceber um modelo de (des)orientação que se valha de modos de existência no mundo fundados no reconhecimento da precariedade, reconhecimento este que pode propor formas outras de prazer diante do deslocamento, do desconforto, do que está "fora do lugar". O "estar-no-mundo" *queer* gera expressões e sensações diferentes. Experiências estéticas diferentes, que em sua diferença encontram prazer. Tal prazer na (des)orientação *queer* pode ser lido como alegria?

Ao compor sua regência da alegria, Muniz Sodré coloca em termos bastante específicos seu entendimento do vocábulo "alegria", que notadamente se inspira em cosmologias e saberes não-ocidentais (sobretudo africanos e afrodiaspóricos). Aqui, trata-se de uma ale-

gria inerentemente trágica, que compreende a vida como ela é e que, mesmo assim, acolhe-a e a esgota. Trágica no sentido da experiência poética do sacrifício que conduz o indivíduo – e o corpo – a ser ele mesmo e regozijar-se de si, mesmo diante do próprio aniquilamento.

Se estamos em um cenário em que o "estar-no-mundo" *queer* é considerado inadequado, é por sobre a inadequação mesma que os corpos promoverão sua (des)orientação, sua reorganização dos espaços, seus desvios e prazeres. A compreensão do mundo tal qual ele se apresenta implica em posição ativa por sobre ele, essa que se faz atenta às condições imediatas do aqui e agora para então se desapegar das convenções e "dançar por sobre" elas. Por conseguinte, tal posição se valida essencialmente no presente. Pensar a alegria é, dessa forma, pensar nas potencialidades do presente, no que está acontecendo no aqui e agora.

É no aqui e agora que a travesti Brenda desfruta seu retorno ao Recife, em *Recife XXI*. Ao encontrar Tanya (Alexis Colby), que com chapéu rosa bufante e óculos de sol a esperava do lado de fora da estação Recife, Brenda e a amiga desfilam pelas ruas da cidade, em um dia ensolarado. Caminham por lugares populares de Recife. Os poucos passantes registrados não passam batido o seu olhar: o olhar para os corpos estranhos de Brenda e Tanya, e o olhar para o quadro que registra a caminhada daqueles corpos. Olhares de estranhamento, curiosidade, que guardam de forma sutil certa "violência virtual" para com aqueles corpos estranhos, violência essa jamais encarnada em cena. Em dado momento, Brenda tira seu vestido, revela um maiô com estampa de onça, com o qual passa a andar pelas ruas, livremente, sem prestar atenção aos olhos que a miram, às cabeças que se viram para olhá-las passar. Eis que Brenda e Tanya chegam à Rua da Aurora, famoso logradouro da cidade. Lá, se reúnem com um pequeno grupo de rapazes, seminus, que se dispõem na grama, de forma despojada, a tomar sol. Aquela era a "Praia Aurora", famosa e noticiada nova sensação de Recife, que fizera Brenda retornar de Londres para aproveitar. Uma "praia" improvisada à beira do rio Capibaribe, ao lado dos passantes, dos carros e dos ônibus. Essa "célula dissidente", que cria para si uma praia alternativa no meio da cidade, não passa despercebida por esta. Contudo, a ignora totalmente, mantendo viva sua vivacidade e seu prazer. Em termos específicos, sua alegria.

Algo muito parecido acontece no curta-metragem *Metrópole*, que registra Sosha em cena. Conforme anda pelas ruas de Recife, com toda a indumentária maravilhosamente exagerada, saia bufante, chapéu prateado, a sua presença é uma presença ruidosa, é uma presença que promove estranhamento e tensão diante dos outros corpos enquadrados, andarilhos "comuns" da cidade. Mas é um ruído que permanece em si, uma tensão que, por mais que carregue em si sua opressão e violência, não se sobrepõe ao ser e estar daquele corpo que se move, que prepondera e aproveita o próprio movimento, um movimento que corre as ruas da cidade sem querer chegar, necessariamente, a um ponto específico. A própria performance de andar – e promover ruído na caminhada – é o fim em si. Na noite recifense, a "suave peste negra" Sosha, de peruca amarela e vestido de lantejoulas vermelhas desfila e destaca seu brilho ao som de Suave Peste Negra, canção de Marli. Uma estrada de excessos e delírios se segue, traz novos personagens e corpos ao encontro de Sosha, que parece com-

por a seu redor um espaço regido por outras forças, um espaço no qual o mundo, paradoxalmente, não parece ser como realmente é, mas ao mesmo tempo é facilmente identificável, localizável, pertencente à realidade. Seguindo o conselho de amiga dado por outra personagem, igualmente *queer* – "a estrada dos excessos é o caminho da maravilhosidade" – Sosha entrega uma performance dançante no meio da rua noturna, já embalando nos créditos finais do filme. Ao som de Mein Herr, interpretada por Liza Minnelli no proeminente musical *queer Cabaret* (Bob Fosse, 1972), ela dança com uma cadeira no meio da rua. Não se trata de uma rua noturna erma, mas sim de uma rua visivelmente boêmia e repleta de pessoas. A Rua das Ninfas, em Recife, famoso logradouro de pessoas LGBTQIA+ e reduto do Clube Metrópole, tradicional boate da região. Mesmo que Sosha ative sua performance em um lugar marcadamente famoso por sua dissidência, sua presença não deixa de causar estranheza e surpresa. As pessoas a observam entre curiosidade e risadas. Cabeças se viram para ela e para o quadro que a registra (a câmera que a filma). Sosha se posiciona na rua, centraliza-se numa encruzilhada de esquinas cheias de gente. Todos a olham. E o que ela faz com isso? Simplesmente regozija-se de sua dança. Na noite ali dada, Sosha performa e remexe os afetos daquele espaço. Para além da realidade dada nele, instaura-se uma realidade outra, (des) orientada pelo seu corpo *queer*, que desloca e (des)orienta corpos e objetos – além de seu próprio corpo – naquele espaço. E ela o faz com aproveitamento e prazer. Em outros termos, o faz regida por alegria.

A Lenda do Galeto Vegano, outro curta-metragem de Sosha (este, em parceria com Amanda Seraphico, do coletivo carioca Anarca Filmes), caminha da mesma forma. Só que, desta vez, em ruas cariocas. O filme se vale de uma sonoridade marcante, com músicas eletrônicas animadas que dão ritmo às imagens. A personagem Greyce (Amanda Seraphico) desfruta sexualmente de legumes e frutas, enquadrada em plano médio. As cores do plano "piscam", variam brilho e saturação conforme os movimentos da personagem e seu nível de prazer sexual. Um corpo estranho em praça pública "transando" com legumes e frutas. Como em filmes e animações hollywoodianas clássicas, um círculo fecha a imagem e a reabre em um novo plano. A transição circular revela um dândi, vivido por Sosha, que anda na praça em plano aberto. Ouvimos o famoso áudio das risadas gravadas do seriado mexicano *Chaves*, aqui reapropriado e deslocado. Na sequência de planos, o dândi se aproxima sorrateiramente de Greyce, sentada à beira da água. Eles se cumprimentam, e ele se senta junto a ela. Oferece-lhe o frango, que ela recusa. Eis que eles provam da farofa. O plano médio que os enquadra sentados apresenta *jump-cuts*, até que transita para um primeiro plano, um quadro aproximado que valoriza sua ação de inalar a farofa, como uma droga. Sua boca e nariz se lambuzam com o pó. Os dois riem e aproveitam. Nessa cena, identificamos uma clara (des)orientação *queer*. Aqui, tudo está deslocado. Não apenas os corpos estranhos dos personagens, que atravessam e ocupam o espaço urbano da cidade. Ou as risadas do seriado *Chaves*, demarcadas no corpo fílmico e nele ressignificadas. Todos os objetos ao alcance da mão são redesignados e propiciam formas de fruição outras, dissidentes, estranhas, ruidosas de um ponto de vista hegemônico do que é tido por "comum". A farofa psicotrópica é, talvez, o exemplo mais jocoso disso, de como corpos estranhos podem promover uma (des)orientação do real e tirar prazer disso. Tornar a farofa em droga se iguala a tornar o

corriqueiro espaço urbano em um proscênio para esses corpos, para um palco em que eles dão vazão para o que quiserem, independentemente da realidade em volta. Palco de sua alegria *queer*.

O presente, nos três filmes, não é apenas um dado cronológico dos acontecimentos, mas é o próprio mundo em si, tal como ele se apresenta materialmente, como é tangível aos sentidos e pode ser experenciado. Por isso não devemos associar alegria, necessariamente, a uma ideia de "futuro". Alegria não é sobre esperança. Alegria é sobre aproveitamento intenso e expressivo da existência imediata. Para a alegria, basta o aqui e agora do presente, em sua configuração tangível, para que ela aconteça. Uma poética e estética *queer* não precisa ser, necessariamente, apoiada em tristeza ou melancolia, mas pode ser subsidiada por uma experiência alegre do presente, por mais que este não traga esperança ou vislumbres de futuro. Viver um presente limitante e controverso, assim, não significaria existir em estagnação – seja por uma incapacidade de agir mobilizada por afetos negativos, seja por uma esperança que busca mais além do que o agora –, mas sim, (des)orientar esse presente e tirar proveito do que ele tem a oferecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ensaiarmos uma sensibilidade *queer* baseada na ideia de alegria, intentamos problematizar e contribuir com possíveis novas visadas de análise, especialmente baseadas por epistemologias do sul global e não eurocentradas – como o conceito de *regência da alegria* em Muniz Sodré. Acreditamos que a potência afetiva propiciada por obras *queer* contemporâneas, em especial no Brasil, demandam análises que possam dialogar com suas especificidades, de modo a tornar mais vasto e complexo seu escopo de possibilidades no âmbito das sensibilidades e da experiência estética. Muitos conceitos e chaves de leitura nos são úteis, nesse sentido. Espero que pensar essa produção recente em termos de alegria também seja um caminho possível.

Os corpos performam e são performados pelo quadro cinematográfico, e nesse passo podem abrir novos mundos sensíveis. Mundos que, potencialmente, encarnam uma mimese da alegria. Mimese não em seu clássico sentido platônico, de "cópia", mas em seu sentido aristotélico, de "jogo". Assim, o audiovisual *queer* contemporâneo poderia, dentre muitas coisas, incorporar uma mimese da alegria, que afeta corpos e os "ensina" como ser alegre nesse mundo, como usar seu aparato sensível para extrair da precariedade potências de agir, modos outros de existência que se fazem vivas no presente, apesar dos limites deste.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. *Queer phenomenology*: orientations, objects, others. Durham: Duke University Press, 2006.

CLOUGH, Patricia. *The affective turn*: political economy, biomedia and bodies. Theory Culture Society, v. 25, n. 1. 2008.

DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance*: powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

EDELMAN, Lee. *No future*: queer theory and the death drive. Dunham and London: Duke University Press, 2004.

HALBERSTAM, J. *The queer art of failure*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

LOVE, Heather. *Feeling backward*: loss and the politics of queer history. Cambridge & London: Harvard University Press, 2007.

MUÑOZ, José Esteban. *Cruising utopia*: the then and there of queer futurity. New York: New York University, 2009.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis*: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

Música e estilo no cinema de Hong Sang-soo[394]

Music and style in Hong Sang-soo´s cinema

Luíza Alvim[395]
(Doutora em Comunicação – UFRJ)

Resumo: Considerando o estilo do diretor sul-coreano Hong Sang-soo quanto ao uso de música, caracterizado pela parcimônia e pela presença de repertório clássico ocidental - algo que associamos ao conceito de "música de autor" de Gobrman -, analisamos dois de seus filmes dos anos 2010. Em *Filha de ninguém* (2013), destaca-se a ironia no modo como a música de Beethoven é inserida numa estrutura paramétrica. Em *Silvestre* (2018), obras do Romantismo europeu, principalmente óperas Wagner, estão ao fundo de conversas.

Palavras-chave: Música, cinema, estilo, Hong Sang-soo.

Abstract: Considering South Korean director Hong Sang-soo's style regarding the use of music, characterized by parsimony and the presence of Western classical repertoire - something we associate with Gobrman's concept of "author music" - we analyze two of his films from the 2010s. In *Nobody's Daughter* (2013), the irony in the way Beethoven's music is inserted into a parametric structure stands out. In *Grass* (2018), works of European Romanticism, mainly Wagner operas, are in the background of conversations.

Keywords: Music, cinema, style, Hong Sang-soo.

O uso da música na cinematografia do diretor sul-coreano Hong Sang-soo se caracteriza pela parcimônia, algo presente também em muito do cinema contemporâneo apresentado em grandes festivais internacionais, como Cannes, Veneza e Berlin, festivais para os quais os filmes de Hong são frequentemente selecionados.

Às vezes, as poucas incursões musicais nos filmes de Hong servem para finalizar "capítulos" em que o filme se divide, além de que o diretor costuma aproveitar situações diegéticas para a inclusão da música. Ambas as situações são características de outras cinematografias com parcimônia musical, como as de Robert Bresson e outros diretores do cinema moderno.

Em alguns filmes de Hong, a música participa da "estrutura paramétrica" observada por Medeiros (2018), baseando-se no conceito de David Bordwell (1985). Bordwell considera como narração paramétrica aquela caracterizada por uma estrutura de repetições e variações de planos e temas ao longo de filmes que se destacam por um estilo bem marcado do diretor[396].

394 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na Sessão 6 do ST Estilo e Som no Audiovisual.

395 - Doutora em Comunicação pela UFRJ, pós-doutora em Música pela UFRJ. Pós-doutoranda na ECA-USP com bolsa CNPq.

396 - O exemplo dado por Bordwell é um filme do já citado Bresson, *Pickpocket* (1959). Analisamos anteriormente o conceito de parametria (ALVIM, 2019).

Além de todas essas características estilísticas, há um uso frequente de repertório preexistente de música clássica ocidental, aspecto a que daremos mais atenção neste trabalho, ainda que o diretor não tenha deixado de ter colaborações durante mais de um filme com compositores de música original.

O uso de música preexistente é bem característico do cinema contemporâneo, como observaram Claudia Gorbman (2007) e Julie Hubbert (2014), embora não seja algo novo. Hubbert o identifica como prática frequente do cinema antes do som sincronizado, tendo havido um novo recrudescimento nos anos 1960, aí, relacionado ao grande desenvolvimento da indústria fonográfica. Gorbman (2006, 2007) associa o uso de música preeexistente ao cinema autoral e foi o que verificamos em pós-doutorado na UFRJ, com um mapeamento e análise especificamente do repertório clássico na Nouvelle Vague francesa e no Cinema Novo brasileiro. No cinema contemporâneo, Gorbman (2007) identifica uma série de diretores melômanos de diversas nacionalidades, para os quais o uso da música é parte essencial de seu estilo. Para eles, usar música preexistente é obter um controle sobre a música já na escolha do repertório, sem deixá-la a cargo de um compositor. São obras que, muitas vezes, refletem o gosto musical do diretor, como acontece com Hong em relação à música clássica ocidental.

Tal repertório aparece ao longo de todas as fases da cinematografia de Hong. No âmbito deste trabalho, daremos destaque à associação da *Sétima Sinfonia* de Beethoven, obra canônica do repertório ocidental, com a ironia em *Filha de ninguém* (2013), além da sensibilidade operística associada ao uso de música diegética num filme mais recente do diretor, *Silvestre* (2018). Porém, antes disso, faremos uma breve apreciação geral do uso da música ao longo da profícua carreira de Hong Sang-soo.

BREVE PANORAMA GERAL DO USO DA MÚSICA EM HONG SANG-SOO

Como características gerais do uso da música na filmografia de Hong Sang-soo, iniciada com o longa-metragem *O dia em que o porco caiu no poço* (1996) e em pleno andamento com mais de 25 longas-metragens[397] e alguns curtas, podemos resumir e elencar: a rarefação da música e uso de pequenos trechos ao longo do filme, por vezes, sem uma maior justificativa narrativa, por vezes marcando algumas situações amorosas, e geralmente de modo bastante irônico; o uso da música em momentos de demarcação de capítulos do filme (caso, por exemplo, de *O filme de Oki,* de 2010) ou como parte da narração paramétrica (BORDWELL, 1985; MEDEIROS, 2018); um uso frequente de repertório clássico ocidental, com destaque para o segundo movimento da *Sétima Sinfonia* de Beethoven, já que esta mesma obra é utilizada em dois filmes (*Noite e dia*, 2008 e *Filha de ninguém*, 2013); comuns incursões diegéticas, justificando a presença da música em cena, sendo essa música por vezes evocada pelos personagens;

No caso do repertório clássico ocidental, observamos que ele perpassa toda a carreira de Hong. Fazendo um inventário inicial, temos as seguintes obras musicais nos filmes:

397 - Consideramos, para este trabalho, até *Encontros* (2021)

uma *Mazurka* de Chopin como música diegética no restaurante em *O poder da província de Kangwon* (1998).

Spiegel im Spiegel, de Arvo Pärt, nos créditos finais de *O portal do regresso* (2002).

Marcha Radetzky, de Johann Strauss, em *Conto de cinema* (2005).

Sétima sinfonia de Beethoven (versão orquestral) em *Noite e dia* (2008).

arranjos de músicas de Beethoven (*Sexta* e *Sétima* sinfonias) em *Filha de ninguém, 2013.*

Pompa e circunstância, de Edward Elgar, em *O filme de Oki* (2010), demarcando os segmentos.

Noturno n.20 de Chopin, quando o personagem toca piano em *O dia em que ele chegar* (2011).

o "Inverno" das *Quatro Estações* de Vivaldi em A câmera de Claire (2017).

"Adagio" do *Quarteto de cordas em Dó Maior* D956, de Schubert, em *Na praia à noite sozinha* (2017)

Improviso D899 n.3 de Schubert, Prelúdio de *Lohengrin* e abertura de *Tahnhäuser* de Wagner, abertura e cancan de *Orfeu nos infernos* de Offenbach, Canon de Pachebel em *Silvestre* (2018).

Apesar desse uso expressivo de música preexistente e de, por vezes, não haver créditos para o compositor em seus filmes – algo bastante comum em diretores que Gorbman associa à "música de autor", tal qual Jean-Luc Godard –, Hong sempre teve parcerias duradouras com compositores. A mais curta foi com o compositor de vanguarda Oak Kil-sung – que, como Hong, estudou no Ocidente e cuja música tem estilo da música de vanguarda ocidental - no primeiro e no segundo filme, *O dia em que o porco caiu no poço* e *O poder da província de Kangwon* respectivamente. A mais duradoura foi com o compositor Jeong Yong-jin (que, assim como o primeiro, estudou Música nos EUA): desde *A mulher é o futuro do homem* (2004) até *Certo agora, errado antes* (2015), com exceção de *O filme de Oki* (2010), num total de 12 filmes. Já a partir de partir do filme *Você e os seus* (2016), quando há créditos de música (no caso de *Silvestre*, não foi composta música original para o filme), eles têm o nome de Dalparan (nome artístico de Kang Ki-young, que, diferentemente dos outros dois, vem do *punk rock*)

Com Jeong Yong-jin, Hong tinha em comum o amor pela música clássica ocidental e pelo piano. Numa entrevista a Vincent Malausa, o compositor evoca esse aspecto, assim como a ativa participação de Hong no processo criativo da música:

> Quando trabalhei em *A mulher é o futuro do homem*, fiz um arranjo de *Brilha, brilha estrelinha*, uma peça francesa que ficou famosa graças a Mozart. Acho que Hong gostou muito, ele também adora

> música clássica e, depois disso, ele próprio escolhia os trechos que me propunha para os arranjos. Sempre conversávamos muito: às vezes, eu aceitava as proposições dele, às vezes, recusava. (MALAUSA, 2017, p. 22, tradução nossa)

Jeong foi quem fez os arranjos para teclado da Sexta e Sétima Sinfonia de Beethoven em *Filha de ninguém* (2013), filme em que nos detemos a seguir.

FILHA DE NINGUÉM (2013): PARAMETRIA E *KITSCH* NO USO DA MÚSICA DE BEETHOVEN

O segundo movimento da Sétima Sinfonia de Beethoven, "Allegretto", é recorrente em filmes de diversos diretores, inclusive, em *Adeus à linguagem*, do já mencionado Jean-Luc Godard. Hong o utilizou no seu filme de 2008, *Noite e dia*, porém, o arranjo de sintetizador presente em *Filha de ninguém* só é ouvido uma vez, sendo as restantes das incursões da música oriundas de uma gravação feita pela Orquestra Jovem Simon Bolívar, regida por Gustavo Dudamel. A relação afetiva do diretor com essa obra musical no seu cotidiano e um certo caráter maquínico são evocados por Hong em entrevista:

> Em *Noite e dia*, por exemplo, usei Beethoven. Gosto muito dessa música, mas tinha me esquecido dela, tinha deixado de fazer parte da minha vida. Aí, no primeiro andar do meu prédio havia um caixa eletrônico e, quando eu sacava dinheiro, a máquina sempre tocava a música de Beethoven. São geralmente coisas assim que me inspiram (KLINGER, 2011, não paginado, tradução nossa).

Em *Filha de ninguém*, o "Allegretto" em versão de sintetizador é ouvido três vezes em sequências numa antiga fortaleza e associado ao tempestuoso relacionamento da protagonista Haewon com o ex-professor dela, Lee. Nessas sequências, a música se torna mais um elemento da narração paramétrica do filme, em combinações de elementos que se repetem e variam (os parâmetros). No caso dessas sequências, como parâmetros, podemos citar o casal de conhecidos que Haewon e Lee encontram repetidamente numa primeira parte da fortaleza e um senhor idoso com quem conversam, além de que a versão de sintetizador do "Allegretto" vem sempre de um tocador de cassete de Lee em três momentos. Junto com o próprio som da versão, o conjunto de imagens e conteúdo narrativo desses três momentos beira o *kitsch*, sendo eles plenos de arroubos melodramáticos.

No primeiro, Haewon e Lee estão em frente a um templo (figura 1), em clima romântico apaziguador. Lee, então, liga o toca-fitas, dizendo que é "sua música favorita" – o que, por si só, é um elemento de ironia, tendo em vista o arranjo da música -, enquanto se declara a Haewon e faz diversas projeções otimistas quando ao relacionamento dos dois.

Figura 1: Haewon e Lee ouvem a música do toca-fitas

Fonte: Filha de ninguém

Na segunda incursão do arranjo, após brigar com Haewon depois da sequência anterior, Lee chora copiosamente ao som da música no momento do pôr-do-sol, imagem (figura 2) que reforça o que poderia ter sido um desfecho romântico, mas que não se concretiza.

Figura 2: Lee após briga com Haewon

Fonte: *Filha de ninguém*

A terceira incursão do arranjo é no mesmo local, com a repetição da situação (briga com Haewon e mesmo local), porém, num dia nublado (figura 3).

Figura 3: Lee no mesmo local

Fonte: *Filha de ninguém*

Há mais duas incursões do "Allegretto" no filme. Uma delas, no final do primeiro terço do longa, tem também associação com o conturbado relacionamento de Haewon e Lee – os dois se encontram num bar cheio de alunos de Lee, que fica com ciúmes de um ex-flerte de Haewon – e é também um arranjo, porém, feito para piano e ouvido de modo extradiegético. Na última vez, no final do filme, ouvimos a versão de sintetizador, mas de modo extradiegético e num plano de Haewon dormindo na biblioteca da faculdade.

SILVESTRE (2018): EXCESSOS E CONTENÇÕES EM CONVERSAS E MÚSICA DO ROMANTISMO EUROPEU

Silvestre é um filme estruturado em conversas de casais ou grupos de três-quatro pessoas[398], quase todas no mesmo café, em que o dono, como confirmado pela fala diegética de um dos personagens, adora música clássica ocidental[399]. É como se Hong, nesse filme, criasse "a sua rádio", semelhante ao que Tarantino (um dos diretores caracteristicamente associados por Gorbman à "música de autor") faz na sequência de tortura em *Cães de aluguel* (1992). Ou seja, embora pareça vir ao acaso, a música é pensada pelo diretor para estar como fundo a essas conversas, nas quais há uma recorrência do grave tema do suicídio, em relação ao qual os personagens têm reações ora excessivas, ora contidas. Nessas conversas, nota-se também recorrentemente uma proposição feita por um personagem masculino a uma mulher e a recusa calma a essa proposição que significaria uma invasão da intimidade.

Já a música que toca no café por vezes denota um lirismo e a intimidade da música de câmera, como é o caso do *Improviso* de Schubert, por vezes, ao contrário, a grandiloqüência, como nas aberturas das óperas *Lohengrin* e *Tannhäuser* de Richard Wagner. As músicas de Schubert e Wagner apontam para esses diferentes aspectos do Romantismo europeu e as reações das personagens femininas é oposta a esses sentidos: o excesso da primeira personagem, que grita ao lembrar do suicídio da amiga, no lirismo calmo de Schubert; a contenção da segunda, diante da proposição do amigo de ir morar na casa dela, algo que contrasta com o *crescendo* do "Prelúdio" de *Lohengrin*; a contenção da mulher (interpretada pela atriz Kim Min-hee, cujo personagem também observa os outros no café) e mesmo interrupção da conversa frente à proposta do desconhecido, um diretor de cinema, que quer observá-la durante alguns dias, enquanto se ouve a grandiosidade da abertura de *Tannhäuser* (figura 4).

Figura 4: Três conversas

Fonte: *Silvestre*

398 - Alexandre Garcia (2022) estudou esse filme dentro do conceito de "filme de conversação".

399 - Há outras duas músicas em outros locais do filme:a canção country tradicional americana *Oh, Suzana!*e uma canção coreana.

No final do filme, aponta-se para uma reconciliação dos conflitos, também ao som de música clássica ocidental e não necessariamente na estética romântica. O segundo casal, o personagem do cineasta e sua amiga discutem animadamente sob efeito da bebida (elemento bastante comum nos filmes de Hong). Há, portanto, ainda algumas falas e comportamentos excessivos, mas a música que ouvimos é o famoso cancã da opereta *Orfeu nos infernos*, do compositor do fim do século XIX, Jacques Offenbach, num comentário irônico à grande agitação dos personagens.

A conversa do primeiro casal tem um tom bem mais conciliador do que o inicial ao som e essa placidez é corroborada pela do Cânon do compositor barroco Pachebel. Após o final da música, ouvimos mais uma vez no filme o prelúdio de *Lohengrin*: há um excesso, pois a moça chora, mas é um choro de conciliação com o passado terrível do suicídio da amiga e de perdão concedido ao rapaz. Ainda durante *Lohengrin*, os quatro personagens da outra mesa convidam a personagem de Kim Min-hee para se juntar a eles, terminando o filme entre risadas e bebida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois filmes aqui destacados, Hong Sang-soo se mostra um diretor melômano digno do conceito de Gorbman de "música de autor", com uso principalmente de música clássica ocidental, repertório que perpassa toda a filmografia do diretor e por que ele tem especial apreço.

Em ambos os filmes, as músicas diegéticas se relacionam com reações excessivas dos personagens (em *Filha de ninguém* e no primeiro casal de *Silvestre*) ou com o seu contrário, a contenção, gerando um significado irônico.

REFERÊNCIAS

ALVIM, L. "Narração paramétrica e música em Hong Sang-soo". In: Catálogo da Mostra *Hong Sang-Soo: a repetição da vida*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2019.

BORDWELL, D. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

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

GORBMAN, C. Ears wide open: Kubrick's music. In: POWRIE, Phil.; STILWELL, Robynn. (org). *Changing tunes:* the use of pre-existing music in film. Ashgate, 2006.

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.

KLINGER, G. *Catching up with Hong Sang-Soo*. 10 maio 2011. Disponível em: https://mubi.com/notebook/posts/catching-up-with-hong-sang-soo. Acesso em: 14 jan. 2023.

HUBBERT, J. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. In: NEUMEYER, D.. (ed.).*The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2014.

MALAUSA, V. Hong Sang-Soo et Jeong Yong-jin, en miroir. *Cahiers du cinéma*, mars 2017.

MEDEIROS, V. *Amores interessantes:* processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-Soo. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, 2018.

Possibilidades de memórias: realização e preservação audiovisual no Brasil[400]

Possibilities of memories: filmmaking and audiovisual preservation in Brazil

Manoela Veloso Passos[401]
(Mestranda – PPGCINE/UFS)

Resumo: Memórias individuais ou coletivas são construídas através das narrativas e representações a que se tem acesso. O cinema é profundamente influenciado pela narrativa hollywoodiana e suas estruturas simplificadas e controladoras, no entanto há cinemas capazes de transmitir saberes indígenas, contra hegemônicos, dissidentes, através de auto-representações que podem transformar as bases de nossa memória social.

Palavras-chave: Preservação audiovisual, cinema indígena, autorepresentação, memória, cinema hollywoodiano.

Abstract: Individual or collective memories are built through the narratives and representations to which we have access. Cinema is deeply influenced by Hollywood's narrative and its simplified and controlling structures, however there are cinemas capable of transmitting indigenous knowledge, against hegemonic, dissident, through self-representations that can transform the bases of our social memory.

Keywords: Audiovisual preservation, self-representation, indigenous cinema, social memory, hollywood cinema.

A forma fílmica mais estabelecida no cinema até hoje é a narrativa clássica hollywoodiana, o que representa um grande prejuízo para a construção de uma sociedade que respeite a diversidade de existências. O seu personagem protagonista, em essência um homem, cis, branco e hétero, é criado para ser simplificado, fácil de compreender e descrever, características que também se aplicam a estrutura da história que pode, e quer, se manter inflexível mesmo retratando as mais diferentes realidades.

Ainda que com o decorrer do tempo esta narrativa canônica venha incluindo em sua estética elementos de outros estilos cinematográficos, a premissa de contar uma história inequívoca, com uma relação causal que se estrutura para controlar emoções e expectativas do espectador não sofreu alterações (BORDWELL, 1986).

400 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA5 – Tensionar as formas do filme: aspectos do ensaio, da montagem e da memória.

401 - Realizadora audiovisual, mestranda no PPGCINE-UFS e mãe de uma criança de seis anos, contribuo com o Sercine - Festival Sergipano de Audiovisual e a Mostra Maternidade Real.

No entanto, ao buscar uma compreensão mais ampla dos fenômenos sociais e existenciais humanos em toda sua complexidade, encontramos experiências que não cabem nesse modelo de cinema que está tão inevitavelmente estabelecido na memória coletiva do mundo globalizado. São exemplos de obras que extrapolam esse espaço hegemônico os cinemas feitos por indígenas no Brasil.

Através dos seus filmes, pessoas indígenas das mais diversas etnias buscam recriar espaços de convivência e trocas de saberes que muitas vezes correm risco de extinção por conta do processo de colonização. A fala do Mbyá-Guarani, Ariel Ortega, em entrevista para Daniel Mello, reporter da Agência Brasil revela desafios provocados por esse processo: "A nossa cosmologia, a nossa cultura é passada oralmente. Com as escolas, com toda a influência da cultura ocidental já não se faz muito isso de sentar ao redor do fogo" (MELLO, 2020, s/p). Ele conta também que após as filmagens, a comunidade se reune para construção coletiva do filme: "A gente assiste com os jovens, com os idosos. A aldeia vai participando e nós vamos elaborando o roteiro do que a aldeia quer que a gente conte a partir desse material" (MELLO, 2020, s/p).

A fruição de filmes feitos por pessoas indígenas não está condicionada a uma narrativa fechada, o espectador pode no entanto ter acesso a experiências da vida da comunidade pela qual o filme foi realizado, pois a estética está intimamente ligada ao povo que a produz. Sobre o tempo nos filmes guaranis, Ortega acrescenta em entrevista para Luisa tombini Wittmann e Marcelo Téo:

> O nosso jeito guarani de fazer cinema talvez seja um pouco diferente dos Kuikuro fazerem cinema, é outra cosmologia, até outro ritmo de filmar. Talvez tenha outro tempo também. Por exemplo, eu, toda vez que pego a câmera, sempre tento que aquela câmera entre como um guarani e tenha também esse tempo guarani. Eu tenho que respeitar o tempo de um Karaí que eu esteja entrevistando porque ele tem todo o seu tempo, tem que ter inspiração para, depois, finalmente falar. E eu tenho que ter tempo de ficar gravando. Os planos têm que ser mais longos para ter essa sensação, para não mudar muito o ritmo e o tempo guarani. (WITTMANN, TÉO, 2018, p. 159)

O cinema hollywoodiano ocupa a maioria das salas de cinema brasileiras, e, não tendo as mesmas condições estruturais, seria impossível ser esse o parâmetro de cinema a ser realizado no Brasil. Uma parcela considerável de filmes feitos no Brasil, especialmente em formato de curta-metragens, assume um outro objetivo que não de alimentar um mercado, é perceptível nesses filmes a busca por representar uma cultura complexa, muitas vezes desconhecida porque diversa; eles existem, e resistem, pois não é apenas o interesse do livre mercado que torna possível a realização de cinema no Brasil.

Pensar em preservação audiovisual no Brasil atualmente já é absolutamente desafiador, mas sabemos que é preciso lutar para garantir a salvaguarda dos filmes e seus materiais correlatos, de maneira que seja possível a fruição de forma o mais próxima possível ao que foi produzido por seus autores. Para tanto, existem diretrizes pensadas coletivamente

(ABPA, 2016), mesmo que ainda não aja investimento suficiente para garantir a sua efetivação. Esta falta de recursos está constante e inevitavelmente relacionada com as posturas neoliberais que invadem as gestões públicas, como aponta Laura Bezerra:

> Entendemos que o neoliberalismo é especialmente nefasto para instituições de memória, uma vez que a lógica do mercado, lógica de curto prazo, focada em ganhos imediatos e ampliação dos lucros colide com a lógica das instituições de memória, que se pautam pelo pensamento de longo prazo e um trabalho intenso, mas contínuo e silencioso de preservação. (ODC, 2021, s/p)

A diversidade cultural que está presente especialmente nos filmes de curta-metragem, mas não apenas, demonstram que há hoje vários cinemas se desenvolvendo em todas as regiões do Brasil com estéticas que buscam expressar diferentes formas de experimentar as suas realidades. Se já há enormes desafios para a preservação do cinema que chega à comercialização nas salas de cinema no Brasil, como garantir que as políticas de preservação possibilitem o acesso a uma memória mais democrática para este país? Essa dúvida é uma questão indispensável para o momento em que vivemos, esse desafio precisa ser, também, enfrentado (BEZERRA, 2020).

Parece não haver filmes indígenas da década de 80 para serem preservados, mas não podemos correr o risco de que os filmes que são produzidos hoje não sejam acessados nos próximos tempos. O cinema feito no Brasil atualmente é em parte influenciado pelo nosso próprio cinema feito nos períodos anteriores, sejam estes usados como referência ou tenham seus conceitos ou limitações criticados, cada um desses filmes contribui para uma percepção mais ampla da sociedade que o produziu. Se os indígenas hoje reivindicam a auto-representação como um direito de falar por si mesmo, em suas próprias línguas, é porque isso lhes foi negado e as consequências dessa privação para suas comunidades está sendo constantemente elaborada. É importante ressaltar que a maior beneficiada desses processos é a democracia brasileira, que está diretamente relacionada com a garantia da diversidade.

A diversidade na preservação audiovisual deve ser considerada e priorizada, pois se "os/as jovens realizadores não conhecem a produção feita no seu país, se não conhecem nossas referências audiovisual, isso irá reforçar a produção de modelos narrativos e estéticos estandardizados tão a gosto do mercado" (BEZERRA, 2021, s/p).

MEMÓRIA E TRADIÇÕES

> O Brasil, achamento português, entra na história pela porta providencial, que tenderá a ser a versão da classe dominante, segundo a qual nossa história já está escrita, faltando apenas o agente que deverá concretizá-la ou completá-la no tempo. É essa visão que se encontra na abertura do Hino Nacional, quando um sujeito oculto - 'ouviram' - é colocado como testemunha de 'um brado retumbante', proferindo por 'um povo heróico', grito que, 'no mesmo instante', faz brilhar a liberdade no 'céu da pátria'. Num só instante ou instantaneamente surge um povo heróico, significativamente figurado pelo

> herdeiro da Coroa portuguesa, que, por um ato soberano da vontade, cinde o tempo, funda a pátria e completa a história. (CHAUÍ, 2001, p. 81)

Este trecho da Marilena Chauí traz uma chave de interpretação sobre como é propagada e compreendida coletivamente a história no Brasil. Através de uma construção profundamente permeada por intenções de dominação de um povo escravizado, explorado, destituído do poder de suas tradições, os brasileiros não têm acesso a informações importantes que constituíram a sociedade em que vivem. Ao passo que foi criado um mito que faz crer numa imagem de um Brasil livre de violência, de natureza exuberante, um país pronto para o progresso que virá em seguida, é raptada a chance de compreensão de toda a herança portuguesa de corrupção que não contribui na busca de uma democracia de fato.

Um exemplo de aspectos relacionados a dominação dessa história são as representações das populações indígenas desde o século XX até os dias atuais, em meados do século XXI. Temos em um primeiro momento, filmes que falam sobre os indígenas sem que nenhuma de suas lideranças tenham a oportunidade de falar sobre si ou os desafios que enfrentam (NUNES, SILVA, SILVA, 2016). Isso começa a mudar em 1979, com o lançamento de *Terra dos índios* de Zelito Viana, que marca o início das denúncias do extermínio e dos roubos das terras indígenas, ainda através da construção narrativa por pessoas não indígenas (NAVARRO, 2021).

Nesse segundo momento há um avanço significativo na democratização do acesso aos meios de produção, não apenas pelos equipamentos que se tornam mais baratos e compactos, mas porque houve uma apropriação desses meios de produção por parte dos indígenas que passam a falar por si mesmos sobre a sua realidade (NUNES, SILVA, SILVA, 2016). Ao tomar esse poder de se auto-representar há um salto qualitativo nas representações tanto em diversidade estética como na capacidade de revelar os desafios enfrentados por suas comunidades, nas palavras de Ortega: “Eu estou usando a câmera de outra forma, como luta. É uma ferramenta ocidental mas que eu estou usando para me defender e para contar outra história, minha, que é dentro da aldeia” (WITTMANN; TÉO, 2018, p. 162)

A oralidade preservada pelo audiovisual se encaixa na forma de comunicação coletiva dessa cultura, e a lacuna que é, ainda que parcialmente, preenchida com essas produções é fundamental para o aprofundamento da compreensão do Brasil. Podemos perceber também essa importância quando Ariel Ortega diz que:

> Algumas vezes a gente não enxerga e, quando faz o filme, finalmente a gente acorda e vê o filme nos olhando, na tela. [...] Traduzindo eu aprendi muitas palavras que eu não sabia em guarani [...] Por isso também eu acho importante ter esse registro das falas, ter o material bruto, não somente para fazer o filme (WITTMANN, TÉO, 2018, p. 160)

O objetivo não é construir uma história completa e inequívoca, absoluta, muito pelo contrário, é abrir as possibilidades para que as mais diversas pessoas e comunidades possam contribuir com suas próprias representações, suas formas de se relacionar com as outras co-

munidades e os desafios estruturais que enfrentam. Conhecer os desafios para que seja possível enfrentá-los de forma coerente, pois as tradições seguem vivas enquanto acompanham o momento vivido por suas comunidades. Sobre essa forma de manutenção de tradições, Leda Martins mostra como uma:

> [...] percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (MARTINS, 2002, p. 84)

O conceito de ancestralidade proposto por Martins versa sobre africanos em diáspora que foram trazidos para América, e constroem suas performances de forma a preencher os vazios ocasionados por esse deslocamento forçado. Os temas da memória estão presentes especialmente nessas culturas que sofreram com processos sistemáticos de apagamento de sua ancestralidade, sobre isso, ela propõe:

> As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda. (MARTINS, 2002, p. 70)

É especialmente o cinema feito por pessoas que reafirmam sua ancestralidade negra e indígena que propõe novas formas de linguagem cinematográfica, pois o modelo hegemônico não é adequado para construir suas identidades e memórias através das imagens. Há uma corrente forte de filmes que buscam reconstruir memórias ancestrais; cineastas que buscam descobrir e expressar suas origens reafirmando suas alegrias, em busca de construir um futuro livre das dores geradas pelos traumas da colonização. Os filmes tem a capacidade de responder perguntas sobre a memória social. “Mas só se existirem” (BEZERRA, 2020, p. 328).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contrário do que a ação colonizadora, que construiu o ideário de nação brasileira, propõe, a história não é linear e muito menos está dada, finalizada. O passado que influencia o presente pode ser recontado, a partir de outras perspectivas, e o próprio presente ou o futuro podem ser diferentes por esse processo de ampliação do acesso à informações e cosmologias. A ideia de que o passado já é conhecido e que não há escolhas para o futuro é mais uma armadilha que serve aos colonizadores que lucram com a situação social imposta. De fato, esta realidade está em disputa, sempre houve e sempre haverá resistência, e uma das formas de resistir é fazer filmes que fortaleçam outras formas de relações entre os povos e com a natureza.

Os filmes feitos no passado do Brasil, ainda que não registrem a diversidade que existe neste território, são fontes que podem ser revistas e reinterpretadas, mas para isso esses filmes precisam existir e serem acessados. Outro trabalho necessário é garantir que os filmes que estão sendo feitos no momento histórico presente sejam preservados e que continuem chegando aos espectadores no futuro. É imprescindível que o trabalho de construção da memória leve em consideração a diversidade que existe em nossa sociedade, e que aja resistência ao neoliberalismo que impera atualmente.

REFERÊNCIAS

ABPA – Associação Brasileiro de Preservação Audiovisual. *Plano Nacional de Preservação Audiovisual*. Ouro Preto: ABPA, 2016.

BEZERRA, Laura. *"Cinema-monumento"?* Patrimônio, diversidade e os (antigos e novos) desafios da preservação audiovisual na América Latina. In: Imofagia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2020.

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano*: normas e princípios narrativos. Tradução: Fernanda Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teorica contemporânea do cinema, vol 2. São Paulo: Senac, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil* Mito Fundados e Sociedade Autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar*. In: performance, exílio, fronteiras errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Poslit, 2002.

MELLO, Daniel. *Cinema pode reaproximar comunidades indígenas da tradição oral*: Cineasta Ariel Ortega aposta no audiovisual para atualizar tradições. São Paulo: Agência Brasil, 2020.

NAVARRO, Cristiano. *Terras dos índios*: A voz Indígena no Documentário Etnográfico Brasileiro. In: Cinema e Interdisciplinaridade. Aracaju: Criação Editora, 2021.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro da; SILVA, José de Oliveira dos Santos. *Cinema indígena*: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. In: Polis. Santiago: Centro de Estudios del Desarrollo Territorial y Políticas Públicas Universidad de Los Lagos, 2019.

ODC - Observatório da diversidade cultural. *A Cinemateca Brasileira e sua trajetória de descaso e chamas*: entrevista com Laura Bezerra. Belo Horizonte: ODC, 2017.

WITTMANN, Luisa Tombini; TÉO, Marcelo. *Entrevista com Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani*. In Fronteiras: Revista Catarinense de História. Santa Catarina: Associação Nacional de História, 2018.

“Todas esas películas duermen en nosotros”: jogos de sonho em Raúl Ruiz[402]

“All these films are sleeping in us”: dream plays in Raúl Ruiz

Marcel Gonnet Wainmayer[403]
(Doutorando em Cinema – PPGCine-UFF)

Vanessa Teixeira de Oliveira[404]
(Doutora em Artes Cênicas – PPGAC-UNIRIO)

Resumo: O presente trabalho analisa dois filmes do cineasta franco-chileno Raúl Ruiz (1941-2011): *Combat d'amour en songe* (2000) e *L'hypothèse du tableau volé* (1978), destacando procedimentos relacionados ao sono e ao sonho como motores de um gênero cinematográfico monstruoso: o jogo de sonho. Esta poética onírica estaria ligada, segundo Ruiz, a um “cinema xamânico”, um cinema que possibilitaria viagens entre mundos diferentes.

Palavras-chave: cinema xamânico, poética onírica, teoria do conflito central.

Abstract: This paper analyzes two films by the French-Chilean filmmaker Raúl Ruiz (1941-2011): *Combat d'amour en songe* (2000) and *L'hypothèse du tableau volé* (1978), highlighting procedures related to sleep and dream as engines of a monstruous cinematic gender: the dream play. This oneiric poetics would be related, according to Ruiz, to a “shamanic cinema”, a cinema that would enable journeys between different worlds.

Keywords: shamanic cinema, oneiric poetics, theory of central conflict.

O chileno Raúl Ernesto Ruiz Pino, conhecido como Raoul Ruiz (1941-2011), dirigiu a impressionante marca de mais de cem filmes. Ele dirigiu longas e curtas, vídeos, telefilmes e dúzias de peças de teatro e óperas. Apesar da sua vasta obra, a distribuição dos seus filmes limitou-se, por décadas, a festivais e cineclubes, no embalo do precoce reconhecimento que lhe deram os membros da revista *Cahiers du Cinéma* na França, onde se exilou logo após o golpe de Estado no Chile em 1973. Desde os seus primeiros filmes, Ruiz estabeleceu alguns princípios em torno dos quais giraria o resto da sua obra: um cinema inclassificável que reúne, com uma liberdade inédita, magia, literatura, teologia, pintura e filosofia. O próprio nome de Ruiz oscila entre o “Raúl” chileno e o “Raoul” francês, “uma leve distorção do seu primeiro nome que supõe”, como escreve o escritor chileno Mauricio Electorat, “desde já um

402 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Sensorialidades.

403 - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual UFF. Mestrado em Comunicação, PPGCOM/UFF (2017). Licenciatura em Jornalismo UNLZ, Argentina (2004).

404 - Professora Associada do Depto. de Teoria do Teatro e do PPGAC, UNIRIO. Publicou *Eisenstein Ultrateatral* (Perspectiva, 2008). Coord. externa do Laboratório de Processos do Ator e da Cena (EBA-UFRJ).

desdobramento: o de quem se encontra obrigado a realizar sistematicamente a 'viagem': tecer as passarelas entre a cultura e a língua de origem e a cultura e a língua na qual desenvolverá boa parte de sua obra" (ELECTORAT, 2016, p.10-11)[405]. Na sua filmografia, vemos esta "viagem" marcada por obras emblemáticas como *Le Temps retrouvé* (1999), filme em que "adopta" (e não adapta, como ele próprio frisou) Marcel Proust, e a série *La recta provincia* (2007), em torno do folclore chileno. Seu exílio na França marcou a distância dele com os realizadores da sua geração, e com o realismo imposto pelo cânone político latino-americano da década de 1970. Ruiz, no entanto, também empreendeu uma batalha intelectual e artística contra um cinema de enfoque industrial a favor de um cinema "mais artesanal", ou, em outras palavras, contra o "paradigma narrativo industrial" em defesa de um "cinema xamânico" (RUIZ, 2013, p.92).

No livro *Poéticas do cinema*, Ruiz vincula esta poética "xamânica" a uma poética onírica. A primeira e a segunda parte deste livro foram publicadas na França, em 1995 e 1996, respectivamente, e a terceira parte foi publicada apenas em castelhano, no Chile, em 2013. As três partes do livro estão escritas como um manual de pensamento para diretores. Sua força pedagógica talvez se radique em seu poder disparador de relações, nos vínculos que desperta com as mais diversas áreas da arte, da cultura e da história.

Logo no início do primeiro volume, Ruiz recorda os filmes norte-americanos que povoaram a sua infância no Chile. "Muitos não tinham pé nem cabeça, ou talvez fossem monstruosos porque tinham muitos pés e cabeças. Falo das séries B, esses filmes enigmáticos que ainda hoje conservam todo seu mistério" (RUIZ, 2013, p.15). E segue mais adiante: "Os filmes norte-americanos que gostávamos eram tão inverossímeis e extravagantes como a própria vida" (RUIZ, 2013, p.16). Ruiz vai contrapor esses filmes monstruosos à grande maioria dos filmes norte-americanos, considerados bem-sucedidos, já que obedeceriam à teoria/lei do conflito central: "uma trama narrativa necessitaria de um conflito central a modo de coluna vertebral" (RUIZ, 2013, p.17). Para Ruiz, a normatização das histórias e o realismo imposto pelo cinema norte-americano "produz uma ficção desportiva (quem ganha e quem perde) e propõe embarcar-nos em uma viagem na qual, presos pela vontade do protagonista, nos vemos submetidos às diferentes etapas do conflito [...]. Ao final somos liberados, devolvidos a nós mesmos, sendo que um pouco mais tristes do que antes" (RUIZ, 2013, p.21). Nos filmes que seguiriam um único "conflito central", as supostas ações dramáticas, que acompanhamos nas ações do protagonista, não fariam mais do que corroborar o que, segundo os manuais de roteiro, seriam as estruturas corretas do drama. Ruiz defende filmes-monstro, filmes que entediem e façam dormir, contra filmes "ficção desportiva" (RUIZ, 2013, p.21). Ele concebe o cinema como o domínio do imprevisto, ideal para a multiplicação de conflitos, espaços e tempos, "capaz de criar uma gramática nova cada vez que passa de um mundo a outro, capaz de produzir uma emoção particular diante de cada coisa, animal ou planta" (RUIZ, 2013, p.112). O cineasta, para ele, seria um "mediador" entre mundos.

405 - Todas as citações extraídas de textos em língua estrangeira foram traduzidas ao português pelos autores do presente artigo.

A proposta aqui é nos determos sobre dois filmes de Ruiz: *Combat d'amour en songe* (*Combate de amor em sonho*, 2000) e *L'hypothèse du tableau volé* (*A hipótese do quadro roubado*, 1978), destacando procedimentos relacionados ao sono e ao sonho como motores de um gênero monstruoso: o "jogo de sonho". O teórico do teatro Jean-Pierre Sarrazac (2013) considera que haveria uma linhagem de obras "jogo de sonho" iniciada pelo dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), autor da peça *O sonho*, de 1901. Nesta peça, Strindberg desejava romper com a causalidade da ação aristotélica, e propor uma cena com a qualidade dos sonhos, sem restrições espacias/temporais, de livre fantasia. Exemplo de peças desse "anti-gênero", segundo Sarrazac: *Sonho (talvez não)*, de Pirandello; *Si l'été revenait*, de Adamov; *Calderón*, de Pasolini. "Nunca os 'jogos de sonho' se instalam *dentro* do sonho. A estratégia literária e teatral posta em obra é decididamente a da visão oblíqua, a do desvio. O onírico só é convocado com o objetivo de denunciar a realidade, de melhor circunscrevê-la e de percuti-la" (SARRAZAC, 2013, p.99). Ruiz parece se inscrever nessa linhagem do "jogo de sonho" strindberguiano.

COMBINATÓRIAS DO SONHO

Combate de amor em sonho se inicia como um cinejornal em preto e branco sobre o primeiro dia de filmagem do próprio filme. Uma voz *off* descreve a chegada do grupo de atores ao local da cerimônia organizada pelo produtor, Paulo Branco, e pelas autoridades portuguesas (o filme foi filmado em Portugal, tendo a Quinta da Regaleira como locação principal). O representante do realizador, seu primeiro assistente, nos apresenta a maneira como o filme foi estruturado. Somos apresentados a cada uma das nove histórias que, por sua vez, são representadas por letras em uma lousa. Elas serão combinadas entre si nas próximas duas horas de filme. A introdução do jogo e das combinatórias, não apenas na estrutura narrativa, mas também como tema do filme, é um dos elementos centrais na poética de Ruiz.

Em seu *Diário*, ele escreve que descobriu a estrutura dramática do filme durante o sono: "Encontrei durante o sono a maneira de fazer convergir todas as histórias. Usei um princípio muito simples: agreguei histórias claramente erráticas, o que permite aceitar outros fios soltos, e pus em primeiro plano elementos secundários do roteiro (que inclusive havia pensado em cortar)" (RUIZ, 2017, p.392). Nesta dramaturgia de sonho, nada é secundário. No filme, os elementos se conectan por equivalências visuais, e não por condições ou razões: um espelho circular é a janela através da qual aparece uma mulher capaz de de roubar almas e qualquer tipo de objetos. O espelho-ladrão, ao roubar uma pintura mágica, também arrasta as personagens da pintura, fantasmas de piratas abismados em suas coleções de objetos e gestos herméticos. Daí podermos falar dessa dramaturgia monstruosa como uma dramaturgia ornamental na qual tudo importa.

Em *Combate*, o próprio título do filme faz referência a um dos livros mais enigmáticos da época do Renascimento: *Hypnerotomachia Poliphili* (A batalha de amor em sonho de Polifilo), livro publicado em Veneza, em 1499, cuja autoria é atribuída a Francesco Colonna. Benoît Heilbrunn considera que o tema principal do livro é a criatividade.

> É de fato um dos primeiros estudos sobre o processo mental que subentende/apoia/suporta o trabalho criativo, colocando em evidência a importância do trabalho do sonho. Porque se trata da narrativa de um sonho, sua natureza onírica não é apenas um procedimento de enquadramento ou um tropo literário. A própria narrativa procede de um processo onírico. Trata-se de fato de uma narrativa sobre um sonho que é escrito seguindo o próprio processo pelo qual o espírito compõe seus próprios sonhos (HEILBRUNN, 2017, p.16-17).

Ruiz parece estabelecer como procedimento de trabalho esta demarcação de um mundo no qual se mesclam temas e métodos. Muitas vezes convivem em *Combate* imagens de distintas naturezas no mesmo plano, fantasmas, sonhos ou simples justaposições que vão contaminando umas e outras histórias. Trata-se de um filme que, como obra finalizada, parece vibrar ainda sob a mão do diretor. É aquilo que alguns escritores (como o argentino Elvio Gandolfo em seu estudo sobre Laurence Sterne e o espanhol Enrique Vila-Matas em *Historia abreviada de la literatura portátil*) assinalaram sobre *Tristam Shandy*: o leitor sente que está escrevendo o livro junto a Sterne. As vacilações do escritor, seus gestos de confiança com o leitor, parecem instalar como problema subterrâneo o próprio ato de escrever.

CINEMA PARA DORMIR

Baseado livremente no livro *O bafomé* (*Le Baphomet*), do escritor francês Pierre Klossowski, *A hipótese do quadro roubado* apresenta um Colecionador de quadros que tenta revelar o mistério ao redor de uma série de sete pinturas do pintor Tonerre. O Colecionador investiga as motivações do escândalo envolvendo a exposição desses quadros na Paris da segunda metade do século XIX. Segundo o Colecionador, haveria um mistério ligando os sete *tableaux* entre si. Ou melhor, cada *tableau* comporia um enigma em conexão com um enigma maior. O Colecionador, como um detetive, analisa a composição de cada um dos quadros, tentando estabelecer uma hipotética ordenação serial entre eles. Para dificultar ainda mais a tarefa, um dos quadros foi roubado. O Colecionador, no decorrer do filme, propõe possíveis soluções para o caso por meio da técnica do *tableau vivant*, pela *mise-en-scène* estática de corpos vivos reencenando a cena apresentada em cada quadro. Ele percorre uma grande mansão em cujo jardim e aposentos são reproduzidas as telas de Tonerre.

Passados trinta minutos do filme, o Colecionador se senta enquanto especula sobre os elementos presentes nas pinturas, e sobre a obscura história de amores e traições retratada em alguns quadros. Uma voz *off* dialoga com o Colecionador. Pouco a pouco, ele vai adormecendo, mas sua voz continua a expor, sussurrante, o fluxo dos seus pensamentos. O crítico de cinema Serge Daney afirma que a voz em *off* é o "canto de sereia do cinema. Sua textura é enlouquecedora, sua sedução imensa. Mas no final das contas, está ali não mais para dizer o verdadeiro, mas para representar algo ou alguém: um morto. A voz em *off* é testamentária, e nos filmes de Ruiz se morre com facilidade" (DANEY, 2010, p.38). E agora citamos Sarrazac: "Escolher o jogo de sonho é considerar a vida a partir de seu ápice; e creio que podemos afirmar que o sono, perpassado de sonhos, alcança esse ápice de qualquer existência que é a morte" (SARRAZAC, 2013, p.99).

O próprio Ruiz em entrevista chegou a declarar que *A hipótese do quadro roubado* é um filme sobre "o inferno da especulação". De fato, cada quadro tem a potencialidade de gerar uma multiplicidade de histórias que, por outro lado, podem ser relacionadas de distintas maneiras entre si, o que podemos relacionar ao jogo combinatório (ou à dramaturgia ornamental, como estamos considerando) utilizada por Ruiz posteriormente em *Combate*. Nesse jogo, o espectador se vê envolto por dois aspectos da palavra sonho: a materialidade biológica do ato de dormir e a potência imaginativa do ato de sonhar.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy escreve o seguinte sobre o "cair-se de sono" e que parece próximo da poética onírica de Ruiz:

> Aquele que renuncia à vigilância, renuncia à atenção e à intenção, a toda espécie de tensão e expectativa; entra na desintegração dos projetos e dos objetivos, das previsões e dos cálculos. E é essa desintegração a que concentra – de maneira real ou simbólica – a caída no sono (NANCY, 2007, p.13).

Por outro lado, o sonho do Colecionador seria, nas palavras de Ruiz, um "ponto hipnótico", uma espécie de plataforma de lançamento para a imaginação.

> Imaginemos o momento de um filme no qual confluem todas as distrações hipnóticas: esse ponto no qual nós, espectadores, adormecemos, real ou metaforicamente, no qual perdemos o fio da história, e, apesar desse desinteresse, não temos a intenção de abandonar a sala, mas todo o contrário. A partir desse momento podemos dizer finalmente que estamos em um filme" (RUIZ, 2013, p.145).

O "jogo de sonho" estabeleceria uma rede entre os vários elementos que constituem a narrativa cinematográfica, mas também se enredaria com "uma quantidade colossal de sequências fílmicas potenciais" que todos teríamos adormecidas em nós.

> Um filme narrativo comum e corrente proporciona um entorno vasto no qual nossas sequências fílmicas potenciais se dispersam e se desvanecem. Um filme xamânico, pelo contrário, apresenta-se mais como um campo minado que, ao explodir, provoca reações em cadeia no seio dessas sequências fílmicas e permite produzir certos acontecimentos (RUIZ, 2013, p.98).

Ou seja, estes protocolos de sonho e de sono trabalham com a capacidade imaginativa de quem produz e de quem frui da obra.

Sobre o gênero "quimérico" do "jogo de sonho", Sarrazac comenta: "pelo desvio da Outra cena, ele nos permite aceder a uma realidade especificamente cênica, a uma *semirrealidade* que tem a força de uma visão..." (SARRAZAC, 2013, p.100). Em seu texto, Sarrazac trata apenas de autores teatrais que desenvolveriam essa dramaturgia monstruosa, tão distante do "belo animal" aristotélico. No entanto, é possível aproximar a poética xamânica do cinema de Ruiz dessa tradição de teatralidade onírica.

Por meio de seu *Diario*, sabemos que um pouco antes de filmar *Combate*, Ruiz também planejava filmar *Breve romance de sonho* (*Traumnovelle*) (1926), do escritor austríaco Arthur Schnitzler. Ruiz estava interessado nessa "teatralidade onírica" do livro de Schnitzler, especialmente depois de ter assistido a *De olhos bem fechados* (1999), de Stanley Kubrick, realizado a partir desta "novela sonho".

REFERÊNCIAS

DANEY, S. "Comiendo, hablando". In: RÍOS, V.; PINTO, I (ed.). *El cine de Raúl Ruiz*: fantasmas, simulacros y artificios. Uqbar: Santiago de Chile, 2010.

ELECTORAT, M. "Prólogo". In: RUIZ, R. *El espíritu de la escalera*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2016, p.9-17.

HEILBRUNN, B. "Préface". In: COLONNA, F. *Le songe de Poliphile*. Traduction de l'Hypnerotomachia Poliphili par Jean Martin. Translittération par Gilles Polizzi. Paris: Imprimerie Nationale Éditions (pocket), 2017, p.5-18.

NANCY, J-L. *Tumba de sueño*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

RUIZ, R. *Diario*: notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo. Tomo 1: 1993-2001. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2017.

_____. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.

SARRAZAC, J.-P. "Jogo de sonho: uma dramaturgia do entre-dois". In: *Sobre a fábula e o desvio*. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013, p.95-109.

Realismo de Confronto: Ficção com não-atores e Interlúdios na ficção com atores[406]

Realism of Confrontation: Fiction with non-actors and Interludes in fiction with actors

Marcela Amaral[407]
(Doutora – UERJ)

Resumo: Este artigo visa analisar a utilização de recursos como "interlúdios" e o trabalho de não atores em dois filmes com o intuito de agregar à narrativa elementos advindos da realidade pró-fílmica. A partir disso, passam a promover uma espécie de confronto entre a representação e a reprodução da realidade, gerando um resultado realista distinto, ao qual chamamos de Realismo de Confronto, uma expressão que coloca em questão o próprio real.

Palavras-chave: Realismo de Confronto, Interlúdio, Não-atores, Representação, Reprodução da realidade.

Abstract: This article aims to analyze resource such as "interludes" and the work of non-actors in two films with the intention of incorporating elements from pro-filmic reality to the narrative. The analysis will focus on the ways in which these elements serve to provoke a confrontation between the representation and reproduction of reality, resulting in a form of realism that we have designated as Realism of Confrontation, which seeks to challenge the very notion of reality itself.

Keywords: Realism of Confrontation, Interlude, Non-actors, Representation, Reproduction of reality.

INTRODUÇÃO:

O presente artigo dá seguimento ao estudo do conceito de Realismo de Confronto[408], e identifica dois recursos que, entre outros, podem ser usados para sua constituição: os interlúdios e o uso com não-atores. O emprego desses artifícios isoladamente não determina a reprodução de uma forma realista específica, mas como observamos em algumas propostas fílmicas, eles são utilizados com o intuito de promover uma espécie de confronto entre as formas de representação e de reprodução da realidade, produzindo uma expressão heterogênea de realismo.

406 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: *Interlúdios fílmicos para o conflito*.

407 - Marcela Amaral é Doutora em Artes, pela UERJ, professora e diretora de TV. O foco de sua pesquisa é o Realismo no cinema contemporâneo, incluindo questões correlatas sobre mise-en-scène e narrativa.

408 - Este conceito é discutido a fundo em *Realismo de confronto: A representação do imprevisível* (2018), tese de doutorado da autora.

Por envolver elementos presentes tanto no âmbito estético do filme, como no caso dos interlúdios, quanto recursos que serão definidos durante a produção, como a participação de não-atores; nossa análise irá focar nesses dois aspectos: o estético, majoritariamente ligado a questões da representação, e o processo de produção fílmica.

Antes, contudo, e a fim de melhor caracterizar o Realismo de Confronto, podemos destacar alguns traços fundamentais que seriam produto de suas estratégias, como por exemplo, a abertura para o imprevisível dentro do espaço representativo; a produção (e não só a reprodução) de realidade dentro e a partir do filme; e o confronto em si, que ocorre quando elementos da realidade pró-fílmica são "trazidos para dentro" do espaço representativo do filme.

Os interlúdios se encontrariam no centro desse processo, sendo interrupções na proposta realista estabelecida inicialmente, por outra forma de realismo. Chamamos interlúdios, pois têm características duplas, de interromper e alterar a proposta realista das obras e, por outro lado, de manter a continuidade narrativa, ainda que modificada.

O termo "interlúdio", que imediatamente remete à música e de forma mais distante ao teatro e à literatura, se dá tanto pela dupla ação que o termo evoca, quanto pela sua relação direta com artes narrativas. Como nos esclarece Patrice Pavis, interlúdio é a peça sonora ou dramática que serve como um intervalo entre uma peça anterior e a seguinte, sendo apresentado, em geral, após o fechamento de cortinas; "por extensão, toda apresentação verbal ou mímica que interrompe a ação cênica" (PAVIS, 2008, p. 211-212).

Nos casos que analisamos, trata-se de filmes que promovem interrupções do esquema ficcional ou documental da narrativa, ao permitir a entrada de elementos da realidade pró-fílmica, sem que isso paralise ou conclua a narrativa. Com isso, inevitavelmente e intencionalmente, o nível de realismo dessas obras passar a ser alterado.

Inevitavelmente, pois a presença de um elemento que remonta à realidade fora do filme, e nos remete ao mundo fora da representação, provoca a geração de uma imagem complexa, que abriga ao mesmo tempo o encenado e o não encenado. A intencionalidade reside na forma como as imagens, a priori não encenadas são trazidas e posicionadas dentro do filme, lado a lado com imagens com base na encenação; com o intuito de escancarar as maneiras distintas como elas se relacionam com a realidade pró-fílmica, gerando um confronto entre suas formas realistas.

Ainda que a imagem fílmica tenha a capacidade de alojar ao mesmo tempo diferentes formas realistas, em geral, a separação entre essas formas não é necessariamente visível; no caso do realismo de confronto, essa separação é tornada evidente entre as imagens ligadas à reprodução e as ligadas à representação da realidade pró-fílmica. Isso nos aproxima da divisão proposta na teoria primordial de André Bazin sobre a ontologia da imagem fílmica e sua relação com o realismo.

Bazin não opõe representação e reprodução, ao contrário, deixa claro que elas se juntam na imagem. Essa fusão nos permite compreender que a imagem fílmica não é puramente uma coisa ou outra, fotográficas ou representativas; elas podem, no entanto, evidenciar uma maior tendência dramática ou de reprodução da realidade pró-fílmica.

É o "poder essencial de reprodução do real" (XAVIER; BAZIN, 1991, p. 14) operado pelo cinema o que permite suas múltiplas formas de produção de realismo, que, ao oscilarem entre o "estilo e o ontológico", buscam de fato reproduzir experiências do mundo. Na introdução da edição brasileira da obra de Bazin, Ismail Xavier dedilha com precisão pontos-chave dessa teoria que permitem um melhor entendimento do realismo no cinema, negando uma visão determinista, que confundiria as noções de realismo e realidade. De acordo com essa visão, o realismo baziniano é fundamentalmente fenomenológico, e o cinema tem em sua natureza lentes voltadas para os imprevisíveis fenômenos da vida, sejam eles representados ou espontâneos.

> Não por acaso, a questão central dessa crítica é a da "vocação realista" do cinema, não propriamente como veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas (XAVIER; BAZIN, 1991, p. 10).

O Realismo de Confronto, justamente por manter essas formas distintas de realismo em atrito, acaba por evidenciá-las e colocar em questão a própria vocação realista do cinema. Um caso exemplar para ilustrar isso é o filme *Jogo de cena* (2007), documentário de Eduardo Coutinho, no qual atrizes e não-atrizes, interpretam a si mesmas e a outras mulheres contando diretamente a Coutinho histórias de suas vidas.

Já de início, o filme estabelece um confronto imediato ao alternar depoimentos de mulheres que não são atrizes, contando histórias de suas vidas e de atrizes recontando essas histórias. Isso permite que se perceba que a mesma história está sendo contada e recontada. Essa estratégia, que posiciona lado a lado o real e o representado, irá se complexificar com a adição de outros elementos, que surgirão de maneira planejada, como a presença da voz de Coutinho e de sua equipe; ou não planejada, como os acontecimentos imprevistos.

Um evento inesperado capturado pelo filme ocorre quando Fernanda Torres, uma atriz muito conhecida no Brasil, depois de entrar em quadro e ser interpelada por Coutinho, não consegue mais representar o depoimento de uma outra mulher. Ela alega ter se desconcentrado quando Coutinho a chama por seu nome real e compara sua entrada em cena com a da mulher representada. Fernanda se esforça ainda por alguns minutos, tentando "voltar ao papel", mas em vão.

Como declarou a artista posteriormente, em um artigo de jornal, aquele foi um momento totalmente inesperado (TORRES, 2014), que foi mantido na montagem final. Tanto a interrupção de Coutinho, quanto as tentativas e a desistência de Fernanda passam a fazer parte da narrativa. Esse momento representa uma forma de interlúdio no filme, como uma pausa, o que até então não fazia parte da proposta e que, a partir dela, ganha um novo tom.

É evidente que isso contribui para alterar o nível de realismo do filme, pois instaura novas relações de confronto. O mecanismo empregado em *Jogo de cena* confirma a complexidade do Realismo de Confronto, que não apenas se alimenta do atrito entre as formas heterogêneas da imagem, mas mantém "uma porta aberta" para a captura de eventos imprevisíveis da realidade que cerca o filme.

O CONFRONTO COM NÃO-ATORES:

Nas artes representativas, o trabalho com não-atores é uma porta que se abre para o mundo exterior ao filme, bem como à imprevisibilidade que o rege. Na cinematografia de Coutinho, este é um recurso recorrente e muitas de suas narrativas se baseiam quase que exclusivamente em conversas que, apesar de uma temática estabelecida, podem tomar outros rumos.

Um outro exemplo ilustrador do uso de não-atores na produção do Realismo de Confronto, encontra-se no filme *O Invasor* (2001), dirigido por Beto Brant, porém, talvez de maneira mais radical e musical. No filme, a música se apresenta em diferentes formatos, como a trilha sonora, que inclui a música diegética; ou ditando o ritmo da montagem, sob uma clara influência da linguagem de videoclipe.

Além disso, *O invasor* conta com a presença de não-atores que são ligados à música, como o protagonista, Anísio, interpretado por Paulo Miklos, ex-integrante da banda de rock Titãs, em sua estreia no cinema. A participação do rapper Sabotage é, contudo, notável, pois ocorre em apenas uma cena, mas que é fundamental para expor, através do confronto na própria imagem, diversas questões exploradas pela narrativa, como a diferença de classes, o abismo social, a estrutura racial da sociedade, entre outros aspectos.

Realizado em 2001, *O invasor* pertence a uma safra de filmes brasileiros que passam a abordar temas locais e sociais, muito preocupados em representar questões nacionais, como apontam Lúcia Nagib (2007) e Tatiana Heise (2012). Nagib se estende nessa análise, esclarecendo que a estética do filme interage "com cinemas modernos, pós-modernos e comerciais do mundo, portanto se beneficiando e contribuindo para uma nova estética cinematográfica transnacional" (NAGIB, 2007).

O invasor narra a história de um crime planejado por dois sócios de uma construtora, Ivan e Gilberto, que contratam Anísio, um matador da periferia, para assassinar seu terceiro sócio, Estevão; que vem emperrando uma negociação fraudulenta entre a construtora e um agente do governo. Após o assassinato, o matador passa a querer fazer parte do cotidiano

da construtora e, principalmente, da elite dentro da qual ela se localiza. Anísio "invade" a barreira econômico-social que o separa dos dois sócios, e se instala no dia-a-dia da construtora, causando enorme tensão com Ivan e Gilberto.

Se por um lado, como Ivana Bentes (2007) esclarece, a música exerce influência na estética do filme, como ferramenta de comentário e narração; por outro, nota-se que ela opera na potencialização do realismo fílmico, particularmente ao trazer para a narrativa elementos da própria realidade, como a fundamental participação do rapper Sabotage.

Na cena, Sabotage apresenta um número de hip-hop de forma improvisada; a emergência do elemento não-ficcional se dá a partir de uma relação muito direta com o inesperado que habita a realidade concreta ao redor do filme. Sabotage interpreta quase a si mesmo, trazendo para o filme muito dos trejeitos do hip hop. Isso é traduzido com extrema fidelidade na tela; ou seja, ainda que ocorra dentro do âmbito da narrativa, esse acontecimento se descola, ou mesmo se choca com ela em alguns momentos.

A cena começa na discussão entre Ivan e Gilberto no escritório, que é interrompida por Anísio, trazendo Sabotage e anunciando que ele será um sucesso se os sócios investirem nele. A entrada deles dá movimento à câmera, que se abre em um plano de conjunto para enquadrar os quatro personagens. É perceptível o ensaio nas movimentações e posicionamentos, já que Gilberto e Ivan abrem espaço para não cobrir os outros personagens para a câmera. E a movimentação da câmera também busca manter Anísio e Sabotage no centro.

No entanto, quando começa a entoar o rap, Sabotage assume uma postura menos ligada à encenação e mais própria às apresentações de hip hop. Embora fictícia, a atuação do rapper parece desconectada da ficção e imbuída do espírito da própria música. Além disso, sua presença parece tornar ainda mais perceptível as marcações de cena dos outros personagens; não necessariamente por seus gestos exagerados da periferia, ou pelo desrespeito às regras de atuação, que inclui olhares furtivos para a câmera; mas particularmente pelo contraste entre seus posicionamentos e o dos sócios; e definitivamente por trazer um humor evidente ao filme.

Na configuração da sequência, Anísio parece ser uma ponte entre a rigidez dos sócios e a atitude "revolucionária" de Sabotage; ou, entre os atores "disciplinados pela mise-en-scène" e a performance do rapper, como nas palavras de Brant em entrevista para o documentário *Passagens* (2019), de Lúcia Nagib e Samuel Paiva.

A câmera na mão, em um movimento enviesado e orgânico, mergulha na performance, eliminando do quadro os outros personagens e dando a Sabotage e à periferia, o centro da tela. A câmera passa a acompanhar o rapper, chegando a dançar com ele.

Na entrevista Brant deixa claro sua intenção de manter um espaço aberto para o que Sabotage trouxesse ao filme, seu improviso. Obviamente existem direcionamentos que a narrativa e as demandas do processo de realização impõem à participação de Sabotage. No entanto, ao interpretar um personagem muito próximo de sua própria figura, o rapper traz para o filme expressões próprias, denúncias reais e o improviso do hip hop da periferia.

Além disso, como revela Brant em outo momento da entrevista, os outros atores do filme não sabiam exatamente o que iria ocorrer e tiveram que se adaptar ao evento. Na imagem, contudo, fica escancarado o choque entre diferentes padrões de comportamento social (gestos, linguagem, roupas etc) e de atuação. Segundo Brant, os atores tiveram que "atuar com o imprevisível" (NAGIB; PAIVA, 2019, 01:12:06).

Importante notar ainda que a cena traz para o centro da narrativa a música e a dança, gerando um verdadeiro interlúdio musical e performático, que interrompe momentaneamente a narrativa de crime, sem se desligar completamente dela.

Todavia, o elemento talvez mais importante para caracterizar esse momento como um interlúdio singular é o comportamento da câmera, que além de acompanhar os movimentos de Sabotage, se contagia pelo ritmo da música.

CONCLUSÃO:

Por caminhos distintos, as obras analisadas produzem, através do confronto na imagem, novas realidades dentro de cada filme, o que é uma das características mais evidentes do Realismo de Confronto. Assim, imagem fílmica e a narrativa passam a alojar eventos da realidade pró-fílmica e acomodá-los à estrutura antes estabelecida.

Apontamos assim, a existência de uma forma realista complexa, que não se apoia em um caminho único, de representação ou de reprodução da realidade. Tanto o trabalho com não-atores, como a criação de interlúdios são as ferramentas essenciais na geração desse realismo.

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, I. *Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo*. In: Machado, A. Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HEISE, T. S. *Remaking Brazil: Contested National Identities in Contemporary Brazilian Cinema*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

NAGIB, L. *Brazil on screen: Cinema Novo, new cinema and utopia*. Londres: I.B. Tauris, 2007.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TORRES, F. "Depoimento: Coutinho era sedutor, tímido e cruel, conta Fernanda Torres". São Paulo: Folha de São Paulo., 04 de fev. Ilustrada (Folha Digital). 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1406969-encantavam-o-mau-humor-persistente-a-magreza-de-santo-o-cigarro-e-a-ironia.shtml>. Acesso em: 6-VI-2022.

Herança do ensaio-literário no filme-ensaio: uma análise de *Carta da Sibéria*[409]

Inheritance of the literary-essay in the film-essay: an analysis of *Letter from Siberia*

Marcele Sales Alves Gomes[410]
(Mestranda – UERJ)

Resumo: A partir de reflexões sobre o ensaio-literário e o filme-ensaio, o intuito é compreender a herança da literatura no cinematográfico. O ensaio-literário possui diversas características que são vistas, também, no cinema, apesar de não existir uma única forma de fazer o filme-ensaio. A análise fílmica do filme *Carta da Sibéria* (1957) consiste em observar a construção de um filme ensaístico, combinando elementos do ensaio-literário e da cinegrafia, como imagens e sons.

Palavras-chave: Ensaio-literário, filme-ensaio, Carta da Sibéria.

Abstract: Based on reflections on the literary-essay and the essay-film, the objective is to understand the legacy of literature in cinematography. The literary essay has several characteristics that are also seen in cinema, even though there is no single way of making the essay film. The film analysis of the film *Letter from Siberia* (1957) consists of observing the construction of an essay film, combining elements of literary essay and cinematography, such as images and sounds.

Keywords: Literary-essay, Essay-film, Letter from Siberia.

INTRODUÇÃO

A literatura, em sua forma atemporal, se apresenta como herança em diversos aspectos culturais que conhecemos hoje. O filme-ensaio não é apenas um filme cinematográfico ordinário, pois apresenta elementos ensaísticos que vem da literatura, colocando o ensaio-literário em perspectiva para a sua construção.

A literatura é mais do que uma única determinação e, por isso, o ensaio literário será inserido e analisado, neste artigo, como uma reflexão do seu uso e do seu legado para outra perspectiva, o cinematográfico. Assim como a filmagem, a fotografia, edição e sons definem

409 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Tensionar as formas do filme: aspectos do ensaio, da montagem e da memória.

410 - Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas (UERJ) e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.

um filme; os diálogos e as narrativas também são importantes e podem se complementar. É justamente a junção entre o aspecto textual com o visual que se pode construir um filme-ensaio.

A análise fílmica do filme *Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker, irá contribuir para a compreensão de como a escrita literária adotada pelo realizador se insere no filme, considerando, também, as imagens e sons, utilizando conceitos de Bense (2018), Weinrichter (2007) e Corrigan (2015) para o embasamento teórico.

Aumont e Marie (2013, p.11) determinam que a análise de um filme é diferente de apenas ver, "o olhar com que se vê um filme, torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação". Portanto, a análise de *Carta da Sibéria* (1957) será determinada pela busca da relação entre o ensaio literário e o filme-ensaio, buscando elementos que retratam a linguagem do filme.

IDEIAS SOBRE O ENSAIO-LITERÁRIO

Antes de pensar no conceito de filme ensaio, é preciso compreender a própria escrita que forma esse contexto fílmico. Dessa maneira, percebe-se que a literatura e a linguagem são elementos muito importantes nessa formação e, por isso, se faz necessário compreender o ensaio literário e suas características.

Matias (2009) apresenta a literatura pela perspectiva da cultura literária, na qual essa visão não está restrita apenas a conhecimentos na área da literatura, mas em um entendimento que está enraizado na própria cultura, com a aquisição de conhecimentos. O autor parte da premissa que a cultura literária é criação, logo, a literatura é um espaço para criar, mas que privilegia a forma escrita, na qual o indivíduo consegue trabalhar sua imaginação, com a possibilidade de se tornar, também, uma crítica daquilo que é real.

> A literatura, e cremos que por consequência a cultura literária, através da sua competência criativa promove uma leitura crítico-interpretativa da sociedade, e das coordenadas espácio-temporais em que os dois elementos mais distantes do esquema da comunicação (emissor e receptor) estão embalados. (MATIAS, 2009, p.94)

Bense (2018) acredita que a experiência se dá em tentativas de extrair ideias, pensamentos ou imagens a partir de vivências e reflexões do ser. O autor do ensaio vai tentar preencher lacunas e buscar histórias que complementam o que ele observou ou experimentou. A experiência oferece ideias de uma situação, mas sem possuir um desfecho ou a situação por completo, portanto, o autor vai buscar teorias e colocar em prática os experimentos que podem ser tanto a origem quanto a conclusão desses pensamentos.

> O ensaio prepara substratos, ideias, sentimentos e formas de expressão que algum dia virão a se tornar prosa ou poesia, convicção ou criação. O ensaio significa, nesse sentido, uma forma de literatura experimental, do mesmo modo que se fala de física experimental em contraposição à física teórica. (BENSE, 2018, p.115)

O ensaio é descrito por Arlindo Machado (2003) como uma modalidade que provém do discurso científico ou filosófico. Possuindo propriedades literárias, esse gênero tem como foco a subjetividade, a linguagem e a liberdade de pensamento do autor. Já Adorno (2003) caracteriza o ensaio como um modelo daquilo que deseja falar, refletindo o que é amado e, também, o que é odiado.

> Felicidade e jogo são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter terminado, não onde nada mais resta dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. (ADORNO, 2003, p.17)

Lopate (2007) determina que o ensaio literário é tanto uma tradição quanto uma forma e que ele é caracterizado por tratar de temas e pontos de vistas que são pessoais para os ensaístas, mas não precisamente utilizam a primeira pessoa ou se trata de uma autobiografia. “O ensaio é uma busca que tem como objetivo descobrir o que alguém pensa sobre algo.” (LOPATE, 2007, p.67)

REFLEXÕES SOBRE O FILME-ENSAIO

Weinrinchter (2007, p.22) explica que o filme-ensaio é um equivalente cinematográfico do ensaio literário e uma categoria do cinema que surgiu para além de contar histórias, servindo o propósito de discutir ideias também. Segundo determinações de Corrigan (2015, p.54), “o ensaio e o filme-ensaio não criam novas formas de experimentação, realismo ou narrativa; eles repensam as existentes como um diálogo de ideias.” Por isso, as heranças do ensaio-literário são importantes, pois buscam a subjetividade e experimentação desse estilo literário e se integram ao filme, em conjunto com outros elementos, como as imagens e os sons.

Em suas reflexões, Corrigan (2016) descreve que o ensaísmo não possui uma única característica que é passada para as experiências cinematográficas, ou seja, os filmes não apresentam uma mesma narrativa, nem são iguais ao ensaísmo escrito. Nessa categoria, a narrativa das imagens é realizada de uma maneira que não seja óbvio o que está sendo mostrado, dando a oportunidade de a pessoa interpretar e questionar o valor que a mídia possui nesses casos.

Bellour (1997), ao tratar da imagem, a apresenta como uma peça que dá conta de uma determinada emoção e que precisa se encaixar perfeitamente no que está sendo contado para não perder seu significado. Para o autor, o uso de fotografia nos filmes se torna um

modo de presença, assim, o imagético pode ser apresentado tanto em movimento, com vídeos ou o movimento estar aludido entre uma foto estática e outra. A imagem tem poder e, por isso, a combinação entre palavra e imagem é tão importante.

Ao pensar na relação entre fala/verbal e imagem/visual, pode-se compreender melhor a formação do filme ensaio, onde a estrutura visual é tão importante quanto a textual. De acordo com Corrigan (2015), o filme-ensaio herda muitas distinções epistemológicas e estruturais do ensaio literário. Em um primeiro momento, o ensaio fotográfico pode ser considerado o fator representante, no qual o aspecto visual da fotografia começa a adquirir a expressividade que é representada no aspecto verbal da voz literária.

Os anos 1940 foram um marcador importante da história do filme-ensaio, de acordo com Corrigan (2015, p.65). O autor explica que tendências surgiram nesse período e uma das consequências foi a associação do termo "ensaio" para descrever alguns filmes que entraram em vigor naquela época, com as características marcantes de subjetividade, experiência pública do realizador e pensamentos dele. O ideal que marca o ensaio está conectado a acontecimentos marcantes e reais. O filme-ensaio também convive com o mesmo princípio, por isso, muitos filmes abordam temáticas que representam traumas coletivos, como no caso da Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, Crise Social, dentre outras tragédias que aconteceram ao longo da história.

> O fato de que maneiras de pensar por meio do cinema são centrais para o filme-ensaio é uma razão, penso eu, para que esses filmes tenham se tornado tão proeminentes nas atuais práticas cinematográficas e nos debates sobre a teoria cinematográfica, em que noções de identificação e cognição passivas são regularmente desafiadoras. O filme-ensaio requer, porém, um modelo mais específico de pensamento cinematográfico, apropriados a suas formas não narrativas e não ficcionais, e adequado à sua configuração específica de subjetividade e experiência. (CORRIGAN, 2015, p.37)

Características mais específicas de como é formado o filme-ensaio foram apresentadas por Machado (2003, p.72) que exemplifica que a produção cinematográfica pode ser realizada com diversas imagens, como as captadas por câmeras, desenhadas ou até mesmo geradas pelo computador, acrescido de materiais sonoros de variados tipos.

Lopate (2007) aborda que toda narração em primeira pessoa poderia ser considerada ensaísta, porque o "eu", nesse caso, parte de um pressuposto que virá acompanhado da visão e ideias do próprio realizador do filme. O ensaio, no entanto, está além de ser um simples documentário, podendo conter formações diversas, tanto preenchido por fotos, vídeos, cenas com atores, porque o importante não é apresentar um registro do que é o real, mas ter a missão de passar um conhecimento, por meio de uma busca de sentidos.

CARTA DA SIBÉRIA (1957)

A partir da análise do filme-ensaio, *Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker, foi o filme escolhido para descrever as características que representam a busca de sentidos do realizador. Chris Marker foi um cineasta, fotógrafo, ensaísta e crítico francês. Corrigan (2015, p.51) descreve o realizador como um "autor e ensaísta fotográfico que pode ser merecidamente caracterizado como um dos praticantes mais coerentes, pioneiros e articulados do filme-ensaio."

O filme *Carta da Sibéria* (1957) é uma história epistolar e escrita em primeira pessoa. Marcado pela voz *off* do realizador, a história começa em formato de uma carta que está sendo escrita na Sibéria, uma terra distante, abordando a vastidão da terra, a cultura e o povo. Ao longo do filme, percebe-se que a narrativa é feita como um diário de um viajante e alguns elementos conectam com a representação do ensaio da linguagem e do cinema, pois o filme se porta como um explorador de experiências, mostrando a realidade da situação e revisitando a união soviética da época.

Em uma mistura de textos com imagens, a escrita se assemelha com uma poesia, mas está em formato de prosa. A escrita epistolar fica evidente no início do filme quando a voz *off* diz "Estou te escrevendo esta carta de uma terra distante. Seu nome é Sibéria". A representação das imagens mostra uma mistura entre o real e o ficcional, com imagens estáticas ou em movimento, em adicional com cenas que possuem apenas música de fundo. Uma curiosidade é que também há a representação de imagens feitas com animações, principalmente, quando estava sendo retratado fatos e acontecimentos históricos. Corrigan (2015, p.48) explica que "esse filme-ensaio abre uma segunda dimensão para suas viagens, aquela dimensão especificamente cinematográfica, a temporalidade da imagem em movimento".

O ensaio está ligado a uma formulação de perguntas que não precisam, necessariamente, ter respostas, mas precisam representar o ponto de vista de todos que estão lutando para a verdade, segundo Lopate (2007). Essa narrativa, no filme, não era feita de forma linear, os fatos e exposições eram apresentados fora de ordem, podendo criar uma interpretação direcionada sobre a Sibéria. O que, afinal, caracteriza esse filme-ensaio é o contexto ideológico da época e a retratação caracterizada.

Portanto, *Carta da Sibéria* (1957) mostra acontecimentos que trabalham com interpretações do passado, apresentado conflitos de uma terra distante. Esse sentimento conflitante é apresentado em uma combinação entre imagem e palavra. No filme, o ensaio-literário é percebido em conjunto com um importante compilado de imagens e sons que se complementam, permitindo que o espectador possa ter suas interpretações sobre terra distante chamada Sibéria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Prevaleceu, aqui, a análise da herança do ensaio literário para o filme-ensaio. O modelo epistolar, escolhido pelo realizador do filme, apresenta o uso do ensaio como um elemento projetado entre a prosa e a poesia. Não é possível conceder uma característica única para o filme-ensaio, nem para *Carta da Sibéria* (1957), mas é possível traçar algumas linhas de pensamento que se assemelham ao comparativo do que é o ensaio.

O filme-ensaio tem o intuito de apresentar uma temática que está preocupada em mostrar as experiências e ideias do realizador, por meio da voz *off*, tão característica do filme-ensaio, e as representações imagéticas que apresentam o caráter ensaístico tratado nesse texto. Uma relação entre fotos, filmagens e animações e a narração em prosa, Chris Marker consegue passar o que está abordado. A herança do ensaio literário se apresenta, aqui, como o elemento mais importante na construção do filme-ensaio.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *O ensaio como forma*, In Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AUMONT, J; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

BENSE, M. *O ensaio e sua prosa*. In PIRES, Paulo Roberto (org). Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

CORRIGAN, T. *O filme ensaio*: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

_____. *Essayism and contemporary film narrative*. In PAPAZIAN, Elizabeth A.; EADES, Caroline (orgs). The Essay Film: dialogue, politics, utopia. London & New York: Wallflower Press, 2016.

LOPATE, P. "A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo". In: La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.

MACHADO, A. "O filme-ensaio". Concinnitas. v.2, n.5, p.63-75, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804/29556>. Acesso em: 17 jan. 2022.

MATIAS, A. M. R. S. "O ensaio: uma visão crítica da cultura pelo traço literário". Carnets [Online], Première Série - 1 Numéro Spécial, 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/carnets/3567>. Acesso em: 17 jan. 2022.

RAYMOND, B. *Entre-imagens*: foto, cinema, vídeo. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papirus, 1997.

WEINRICHTER, A. "Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo". In: La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.

Awavena: cinema, mirações e cosmovisão em realidade virtual[411]

Awavena: cinema, visions and cosmovision in virtual reality

Dra. Tatiana Giovannone Travisani[412]
(Universidade Anhembi Morumbi)

Ma.Marcella Ferrari Boscolo[413]
(Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Propomos uma discussão sobre os efeitos que a ruptura do quadro monocular do cinema tradicional pela RV (realidade virtual) tem sob a linguagem do documentário a partir da análise do filme Awavena (Linette Wallsworth, 2018), potencializando seu risco de inscrição na realidade apontado por Comolli (2008), a partir do dispositivo fílmico de desbloqueio do sexto sentido pela incursão do público nas mirações da protagonista na dimensão espiritual da floresta, segundo a cosmovisão Yawanawa.

Palavras-chave: Cinema Expandido, Documentário, Realidade Virtual, Awavena, Cosmovisão Indígena.

Abstract: We propose a discussion about the effects that the rupture of the monocular frame of traditional cinema by VR (virtual reality) has on the documentary language from the analysis of the film Awavena (Linette Wallsworth, 2018), potentiating its risk of inscription in reality pointed out by Comolli (2008), from the filmic device of unlocking the sixth sense by the incursion of the audience in the mirages of the protagonist in the spiritual dimension of the forest, according to the Yawanawa cosmovision.

Keywords: Expanded Cinema, Documentary, Virtual Reality, Awavena, Indigenous worldview.

Pretendemos neste trabalho propor uma discussão sobre os efeitos da explosão do quadro tradicional monocular do cinema em termos de linguagem cinematográfica inspirada pela RV (realidade virtual) em que, por meio de estímulos multissensoriais simultâneos gerados pelo computador, a sétima arte possa alcançar outros patamares de experiência no ambiente virtual. Para isso, iremos analisar o filme Awavena (Lynette Wallworth, 2018), que se vale da reconfiguração do dispositivo cinematográfico promovido por esse novo meio de

411 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão Virtualidades.

412 - professora stricto sensu do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, pós-doutora em Artes Visuais (ECA-USP) com pesquisa voltada ao audiovisual expandido. Realizadora de trabalhos em videoarte, cinema experimental, instalações interativas e performances audiovisuais em tempo real.

413 - Jornalista, Mestra em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi-Morumbi. Possui especialização em Marketing Digital (2013) pela FECAP e em Comunicação e Cultura de Moda (2017) pelo Centro Universitário Belas Artes. Pesquisa cinema expandido e integra o grupo de pesquisa Além Telas: experiências no campo do audiovisual expandido na Universidade Anhembi-Morumbi, coordenado pela Profª Drª Tatiana Giovannone Travisani.

comunicação para promover ao público uma incursão na cosmovisão indígena Yawanawá, ao mesmo tempo que debate o empoderamento feminino e sua relação com o sagrado nos tempos atuais.

Como afirma Arlindo Machado, ainda que a origem do cinema seja objeto de infinita discussão, é o seguinte modelo canônico que nos ocorre quando pensamos a respeito, "um spot de luz situado atrás da platéia, ao atravessar uma película, projeta as imagens ampliadas desta última numa única tela à frente dos espectadores mergulhados numa sala escura" (MACHADO, 2008, p.70).

Compreendendo a potencialidade de hibridização do dispositivo cinematográfico com novas tecnologias desde o surgimento do vídeo, na década de 1960, Youngblood (1970) propõe o termo cinema expandido, considerando associações da sétima arte a propostas emergentes à época, como a holografia, a videoarte e as instalações imersivas.

A viabilização mercadológica da realidade virtual constituída no lançamento do Oculus Rift, em 2014, impactou não só os modos como a indústria cinematográfica constrói suas narrativas fílmicas, mas também como o público as recebe e interage. Na rede, há o acesso *on demand* individual, o que abriu espaço para uma nova possibilidade de fruição estética alicerçada nos atributos de imersão, presença e *embodiment* (corporificação), os quais, segundo Tricard (2018), são determinantes na eleição da realidade virtual como instância da experiência cinemática.

Esses três atributos já orbitavam a linha de raciocínio de Jonathan Steuer (1995) na definição do estudo da telepresença, para quem a chave para defini-la em termos de experiência humana, ao invés de *gadgets,* é entender o conceito de telepresença, que ele conceitua como percepção mediada de um ambiente, característica compartilhada por todos os meios de comunicação em maior ou menor grau, compreendendo assim o *locus* da realidade virtual como a percepção individual.

O autor estabelece que o senso de telepresença depende de duas variáveis: (1) a vivacidade, que resulta de estímulos simultâneos de qualidade sobre os cinco sistemas sensórios (háptico, visual, auditivo, olfato-gustativo e de orientação); e (2) a interatividade, relativa à viabilização de respostas dos usuários em tempo real, além da possibilidade de uma variedade de ações e o mapeamento das atividades humanas no ambiente mediado.

Tendo em vista a característica da RV de teletransportar o público espectador ao centro da cena, tal qual o modelo panóptico de Jeremy Bentham (2019), o meio com a tradição da audiência separada da trama pela quarta parede.

Em seu célebre ensaio *Sob o Risco do Real* (2008), Jean-Louis Comolli defende a não roteirização do documentário como sua base fundante de constituição na fricção dos corpos que filmam e dos que são filmados com o mundo, num movimento contrário à es-

tandardização das relações sociais intersubjetivas que implicam em desenvolver a inscrição cinematográfica submetida à imprevisibilidade do real, isto é, sem se deixar render aos discursos hegemônicos no fazer fílmico.

Acreditamos que a dimensão panóptica da realidade virtual no cinema, que beira a onisciência da cena ao contemplá-la em 360º, além de poder ser relacionada, potencializa o risco apontado por Comolli de inscrição da realidade ao aumentar a tensão do público entre a dialética da crença e da dúvida sobre a narrativa e o referente, influenciada pelas características de vivacidade e interatividade descritas por Steuer (1995). Desse modo, aumenta as fissuras nos discursos hegemônicos pela sensação de telepresença e possibilidades de agência que a impossibilidade de controlar o foco do espectador em determinado ponto da narrativa abre.

A COSMOVISÃO YAWANAWÁ EXPANDIDA POR MEIO DO CINEMA DE REALIDADE VIRTUAL

Awavena é um curta documental de realidade virtual de 21 minutos de duração dirigido pela cineasta Lynette Wallworth que conta a luta de Hushahu, a primeira mulher pajé da comunidade Yawanawa, originária da região amazônica que margeia o Rio Gregório, no Acre, e a reconfiguração das relações de gênero que ocorre em seu povo após sua incursão na liderança dos saberes espirituais. Realizado em parceria com o povo Yawanawá, o filme estreou no festival de Sundance, competiu no de Veneza e, em 2020, ganhou o prêmio Emmy para a categoria de Melhores Novas Abordagens ao Documentário, além uma longa exibição no Carriageworks, ACMI, na Art Gallery of Western Australia, e no BFI London em 2021.

O filme discorre sobre as memórias de Hushahu, primeira mulher pajé Yawanawa, povo indígena que habita a Área Indígena Rio Gregório, no município de Tarauacá, no Oeste do estado do Acre, no Brasil, a partir das memórias de quem percorre a aldeia em suas atividades cotidianas e religiosas.

Seu roteiro se concentra no preconceito enfrentado por ela ao declarar seu desejo de seguir seu chamado religioso, exclusivo aos homens até então. A partir do momento em que ela finalmente é iniciada no ofício, somos levados ao pé de uma árvore Sumaúma e, então, o foco de nossa visão na cena é rastreado pelo headset, passando a receber uma camada de gráficos 3D fluorescentes que nos permitem enxergar a dimensão espiritual da floresta, até assumirem toda a cena para nos imergir nessa instância imaterial da cosmovisão Yawanawa sobre a força, um exercício de mediação do nosso sexto sentido provocado pelas mirações por meio da RV.

Logo no início, ouvimos a locução da atriz Alice Braga interpretando em inglês o relato de Hushahu em primeira pessoa por meio do voice over, padrão que se estende durante todo o filme e, portanto, rompe com o padrão de espontaneidade característico dos depoimentos colhidos em documentários, fiando-se ao rigor da costura entre os discursos verbal

e audiovisual na etapa de edição. Entende-se que tal estratégia tenha sido adotada para ampliar o alcance do filme em nível internacional, uma vez que o inglês é uma das línguas mais faladas no mundo.

A primeira cena mostra um livro, que poderia ser um diário, a partir do qual o filme se desenrola. Nota-se que vamos imergir nas memórias da protagonista, que apresenta brevemente sua etnia, seu histórico de resistência contra a escravidão e as incursões de missionários religiosos e sua relação com a floresta.

Hushahu se apresenta em cena chegando na aldeia em uma canoa no Rio Gregório enquanto contextualiza a realidade de seu povo, recurso visual que auxilia o público a se ambientar com a paisagem fílmica, ao transportá-lo consigo na condição de visitante. Assim que Hushahu começa a falar sobre a força das mulheres Yawanawa, somos levados para o encontro de uma menina que pratica golpes com um facão.

No momento em que ela joga o facão para o oeste da cena, nos fazendo virar de costas e ver que, de onde cai a arma, surge um novo corte em formato esférico que rapidamente preenche toda a dimensão fílmica, como um pequeno planeta, recurso utilizado mais de uma vez ao longo da narrativa.

Tal recurso nos lembra que, se por um lado a realidade virtual aproxima-se da nossa experiência com o mundo físico como nenhum outro, há a ruptura da narrativa linear, amplamente utilizada no cinema e, portanto, um convite ao público que "pule" de cena em cena durante o tempo contado na experiência imersiva. Assim, seria uma fricção da inscrição documental na realidade apontada por Comolli que no caso desse tipo de filme é sentida por todo o corpo.

A partir do momento em que Hushahu entra em suas memórias da preparação para se tornar pajé, somos levados ao pé de uma árvore Sumaúma centenária para vê-la preparando a medicina. Ela então sopra em nossa direção e, então, o foco de visão na cena é rastreado pelo *headset*, passando a receber uma camada de gráficos 3D fluorescentes que nos permitem enxergar a dimensão espiritual da floresta, até que, gradualmente, assumem toda a cena e nos imergem na dimensão espiritual da narrativa fílmica.

Enquanto que na dimensão física a direção das cenas indicava ao público posições fixas, possibilitando a eles apenas o recurso de virar-se ao redor para contemplar a trama, durante a imersão na miração da Hushahu, flutuamos no ar pela floresta e levitamos sobre a Sumaúma, o que nos causou as sensações de náusea e perda de equilíbrio, efeitos análogos aos da ingestão da Ayahuasca, forçando-nos a sentar no chão. Também há um constante rearranjo das partículas fluorescentes ao nosso redor sugerindo que, nessa dimensão, a floresta inteira está interagindo conosco, evidenciada pelos nossos deslocamentos na cena. Sobre essa etapa da narrativa, Lynette comenta que os Yawanawas fizeram duas recomendações: "1. Mostrar que a natureza está consciente sobre nós, 2. Mostrar que há vida em tudo" (WALLWORTH, 2018).

Nessa etapa do filme, já não vemos a Hushahu. Apenas ouvimos seu relato sobre o treinamento, que consiste em isolar-se por um ano na floresta, mantendo contato apenas com o seu mentor enquanto consome ayahuasca ininterruptamente, ficando na força de modo permanente por todo o período, sem ingerir outros líquidos, nem mesmo água e com dieta hiper-restrita de alimentos.

Ao reforçar seu relato por meio dos estímulos audiovisuais e de deslocamento involuntário nas cenas, fica clara a intenção da diretora de nos transportar para a mente da pajé, experienciando suas memórias em primeira pessoa. O ápice da narrativa se dá quando, finalmente, o espírito da floresta se revela para a pajé na forma da borboleta azul, a awavena, no idioma yawanawa, para lhe instruir no caminho de seu ofício.

A partir de então, voltamos ao plano físico para participar da cerimônia religiosa conduzida por Hushahu, ao qual ela revela essa experiência que ela nos contou se passou há 10 anos e, antes de morrer, seu mentor Tata lhe havia dito que já sabia da "nossa visita" à aldeia, o que ela associa com a oportunidade de contar sua história no filme, encerrando assim sua história.

Durante sua participação no Forum Econômico Mundial de 2018, Hushahu dá o seu testemunho sobre ter protagonizado o documentário, que transcorremos a seguir:

> Quando estávamos viajando, alguém me falou, agora eu vou dentro da sua mente, e eu entendi que o filme era sobre isso. Quando nos conectamos com os espíritos, temos que ter uma mente forte e muita consciência, do contrário, você enlouquece, porque é muita informação, muitas vozes, o documentário mostra isso, mostra a força, nós viajamos para dentro da força, da luz, e é tão bonito. Então, eu fiquei muito contente e feliz por esse documentário ter podido mostrar um pouco do que a gente vê e vive. (YAWANAWA, 2018)

Na cena final, temos novamente Hushahu diante de seu livro, só que desta vez representada pelo seu avatar, que sopra continuamente em nossa direção enquanto os créditos da equipe aparecem nas páginas e, a oeste da cena, vemos uma janela com imagens de mais rodas de celebração religiosa dos Yawanawa.

CONCLUSÃO

Por possuir características de linguagem distintas do cinema tradicional, como a diminuição do controle da atenção do público imerso na cena e a impossibilidade de recortar os planos de filmagem nos moldes do quadro bidimensional, acreditamos que o *risco da realidade virtual*, em menção a Comolli (2008), no cinema documental potencializa sua inscrição na realidade concreta, ao amplificar suas fissuras e aproximar do público subjetividades distintas no espaço pessoal mediado pelo software, estreitando a relação deste com a narrativa apreendida do *lado de dentro da tela*, em direção à tendência micropolítica presente no documentário contemporâneo.

Em Awavena, é importante ressaltar o objetivo da protagonista de romper com as barreiras de gênero utilizando o dispositivo do filme como recurso de nos apresentar outra perspectiva sobre o que chamamos de realidade, acrescentando-lhe uma dimensão espiritual que emula o desbloqueio do que conhecemos como sexto sentido. Um uso inteligente do meio aliado às estratégias de filmagens acima comentadas para nos irmanar da natureza, um convite a "transver o mundo" a partir da mulher indígena, subrepresentada na sociedade e no cinema, inscrevendo esse documentário na realidade não só pela forma como a narrativa se apresenta em ato, mas também, pela sua potência de reconfigurar nossa cosmovisão atravessada pelo dualismo cartesiano em outras possibilidades de ser no mundo.

Dentre as inúmeras contribuições desse filme para o cinema, a mensagem de transformação da protagonista faz eco nos movimentos feministas ao redor do mundo e ganha força com o dispositivo do filme de nos apresentar outra perspectiva sobre o que chamamos de realidade, acrescentando-lhe uma dimensão espiritual que, embora imperceptível ao sistema sensório que viemos estudando até esse ponto da pesquisa, representa a incursão dos iniciados da Ayahuasca na força, rompendo suas fronteiras com o mundo físico ao emular o desbloqueio do que conhecemos como sexto sentido.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA:

BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

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

STEUER, Jonathan. 1995. *Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence*. Em: *Communication in the age of virtual reality, organizado por BIOCCA*, Frank; LEVY, Mark. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

TRICARD, Celine. *Virtual Reality Filmmaking: techniques & best practices for VR Filmakers*. New York: Routledge, 2018.

MACHADO, Arlindo. *O Cinema e a Condição Pós-Midiática*. Em: *Cinema Sim. Narrativas e Projeções,* organizado por MACIEL, Katia. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. 1ª edição. Toronto e Vancouver: E.P. Dutton, 1970.

FILMOGRAFIA:

Awavena, [curta, digital] Dir. Lynette Wallsworth, Brasil/ Austrália/ Estados Unidos, 2018, 21'. Acervo particular Yawanawa.

YAWANAWA, Hushahu. 2018. Mixed Reality behind the Scenes: Awavena. World Economic Forum Davos.https://www.youtube.com/watch?v=ml1blLZwcEs Acessado em 14/07/22.

WALLWORTH, Lynette. 2018. Lynette Wallworth speaks about AWAVENA at Davos 2018 Closing Plenary. World Economic Forum Davos. https://vimeo.com/255629358. Acessado em 14/07/22.

Estilo em Realidade Virtual Cinemática: do *tableau* à decupagem[414]

Cinematic Virtual Reality: from *tableau* to *decoupage*

Marcelo Rodrigo Mingoti Muller[415]
(Doutor - Universidade de Fortaleza)

Resumo: O trabalho procura identificar padrões de estilo cinematográfico nos filmes realizados em Realidade Virtual Cinemática, principalmente o uso da encenação em profundidade e da decupagem analítica. A abordagem poética parte da história do estilo cinematográfico para definir um repertório de opções estilísticas e narrativas, além de explorar as consequências de características específicas da realidade virtual cinemática, como a sensação de presença proporcionada ao espectador.

Palavras-chave: Estilo, Realidade Virtual Cinemática, encenação, tableau, decupagem.

Abstract: The work seeks to identify patterns of cinematographic style in films made in Cinematic Virtual Reality, mainly the use of in-depth staging and analytical decoupage. The poetic approach departs from the history of cinematographic style to define a repertoire of stylistic and narrative options, in addition to exploring the consequences of specific characteristics of cinematic virtual reality, such as the sense of presence provided to the spectator.

Keywords: Style, Cinematic Virtual Reality, staging, tableau, decoupage.

Desde a segunda metade dos anos 2010, podemos observar um novo tipo de obra audiovisual, cuja conceitualização ainda está em desenvolvimento e que nem sequer tem um nome de consenso. Os festivais e mostras de cinema às vezes os chamam de filmes em 360 graus, às vezes de Realidade Virtual Cinemática, de Cinema Imersivo. São filmes que podem ser vistos em equipamentos de realidade virtual, sejam eles celulares colocados dentro de cardboards ou equipamentos mais sofisticados como o já bastante popular Meta Quest 2, que mesmo sem estar conectado a um computador, isola o usuário do mundo exterior e, ao produzir imagens para cada um dos olhos e sons para cada um dos ouvidos, permite que ele navegue e observe um mundo tridimensional, em tempo real e reativo ao movimento do usuário. Com isso, o espectador pode ter a sensação de compartilhar o mesmo espaço apresentado na imagem e viver uma experiência em tempo real, eventualmente até com a capacidade de interagir com o mundo virtual ao seu redor.

414 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão CI 4- Virtualidades.

415 - Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/ USP (2016). Formado pelo Curso Regular da EICTV (Cuba, 2001) e na Graduação em Cinema e Vídeo da ECA/USP (2003). Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza e do curso regular e maestria em roteiro da EICTV (Cuba). Diretor de "Eu te Levo" (2017). Co-roteirista de "Infância Clandestina" (Benjamin Ávila, 2012), "O Outro Lado do Paraíso" (André Ristum, 2014), entre outros longa-metragens e séries.

O desafio de realizar obras cinematográficas para este suporte é grande. Para artistas originários de outros campos, principalmente do cinema, é preciso rever conceitos básicos da sua prática. Procedimentos como o enquadramento, o posicionamento e os movimentos de câmera devem ser tratados de maneira diferente na construção de um filme imersivo. A autonomia do espectador de olhar na direção que quiser diminui o controle da direção do filme sobre as bordas do quadro cinematográfico. Por sua vez, ao definir um suposto posicionamento do espectador dentro do cenário, o corte de um plano para outro não funciona da mesma forma que no cinema. O espectador tem a sensação de que ele muda de lugar, ou um teleporte, como se diz no universo dos jogos eletrônicos. Nada mais distante da concepção de Bazin sobre o uso da decupagem analítica e da montagem no cinema clássico, em que "o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático" (1991, p. 67).

Tal e qual com o cinema, as possibilidades narrativas e de estilo de um novo meio não nascem com ele. David Bordwell (1997) descreve a história do estilo cinematográfico observando como as realizadoras e os realizadores construíram estratégias para resolver os problemas que se apresentaram durante sua prática, em um intenso processo de tentativa e erro que resultou em uma série de padrões de estilo que observamos hoje. As realizadoras e os realizadores de filmes em realidade virtual cinemática também parecem estar ocupados em explorar as possibilidades do meio e definir seu próprio repertório de opções estilísticas e narrativas. Parte destes filmes, especialmente as ficções que utilizam-se de elementos muito comuns no cinema como as relações entre os personagens, o diálogo, as passagens de tempo e as mudanças de cenário, podem proporcionar elementos interessantes para analisar a construção de um repertório estilístico comum.

Para identificar os padrões de estilo na produção cinematográfica realizada em realidade virtual, observando as decisões de encenação e decupagem presentes alguns filmes no período de 2015 a 2022: Henry (Lin, 2015), The Invisible Man (Keijzer, 2016), Crow the Legend (Darnell, 2018) e _Hello (Capitaine e Klughertz, 2021).

O *TABLEAU* EM 360 GRAUS

Enquanto realizava o curta-metragem de animação em realidade virtual Henry (Dau, 2015), o produtor Maxwell Planck percebeu que as coisas funcionam diferente do cinema. Segundo ele, a sequência composta por planos rápidos com pequenas elipses entre si para sintetizar a preparação da festa de aniversário do protagonista do filme, proposta para abrir o filme, seria contraditória com a sensação de presença do espectador, proporcionada pela realidade virtual (Planck, 2018). De acordo com ele, as passagens de tempo eram compreendidas como um super poder do protagonista, que conseguia voar em alta velocidade. Como solução para o problema detectado durante a realização, optou-se por uma fazer um prólogo com uma narração em off sobre imagens fixas de fotos e desenvolver o restante do

curta-metragem em um único plano sequência, posicionando a câmera em um local privilegiado no centro do cenário da casa do personagem. Assim, o espectador acompanha os personagens que se movimentam ao seu redor.

Imagem 1: Fotogramas de Henry (Dau 2015), com cenário que circula o espectador.
Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante reprodução do filme

As opções de estilo do curta-metragem fazem lembrar da encenação em profundidade intensamente explorada no cinema mudo, na tradição do *tableau*, por diretores como o francês Louis Feuillade. Tanto nos filmes em realidade virtual quanto nos filmes do cinema do tableau, o olhar do espectador no quadro é conduzido pelo jogo de movimentação e a composição visual entre os corpos e o espaço, em planos longos que em geral duram toda a cena. A intensificação da ação é dada pela proximidade ou distância dos personagens da câmera, em um jogo contínuo de destacar ou ocultar os corpos no espaço.

O incômodo com as limitações percebidas pelos cineastas ao realizar filmes imersivos pode ser notado claramente ao analisar a ficção com atores reais The Invisible Man (Keijzer, 2016). O filme é composto por um plano único, que apresenta uma típica situação de conflito entre mafiosos, em tempo real. No filme, o espectador posiciona-se como o personagem do Homem Invisível, sentado na mesma mesa onde estão os outros personagens. Ao olhar para baixo vemos o banco onde supostamente estamos sentados e, no final do filme, um dos personagens aponta uma arma diretamente para a câmera e dispara.

Imagem 2: Fotogramas de The Invisible Man. A posição subjetiva do espectador na cena. Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante reprodução do filme

Em qualquer meio audiovisual é um enorme desafio para os realizadores manter o interesse do espectador em um único plano sequência de dez minutos de duração, com a câmera fixa, sem cortes que eliminem tempos mortos e intensifiquem determinados elementos da narrativa e dos conflitos desenvolvidos pelos personagens. Por isso, em The Invisible Man, embora o espectador esteja situado no interior da cena, nem todas as decisões formais são coerentes com a situação real. Entre outras operações de montagem, há manipulação do tempo, tanto com a aceleração quanto com o ralentamento de determinadas ações dos personagens que precisavam ser intensificadas ou descartadas. Mas o que mais chama a atenção é que, diante da necessidade de ressaltar um personagem ou um objeto, o realizador optou por aplicar um efeito zoom, aproximando ao espectador o elemento que precisa ser destacado, distorcendo de forma pouco realista a imagem.

Imagem 3: Fotogramas de The Invisible Man. Personagem com a cabeça ampliada na tentativa de destacar sua reação. Outro exemplo pode ser visto em https://vimeo.com/768567027. Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante reprodução do filme

Na tradição dos filmes de gangsters no cinema, as opções de estilo provavelmente seriam muito diferentes. Mesmo utilizando planos longos, a direção provavelmente teria buscado soluções para destacar ou ocultar elementos dramáticos durante a filmagem, dando opções para a montagem manipular os tempos da cena e as expectativas do público.

Dentro da perspectiva da encenação em profundidade em filmes em realidade virtual, Crow the Legend (Darnell, 2018), apresenta soluções que parecem apontar a uma evolução no repertório de estilo, se comparamos com Henry (Lin, 2015) e outros filmes que acontecem basicamente em um único plano. A narrativa, mais complexa, tem elipses, mudanças de cenário e diálogos. As cenas se organizam em grandes planos sequência, separados por um plano de transição que se repete entre as cenas. Este plano, aparentemente, tem a função de suavizar a montagem entre as cenas, mas também serve para orientar a direção do olhar do espectador para o início da próxima cena, pois o movimento das luzes sugere ao espectador que olhe nessa direção.

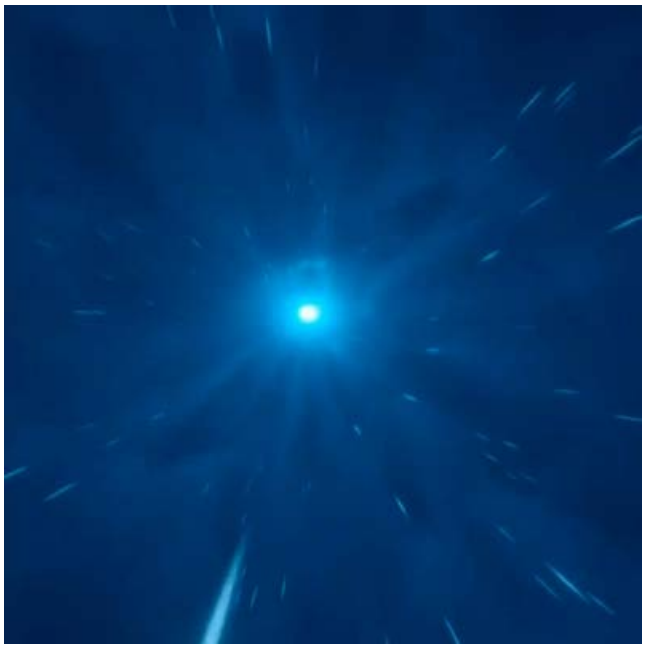


Imagem 4: Fotogramas de Crow the Legend. Plano de transição entre as cenas. Plano completo em: https://vimeo.com/768569926. Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante reprodução do filme.

A encenação em profundidade faz lembrar os melhores momentos de Feuillade, afastando e aproximando os personagens no quadro de maneira a direcionar a atenção do espectador e proporcionar o desenvolvimento dramático e emocional da cena. Como podemos observar nas imagens abaixo, Crow, o corvo colorido, movimenta-se pelo espaço utilizando a distância dos personagens e da câmera para pontuar dramaticamente as relações e o desenvolvimento da cena.

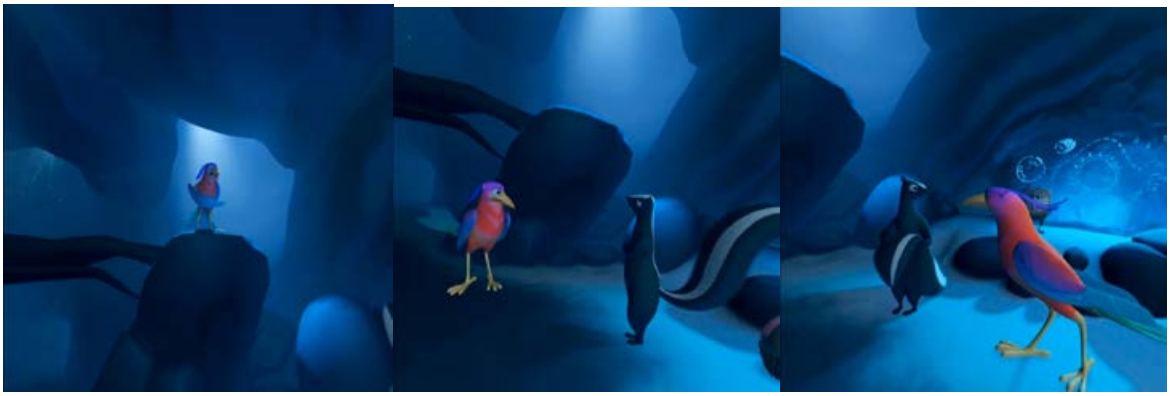


Imagem 5: Fotogramas de Crow the Legend em diferentes momentos de plano com encenação em profundidade. Plano completo em: https://vimeo.com/768569926. Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante reprodução do filme.

Quando Crow finalmente chega a seu destino, depois de uma longa viagem no espaço, e vai falar com Deus, a cena destaca o ambiente grandioso em contraste com o pequeno tamanho de Deus, um inseto dentro de uma redoma de vidro. Porém, uma vez estabelecido o contraste entre o tamanho e o poder de Deus, a direção deparou-se com a necessidade de aproximar-se dos personagens para o desenvolvimento do diálogo e, pela primeira vez no filme, cortamos para um plano mais próximo. Entre os planos há uma breve transição para o branco, de poucos quadros de duração, que suaviza o corte. Aparentemente há raccord entre os planos e, citando novamente a Bazin, "o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe" (1991, p. 67).

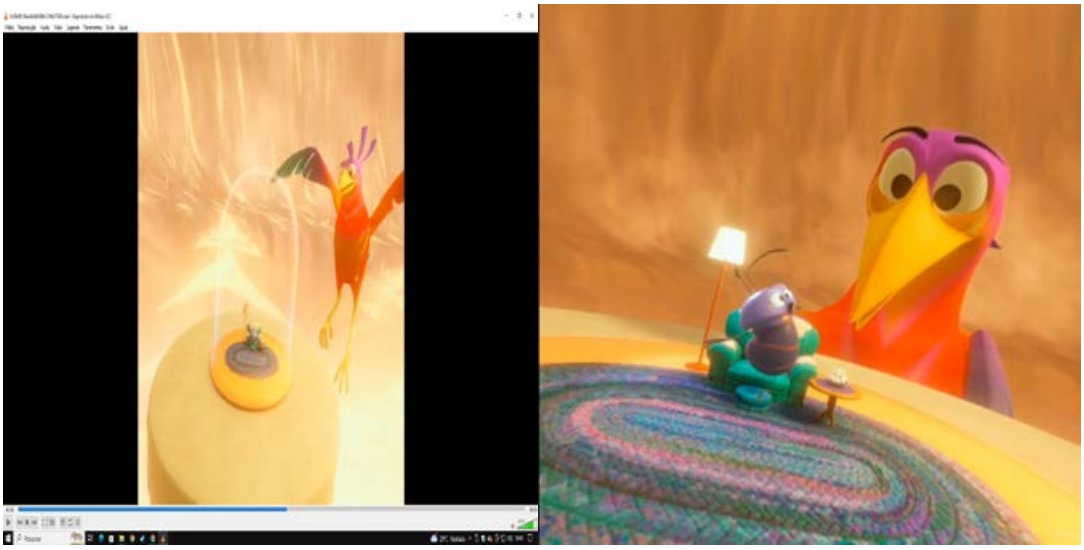


Imagem 6: Fotogramas de Crow the Legend, com o plano da chegada de Crow (esquerda) e o plano mais próximo, para o diálogo entre os personagens (direita) Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante reprodução do filme.

No restante da cena, a movimentação dos personagens durante o diálogo alterna momentos que ambos estão no mesmo quadro com outros em que o espectador tem que movimentar a cabeça entre um personagem e outro, conduzindo uma espécie de de campo-contracampo a partir do estabelecimento de dois pontos de interesse na imagem em 360 graus.

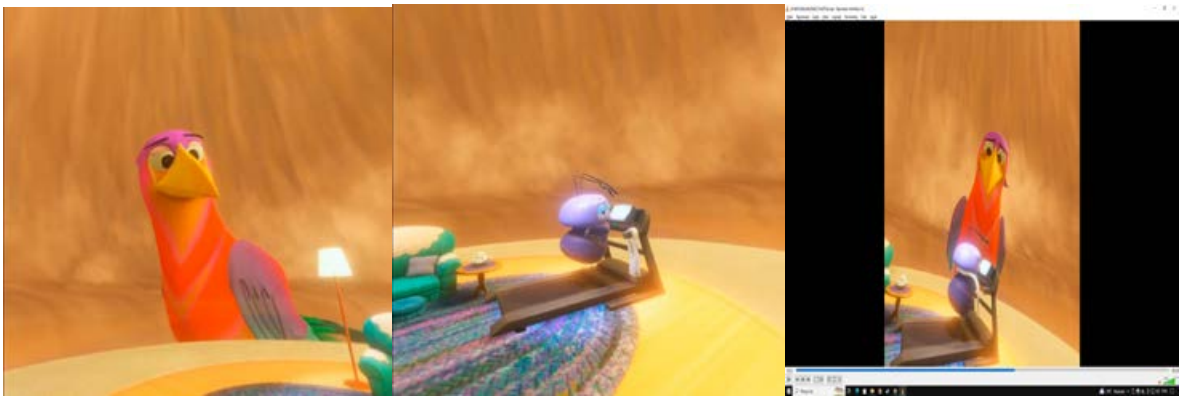


Imagem 7: Fotogramas da cena de diálogo entre Crow e Deus em Crow the Legend.
Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante a reprodução do filme.

A DECUPAGEM

_Hello (Capitaine e Klughertz, 2021) começa com uma orientação para o espectador assistir ao filme sentado e em um lugar fixo. No escuro do óculos de realidade virtual, vemos uma sucessão de quadros de diferentes tamanhos, alguns ocupando toda a esfera de 360 graus e outros com apenas alguns pedaços, como se fossem os quadrinhos animados de um HQ tridimensional. Acompanhar a história não exige grandes movimentos de cabeça e movimentar-se no espaço desloca o espectador da perspectiva ideal, uma vez que os quadros tem profundidade e muitas vezes se sobrepõe quando vistos do lugar errado.

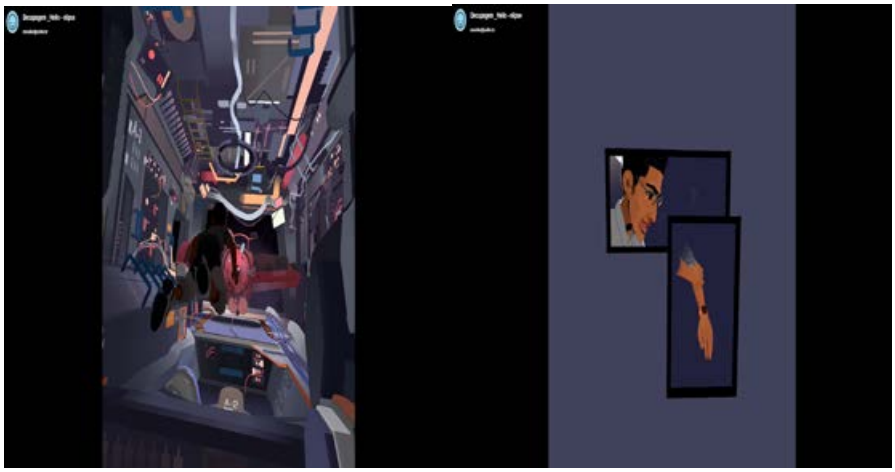


Imagem 8: Fotogramas de _Hello, alternando planos em 360 graus com planos enquadrados.
Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante a reprodução do filme.

As imagens fragmentadas apresentam apenas o que precisamos ver para vivenciar a ação com a intensidade desejada pela direção. Eventualmente não é necessário nem sequer completar o desenho, como na imagem abaixo, que mostra apenas um pedaço do braço do personagem enquanto um quadro à parte destaca os olhos de outro ponto de vista, como se a imagem fosse composta por dois planos fechados que são vistos simultaneamente.

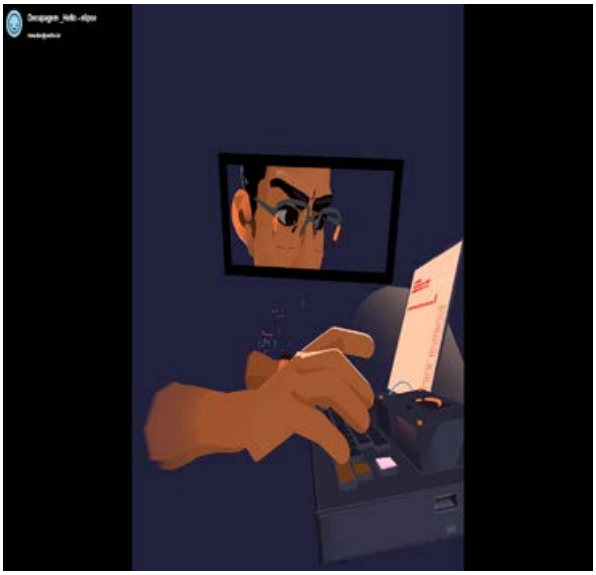


Imagem 9: Fotograma de _Hello, com duas imagens simultâneas. Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante a reprodução do filme.

Ainda no primeiro terço do filme, o astronauta encontra uma nave desconhecida, sem energia e perdida há mais de 500 anos no espaço. A sequência em que ele repara o equipamento é organizada por uma série de planos em elipse, como o que Max Planck disse que não era possível fazer em realidade virtual. Mas nesse caso, o personagem não voa, como Planck temia que o público entendesse em relação aos supostos super poderes de Henry, mas flutua em gravidade zero.

Imagem 10: Fotogramas da sequência de elipse de _Hello. Cena completa em: https://vimeo.com/768580238 Fonte: Fotogramas retirados pelo autor durante a reprodução do filme.

REPERTÓRIO DE ESTILO EM CONSTRUÇÃO:

Neste momento, em relação à realização de filmes em realidade virtual, não há nada mais distante que a afirmação de André Bazin sobre a construção do estilo no cinema clássico de que "Em 1939, o cinema falado chegará ao que os geógrafos chamam de perfil em equilíbrio de um rio" (1991 p. 73). É evidente que existe um processo intenso de tentativa e erro na construção das opções de estilo nesse tipo de cinema, que acontece a partir da solução dos problemas apresentados em cada filme, por cada realizador. No cinema, esse processo consolidou determinados padrões, que foram adotados e compartilhados pelo público. "A história do estilo será a história das opções dos realizadores, como concretamente se manifestam dentro dos filmes" (Bordwell, 1997, p. 150). Os avanços se desenvolvem a partir

do enfrentamento com problemas que necessitam solução, mas também de tal maneira que a "inovação muitas vezes brota de vontade de um artista de ser diferente, de competir com os outros, de saborear o exercício de habilidade, ou de buscar novos desafios." (ibidem).

Ao comparar as opções de estilo de _Hello com os filmes analisados anteriormente, podemos notar uma enorme quebra de paradigma. Se antes havia a convicção de que a presença do espectador no espaço da narrativa não permitia a utilização de uma série de possibilidades expressivas centrais na tradição de fazer filmes, agora a construção de um repertório de estilo compartilhado entre a ficção em realidade virtual e o cinema parece muito mais aberta. Talvez o problema detectado por Planck em Henry fosse muito mais narrativo que de estilo, pois mesmo no cinema tradicional poderia ser necessário apresentar ao personagem e fazer o espectador entender que ele não voa, para só depois fazer uma sequência de montagem com elipses que acelerasse o seu movimento.

A perspectiva de uma evolução proporcionada pelo processo de tentativa e erro dos artistas pode ajudar a entender a construção de obras em realidade virtual. Mas para os cineastas que aprenderam a fazer filmes com a base teórica e prática do cinema, parte importante desta tarefa está em compreender as repercussões nas suas opções de estilo de questões específicas da realidade virtual, como imersão e sensação de presença, mas também as possibilidades do espectador de interagir com a narrativa e com o ambiente (Haga 2021, Dooley 2017, entre outros).

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. *O Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991

BORDWELL, D. *On The History of Film Style*. Harvard University Press: 1997

DOOLEY, K. *Storytelling with virtual reality in 360-degrees: a new screen grammar*. Studies in Australasian Cinema. 2017

HAGA, Ole Christoffer. *Film Style In Cinematic Vr. Animation Studies*, 2021. Disponível em

https://journal.animationstudies.org/ole-christoffer-haga-film-style-in-cinematic-vr/ (23 de maio de 2022)

PLANCK, M. *VR Is More than an Empathy Machine; It's a Memory Machine*. Medium. 2018 https://medium.com/@maxwellplanck/vr-is-more-than-an-empathy-machine-its-a-memory-machine-63b6188cb0aa (23 de maio de 2022)

Animação como linguagem: elementos temporais e formais[416]

Animation as language: timing and formal elements

Marcelus Gaio S. de Senna [417]
(PhD – UFRJ/UFF)

Resumo: A animação se constitui como uma arte independente que constrói significados que lhe são intrínsecos, ou seja, que só podem ser construídos de uma determinada forma por meio das técnicas de animação. O objetivo deste trabalho é relacionar três elementos fundamentais na linguagem da animação – a construção do movimento, a temporização ou a organização minuciosa do tempo e a manipulação da forma.

Palavras-chave: Animação, linguagem, cinema, temporização, espaçamento.

Abstract: Animation is an independent art form that builds meanings that are intrinsic to it, that is, that can only be built in a certain way through animation techniques. The objective of this work is to relate three key elements in the language of animation – the building of movement, the timing or meticulous organization of time and the manipulation of form.

Keywords: Animation, language, cinema, timing, spacing.

No dia 22 de fevereiro de 2015, durante o anúncio dos concorrentes ao Oscar de Melhor Filme de Animação, o ator Dwayne Johnson se referiu à animação como um gênero. No mesmo dia, o diretor de animação Brad Bird se pronunciou sobre a fala de Johnson: "Animação não é um gênero! Um Western é um gênero! A animação é uma forma de arte capaz de realizar qualquer gênero" [418].

A animação, como afirmou Bird, é uma forma de arte e como tal é capaz de transmitir temas e gêneros variados de maneiras que lhe são intrínsecas. Paul Wells defende que a animação "tem uma linguagem distinta que lhe permite criar a arte do impossível. Tudo o que pode ser imaginado pode ser alcançado" e completa afirmando que "este vocabulário único pode ser usado de várias maneiras diferentes (...)" (WELLS, 2006, p.9). Essa linguagem que permite criar o impossível, se materializa na técnica.

Nesse sentido, Sébastien Denis nos auxilia ao afirmar que a animação é "antes de mais, cinema", um cinema formado por um conjunto de técnicas, "uma ferramenta multiforme e inconstante, em função dos desejos do realizador e do produtor". Denis propõe em seguida

416 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Mesa: Animação, linguagem e suas interfaces.

417 - Professor Colaborador – PPGCine UFF; Professor Adjunto – EBA/UFRJ; coordenador do Laboratório de Animação Analógica e Digital – EBA/UFRJ; Doutor em Design – PUC-Rio, Especialista em Animação– PUC-Rio.

418 - Disponível em encr.pw/x5VoM. Acesso em maio de 2022.

que o "quadro a quadro", pelo seu enorme tempo de produção, rompe radicalmente com o que ele chama de "reprodução mecânica do real" - ou seja, a captura fotográfica da realidade - e instaura "uma representação artesanal que se constrói na duração longa" (DENIS, 2007, p.7).

Para Denis, a importância da técnica na animação deve ser sublinhada, uma vez que o realizador de filmes de animação tem que conhecer intimamente o funcionamento da animação para "dar vida às suas personagens e ao seu universo ficcional". Além disso, continua Denis, há muitas maneiras de animar: tanto com o uso de uma câmera quanto sem. No cinema live action, ao contrário, o realizador pode desconhecer por completo o funcionamento da câmera, porque isso não o impede de realizar seu filme, apesar de existir apenas uma maneira de realizar a captura: através da câmera (DENIS, 2007, p.7).

Mikel Dufrenne afirma que a arte é uma linguagem porque está entre os conjuntos de significantes e pode transmitir mensagens por meio de códigos destinados à comunicação de mensagens, ou seja, a transmissão de conteúdos, uma tarefa da linguagem (DUFRENE, 1972, p.109). Pasolini nos leva adiante ao afirmar que a comunicação visual é selvagem e muito menos passível de uma circunscrição lexical nos moldes da comunicação verbal. Para ele, a linguagem audiovisual do cinema é dotada de uma gramática, uma vez que a simples formação de uma unidade significativa a partir de elementos já constitui uma ação linguística, senão os filmes seriam uma sequência amorfa de signos sem qualquer significação e, portanto, impossíveis de serem analisados como unidades significativas (PASOLINI, 1982, p.138)

Assim, um filme de animação é claramente uma síntese significativa, que por vezes é verbal visual, por vezes é apenas visual. Outras formas de expressão podem transmitir os mesmos conteúdos, mas não da mesma maneira que a animação é capaz de fazer.

A linguagem da animação é multiforme, inconstante e, portanto, menos propensa à classificação. Seria trabalho inglório classificar todas as técnicas e estilos desenvolvidos ao longo da história da animação, pois, além de sua evidente diversidade, a animação é permeável à associações que podem ocorrer no nível da linguagem, do estilo e da técnica. As possibilidades associativas do cinema de animação permitem, por exemplo, que o curta-metragem O Velho e o Mar (1999) de Alexander Petrov, realizado em pintura a óleo sobre placas de vidro, e o curta Luminaris (2011) de Juan Pablo Zaramella, feito em pixilation e que, portanto, utiliza fotos intermitentes de pessoas reais, sejam vistos inequivocamente como filmes de animação.

A animação é, então, uma forma distinta de cinema que gera suas próprias estratégias para a construção de significados, de estéticas e que está em constante associação com outras linguagens artísticas. Entretanto, é necessário pontuar que, apesar de sua inconstância, a linguagem da animação apresenta códigos razoavelmente constantes, mesmo que em condições específicas. Os 12 princípios da animação Disney, a linguagem do anime ou o estilo UPA são exemplos eloquentes. Logo, elementos da linguagem da animação podem não estar presentes em todos os filmes, mas existem em potência, ou seja, podem se manifestar de maneira mais ou menos evidente em filmes de animação, sofrendo as devidas adaptações

conforme a técnica utilizada. Partindo desse ponto, este trabalho analisa a relação entre três elementos constantes no cinema de animação: a temporização, a organização do movimento no espaço e a manipulação da forma.

TIMING

Paul Wells afirma que, fundamentalmente, para a realização de um filme de animação é necessário criar a ilusão de movimento quadro a quadro, a partir da aplicação de uma série de técnicas. Esse conceito aparentemente simples, afirma Wells, esconde infinitas possibilidades (WELLS, 2002, p.5). Essas técnicas fornecem suporte para as escolhas estéticas que, segundo Wells, "sustentam diferentes formas de narrativa e a construção visual do significado" (WELLS, 2002, p.7). O quadro a quadro está enraizado na dimensão técnica da animação e é fundamental para o seu entendimento e sua definição como linguagem.

O *timing*[419] é o tempo em que a ação do personagem permanece na tela, determinado pela quantidade de poses utilizadas para realizar o movimento. O animador desenha o movimento quadro a quadro, sempre tendo em mente a quantidade de quadros necessários para realizar o movimento.

No cinema *live action,* o cineasta prepara o *set* de filmagem, instrui os atores, define o ângulo de câmera e dispara o "ação!", para que seja iniciada a tomada de câmera. Depois que a câmera é acionada, o controle do diretor sobre a filmagem fica em suspenso. Para recuperar o controle, o realizador deve interromper a filmagem, realizar as alterações necessárias e fazer uma nova tomada. O grau de controle do cineasta sobre o plano é limitado pela própria técnica: o movimento é captado pelo cinegrafista concomitantemente à sua realização e durante o tempo da captura o realizador torna-se um observador. A este respeito afirma Graça:

> No filme fotográfico, a velocidade do registro de imagens procede segundo uma relação mecânica, padronizada. (...) O realizador deste tipo de filmes não tem acesso ao controle do tempo pontual que medeia a sensibilização de dois fotogramas consecutivos. Neste contexto, apenas durante a fase da montagem existe a possibilidade de cortar e justapor fotogramas. (GRAÇA, 2006, p.60)

No cinema de animação o movimento não é filmado, mas construído minuciosamente quadro a quadro na longa duração do processo. Para o animador o tempo não é apenas uma referência para a duração do plano, ele é uma entidade presente com a qual o animador deve constantemente negociar. O animador está no interior do próprio tempo do movimento.

A construção minuciosa do movimento no tempo se funde com a própria construção de significado na animação. Halas e Whitaker afirmam que o *timing* fornece significado ao movimento e que o fator vital é como a ação expressa as causas subjacentes do movimento (HALAS & WHITAKER, 2005, p.12). Não se trata apenas de mover algo do ponto A ao ponto B, mas criar aquilo que Disney chamava de "ilusão de vida".

419 - Optou-se por manter o termo em inglês por ser de uso corrente. N.A.

O processo de construção do movimento no filme de animação faz com que o animador esteja sempre dentro do próprio tempo, e um exemplo eloquente é o gráfico do tempo[420], recurso simples para planejar o movimento. Nele, o animador distribui a quantidade de quadros que definirá o movimento e de que maneira cada pose irá ocupar o espaço. Em outras palavras, o animador define a temporização e o espaçamento.

ESPAÇAMENTO - O MOVIMENTO NO ESPAÇO

A animação em si – a representação do movimento quadro a quadro –, ocorre no personagem – ou num adereço, num cenário ou numa forma abstrata. O processo de alteração do movimento por meio da mudança na pose, ocorre tanto pela alteração de posição de partes do personagem no espaço quanto pelas alterações formais destas partes, ou do personagem como um todo. No final do processo, o animador terá construído a ilusão do movimento por meio destes fragmentos, cada um destes exibindo mudanças de posição no espaço e alterações formais na configuração ao longo do tempo. Vejamos agora a mudança de posição no espaço.

Richard Williams mostra no exercício simples da bolinha saltitante[421] que a temporização neste caso ocorre onde a bola atinge a superfície. Continua Williams:

> Os impactos – onde a bola bate no chão – é o tempo da ação, o ritmo de onde as coisas acontecem, onde ocorrem os "acentos" ou "batidas" ou "golpes"[422]. (WILLIAMS, 2001, p.36)

Para que a ilusão do movimento no quadro a quadro possa acontecer, há que se trabalhar o tempo e o espaço. Williams afirma que:

> A bola se sobrepõe quando está na parte lenta de seu arco, mas quando cai rápido, fica mais espaçada. Esse é o espaçamento. O espaçamento é o quão próximo ou distante esses agrupamentos estão[423]. (WILLIAMS, 2001, p.36)

Williams toca aqui em um dos princípios fundamentais da representação do movimento na animação: aceleração e desaceleração. No caso da desaceleração, o animador diminui progressivamente o espaçamento entre os quadros, criando assim a ilusão de redução da velocidade. A depender do efeito desejado, o animador pode, ainda, aumentar a quantidade de quadros, tornando o movimento ainda mais lento. Para representar o aumento de velocidade, o animador reduz a quantidade de quadros e aumenta progressivamente o espaçamento entre eles. A manutenção estável de temporização e espaçamento produz um movimento uniforme, de velocidade constante. Entretanto, para que o significado seja o esperado, também a forma deve ser considerada.

420 - Do inglês *time chart*. N.A.

421 - Do inglês *bouncing ball*.

422 - Tradução nossa.

423 - Tradução nossa.

MANIPULAÇÃO DA FORMA

A forma é outra variável imbricada na percepção do movimento. Rudolph Arnheim afirma que "determina-se a forma física de um objeto por suas bordas" (ARNHEIM, 1980, p.39), ou seja, por aquilo que reflete luz e que sensibiliza as nossas retinas. A forma de um objeto é percebida pelas características espaciais consideradas essenciais, nos ensina Arnheim (*ARNHEIM, 1980,* p.40). Os bordos externos compõem, segundo Arnheim, a configuração, mas esta não é a única questão inerente à constituição da forma (ARNHEIM, 1980, p.83) pois a configuração dos objetos visuais apresenta duas propriedades: o conjunto formado pelas linhas, massas e volumes e o esqueleto estrutural que estas formas materiais criam na percepção (*Ibid.*, p. 84).

Arnheim afirma que enquanto um objeto permanece no mesmo lugar e não altera sua aparência a identidade visual não é um problema (ARNHEIM, 1980, p.384) e a coerência entre as formas ao longo do tempo pode provocar a sensação de movimento (ARNHEIM, 1980, p.380). Completa que "é mais provável que um objeto em movimento preserve sua identidade quanto menos mudar seu tamanho, forma, claridade, cor ou velocidade" (ARNHEIM, 1980, p.381). No quadro a quadro, o animador cria uma série de poses estáticas que sequenciadas criam a ilusão de movimento. As formas animadas devem estar coerentemente configuradas - em termos de forma, proporção e posição no espaço - ou o espectador pode perder a identidade ou o percurso do personagem durante a ação, mas no processo de animação ocorrem mudanças na configuração conforme muda a posição daquilo que é animado. O personagem se desloca no espaço, mas também sofre uma série de transformações que ocorrem tanto no posicionamento de suas partes, quanto na própria forma pelo uso de recursos específicos como, por exemplo, o *squash and stretch*.

O próprio Arnheim nos auxilia nessa aparente contradição. Primeiro ao afirmar que a "similaridade de localização produz a ligação visual entre vizinhos" e "uma vez que a semelhança serve para relacionar elementos no espaço, somos levados a imaginar que também o faz no tempo" (ARNHEIM, 1980, p. 380). Além da semelhança, a simplicidade também atua nesse processo. No contexto da criação visual, a simplicidade pode ser definida como a experiência subjetiva de um observador que compreende facilmente aquilo que lhe é apresentado (ARNHEIM, 1980, p.47). Assim como o princípio da simplicidade atua sobre a subdivisão da forma, também o faz sobre a subdivisão do tempo (*IARNHEIM, 1980,* p. 375). Richard Williams segue na mesma direção ao afirmar que um dos erros comuns a iniciantes na arte de animar é a colocação de ação em excesso em um período curto de tempo. Para resolver o problema, Williams aconselha que o animador torne o movimento duas vezes mais lento (WILLIAMS, 2001, p. 99).

Em segundo, Arnheim informa que a identidade do objeto em movimento no tempo também é preservada pelo princípio da forma consistente, que agrupa os elementos de padrões imóveis (ARNHEIM, 1980, p. 380) porém, o que é fundamental, propõe que o poder unificador do movimento consistente propicia que o objeto em movimento seja visto como se permanecesse o mesmo ao longo do percurso, ainda que sua forma mude bruscamente

(*ARNHEIM, 1980,* p. 386). Podemos concluir que o reconhecimento do personagem ou objeto animado está garantido dentro de determinados limites pelo princípio do movimento consistente, mesmo que ocorram mudanças de configuração na forma.

Finalmente, Arnheim afirma que a dinâmica visual deve ser "claramente distinta da mera locomoção" e cita como exemplo a performance de bailarinos e atores, uma vez que – segundo ele: "o que conta para a atuação artística é a dinâmica comunicada aos espectadores visualmente; pois a dinâmica em si é responsável pela expressividade e significado" e que o movimento "parece morto quando dá a impressão de mero deslocamento" (ARNHEIM, 1980, p. 399).

CONCLUSÃO

Retornamos, assim, a Halas e Whitaker ao afirmarem que por meio da temporização o animador fornece significado e expressa as causas subjacentes do movimento. Ou seja, o animador cria a ilusão de vida atribuindo significado ao movimento manejando de maneira eficiente a temporização, o espaçamento e a forma.

Conforme afirmado por Graça, o animador constrói a ilusão de movimento concebendo a sequência de imagens como uma sucessão de instantes que são tomados discretamente como limite de um intervalo simultaneamente temporal e formal e como registro de uma diferença intencional (GRAÇA, 2006, p.61). É, portanto, nessa sucessão de fragmentos do movimento, construído minuciosamente pela (1) sequenciação da forma alterada de maneira que não se perca a relação formal entre as partes; (2) o deslocamento no espaço mantendo a ligação visual entre as sucessivas etapas do movimento e (3) o controle dessas etapas do movimento no tempo, que o animador cria significado coerente com os objetivos expressivos do filme.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolph. *Arte e percepção visual.* São Paulo: Pioneira, 1980.

DENIS, Sebastien. *O Cinema de Animação.* Lisboa: Texto e Grafia, 2007.

DUFRENE, Mikel. *Estética e filosofia.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

GRAÇA, Marina Estela. *Entre o Olhar e o Gesto:* elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Senac, 2006.

HALAS, John & WHITAKER, Harold. *Timing for Animation.* United Kingdom: Focal Press, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege.* Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

WELLS, Paul. *The Fundamentals of Animation.* UK: AVA Publishing, 2006,

WILLIAMS, Richard. *Animator's Survival Kit.* London: Faber and Faber Limited, 2001.

O cinema de 'pós-continuidade(s)' e a montagem fílmica[424]

The post-continuity(ies) cinema and film editing

Márcia Bessa
(Márcia C. S. Sousa)[425]
(Doutora – UFF/CAL)

Resumo: Partindo de conceitos e características das noções de *continuidade intensificada* e *pós-continuidade* – estabelecidas por Bordwell (2006) e Shaviro (2012), respectivamente –, esse trabalho tenta pensar o sistema de continuidade cinematográfico em suas relações com a montagem fílmica hoje; ressaltando as questões da hiperaceleração, sensorialidade e espetacularização espaço-temporal no cinema contemporâneo, sobretudo em filmes de ação comerciais mais afinados com o modelo dominante hollywoodiano.

Palavras-chave: Cinema, Decupagem clássica, Montagem, Continuidade, Pós-continuidade.

Abstract: Based on concepts and characteristics of *intensified continuity* and *post-continuity* notions – established by Bordwell (2006) and Shaviro (2012), respectively –, this work tries to understand the cinematographic continuity system in its relations with film editing today; emphasizing the issues of hyperacceleration, sensoriality and space-time spectacularization in contemporary cinema, especially in commercial action films more in tune with the dominant Hollywood model.

Keywords: Cinema, Classical découpage, Film editing, Continuity, Post-continuity.

A partir de especificidades e definições dos conceitos de *continuidade intensificada* – como sendo "a continuidade tradicional aumentada, elevada a um nível maior de ênfase" (BORDWELL, 2006, p. 120) – e de *pós-continuidade* (SHAVIRO, 2012) – que privilegia o imediatismo e a sensorialidade ilimitados –, e seus reflexos formais no *blockbuster* hollywoodiano contemporâneo, depreendemos que a essência do paradigma clássico permanece viva sobretudo nos *raccords* centrados nos eixos de ação e olhar e na montagem que respeita a intenção dramática e a causalidade. A classificação de *pós-continuidade* lançada por Steven Shaviro (2011) deriva diretamente do conceito de *continuidade intensificada* proposto por David Bordwell (2002) e se refere sobretudo a tendências observadas nos últimos vinte anos, em que o cinema hollywoodiano tem presenciado a produção de alguns filmes que parecem não se preocupar tanto com o desenvolvimento de uma continuidade lógica de fatos e de uma narrativa plenamente coerente e inteligível. Diretores como Michael Bay,

424 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na Sessão 4 – Continuidades e pós-continuidades na montagem, do ST Montagem audiovisual: reflexões e experiências do XXV Encontro SOCINE – USP/2022.

425 - Cineasta, doutora em Memória Social (UNIRIO/UChicago) e licenciada em Artes Visuais (FAMOSP). Atualmente é Pós-Doutoranda no PPGCINE/UFF, produtora e artista A/v no DUO2X4 e docente na Pós-CAL.

Christopher Nolan, Tony Scott, Mark Neveldine e Brian Taylor parecem sublimar a predisposição clássica-narrativa; privilegiando a estimulação sensorial do público. Porém, os padrões tecno-estéticos e os recursos tecnológicos utilizados em prol de uma experiência cinematográfica mais imersiva não são propriamente a negação do modelo dominante, que permanece transmutado em novos e singulares estilos fílmicos das últimas duas décadas do cinema e influencia longas-metragens comerciais de uma maneira geral.

Inserida na hiper aceleração informacional e cotidiana da contemporaneidade, uma importante parcela do cinema comercial hollywoodiano vai procurar refletir essas características dentro do filão de seus "filmes diversão" (JULLIER: MARIE, 2009, p. 214), em uma busca de soluções para a crise de público nos espaços de exibição tradicionais. À vista disso, o grande êxito de *Star Wars* (1977) nas bilheterias já se torna um divisor de águas e consagra um estilo fílmico que se pauta em roteiros simples e de fácil entendimento, em estímulos sensoriais intensos e nas reações emocionais do público. Mas a narrativa clássica não chega a ser ameaçada nesse momento. Com David Bordwell (2002), entendemos que o sistema de continuidade sedimentado pelo modelo naturalista de Hollywood não sofre nenhuma mudança estrutural e se submete somente a uma aceleração rítmica e intensificação espetacular. "As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a 'descontinuidade visual elementar' numa continuidade espaço-temporal reconstruída" (XAVIER, 2005, p. 32).

Segundo Jullier e Marie (2009, p. 216), a partir das tecnologias digitais, e seus incessantes avanços, se viabiliza a transição de um cinema teatral (do quadro-palco) para um outro pictórico (do quadro-mutante). Seres são criados inteiramente de forma digital, através de códigos alfanuméricos, como os *Velociraptors*, de *Jurassic Park* (1994), que interagem com personagens interpretados por atores de forma natural e realista. Cenas inteiras se efetivam através de códigos alfanuméricos, compostas pela sobreposição do que os autores chamam de "planos-telas" e por imagens hiper-realistas. Esse tipo de plano permite uma ampliação dos limites na composição das cenas. A partir da primeira década do século XXI, a chamada *pós-continuidade* (SHAVIRO, 2011) intensifica uma maior liberdade na montagem e que passa a ser canalizada prioritariamente no intuito de impactar o espectador. Histórias ainda são contadas à maneira clássica, mas essa não parecer ser mais a principal preocupação do segmento fílmico em questão. O privilégio da sensorialidade suplanta a preocupação com a inteligibilidade e naturalidade da linguagem clássica-narrativa. "Nesse caso, os cortes na edição são utilizados para criar um ritmo que afeta o público o mais intensamente possível" (RODRIGUES, 2015). E talvez produza novos dogmas aos quais a edição cinematográfica terá que se submeter. O cinema dominante absorve muitas dessas inovações, incorporando-as ao seu próprio sistema e garante a sua manutenção. E isso acontece em síntese revisando e ramificando a noção de *continuidade intensificada* – filmes de caráter espetacular, de atração quase circense, experiência cada vez mais imersiva, montagem frenética dos planos e conceito de espaço-tempo reconfigurado –, como propõe David Bordwell (2006, p. 120):

> As novas técnicas não desafiam todo o sistema de continuidade; elas revisam ele. Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo equivale a uma intensificação das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade tradicional aumentada, elevada a um nível maior de ênfase. É o estilo dominante dos filmes americanos de audiência de massa hoje.

Para Steven Shaviro (2011), o apelo ao imediatismo e sensorialidade supera em muito a preocupação com os ditames da continuidade cinematográfica, seja em relação ao encadeamento dos planos seja na narrativa cênica como um todo. O filósofo americano, então, entende que há uma mudança significativa – notada, por exemplo, em filmes da franquia *Transformers* (2007; 2009; 2011) – ou pelo menos uma ramificação do que Bordwell (2006) chamou de *continuidade intensificada*; resultando em uma série distinta de filmes comerciais, aos quais ele atribui a alcunha de cinema de *pós-continuidade*. Esse modelo parece aflorar em decorrência das acentuadas mudanças tecnológicas (o aparecimento do universo digital, da internet etc.) e das condições socioeconômicas e políticas (globalização, neoliberalismo etc.) contemporâneas globais. Estendendo o entendimento de Bordwell (2006), em Shaviro (2011) a narrativa não pode mais ser definida por quantidade ou intensificação, mas pela forma de sua construção. Nesse sentido, já não se pensa em quebrar as regras de continuidade e muito menos em segui-las sistematicamente, elas são mesmo colocadas em segundo plano em prol de uma estimulação sensorial intensa e constante do público. O objetivo é chocar mais e mais o espectador, empenhando-se em conseguir sua reação física e sua atenção fisiológica mental; culminando no chamado *neurocinema* (SHAVIRO, 2011) – ressaltando novamente o processo iniciado na Hollywood de fins dos anos 1970, que procura progressivamente minimizar a subjetividade e privilegiar a pura sensação.

> Em outras palavras, não é que a continuidade comande – seja em sua forma clássica ou "intensificada" – ela foi abandonada, ela nem mesmo é violada de forma combinada. Em vez disso, embora essas regras continuem a funcionar mais ou menos, perderam a sua sistemática; e — mais ainda — perderam sua centralidade e importância. E isso marca o limite da afirmação de Bordwell, em seu artigo "Intensified Continuity", que mesmo os movimentos de câmera extravagantes, edições ostensivas e efeitos especiais do estilo "intensificado" ainda servem ao mesmo objetivo final da narração clássica: colocar o público na posição de "compreender a história" e "render-se à ressaca expressiva da história". Estruturas de continuidade, no entanto, não são apenas para articular a narrativa. Ainda mais importante, talvez, seja elas trabalharem para fornecer um certo senso de orientação espacial e para regularizar o fluxo de tempo. Onde Bordwell vê o estabelecimento de relações espaço-temporais como cruciais para a articulação da narrativa, eu estou inclinado a achar que a situação real é a contrária. Mesmo em filmes clássicos-narrativos, seguir a história não é importante em si. É apenas mais uma das maneiras que somos conduzidos à matriz espaço-tempo do filme; pois é através desta matriz que experimentamos o filme em múltiplos níveis sensoriais e afetivos (SHAVIRO, 2011, p. 10).

Com o surgimento de diversas outras mídias, o cinema comercial hollywoodiano precisou se reinventar para não perder seu público. Nessa *era pós-cinemática* (SHAVIRO, 2011), situamos o cinema de *pós-continuidade* – linguagem do videogame, estímulo sensorial, espetáculo de sensações, reações constantes, imediatismo e intensidade – como o principal trunfo de Hollywood para tentar recuperar o sucesso massivo de seus filmes. Nesse cinema, o espectador passa a ser uma testemunha próxima das ações que se desenrolam na tela. A câmera é nervosa, inquieta, se movimenta incessantemente pelo cenário e acompanha o espetáculo bem de perto; colocando o público no interior da cena. Os personagens são vistos objetiva e proximamente em toda a sua movimentação e intensidade. "É como se essa câmera se tornasse um corpo e esse corpo fizesse o papel do público, sempre o posicionado no meio da ação" (RODRIGUES, 2015).

Um filme de *pós-continuidade* talvez funcione como algo mais próximo das atrações sensacionalistas (das variedades e fantasmagorias dos primórdios do cinema), dos brinquedos eletrizantes dos parques de diversões ou dos mais perigosos números circenses. Assim, o cinema comercial hollywoodiano permanece produzindo e lucrando com seus filmes. Mas percebemos que esse sucesso renovado parece surgir de transformações cinematográficas viabilizadas nas últimas duas décadas, nas quais o cinema fez sua transição e consolidação digital. E, se formos analisar bem, os primeiros indícios dessas significativas mudanças já podem ser vistos efetivamente em filmes da última década do século passado, como *Jurassic Park* (1994), como mencionamos anteriormente. Podemos afirmar que a adoção de tecnologias digitais, cada vez mais avançadas, delinearam um tipo de cinema não contemplativo, hiper-realista, de edição frenética e contornos espetaculares. Essas tecnologias, que possibilitam a produção de cenas tecnológicas, acabam também por influenciar a linguagem dos filmes e mais ainda quando trabalham na intersecção com outras mídias *pós-cinema*.

As regras de continuidade fundamentaram as bases do cinema clássico narrativo, refletindo-se, particularmente, no sistema de representação naturalista hollywoodiano. Como nos diz Amiel (2007, p. 22), a historiografia do cinema, assenta-se no próprio princípio da decupagem clássica. "E ainda hoje, evidentemente, a maioria dos filmes utiliza esta convenção, segundo a qual as imagens devem contar uma história, participar num projecto de narrativa". A história mantém o espectador suspenso e impõe uma escrita fílmica que liga os planos entre si, dando-lhes equilíbrio individual para que só possam ser apreciados e entendidos em sua sucessão contínua. E as próprias transformações pelas quais vem passando o cinema dominante ao longo de sua trajetória de existência vêm servindo de sustentáculo para a reafirmação do cinema Hollywoodiano como forma de contar histórias audiovisuais pela continuidade de fatos e pela contiguidade da lógica espaço-temporal fílmica.

Das vanguardas audiovisuais ao cinema de *pós-continuidade* (SHAVIRO, 2011), discursos dissonantes e rupturas propostas, que possibilitaram reflexões e avanços essenciais à evolução e sobrevivência da produção cinematográfica não romperam completamente com os ditames do sistema de continuidade, mantendo o cinema clássico narrativo ainda como o modelo dominante nos circuitos comerciais ocidentais. Entendemos que a essência do paradigma clássico permanece viva sobretudo nos *raccords* centrados nos eixos de ação e

olhar e na montagem que respeita a intenção dramática e a causalidade. Sendo assim, quais seriam as consequências para a montagem fílmica dos apelos sensoriais, espetaculares, hiperativos e computacionais levados ao extremo? Esse cinema de excessos de sensações não impõe certos limites à edição audiovisual, que fica presa ao objetivo primordial de emocionar forte e imediatamente? A edição frenética e espetacular desse *neurocinema* (SHAVIRO, 2011, p. 153) eliminará totalmente a subjetividade em prol de um envolvimento intenso, contínuo e quase físico do espectador? O filme tradicionalmente narrativo está fadado a desaparecer no Século XXI? Quem sabe a *pós-continuidade* nos aproxime mais das fantásticas curiosidades pré-cinema e do espantoso "cinema de atrações" (GUNNING, 1995, p. 56) do que propriamente dos filmes da Era de Ouro de Hollywood? Acreditamos que as potencialidades do(s) cinema(s) de *pós-continuidade(s),* e suas relações com a montagem fílmica, possam trazer respostas a esses e a outros questionamentos.

REFERÊNCIAS

AMIEL, V. *A estética da montagem*. Lisboa, PT: Edições Texto & Grafia, 2007.

BATTLEFIELD. Criação: Johan Persson. Desenvolvimento: Electronic Arts, DICE, Visceral Games, Neowiz Games, Coldwood Interactive AB, Industrial Toys e Easy Studios. Estados Unidos: *Electronic Arts e DICE*, 2002. Série de Videogrames.

BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it*: story and style in modern movies. Los Angeles: University of California Press, 2006.

_____; THOMPSON, K. *A Arte do Cinema*: uma Introdução. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

DUBOIS, P.; FURTADO, B. (Org.). *Pós-fotografia, pós-cinema*: novas configurações das imagens. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

GAMER. Direção: de Mark Neveldine e Brian Taylor. Produção: Gary Lucchesi; Tom Rosenberg; Richard S. Wright & Skip Williamson. Estados Unidos: *Lakeshore Entertainment*, 2009. 1 DVD.

GUNNING, T. *Uma estética do espanto*: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. Revista Imagens, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

JURASSIK PARK. Direção: Steven Spielberg. Produção: Gerald R. Molen; Kathleen Kennedy. Estados Unidos: *Universal Pictures*, 1993. 1 DVD.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

REIZ, K.; MILLAR, G. *A técnica da montagem cinematográfica.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

RODRIGUES, R. Pós-modernidade e o cinema de pós-continuidade. *Revista Arte Contexto*, v. 3, n. 8, nov., 2015. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao08_radael-rezende.html. Acesso em: 20 Mai. 2022.

_____. Transformers: Pós-Continuidade e Cinema de Atrações nos filmes de ação. *Anais digitais* do XIX Encontro da SOCINE, UNICAMP – Campinas/SP, 2015.

SHAVIRO, S. *Post-continuity*: full text of my talk. 2012. Disponível em: http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034. Acesso em: 17 mai. 2022.

_____. *The cinematic body*: theory out of bounds. Minnesota, US: University of Minnesota

Press, 2011.

_____. *Post Cinematic Affect*. London, UK: John Hunt Publishing, 2010.

STAR WARS. Direção: George Lucas. Produção: Rick McCallum. Estados Unidos: *20th Century Fox*, 1977. 1 DVD.

TRANSFORMERS – O filme. Direção: Michael Bay. Produção: Steven Spielberg, Michael Bay, Brian Goldner e Mark Vahradian. Estados Unidos: *Paramount Pictures/Dreamworks*, 2007. 1 DVD.

TRANSFORMERS: a vingança dos derrotados. Direção: Michael Bay. Produção: Steven Spielberg. Estados Unidos: *Paramount Pictures*, 2009. 1 DVD.

TRANSFORMERS: o lado oculto da lua. Direção: Michael Bay. Produção: Lorenzo di Bonaventura; Tom DeSanto; Don Murphy & Ian Bryce. Estados Unidos: *Paramount Pictures*, 2011. 1 DVD.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Pa_Terno – Das escritas sonoras de si em um *podcast storytelling*[426]

Pa_Terno – About sound self writings on a storytelling podcast

Márcio Henrique Melo de Andrade[427]
(Doutor – Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Resumo: Neste artigo, investiga-se a conexão entre *podcasts storytelling* e a narrativa autobiográfica a partir do processo de criação da minissérie radiofônica *Pa_Terno* (criada por Márcio Andrade), que aborda a relação entre o roteirista e seu pai. Para isso, combinam-se autores da produção radiofônica contemporânea (FERREIRA, 2016; LINDGREN, 2020), das escritas documentárias de si (LEJEUNE, 2014; LINS, BLANK, 2012) e dos ritos de passagem e imagens em torno do luto (BELTING, 2014; VAN GENNEP, 1977).

Palavras-chave: Podcast, Narrativa, Documentário, Escrita de Si, *Pa_Terno*.

Abstract: This article investigates the connection between storytelling podcasts and autobiographical narrative from the creation process of the radio miniseries Pa_Terno (created by Márcio Andrade), which addresses the relationship between the screenwriter and his father. For this, we combine authors of contemporary radio production (FERREIRA, 2016; LINDGREN, 2020), documentar and self writings (LEJEUNE, 2014; LINS, BLANK, 2012) and images around mourning (BELTING, 2014; VAN GENNEP, 1977).

Keywords: Podcast, Narrative, Documentary, Self Writing, *Pa_Terno*.

INTRODUÇÃO

> *06 de outubro de 2022. Onze e cinco da noite. Eu já estava dormindo desde as nove da noite quando ouvi meu telefone chamando. Não consegui atender. Acho que demorei a acreditar que alguém estaria realmente me telefonando aquele horário.*

Essas frases acima dão início ao primeiro episódio de *Pa_Terno*, uma das temporadas do *podcast storytelling Espelhos Partidos*, criado e desenvolvido pelo realizador e pesquisador Márcio Andrade por meio da produtora Combo Multimídia. Nesse pequeno fragmento, a pessoa real do criador começa sua jornada como personagem de uma operação imagética que desvela modos de perceber o mundo íntimo e o narrar publicamente. Por investir na produção de imagens a partir dos elementos constitutivos das sonoridades (palavra, música, efeitos sonoros e silêncio), o rádio, desde sua criação, sempre foi concebido como um

426 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual.

427 - Realizador, Pesquisador e Educador. Doutor em Comunicação (UERJ), com período sanduíche na Universidad de Navarra (Espanha) – com financiamento CAPES – e Mestre em Educação Tecnológica (UFPE).

potente veículo para a produção de narrativas nos mais diversos gêneros e formatos. Atualmente, a produção de conteúdo para internet tem possibilitado o reavivamento de gêneros radiofônicos que não vinham recebendo tanta atenção e terminam encontrando o interesse de uma diversidade de públicos de nicho. Nos últimos anos, o *boom* do *podcast storytelling* vem favorecendo não somente uma amplificação, mas uma diversificação das possibilidades de criação de narrativas. Ao mesmo tempo, a difusão das tecnologias digitais de informação e comunicação vem favorecendo *blogs*, *vlogs* e redes sociais como espaços de exposição e formação de subjetividades em diversas possibilidades.

Neste artigo, investiga-se a relação entre a produção de *podcasts storytelling* e a narrativa documentária de caráter autobiográfico a partir da análise de um produto radiofônico. Abordam-se os pressupostos teóricos que baseiam os processos de criação de *Pa_Terno*, que narra a relação entre o realizador e seu pai, Adilson Andrade, depois que este vem desenvolvendo sintomas de doença de Alzheimer – doença degenerativa do cérebro que compromete funções como memória, linguagem etc. – e os dias que envolvem sua morte. Com abordagem autobiográfica, cada um dos dez episódios com duração entre 10 e 15 minutos narra esse universo a partir da retomada de materiais de arquivo familiar (como áudios, fotografias, vídeos etc.), compondo relações entre a dissolução da memória e ideias em torno do luto. Inspirado em *podcasts* documentários e narrativos como *papo.nudity* (de Rafael Nogueira), *Janelas do Mundo* (de Babi Fontana) e *Além do Meme* (de Chico Felliti), o realizador compõe um panorama, ao mesmo tempo, subjetivo e reflexivo em torno da dissolução da memória e as ideias em torno do luto. Neste artigo, parte-se da descrição e análise do processo de produção dos roteiros dos episódios para compreender como a linguagem documentária e as histórias de vida do criador e dos personagens se desenvolvem por meio dos elementos da linguagem radiofônica.

DO *PODCAST* COMO UMA FORMA EM ASCENSÃO

Desde sua criação, o rádio sempre foi concebido como um potente veículo para narrativas em seus mais variados gêneros e formatos (jornalístico, musical, infanto-juvenil, radionovela etc.), que se popularizaram e se diversificaram a partir das mudanças em seu consumo. No caso do *podcast*, trata-se de um produto comum de ser produzido e consumido, já que se trata de um programa de rádio que pode ser baixado e ouvido em qualquer hora e local por meio de diversos dispositivos – *notebook*, *smartphone, tablet* etc. -, aderindo facilmente à lógica do consumo personalizado de conteúdo. Desta forma, esse ambiente múltiplo colabora com variadas "formas de participação, interação e consumo ubíquos que nos permitem estar ao mesmo tempo vendo, compartilhando, criticando, parodiando e interagindo em tempo real, presente, habitando diferentes espaços" (FERREIRA, 2016, p. 804).

No Brasil, talvez alguns dos *podcasts storytelling* recentes mais conhecidos sejam *Projeto Humanos* (de Ivan Misanzuk)*, A mulher da casa abandonada* (de Chico Felliti) e *Rádio Escafandro* (de Tomás Chiaverini), que usam da narrativa jornalística para proporcionar uma visão sensível, contundente e humana sobre histórias e personagens do cotidiano brasileiro. Nesse cenário, concordamos com Lindgren (2020), que defende que o *podcast* têm se

tornado um forte espaço para inovações em termos de formatos e linguagens no radiojornalismo, explicitando a importância de contar histórias para gerar identificação por parte da audiência. Contudo, apesar de toda essa variedade de produtos, o gênero documentário tem aparecido pouco nesse cenário e, quando emerge, termina sendo prioritariamente conectado ao formato de entrevistas e locuções. Ao mesmo tempo, a disseminação das tecnologias digitais tem favorecido *blogs*, *vlogs* e redes sociais como espaços de exposição e formação de subjetividades em diversos formatos. No campo do cinema, a partir dos anos 2000, as narrativas de si no documentário se ampliam e se diversificam, abrangendo formas como os filmes-diário, as cartas fílmicas, as autoetnografias e, em variadas obras, os ensaios fílmicos.

DAS POSSIBILIDADES DE ESCRITAS (SONORAS) DE SI

Originada no campo literário no século XIX, a palavra 'autobiografia' designa dimensões do desejo do sujeito autor em se representar aliado a um anseio dos leitores em buscar "por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor" (LEJEUNE, 2014, p. 260. Grifo no Original). O autor estabelece as bases que conceituam a autobiografia como um relato retrospectivo da existência de um sujeito que possui como principais critérios de identificação: a presença de um pacto de veracidade, a abordagem da vida individual, a primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem – assumindo as formas de autorretratos, ensaios, cartas, diários, crônicas, autoficções e narrativas sociais e políticas. Dessa forma, a proliferação das escritas de si inicia uma tradição literária que aponta para a diversidade e insubordinação das formas e dilui fronteiras entre gêneros textuais e linguagens artísticas.

No caso do cinema documentário, por sua vez, a emergência de abordagens autobiográficas se relacionam ao desejo de tornar o olhar e a figura do documentarista evidentes, explorando recursos como a exposição do processo criativo, da subjetividade, da autorreferência ou de elementos de sua própria vida. O surgimento de obras com essas estratégias de abordagem se atravessam a um movimento intitulado como "*le retour du sujet*", que, por sua vez, se fundamenta em certo "desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si" (ROLLET, 1998 in BERGALA, 1998, p. 12). No cinema documentário dos anos 1970, por exemplo, filmes de família começaram a ser retomados por cineastas como desdobramento de um interesse pelas narrativas subjetivas, reapropriando-se de arquivos de acervo privado para "narrar aspectos biográficos da vida do realizador, evocar trajetórias de personagens filmados por ele, interrogar o próprio material, identificando nele camadas menos visíveis de imagens e sentidos" (LINS, BLANK, 2012, p. 54). A partir dos anos 2000, as narrativas de si no documentário se ampliam e se diversificam, abrangendo formas como os filmes-diário, as cartas fílmicas, as autoetnografias e os ensaios fílmicos. Nesse sentido, os *podcasts storytelling* também podem funcionar como espaços em que essas narrativas de si podem se desdobrar, alinhavando o estímulo à imaginação e ao devaneio à observação crítica dos discursos e narrativas que promovem e perpetuam variadas visões de mundo.

DA ESCRITA COMO RITO - OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE *PA_TERNO*

Criada e realizada por Márcio Andrade, a minissérie em formato de *podcast Pa_Terno* integra uma das temporadas do projeto *Espelhos Partidos*, que será lançada em 2023. Com financiamento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura, esse projeto nasce a partir do desejo de experimentar formas e modalidades de narrativa a partir das materialidades da linguagem radiofônica. Como um pesquisador e roteirista da área de cinema, o criador do projeto toma como base a variedade de repertório narrativo e gramatical do cinema (documentário, ficcional, experimental etc.) para explorar modos de escrita no campo do *podcast storytelling*. No projeto como um todo, serão produzidos noventa (90) episódios, divididos em nove temporadas com dez episódios cada uma, em que serão exploradas narrativas autoficcionais, documentárias e ficcionais com temáticas e estéticas diversas.

No caso de *Pa_Terno*, essa temporada aborda a relação entre o roteirista e seu pai, Adilson Andrade, depois que este vem desenvolvendo sintomas de doença de Alzheimer – doença degenerativa do cérebro que compromete funções como memória, linguagem etc. – e os sentimentos que envolvem sua morte. Com abordagem autoficcional, cada um dos dez episódios com duração de dez minutos narra esse universo a partir da retomada de materiais de arquivo familiar (como fotografias, vídeos, áudios etc.), compondo relações entre a dissolução da memória e as ideias em torno do luto. Nesse sentido, esse projeto parte de um desejo de tomar a escrita como um modo de atravessar um rito de passagem – nesse caso, o luto – e, a partir dela, produzir uma imagem, uma narrativa que, ao mesmo tempo, descreve e expande essa experiência. O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo, na passagem do tempo, nos ciclos das estações, assim como os processos de elaboração de perdas, separações, mortes, nascimentos etc. Segundo o antropólogo francês Van Gennep (1977), ao longo de sua vida, os indivíduos ultrapassam inúmeras fronteiras que demarcam acontecimentos na existência humana, (como a passagem da infância para a juventude, ou desta para a vida adulta etc.).

Tomando de empréstimo o pensamento em torno desse movimento de atravessar para pensar como o *podcast Pa_Terno* aborda um rito de passagem como o luto, convocamos ideias de teóricos da antropologia da imagem para pensar como os personagens retratados no *podcast* – no caso, eu e meu pai – se esbarram com as imagens do luto. Para Belting (2014), o olhar antropológico diante das imagens possibilita compreender que o homem não aparece como realizador de suas imagens, mas como um lugar em que suas produções imaginárias "revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe" (p. 22). Assim, a possibilidade de tomar a imagem como uma possibilidade de entender a si mesmo eleva nossa demanda por representações da existência nas esferas privada e pública, em que as imagens funcionam como altares para onde os olhos se voltam.

Nos roteiros dos episódios de *Pa_Terno*, o roteirista aborda os dilemas familiares que envolvem o tratamento da doença e a consequente morte do patriarca, combinando gravações de telefonemas entre o roteirista e seus familiares e narrações que descrevem aconteci-

mentos protagonizados pelo criador e sua família. Na elaboração das primeiras versões dos roteiros dos episódios, Adilson ainda não havia falecido e a temática da história seria guiada a partir de uma relação entre memória e sonho, conectando descrições de imagens de arquivo a situações oníricas. No entanto, com a morte do patriarca, o criador mudou os rumos da narrativa a partir da conexão entre arquivos sonoros produzidos a partir de telefonemas gravados e uma descrição mais concreta dos acontecimentos ao redor desse falecimento.

Os telefonemas contém conversas entre o criador e outras pessoas de sua família, Luzitânia Andrade (sua mãe), Adilson Andrade (seu pai), Adilson Andrade Jr. (seu irmão mais velho) e, ocasionalmente, Marcus Andrade (seu irmão mais novo). Realizados entre 2018 e 2022, esses telefonemas foram gravados por meio de um aplicativo intitulado Call Recorder e compõem um material bruto que registra uma variedade de temas que envolvem a família. Enquanto que, nas gravações entre os anos de 2018 e 2019, os sintomas começam a ser relatados de forma bastante pontual, com esquecimentos esporádicos, entre os anos 2020 e 2022, o avanço da doença aparece de forma mais drástica – levando ao falecimento de Adilson em outubro de 2022. Os roteiros, portanto, combinam reflexões do criador a partir desses diálogos gravados, que documentam o avanço da doença, assim como as emoções envolvendo a mãe do roteirista, Luzitânia, e os três irmãos, que, antes se viam afastados para se dedicar a suas próprias vidas, se reencontram para aprimorar os cuidados com a saúde do pai.

CONSIDERAÇÕES

A partir dessas reflexões, neste artigo, conclui-se que o processo de criação dos roteiros e da produção sonora do *podcast* considera as temáticas do luto e dos modos de produzir imagens nesse rito de passagem. Nesse sentido, a relação entre a elaboração do luto e a busca por uma invenção da interioridade se constitui a partir do gesto de assumir as ambivalências entre suas escritas: de narrar a morte enquanto se deseja a vida, de experienciar a distância em meio ao anseio de proximidade, de habitar a ausência na busca por presença. Em *Pa_Terno*, os elementos da linguagem radiofônica trazem especificidades na construção do roteiro audiovisual ao potencializarem os aspectos imaginativos das sonoridades. A partir dessa abordagem teórico-prática do processo de criação, entendeu-se como a produção de narrativas possibilitou uma abordagem, ao mesmo tempo, sensorial, imaginativa e íntima do luto.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM/ RAUM, 2014

BERGALA, Alain. Si "je" m'était conté. In: BERGALA, Alain (org..) *Je est un film*. Editora Acor, París, 1998.

BLANK, Thaís. *Da tomada à retomada*: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro. 2015. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FERREIRA, Soraya. Metamorfose dos gêneros e formatos televisivos na web: a multiplicação das telas. In: RENÓ, Denis Porto... [et al.] (org.). *O audiovisual contemporâneo*: Mercado, educação e novas telas. 1a ed. – Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016, pp. 804-816.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. 2ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

LINDGREN, M.. Jornalismo narrativo pessoal e podcasting. *Radiofonias*, v.11, n.01, 112-136, 2020

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação,* Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

VAN GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

The Krazyhouse: as fotografias em movimento de Rineke Dijkstra[428]

The Krazyhouse: the moving photographs by Rineke Dijkstra

Maria Angélica Del Nery[429]
(Doutoranda no PPGMPA, ECA/USP)

Resumo: O objeto deste estudo é a videoinstalação *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool,* 2009, de Rineke Dijkstra. A influência do fotográfico na produção videográfica da artista abre interrogações sobre intermidialidade no contemporâneo; permite retomar a experiência histórica da fronteira entre mídias no primeiro cinema e convoca reflexões sobre a relação entre o estático e o movimento.

Palavras-chave: Fotografia, cinematógrafo, primeiro cinema, vídeo, videoinstalação.

Abstract: The object of this study is the video installation *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, 2009* by Rineke Dijkstra. The influence of photography on the artist's videographic production opens up questions about intermediality today; allows us to resume the historical experience of the frontier between media in the first cinema and invites reflections on static and movement.

Keywords: Photography, cinematography, early cinema, video, video installation.

O presente estudo traz uma análise da videoinstalação *The Krazyhouse* de Rineke Dijkstra, com ênfase na sua correspondência com a produção do primeiro cinema, tanto pelo aspecto formal da mostração, quanto pela sua inserção no campo da intermidialidade. A comparação entre sua produção fotográfica e sua produção videográfica aponta para o limiar entre os dois meios expressivos, e, neste aspecto, o conceito de *séries culturelles* – proposto por André Gaudreault para compreensão do momento histórico do primeiro cinema – possibilita entender, por associação, onde se ancora na obra da artista a tensão entre o estático e o movimento.

A videoinstalação *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK, 2009*, de Rineke Dijkstra, propõe ao público a fruição de cinco vídeos em um espaço que sintetiza o cubo branco, a caixa preta e um clube de música tecno. Quando o espectador entra no *cubo preto*, ele se depara com um vídeo projetado em uma grande tela (aproximadamente de 2,0 m de altura por 3,5 m de largura). Neste vídeo um jovem dança. Quando termina a música a tela se apaga, a sala fica totalmente escura e na sequência, em outra

428 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão CI 17: Atravessamentos do cinema com outras artes.

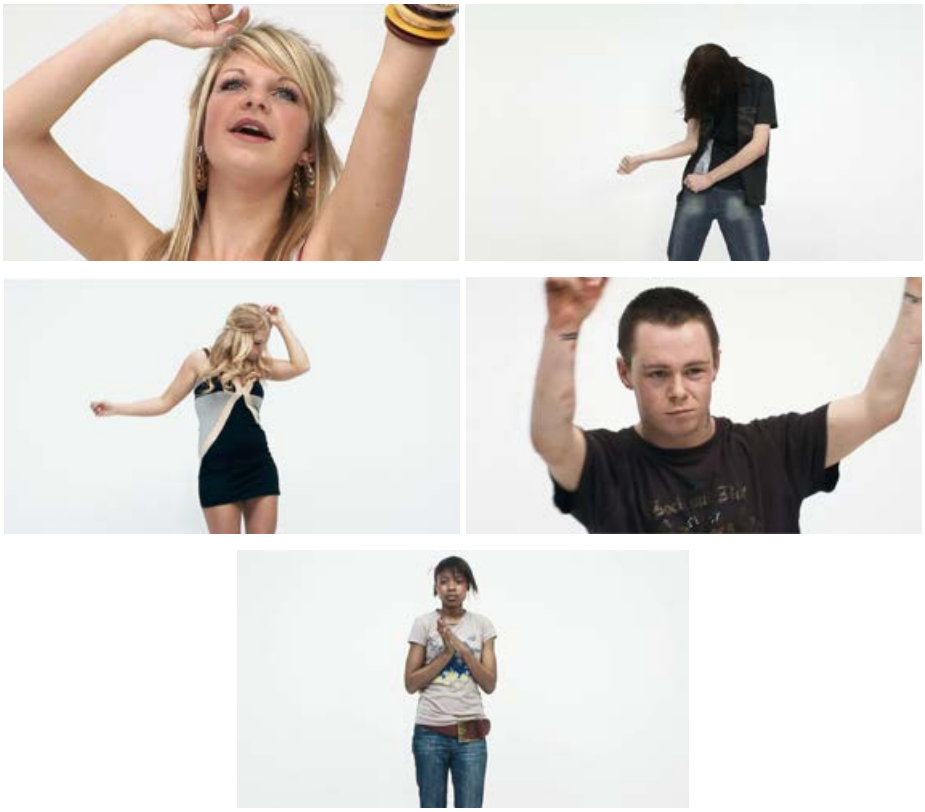
429 - Maria Angélica Del Nery (São Paulo, 1964). Cineasta, fotógrafa e artista visual. Doutoranda no PPGMPA-ECA/USP. Mestre em Artes (PPGAV-ECA/USP; 2017) com a dissertação "*Sala Devir Cinema: seis variações poéticas de uma película cinematográfica*". Pós-graduada em Fotografia (FAAP; 2014). Dirigiu os filmes: *Urucuia*; *Livro para Manuelzão* (Prêmio TV Cultura 2004 - Melhor Documentário Nacional); *Turista Aprendiz*; *Exercícios do Olhar* - para falar de Gilda de Mello e Souza.

região da sala, um outro vídeo começa. O jogo se repete cinco vezes: nas quatro telas da sala se alternam cinco vídeos em que vemos a dança de Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee. A variação do ponto de projeção provoca uma movimentação na sala: a cada vídeo, uma face da caixa preta recebe toda a atenção das pessoas presentes. Os espectadores entram e saem aleatoriamente durante a exibição dos vídeos. Alguns assistem de pé, outros ficam sentados no chão, alguns conversam, alguns riem, às vezes dançam. O ciclo dura 32 minutos, e recomeça em *loop*.

Figura 1: Sala da instalação *The Krazyhouse, (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK, 2009*.
Fonte: DEL NERY, Angélica. Registro exposição *Ekstasy*, Kunstmuseum, Stuttgart, 2019.

Figura 2: Frame *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK, 2009*.
Fonte: DIJKSTRA Rineke (2012, p.173).

The Krazyhouse nos dá a conhecer de forma muito particular cada jovem. Pela dança em estado puro, nós nos aproximamos de Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee. *Megan* dança de uma forma muito contida e delicada, quase só mexe os braços, sorri muito e não aparenta qualquer timidez. *Simon* dança como se tocasse uma guitarra e algumas vezes intercala um vigoroso movimento circular com os cabelos. *Nicky* dança de forma bastante introspectiva e sensual; quase nunca abre os olhos nos seus movimentos suaves e ondulatórios da cabeça, dos braços, tronco e quadris. *Philip* dança de forma vigorosa, com um repertório de gestos angulosos, rápidos, simétricos, pontuando com seu corpo a escritura dos graves e a inserção das frases melódicas. *Dee* começa sua dança de maneira tímida e constrangida, parecendo querer desistir, mas depois assume uma forma alegre, com movimentos dinâmicos. Pela gestualidade de seus corpos, pelo ritmo que seguem, pela energia ou incerteza impressas nos movimentos, pela simbologia dos signos que mimetizam e das vestimentas que usam: *Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee* nos fazem ver suas personalidades. Não se trata de ver uma massa indistinta de adolescentes acompanhando uma batida repetida, mas de ver na síntese dos seus movimentos o que há de singular em cada um.



Figuras 3 a 7 - DIJKSTRA, RIneke. Frames dos vídeos da instalação *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK, 2009*.
Fonte: DIJKSTRA, Rineke (2012; p.170, p.170, p.172, p.175, p.176).

Os cinco vídeos têm os mesmos elementos formais. O cenário é um fundo infinito branco; a iluminação é branca, neutra e difusa. O personagem ocupa a área central da cena. A duração de cada vídeo é o tempo da música, e varia entre 6 minutos e 16 minutos. Os recursos de linguagem são mínimos. Os vídeos transcorrem sem muitos cortes. São três enquadramentos (quadro na altura do joelho, na altura da cintura e na altura dos ombros). Poucas vezes notamos um uso discreto do *zoom*. São duas câmeras fixas: uma frontal com enquadramento aberto (plano americano) e outra em quase frontalidade, posicionada à esquerda da primeira, com enquadramento fechado (busto ou *close-up*). A alternância de planos se limita a mudar a amplitude do quadro.

Figura 8 - DIJKSTRA, Rineke. *Almerisa, Zoetermeer, Netherlands, June 19, 2008*.

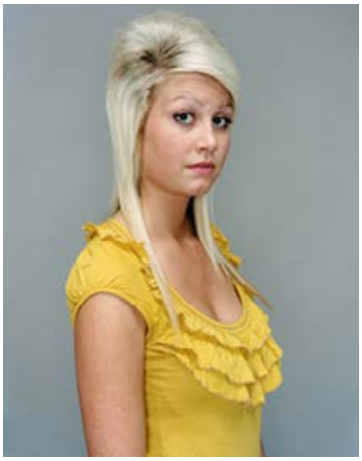


Figura 9 - DIJKSTRA, Rineke. *Amy, The Krazyhouse, Liverpool, England, December 23, 2008.*

Figura 10 - DIJKSTRA, Rineke. *Beach Portraits (1992-2002).*

Figura 11 - DIJKSTRA, Rineke. *Tiergarten, Berlin, Germany, June 27,1999.*

Fonte: DIJKSTRA, Rineke (2012, p.137, p.163, p.75, p.187).

A artista já tinha um percurso consolidado com retratos quando começou a trabalhar com imagens em movimento, e a similaridade entre os vídeos e as fotografias de Rineke Dijkstra são evidentes. Em uma entrevista a Jan van Adrichem, a artista fala sobre este trânsito: "para mim, significa fazer o retrato de alguém de uma forma diferente" (ADRICHEM, 2012, p.56). Em seus ensaios fotográficos pode-se ver a predominância do fundo esvaziado e do posicionamento do retratado no centro do quadro, dirigindo-se para a lente do fotógrafo e para o olhar do espectador. Seu trânsito da fotografia para o vídeo teve como disparador

sua intenção de incorporar movimento e som aos seus retratos. Como ela mesma disse: "Luzes contínuas tomaram o lugar dos flashes, mas (...) o arranjo permaneceu o mesmo das fotos. (...) Aqui não foi mais em 1/125 de segundo que tentei capturar alguém, mas em um momento *prolongado* que pode durar vários minutos" (ADRICHEM, 2012, p.56). Com relação às opções técnicas para captação da imagem, apesar da disparidade entre uma câmera fotográfica de grande formato e uma câmera de vídeo de pequeno formato, ambas atingem um objetivo comum: a proximidade do espectador com o retratado. Para a autora, a imagem fotográfica, em sua precisão, consegue fornecer detalhes, enquanto a câmera de vídeo, que possibilita o trabalho com equipe reduzida, permite a espontaneidade do retratado.

Na mesma entrevista a Jan van Adrichem, Dijkstra conta sobre seu processo. Os vídeos foram realizados em um clube de música eletrônica na cidade de Liverpool (*The Krazyhouse)*, onde a artista pediu a um DJ que tocasse as faixas favoritas de cada jovem. Ao falar do resultado obtido em *The Krazyhouse*, comenta: "Na instalação, você os vê se entregarem à música e ficarem completamente absorvidos pelo momento. Eles se esquecem um pouco de si mesmos, eu acho, e quando o fazem, isso nos dão um vislumbre de suas personalidades" (ADRICHEM, 2012, p.60). Explica que sua escolha em utilizar pequenas câmeras de vídeo foi para trabalhar com uma equipe reduzida e com isso manter a intimidade: "Se as coisas ficam muito elaboradas, você perde a intimidade e o espaço onde as coisas podem acontecer desaparece" (ADRICHEM, 2012, p.59). Cada vídeo é a repetição de uma mesma forma, porém, ao mesmo tempo cada vídeo é um objeto único no quanto nos dá a ver a dança particular e (através dela) a personalidade de cada jovem. Em *The Krazyhouse* o universo *clubber* é mostrado como um lugar que comporta um feixe de singularidades e não, uma massa de corpos indistintos. Onde tudo aparenta massificação, podemos ver indivíduos. Pela forma e pela intenção poética, os vídeos operam como retratos.

Os vídeos são pura ação. Os gestos mudam em qualidade e em intensidade durante a evolução da música, porém não chegam a figurar uma coreografia de caráter narrativo. Tudo o que vemos é um movimento que não se esgota. A imersão no espaço expositivo e a visão de um movimento incessante propiciam ao observador uma *experiência temporal de presente perpétuo.* A sensação é de que se está inserido num tempo que pulsa, mas não avança, um presente cujo único futuro é a continuidade do puro movimento. Para Bergson: "nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro" (BERGSON, 1990, p.175). Complementa o filósofo: "Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou" (BERGSON, 1990, p.175). *The Krazyhouse* nos convoca ao sempre presente, com a perda da noção do tempo cronológico. Se as imagens em movimento, ao figurarem a dança dos cinco jovens, ampliam nossa sensação de fluxo e de duração, cada vídeo, ao trazer uma intenção de retrato, acaba por nos propiciar uma imagem síntese, *para não dizer instantânea*, de cada personalidade.

The Krazyhouse, ao ser uma dança apresentada em frontalidade para a câmera, aproxima-se do primeiro cinema, e em especial do lendário *Serpentine Dance*. Concebida por Loïe Fuller (1892) como *atração* que envolvia dança, lenços e luzes, *Serpentine Dance* foi re-

produzida como filme por vários cinematrografistas na virada do século, entre eles os irmãos Lumière (1897; nº 765). A produção dos *primeiros tempos* funciona como *atrações*: manifestações visuais que comunicam no nível da mostração, que reconhecem implicitamente a presença do espectador, com quem estabelecem contato direto. Diz André Gaudreault, em um trecho de *Cinéma et attraction*, em que cita Tom Gunning, com quem desenvolveu esta teoria:

> A atração está ali, na frente do espectador, *para ser vista*. Ela não existe, *stricto sensu*, senão para *se dar a ver*. Como regra geral, a atração é momentânea, para não dizer instantânea: "Pode ser definida em termos de presença imediata". Em outras palavras, é "um elemento que surge, atrai a atenção, depois desaparece sem desenvolver nenhuma trajetória narrativa, nem um universo diegético coerente". (GAUDREAULT, 2008, p. 93).

Gaudreault aponta três paradigmas, que nos ajudariam na análise dos primeiros filmes (1895-1914): o paradigma da captura ou restituição, que supõe um limiar mínimo de interferência, próximo de zero por parte do cinematografista; o paradigma da mostração, que compreende intervenções do cinematografista, que podem ser na ordem do pró-fílmico ou na ordem do filmográfico; e o paradigma da narrativa, em que a captação e a montagem são regidas pela narração, que tece laços estreitos entre os fragmentos (GAUDREAULT, 2008, p. 102-107). Se voltarmos agora à instalação de Rineke Dijkstra, em comparação aos primeiros filmes, poderíamos dizer que *The Krazyhouse* opera como *atrações*, ao estabelecer contato frontal e direto com o público, e opera no paradigma da *mostração*, uma vez que nos vídeos há interferência do artista no espaço cênico, há fragmentação, há montagem, mas estes não apresentam qualquer narrativa. Cada jovem surge, mostra sua dança, que atrai a atenção do espectador e depois desaparece, sem desenvolver uma trajetória narrativa.

Mas uma outra questão, não tão evidente, mas significativa, liga *The Krazyhouse* ao *primeiro cinema*: a relação das imagens em movimento com outras formas de expressão artística. Gaudreault relaciona a produção do cinematógrafo a outras mídias, o que ele chama de *séries culturelles*. Entre 1895 e 1914, o cinematógrafo estava em interação com as mídias que o precederam: como a fotografia, a cronofotografia, a kinestoscópia, a lanterna *mágica, o teatro óptico, os espectáculos de ilusionismo, de mágica e de mímica*. Inserido entre séries culturelles, o novo invento não estava afastado de outras práticas culturais. Ao contrário:

> Antes que o cinema viesse a se tornar uma mídia relativamente autônoma, o cinematógrafo não somente sofreu as "influências" das outras mídias ou espaços culturais que estavam em voga na virada do século XX, mas foi, ao mesmo tempo, número de *vaudeville*, espetáculo de lanterna mágica, número de magia, espetáculo de feira ou número de café-concerto. Na virada do século XX, a malha intermidial era tão fértil e tão fecunda no mundo da cinematografia que grande número de vistas animadas pagavam uma espécie de tributo às outras mídias ou espaços midiáticos, mesmo que apenas pelo mesmo assunto que abordavam. (GAUDREAULT, 2008, p. 112-113).

Ao falar das *séries culturelles* para pensar o cruzamento sistemático entre mídias e o aparecimento do cinema, mais propriamente do cinematógrafo, Gaudreault destaca duas delas: cronofotografia e fotografia, associando-as a dois nomes: Edison e Lumière. Para o autor, Thomas Edison se inscreve no prolongamento da *série culturalle* cronofotografia, privilegiando o controle do assunto que toma lugar diante do aparelho, com intenção de registrar os movimentos e os deslocamentos, chegando a construir um laboratório para seus experimentos (*Black Maria*), enquanto os irmãos Lumière se inscrevem no prolongamento da *série culturalle* da fotografia, à qual já se dedicavam, direcionando seu aparelho para mostrar a família, o jardim, a cidade e o mundo (GAUDREAULT, 2008, p. 174-176).

Neste ponto não pude deixar de perceber alguma coincidência entre o percurso dos irmãos Lumière e a experiência de Rineke Dijkstra, que ao partir da fotografia para o vídeo, também operou as imagens em movimento como prolongamento de seus retratos. Dizer que os vídeos de Rineke são *fotografias em movimento* é dizer que ela opera na fronteira permeável entre imagens fixas e imagens em movimento. É dizer que em *The Krazyhouse*, apesar de tudo ser movimento incessante, estamos também a ver retratos, imagens que funcionam como síntese de cada personalidade. Na fluidez dos movimentos de uma dança registrada em vídeo, temos a percepção da diluição temporal, da duração, e, simultaneamente, temos a percepção de um retrato, como um instantâneo fixado em nossa memória.

Esta reflexão, em andamento, se alinha a estudos que não objetivam encontrar a especificidade dos meios expressivos, mas buscam conhecê-los pelo quanto há de deslizamentos, evocações, alusões, espelhamentos entre eles. Neste sentido Rineke Dijkstra, como outros artistas que trabalham com imagem fixa e também com imagens em movimento, nos instiga a reflexões sobre o limiar entre os meios expressivos e sobre nossa percepção imagética.

REFERÊNCIAS

ADRICHEM, Jan van. "Realism the Smallest Details", In *Rineke Dijkstra:* A Retrospective. New York: Guggenheim Found., 2012, pp.45-60.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. SP: Martins Fontes, 1990.

DIJKSTRA, Rineke. *Wo Men:* Hasselblad Award 2017. Gothenburg: Hasselblad Found., 2017.

_____. *Rineke Dijkstra:* A retrospectiva. Nova York: Guggenheim Found., 2012.

GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction:* pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris: CNRS Éditions, 2008.

Construção visual de personagens em *Garrincha, alegria do povo* e *Heleno*[430]

Visual creation of characters in *Garrincha, hero of the jungle* and *Heleno*

Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes[431]
(Doutora – ESPM SP)

Resumo: Este trabalho aborda a construção visual dos personagens em *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Heleno* (2012), de José Henrique Fonseca. A partir da análise dos elementos plásticos e técnicos utilizados respectivamente pelos diretores de fotografia Mário Carneiro e Walter Carvalho, são apontadas aproximações e distanciamentos na construção imagética dos personagens nos filmes analisados, principalmente a relação entre mito e homem.

Palavras-chave: Mário Carneiro, Walter Carvalho, direção de fotografia.

Abstract: This paper approaches the visual creation of the characters in *Garrincha, hero of the jungle* (1962), by Joaquim Pedro de Andrade, and *Heleno* (2012), by José Henrique Fonseca. From the analysis of visual and technical elements used by the cinematographers Mário Carneiro and Walter Carvalho, we point out similarities and differences in the visual creation of the characters in the analyzed films, mainly concerning the relationship between myth and man.

Keywords: Mário Carneiro, Walter Carvalho, cinematography.

As funções do diretor de fotografia e do diretor de cena tangenciam-se em alguns pontos, resultando em uma colaboração interativa entre esses dois profissionais. As decisões técnicas e estéticas não são rigidamente fixadas, tampouco mutuamente excludentes. Nesse sentido, percebemos que as decisões tomadas por diretores de fotografia são esteticamente motivadas, pois para além da técnica, interessa a eles a linguagem cinematográfica em sua dimensão visual.

O diretor de fotografia lida com algumas variáveis, que quando combinadas, permitem a criação de visualidades múltiplas. Seu papel criativo consiste em identificar os caminhos visuais pertinentes a cada um dos filmes que fotografa e selecionar a combinação de elementos plásticos (cores, linhas, contrastes e composições), bem como técnicos (ISO, velocidade de exposição, abertura de diafragma, resolução, gamma, entre outros), que resultem na linguagem pretendida.

430 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão ST Estética e plasticidade da direção de fotografia – Sessão 1 – Cinematografia: o corpo, a personagem e o espaço..

431 - 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.

Mário Carneiro assina a direção de fotografia de *Garrincha, alegria do povo* (1962). Formado em arquitetura e com uma carreira nas artes plásticas, Carneiro começou a trabalhar como diretor de fotografia impulsionado pela admiração ao trabalho de Edgar Brasil em *Limite* (1931).

Heleno (2012) foi fotografado por Walter Carvalho, um dos principais diretores de fotografia em atividade no Brasil. Carvalho é tão experimentador e criativo quanto Mário Carneiro, e igualmente admirador da obra de Edgar Brasil.

Em ambos os filmes percebemos a contribuição criativa desses profissionais na construção visual dos personagens. Garrincha (1933-1983) e Heleno (1920-1959) tiveram histórias semelhantes. Foram grandes craques do futebol, tiveram vícios fora de campo e morreram precocemente. Ambos jogaram pelo Botafogo e pela Seleção Brasileira.

Heleno de Freitas atuou profissionalmente durante a década de 1940. Conhecido por seu temperamento explosivo e pelo desregramento, era boêmio, abusava de álcool, cigarro, drogas e tinha uma vida amorosa agitada. Contraiu sífilis na juventude, doença que o levou à morte aos 39 anos, após um período de internação em um sanatório em Minas Gerais.

Mané Garrincha, por sua vez, é o maior ídolo botafoguense das décadas de 1950 e 1960. De origem humilde, foi operário em uma tecelagem em Pau Grande, sua cidade natal. Casou-se duas vezes, teve nove filhos desses casamentos e mais três em casos extraconjugais. Era alcoólatra, passou por problemas financeiros e morreu de cirrose hepática aos 49 anos.

Os números desses jogadores são emblemáticos. Garrincha jogou 614 partidas pelo Botafogo e marcou 245 gols. Pela Seleção Brasileira, jogou 60 partidas e marcou 17 gols. Participou de três Copas do Mundo (1958, 1962 e 1966) e ganhou dois títulos (1958 e 1962).

Heleno de Freitas tem números ainda mais impressionantes, jogou 233 partidas pelo Botafogo e marcou 204 gols. Pela Seleção Brasileira, jogou apenas 18 partidas e marcou 15 gols. Entretanto, nunca participou de uma copa do mundo. As copas de 1942 e 1946 foram canceladas em virtude da Segunda Guerra Mundial, e deixou de disputar a de 1950 por problemas disciplinares.

Tabela 01: Aproveitamento de Garrincha e Heleno

	Jogos Botafogo	Gols	Aproveitamento	Jogos Seleção	Gols	Aproveitamento
Garrincha	614	245	39,90%	60	17	28,33%
Heleno	233	204	87,55%	18	15	83,33%

É importante elucidar que estamos comparando jogadores de posições distintas: Garrincha era ponta-direita e Heleno era centroavante. Os centroavantes são os jogadores que entram em campo para marcar gols, portanto os números apresentados não significam que Heleno era melhor que Garrincha, mas que ambos eram jogadores excepcionais em suas posições.

Heleno disputou sua última partida em 1951 e não atuou em copas do mundo, portanto, é difícil para quem não o viu jogar ter uma dimensão de sua genialidade. Assim, comparamos seu aproveitamento com o de Ronaldo Nazário, também conhecido como Ronaldo Fenômeno, centroavante que jogou profissionalmente de 1993 a 2011. A partir desses números podemos dimensionar quão grande era Heleno.

Tabela 02: Aproveitamento de Heleno e Ronaldo

	Jogos Seleção	Gols	Aproveitamento
Ronaldo	105	67	63,81%
Heleno	18	15	83,33%

Os filmes aqui analisados possuem características distintas de produção. *Heleno* é uma ficção com orçamento de 8,5 milhões de reais. *Garrincha, alegria do povo* é um filme-ensaio com orçamento de 8 milhões de cruzeiros, o que equivaleria a cerca de 350 mil reais em moeda atual. Além disso, possuem percursos narrativos e de construção de personagens opostos: enquanto *Garrincha* traz a humanização do herói, *Heleno* apresenta a mitificação do humano.

Joaquim Pedro de Andrade tinha a intenção de fazer um documentário no estilo cinema direto, mas por contingências de produção o filme transformou-se em um documentário de montagem, tendo que incorporar uma grande quantidade de material de arquivo, proveniente de diversos acervos. É importante notar que tanto nas imagens filmadas para o documentário quanto nas imagens de arquivo observa-se uma tentativa de destituir o personagem de seu caráter mítico.

Apenas um jogo de Garrincha foi originalmente filmado para o documentário. Em entrevista concedida a Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano (2002?), Mário Carneiro conta que sua participação criativa no filme esteve na colocação das câmeras em campo.

No documentário *Iluminados* (2007), de Cristina Leal, Walter Carvalho fala sobre a tarefa de posicionamento de câmeras pelo diretor de fotografia: “a colocação de uma câmera é a conquista de um território, é como uma bandeira que se coloca” (CARVALHO, 2005).

O posicionamento da câmera, o ângulo que ela estabelece com os atores e objetos, a escolha da lente, a determinação do que estará em quadro e o que o que estará fora dele, a presença ou ausência de movimento, constituem algumas das decisões do diretor e do diretor de fotografia e implicam determinados resultados de linguagem.

Percebemos a importância do trabalho de Mário Carneiro em *Garrincha* pois é exatamente no posicionamento das câmeras e na criação dos enquadramentos que reside a força da direção de fotografia do filme.

Os elementos de composição são utilizados para maximizar a dimensão expressiva, produzindo traços e trajetórias para a leitura da imagem e permitindo o acesso a seus conteúdos. São três os elementos estruturais de composição da imagem bidimensional: linha, contraste luminoso e cor. Sem a possibilidade da cor, Carneiro trabalha com as linhas e com o contraste luminoso, como vemos no fotograma a seguir.

Figura 01: *Frame* de *Garrincha, alegria do povo*

Nas tomadas do estádio, utiliza linhas e sobreposição de planos (primeiro plano, plano médio e plano de fundo) para imprimir profundidade à imagem. Além disso, Mário Carneiro vale-se de elementos técnicos, como a pequena profundidade de campo que advém da utilização de teleobjetivas. A pequena profundidade de campo pode ser utilizada expressivamente ao direcionar o olhar do espectador para um determinado elemento do quadro.

Figura 02: *Frames* de *Garrincha, alegria do povo*

Percebe-se a tentativa de humanização do personagem por meio dos enquadramentos. É importante notar as escolhas de Mário Carneiro em termos de ângulos, utilização de linhas dos elementos do ambiente e priorização de momentos íntimos do personagem. Garrincha é mostrado em sua intimidade em planos fechados, que enfatizam suas pernas tortas e sua condição de homem comum.

Figura 03: *Frames* de *Garrincha, alegria do povo*

Na sequência em que é mostrada a fábrica onde Garrincha trabalhou, verificamos dois procedimentos importantes na composição fotográfica: a criação de profundidade por meio de linhas (horizontais e diagonais) e do quadro dentro do quadro; bem como a utilização do desenquadramento, tal como viria a ser proposto posteriormente por Pascal Bonitzer, no final dos anos 1970.

O desenquadramento consiste em esvaziar o centro da imagem de objetos significativos, posicionando-se os personagens nas extremidades do quadro. As imagens do jogador em campo estão longe de configurar enquadramentos clássicos e centralizados.

Figura 04: *Frames* de *Garrincha, alegria do povo*

Assim como *Garrincha, Heleno* baseia-se em um personagem real, contudo, furta-se a explorar a intimidade deste personagem: é uma cinebiografia sobre o mito do jogador. O filme tem poucas cenas de futebol, centra-se na vida e na personalidade de Heleno. Trata-se de um retrato feito de "fora para dentro" pois o filme mostra o comportamento do jogador mas não investiga suas motivações pessoais. A fotografia de Walter Carvalho é coerente com esse território mítico do personagem.

Com o advento das películas coloridas, a captação em preto e branco deixou de ser uma imposição técnica e tornou-se uma escolha pela abstração da cor. Em conversas com a autora durante a elaboração do presente trabalho, Walter Carvalho contou que o filme é preto e branco por sua insistência, pois teve que convencer o diretor e os produtores para isso. Todas as referências imagéticas de Heleno são em PB, Carvalho não conseguia imaginar o personagem de outra forma.

Em *Heleno*, a opção pelo preto e branco adequa a imagem ao registro de época, mas também afasta o personagem do real, uma vez que a cor pertence ao mundo natural, ao verossímil, ainda que possa ser trabalhada de forma não realista na fotografia.

Outro procedimento utilizado para afastar o filme do registro realista é a desambientação do personagem, como na cena da entrada em campo do time do Botafogo. O alto contraste e o fundo branco sem detalhes eliminam o ambiente, capturando os atletas no vazio. A cena em que o jogador treina na Argentina é outro exemplo de desambientação. Apesar da sequência iniciar-se com a indicação "Buenos Aires, 1948", a imagem mostra Heleno envolto na névoa, como se chutasse a bola em um lugar suspenso no tempo e no espaço. É o procedimento oposto ao de *Garrincha,* em que a ambientação à vida familiar e aos amigos, nos aproxima do ser humano.

Figura 05: *Frames* de *Heleno*

O desenquadramento também é utilizado em *Heleno*, mas apresenta sentidos diversos nos dois filmes. Em *Garrincha* o desenquadramento não é utilizado nas cenas de intimidade do jogador, apenas nas cenas da fábrica e em algumas cenas do jogador em campo. Como se o estranhamento causado pelo desenquadrar não pudesse estar relacionado ao homem Garrincha, mas somente à sua atuação profissional.

Em *Heleno* o desenquadramento aponta para a desorientação vivida pelo personagem, e aparece justamente quando a câmera ousa aproximar-se da intimidade do jogador. Associado ao desenquadramento, algumas cenas apresentam desfoque. No fotograma à direita (figura 06), o horizonte sem foco remete à incapacidade de Heleno enxergar as consequências de seu modo de vida.

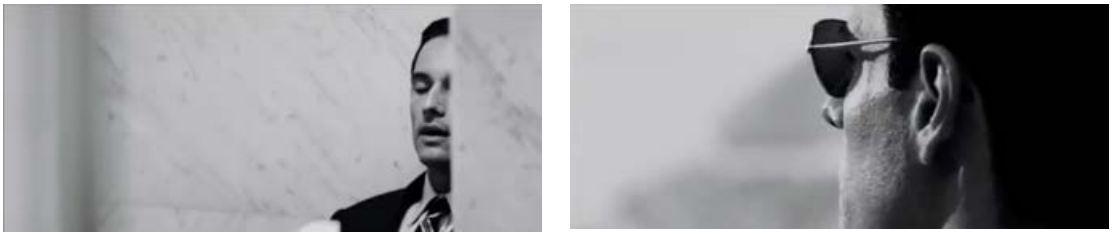


Figura 06: *Frames* de *Heleno*

A fotografia é modulada pelos estados emocionais do personagem. Enquanto o jogador está lúcido e atuante na profissão, as linhas do cenário são utilizadas para criar enquadramentos gráficos e precisos. A grande profundidade de campo é explorada, de forma que seja possível ver com clareza o ambiente.

Figura 07: *Frame* de *Heleno*

Essa precisão desaparece com o aumento da perturbação de Heleno. A pequena profundidade de campo e o desenquadramento fazem com que Heleno não caiba mais em quadro. Exploram-se tomadas que fogem dos ângulos normais, na altura dos olhos de Heleno. A câmera *plongée*, que achata o personagem, é comumente utilizada para reforçar seu sofrimento.

Figura 08: *Frames* de *Heleno*

Ao final do filme, na cena da única partida disputada por Heleno no Maracanã, a desambientação e o ângulo de câmera retratam o deslumbramento vivido pelo personagem.

Ele está sozinho em campo e é filmado em *contre-plongée,* por meio de um movimento circular. O filme traz mais uma vez o personagem suspenso no tempo e no espaço. Não vemos uma reconstituição da partida, mas a derradeira imagem que o jogador deixou para o mundo. Seus irmãos, que estavam no estádio, decidiram que era a hora de interditá-lo.

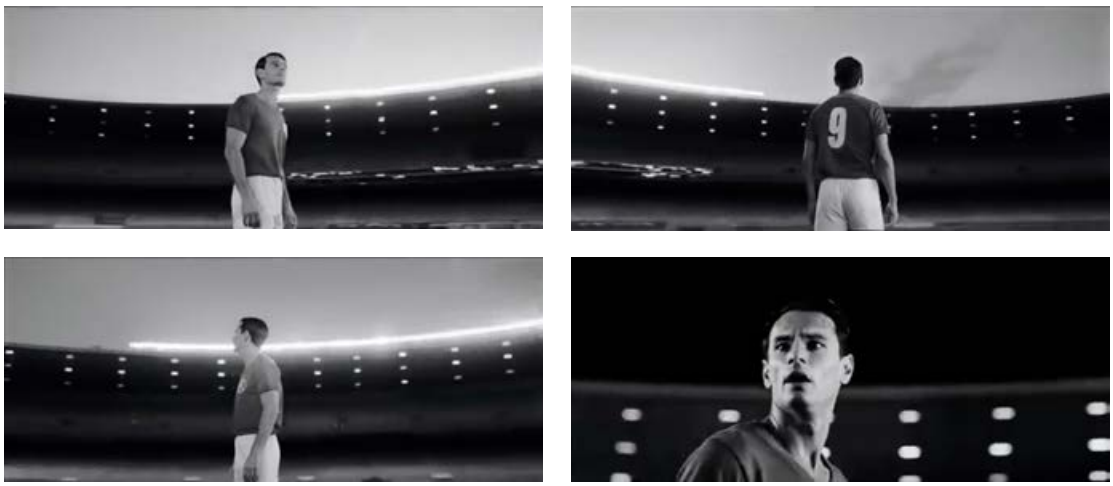


Figura 09: *Frames* de *Heleno*

Ainda que os filmes tenham percursos narrativos tão distintos, é inegável a influência da fotografia de *Garrincha* em *Heleno.* Percebemos semelhanças entre as tomadas de entrada do Botafogo em campo, as cenas de treinos, vestiários e as cenas do estádio.

Figura 10: *Frames* de *Garrincha, alegria do povo* (esq.) e de *Heleno* (dir.)

Os diretores de fotografia apropriam-se de elementos cinematográficos similares para criar conceitos visuais distintos. Nesses dois exemplos, notamos o papel criativo de Mário Carneiro e Walter Carvalho na construção visual de Garrincha e Heleno. Fotografias e personagens encontram-se intrinsecamente unidos, sem que seja possível um existir sem o outro.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus. 2004.

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

CARNEIRO, M. "Entrevista com Mário Carneiro. [Entrevista concedida a] Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano". Contracampo revista de cinema: v. 42, [2002?]. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/42/entrevistamariocarneiro.htm. Acesso em: 17 mai. 2022.

GIMENEZ, P. R. *Garrincha, um filme de pernas tortas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

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.

NEVES, M. E. *Nunca houve um homem como Heleno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil. 1962. 60 min. Preto e branco.

HELENO. Direção:José Henrique Fonseca. Brasil. 2012. 116 min. Preto e branco.

ILUMINADOS. Direção:Cristina Leal. Brasil. 2007. 97 min. Colorido.

Narrativas de mundo: geografias fílmicas e imaginário[432]

World narratives: film geographies and the imaginary

Maria Helena Braga e Vaz da Costa[433]
(Doutora – UFRN)

Francyjonison Custódio do Nascimento[434]
(Doutor – SEEC)

Resumo: Considerando o imaginário e as ressignificações do mito, os filmes do gênero de Fantasia oferecem boas oportunidades de interpretação para compreensão do espaço geográfico e dos discursos a respeito dele. Partindo desses pressupostos, este trabalho propõe compreender os discursos presentes na obra cinematográfica *O Senhor dos Anéis* (2001-2003). Discute-se aqui sobre os entrelaces entre Geografia e Cinema, enfatizando o conceito de personagem geográfico no contexto da teoria do imaginário.

Palavras-chave: Geografia fílmica, imaginário, personagem geográfico, *O Senhor dos Anéis*.

Abstract: Considering the imaginary and the resignifications of the myth, the films of the fantasy genre offer opportunities for good interpretations for understanding the geographic space and the discourses about it. Based on this assumption, this work proposes to understand the discourses present in the film Lord of the Rings (2001-2003). This article discusses the interweaving between Geography and Cinema, emphasizing the concept of geographic character in the context of the imaginary theory.

Keywords: Film geography, imaginary, geographic character, *Lord of the Rings*.

Considerando o imaginário e as ressignificações do mito, os filmes do gênero de Fantasia oferecem boas oportunidades de interpretação para compreensão do espaço geográfico e dos discursos a respeito dele. Partindo desses pressupostos, este artigo propõe compreender os discursos presentes na obra cinematográfica *O Senhor dos Anéis* (2001-2003). Discute-se aqui sobre os entrelaces entre Geografia e Cinema, enfatizando o conceito de personagem geográfico no contexto da teoria do imaginário.

A Geografia e o Cinema têm dialogado nas últimas décadas. Não obstante os diversos entendimentos sobre o cinema e, por consequência, os diversos modos de analisá-lo, compreende-se que os filmes têm estatuto próprio, fugindo da noção mimética, reconhecemo-los como produtos de significações e emissores de discursos geográficos. Considerando

432 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Adaptações.

433 - Professora Titular do Departamento de Artes - UFRN; Doutorado em Estudos de Mídia - Sussex University - UK; Graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFPE; Produtividade em Pesquisa do CNPq.

434 - Doutor em Geografia - UFRN; Professor da Secretaria Estadual de Educação e Cultura do Rio Grande do Norte.

o imaginário e as ressignificações do mito, os filmes do gênero Fantasia oferecem boas oportunidades de interpretação para compreensão do espaço geográfico e dos discursos a respeito dele. Partindo desse pressuposto, este artigo propõe compreender os discursos presentes na trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001-2003). Para tanto, discutimos sobre os entrelaces entre Geografia e Cinema, enfatizando o conceito de "personagem geográfico" no contexto da teoria do imaginário.

Narrar é um dos elementos centrais da vida. As narrativas, permitem que os seres humanos falem de si mesmos, de seus sonhos, de suas esperanças, de suas angústias e, sobretudo, do mundo que os circunda. Narrar o mundo, dizer o mundo, portanto, é próprio do ser humano; este é um contador de histórias, o único ser capaz de dizer "era uma vez" (TOLKIEN, 2006).

De fato, a narrativa "é um dos elementos mais constitutivos, mais universais da vida cultural e social" (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 300). Com efeito, a oralidade, a epopeia, o teatro, a pintura, a música, os romances literários: tudo isso ao narrar – seja imageticamente ou verbalmente – oferece à humanidade o relato de sonhos e angústias, de alegrias e esperanças. A narrativa, então, é indissociável da existência humana. É exatamente por isso que, um trabalho de geografia humanista, por priorizar a existência humana, deve pensar nas narrativas.

Daí a pertinência de se pensar o filme como um elemento que oferece uma miríade de narrativas das experiências humanas; como um contador de histórias (FERRAZ, 2012). Para Lipovetsky e Serroy (2009), nenhuma outra arte, seja tradicional ou nova, cumpre de forma tão completa a função de narrar como o cinema. A trilogia *O Senhor dos Anéis* é uma produção dessa máquina de narrar, de sonhar.

Filme, através da narrativa, nos leva sempre por uma aventura errante, para peripécias do imaginário. As imagens fílmicas, de fato, são portais para o devaneio e o sonho (BULCÃO, 2013). Aliás, a atração pelo imaginário, pelas ficções, reside no desejo de compreender o mundo. Os mundos imaginários são, ao mesmo tempo, pontes para a reflexão do mundo e dispositivo para restauração desse mesmo mundo. A narrativa dos filmes imaginários e de potência mítica, como é a trilogia do Anel, são ao mesmo tempo proposta de um futuro e comentários sobre o hoje. Todo filme é um sonho, é um futuro reimaginado, é o imaginar e o dar novas formas ao mundo.

Na contemporaneidade, os estudos geográficos já dialogam vividamente com as obras cinematográficas dos mais variados gêneros. Na verdade, os filmes têm sido objeto da preocupação dos geógrafos há décadas. Contudo, os trabalhos geográficos envolvendo o cinema eram de caráter comprobatório, isto é, as pesquisas eram realizadas e os filmes confirmavam ou não aquele conhecimento geográfico construído (AZEVEDO, 2009). A partir da reconfiguração da Geografia na segunda metade do século XX, com a inclusão de novas correntes filosóficas e de novos aportes teóricos, a obra cinematográfica passou a ser articulada na Geografia numa nova perspectiva. De fato, o filme deixou de ter um papel secundário e foi tomado como fonte privilegiada de conhecimentos geográficos. O movimento

atual, portanto, é de compreender o filme como protagonista na relação Geografia-Cinema. Trata-se então do reconhecimento de uma potencialidade instigante para compreender o espaço geográfico e os discursos a respeito deste, bem como de uma perene atualização das Geografias fílmicas.

Com efeito, a profusão de objetos audiovisuais na sociedade atual tem ajudado a crescer o número dos trabalhos envolvendo Geografia e Cinema. Novas abordagens e novas metodologias são cada vez mais presentes no seio da ciência geográfica. O mundo mediado pelas telas, a cinematografização do mundo sugere e, por vezes, incita o geógrafo a ter um olhar mais acurado aos filmes e seus discursos (LIPOVETSKY; SERROY, 2009). Afinal, os filmes são realidades próprias que (re)produzem significações geográficas de toda ordem, apontando modos de ver e viver o mundo através de alusões ao espaço geográfico.

Diante disso, com a efervescência das comunhões emocionais e dos universos oníricos, com o fim da extrema racionalização da vida e abertura para o imaginário, é pertinente estudar filmes do gênero de Fantasia. Assim, optamos por um filme icônico que marca o início de mundos completamente feéricos: a trilogia 'O Senhor dos Anéis'.

Os filmes dessa trilogia narram como uma comitiva atravessa um continente com lugares míticos, a Terra-Média, para destruir um poderoso artefato (o Anel). Na travessia, essa comitiva se depara com criaturas mágicas que podemos considerar arquétipos dos seres humanos. Cada criatura possui um modo específico de se relacionar com a terra. Assim, nesta obra, seja na expressão da paisagem ou nos próprios personagens, também estão presentes discursos geográficos e interpretá-los nos ajuda a compreender como a sociedade atual pensa o espaço e se relaciona com ele, posto que a imaginação é um modo de dialogar com o mundo, e é produtora de uma outra *verdade* (WRIGHT, 2014).

Ademais, devido a conjuntura específica, em que a degradação do meio ambiente está cada vez mais patente e os discursos emitidos acerca da exploração dos "elementos naturais" como um direito, investigou-se os modos de habitar o mundo, as geograficidades (DARDEL, 2015) que justificam ou rivalizam esses discursos. Nesta investigação, a opção é por interpretar as criaturas míticas chamadas *ents*, seres humanoides que se assemelham às árvores e ressignificando um discurso a respeito de conivência com os elementos naturais e/ou da exploração desses mesmos elementos.

Para tanto, construiu-se a interpretação, usando o conceito de personagem geográfico de Leonardo Name (2013), no intuito de compreender como alguns personagens emitem discursos que dizem respeito a relação com a terra, seja de forma senhorial ou de forma mais harmônica, num geohabitar poético.

Com efeito, os filmes são realidades próprias que (re)produzem significações geográficas de toda ordem, apontando modos de ver e viver o mundo através de alusões ao espaço geográfico.

Aqui consideramos o conceito de Name (2013) de "personagens geográficos" pertinente. Este conceito está dentro da reconfiguração da relação Geografia-Cinema apontada anteriormente e fundamentada na ideia de tomar os filmes como realidades em si mesmos e como produtores de significações e discursos geográficos (AZEVEDO, 2009). Personagens geográficos são personagens que carregam discursos sobre o espaço. Suas emoções, seus trajes, suas falas, seus pensamentos, sua fisionomia, tudo relacionado ao personagem, revela algo sobre o espaço ou como se pensar o espaço. Como destaca Name (2013):

> Personalidades que, reais ou não, estão intrinsecamente relacionadas a determinados espaços e suas práticas. O personagem geográfico é, em si mesmo, uma forma de representação espacial, pois a ele se associam um ou mais espaços cuja singularidade se revela a partir de sua constante relação com o mesmo (NAME, 2013, p. 78).

Na compreensão de Name (2013), as obras cinematográficas, enquanto alusões a determinado lugar, dependem do lugar em que foram construídas, entretanto possuem uma certa independência e continuarão a emitir discursos ainda que desvinculadas com os lugares de locação. Até os ditos mundos imaginários, como a Terra-Média de *O Senhor dos Anéis*, possuem uma ligação com o espaço extra-filme. Por isso mesmo, o geógrafo deve se ater aos discursos fílmicos e não se perder em comparações dos espaços diegéticos e espaços além-filme. É preciso, então, fazer associações, mas sempre dentro do filme, do universo que ali foi instaurado.

Outro ponto pertinente na composição do conceito de personagem geográfico é que ele leva em consideração a necessidade de se trabalhar com as intertextualidades nas obras cinematográficas. O filme não existe per si. Ainda que as significações estejam no filme e não fora dele, elas não surgem do nada e estão relacionadas com outros textos e se relacionará com aqueles que lhe serão posteriores. Nesse sentido, propomos a necessidade de entender que os filmes são estabelecidos pela conjunção de inúmeros textos e variadas relações, produzindo a compreensão de que as significações fílmicas são produzidas no e pelo processo de combinação de várias referências. No caso da trilogia *O Senhor dos* Anéis, as intertextualidades são caracterizadas pela teoria literária de Tolkien e seu caráter antimodernista (TOLKIEN, 2006) Nesse sentido, os personagens geográficos, de mundos feéricos ou não, revelam que há uma associação dos personagens a determinada maneira de ver e viver o mundo, um modo próprio de relação com a paisagem e com a forma de estabelecer vínculos com a terra.

Constata-se, portanto, que *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), ao apresentar relações harmônicas e de submissão com a terra, enuncia discursos geográficos de teor antimodernista nos personagens geográficos. Por isso é importante lembrar que, como mito e sonho, o filme *O Senhor dos Anéis* cativa, fascina e leva os seres humanos a uma fuga da realidade. Sendo uma máquina de produzir sonhos, o filme também é um vetor de debates, uma motivação para a reflexão sobre a maneira de ser e estar no mundo, da geograficidade e dos discursos relacionados a isso.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. F. "Geografia e cinema". In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (Orgs.). *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

BULCÃO, M. *Luz, câmera, filosofia*: mergulho na imagética do cinema. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

DARDEL, E. *O homem e a terra*: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRAZ, C. B. O. "Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica". Espaço & Geografia, v. 15, n. 2, 2012.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A tela global*: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

NAME, L. *Geografia pop*: o cinema e o outro. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

TOLKIEN, J.R.R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad Livros, 2006.

WRIGHT, J. K. "Terrae Incognitae: o lugar da imaginação na Geografia". Geograficidade, v. 4, n. 2, 2014.

Adaptação cinematográfica: singularidades tradutórias e interpretativas[435]

Cinematographic Adaptation: translational and interpretive singularities

Maria Cristina Mendes[436]
(Doutora - Unespar)

Resumo: A correlação entre literatura e cinema, campo de pesquisa que engloba as traduções intersemióticas, visa potencializar sentidos e lançar luz sobre processos de organização de formas e conteúdos. Ao reunir as contribuições de Bazin, Stam e Hutcheon, entre outros, acredito contribuir para o aprofundamento das discussões que envolvem a adaptação cinematográfica em sua capacidade de gerar novas percepções e ampliar a fruição estética. São brevemente analisados Maria Antonieta, Basquiat e Macunaíma.

Palavras-chave: Adaptação Cinematográfica, Artes Visuais, Literatura.

Abstract: The correlation between literature and cinema, a field of research that encompasses intersemiotic translations, aims to enhance meanings and shed light on processes of organization of forms and contents. By bringing together the contributions of Bazin, Stam, Hutcheon, among others, I'm certain to contribute to the deepening of discussions about film adaptation in its capacity to generate new perceptions and expand aesthetic fruition. Marie Antoinette, Basquiat and Macunaíma are briefly analyzed.

Keywords: Film Adaptation, Visual arts, Literature

> [...] As voltas e reviravoltas realizadas nas adaptações fílmicas dos romances são fascinantes em si mesmas [...]
>
> *Robert Stam*

Analisar filmes adaptados da literatura tem por objetivo potencializar a percepção de sentidos, os quais engendram novas possibilidades interpretativas a partir de relações dialógicas. Investigar processos tradutórios e destacar singularidades fílmicas visa também fomentar a discussão acerca da produção que envolve o discurso artístico no contexto cinematográfico, pois a transposição de linguagens promove substanciais transformações perceptivas e pode revelar novas características socioculturais.

435 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 9 – Adaptações.

436 - Doutora (2014) e Mestre (2010) em Comunicação e Linguagens/ UTP. Docente no PPG CINEAV e na Licenciatura em Artes Visuais/ Unespar. Participa do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Subjetividades.

O cinema, importante veículo de difusão da vida e obra de artistas, é também um lugar expressivo para a articulação das Artes Visuais na contemporaneidade e a análise crítica e comparativa colabora para a ampliação do conhecimento acerca das poéticas artísticas contemporâneas.

Destacar a importância de assistir a um filme e a partir dele subjetivar conteúdos é uma maneira de contribuir para a formação humana. O Cinema, portanto, auxilia na valorização da produção artística, contribuindo também para a compreensão da cultura e da sociedade. Estabelecidos os interesses da pesquisa aponto para metodologias adotadas nas análises que mantiveram a atenção nas mudanças socioculturais e na presença das Artes Visuais nos filmes Maria Antonieta (Sofia Coppola, 2006), Basquiat (Julian Schnabel (1996) e Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

RENOMADAS IMPUREZAS

André Bazin (2014) ao defender um cinema impuro nos anos 1940[437], destaca que a alma da obra de arte pode receber outro tipo de encarnação e lembra que as trocas artísticas são uma constante histórica. Realça as alterações que o cinema provocou na escrita de romances, com ênfase na produção norte-americana e suas estreitas relações com Hollywood.

A adaptação cinematográfica entra em voga no campo da arte nos anos 1980. Com amparo em Bakhtin, Robert Stam (2008) valoriza a natureza multicultural da intertextualidade artística; problematiza o ilusionismo e destaca a riqueza de alternativas mágicas e reflexivas. Segundo o pesquisador, múltiplos intertextos agregam valor ao texto fonte.

Linda Hutcheon (2013) analisa correlações de sentido entre romance, cinema e videogame: o termo contar implica traduzir, mostrar é transmutar e interagir é transcodificar. À obra adaptada, de acordo com tal teoria, indagam-se as seguintes questões: o que, quem, por que, como, onde e quando. Desta forma, é possível reconhecer necessidades expressivas do adaptador e delinear transformações socioculturais que envolvam os diferentes períodos históricos analisados.

Adaptar é transformar texto em filme e apropriar é tomar para si um estilo ou significado. Julie Sanders (2008) destaca a constante interconexão textual enfatizando políticas culturais e fruição estética. Esclarece questões sobre teorias pós-colonialistas e feminismos, valorizando os mitos e os contos de fada. Explica que a transposição criativa promove a resistência e a sobrevivência do texto fonte.

Adaptação e tradução engendram novas formas no mundo. A migração sígnica que caracteriza as traduções (PIGNATARI, 1971) abre espaço para alterações de códigos, campo no qual os artistas respondem à linguagem com a signagem; para ele, ciência e tecnologia são desafiadas por artistas cuja obra requer processos de análises críticos e criativos. As

437 - Jean Epstein, vinte anos antes, lutara pela pureza do cinema, elemento a destacar a especificidade de cada meio expressivo.

transposições sígnicas, transmutação para Plaza (2008), desafiam os limites da arte e da recriação. A tradução é *transluciferação* para Campos (1981) e *Agesilaus Santander*, anjo caído, é quem protege o tradutor.

Dóris Berger (2014) enfatiza que, a partir de adaptações de biografias – as *biopics* -, cria-se uma história popular da arte que merece obter atenção acadêmica, pois este é o repertório do público de massas. Uma história popular da arte, para ela, potencializa o aspecto mítico da vida de artistas, valorizando questões abandonadas há mais de cem anos pelos pesquisadores de Artes Visuais: biografias cinematográficas valorizam o aspecto genial e trágico de uma vida solitária. Quando a personagem adaptada é uma mulher, enfatiza a pesquisadora, os estereótipos são mais evidentes, pois exibem uma vida de sofrimentos e a presença de um homem forte a ajudar ou atrapalhar sua vida.

MÉTODOS E CRITÉRIOS DE ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS:

Dividir o objeto de análise em partes cada vez menores para depois reagrupá-las com o conhecimento ampliado (DESCARTES, 2011), é um método largamente utilizado nas investigações acadêmicas e especialmente na análise fílmica, que pressupõe uma decupagem inicial para a melhor compreensão dos possíveis sentidos comunicacionais, estéticos e poéticos apresentados.

De acordo com José Braga (2020, p.66), ao se referir à análise de qualquer episódio comunicacional:

> [...] a existência de uma margem, maior ou menor, de ensaio-e-erro torna os resultados probabilísticos, qualquer que seja o critério adotado para considerar o sucesso da interação. O *tentativo* corresponde, também, ao reconhecimento de algum grau de imprecisão (incerteza, multivocidade, ausência de controle) em todos os passos do processo (BRAGA, 2020, p. 66).

Ao destacar que na produção e reconhecimento de sentido são produzidas hipóteses que correlacionam enunciados e contextos, ele enfatiza que mesmo diante da incerteza, as tentativas humanas e sociais de comunicar são permeadas pela existência de alguma previsibilidade, espaço heurístico de onde se depreende certa sintonia a efetivar, ainda que imprecisa, a comunicação.

Ao colocar em xeque procedimentos metodológicos ancorados no racionalismo, Paul Feyerabend (2011), destaca a singularidade metodológica que deve caracterizar cada pesquisador. Para ele, o que importa é a ampliação do conhecimento e seu compartilhamento entre distintos contextos socioculturais. É fundamental correr riscos, abandonar estratégias investigativas recorrentes e buscar maneiras singulares de abordar o objeto. Tal procedimento evitaria o engessamento das pesquisas acadêmicas, promovendo o arejamento dos mais diversos campos de pesquisa.

Devidamente explicitados os critérios de análise que podem ser adotados na abordagem de adaptações cinematográficas, serão abordados três dos filmes sobre os quais tenho debruçado a atenção.

MARIA ANTONIETA, BASQUIAT E MACUNAÍMA

O filme Maria Antonieta (Sofia Coppola, 2006) é uma adaptação do livro de Antonia Fraser. Ao adotar elementos do rococó e da *pop art*, a cineasta reúne tempos distintos que culminam na identificação com a delfina. Por entre tons pastel e uma profusão de estampas, flores e comidas, a trilha sonora dos anos 1980 estabelece uma espécie de dialogismo cultural, no qual diversos tempos compartilham espaços históricos e imaginários.

O hibridismo de pop, rococó e *punk rock*, realizado pela diretora familiarizada com o cinema hegemônico, entre outras coisas, promove o consumo de *macarons*[438] e a condução da vida diante de uma impotência para projetos de transformação. Ao relativizar as informações acerca da Revolução Francesa, promove os processos de identificação e projeção (MORIN, 2014) em relação a uma vilã histórica, interpretada por Kirsten Dunst.

Cerca de um terço do livro é adaptado por Coppola, são deixados de lado a infância de Maria Antonieta e os anos em que esteve presa. A diretora se concentra nos acontecimentos em Versalhes, os quais são efetivamente filmados no palácio onde Maria Antonieta e Luiz XVI moraram. Se Fraser releva pormenores do sofrimento físico e psicológico do cativeiro da delfina, Coppola prioriza a intensidade dos sentimentos de uma jovem mulher.

O filme também auxilia na compreensão do estilo rococó ao destacar a impossibilidade de manutenção do estilo de vida da corte francesa, elemento que pode ser identificado na pouca profundidade de campo das pinturas de Fragonard e Watteau. A ausência de perspectiva ou linhas de fuga no campo da representação artística corresponde à decadência da nobreza europeia mediante as necessidades da população.

Basquiat – traços de uma vida, dirigido por Julian Schnabel, é baseado em um conto de Lech Majewski[439] e narra a ascensão e queda do primeiro grafiteiro norte-americano a obter reconhecimento internacional. Em uma abordagem inicial, depreende-se que se trata de uma homenagem de Schnabel ao amigo morto precocemente. O aprofundamento das investigações, contudo, traz à tona significativas questões: as obras de Basquiat apresentadas no filme foram pintadas por Schnabel, que assume o *alter ego* de Albert Milo.

Nesta *biopic* o diretor parece potencializar sua relação afetiva com o artista da de 80, evidenciando o crescimento do mercado de arte na década de 1980 e as estratégias do período para atingir o reconhecimento profissional. Um dos destaques do filme, contudo, é a interpretação de David Bowie no papel de Andy Warhol, cujas obras, assim como as perucas e outros adereços, são originais e foram emprestadas para o filme. Para além da biografia

438 - *Macarrons* são doces coloridos com sabor de merengue e podem ter vários tipos de recheio.

439 - Só encontrei o texto de Majewski em polonês, o que não compromete a análise do filme, graças aos documentários e à farte literatura sobre o pintor.

do pintor, o filme revela os interesses do mercado de arte na promoção de um artista negro, tema que gerou muita controvérsia durante o período. A biografia fílmica de Basquiat promove, de igual maneira, a carreira de Schnabel.

O filme Macunaíma (Joaquim Pedro, 1969), é uma adaptação do livro de Mário de Andrade, que narra a saga do indígena macuxi, que nasce preto, vira branco depois de se banhar numa água sagrada e parte rumo à cidade grande em busca de muiraquitã, amuleto em forma de sapo doado por Ci, a mãe do mato. De acordo com Robert Stam (2014):

> [...] a adaptação não somente atualiza o romance em termos de seu contexto sociopolítico, como ainda "miscigena" o romance com toda uma série de outros intertextos - da chanchada e do musical hollywoodiano à música pop e à contracultura (STAM, p.432)

À preguiça e às confusões criadas pelo anti-herói que caracteriza a identidade nacional, o cineasta acrescenta o envolvimento com guerrilhas políticas e potencializa o caráter antropofágico que marca o período em que o texto foi publicado[440]. A interpretação de Grande Otelo e Paulo José impregna o filme de comicidade, graças ao apetite sexual do protagonista. Destaco a cena do banquete canibal, que acontece na piscina do Parque Lage, reduto cultural que impulsionou a retomada da pintura nos anos 1980 no Rio de Janeiro.

De acordo com Fernão Ramos (168):"O filme abre a bocarra para tudo mastigar, digerir, devorar e regurgitar. O movimento não é estranho ao original, mas a versão fílmica sabe encontrar a densidade pertinente em nova escala".

Muito embora as correlações entre livro e filme possam ser aprofundadas, é importante destacar que, de acordo com Jarder Esbell (2018), seria preciso reformular o estereótipo do indígena brasileiro. Esta reformulação, contudo, deve ser feita pelos próprios indígenas, que saberão respeitar a presença do sagrado, o que inclui a compreensão de uma entidade que pode assumir diversas formas no mundo dos humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aporte teórico sobre adaptação cinematográfica e as possibilidades metodológicas de análise crítica, realçam as seguintes questões: em Maria Antonieta, destaca-se o resgate da vilã histórica por um viés feminista, branco e elitista; em Basquiat, as estratégias que valorizam o artista e o diretor, explicitam métodos de atribuição de critérios artísticos cujo vínculo com o mercado é evidente.

Macunaíma apresenta um problema distinto: estamos diante de uma personagem criada e não de uma figura histórica: uma figura criada no afã de compreender alguma possível identidade brasileira. Ao canibalizar sentidos, ele recria um mito ancestral que é da ordem da desrazão. Este fato suscita a curiosidade acerca da atenção com que Mário de Andrade e Joaquim Pedro abordaram a sacralidade indígena, tema para investigações futuras.

440 - Macunaíma foi publicado em 1928, seis anos depois da Semana de 22.

Recontar histórias é uma prática civilizatória e o reconhecimento de referências, na fruição literária e cinematográfica, possibilita identificações e o estabelecimento de afetos. O trânsito sígnico e suas possibilidades tradutórias engendram novos sentidos e educam a percepção. Os termos adaptar e sobreviver, portanto, se aproximam, pois estabelecem laços que parecem estar em constante movimentação. A inesgotabilidade de alterações conteudísticas, contudo, é a mola mestra desta imbricação de sentidos que, em releituras, citações ou apropriações, recria a história do mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Brasília: Ed. Câmera. 2017.

ARAÚJO, Alberto César. Jaider Esbell expõe 'TransMakunaima' na Casa das Artes, em Manaus. Disponível em: https://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/. Acesso em: 5 dez. 2022.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERGER, D. *Projected Art History: Biopics, Celebrity Culture, and the Popularizing of American Art*. New York: Bloomsbury, 2014.

BRAGA, José Luiz. Nem rara, nem ausente – tentativa. Revista Matrizes, Ano 4 – Nº 1 jul./dez. 2010 - São Paulo, pp. 65-81

CAMPOS, H. Transluciferação. In: PLAZA, Júlio (org.) *Transcriar*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1985, pp.5-8.

BASQUIAT – TRAÇOS DE UMA VIDA. Direção: Julian Schnabel. Produção: Lech Majewski. USA. Miramax Films. 1996. 122 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-i1t-MF5MuA. Acesso em 5 de dezembro de 2022.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4° ed. São Paulo: Martins fontes, 2011.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. 2° Ed. Trad. Cezar augusto mortari. São Paulo: UNESP. 2011.

FRASER, Antonia. *Marie Antoinette: the journey*. London: The Orion Publishing Group Ltd. 2010.

HUTCHEON, Linda: *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: UFSC, 2013.

JAIDER Esbell expõe 'TransMakunaima' na Casa das Artes, em Manaus. *Amazônia Real,* 2018. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/>. Acesso em: 26 dez.2022.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil. Condor Films. 1969. 110 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ds-Mm3uG5iRU. Acesso em: 26 out. 2022.

MARIA ANTONIETA. Direção Sofia Coppola. Produção: Sofia Copolla e Ross Katz. Estados Unidos, Japão e França. *Columbia Pictures Corporation* e *Sony Pictures Entertainment*, 2006, 123 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lhHyQQf0Xzw&t=12s. Acesso em: 14 jul.2022.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia sociológica. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações Editora, 2014

RAMOS, F; SCHVARZMAN, S. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Sesc São

Paulo, 2018. Vol.2.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2008.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema:* realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

O recriar de mundos em Marinheiro das Montanhas, de Karim Aïnouz[441]

The recreate of worlds in Mariner of the Mountains, by Karim Aïnouz

Mariana Costa[442]
(Mestranda - UFRJ)

Daniela Nigri[443]
(Mestranda - UFRJ)

Resumo: Este trabalho se debruça sobre o filme Marinheiro das Montanhas (2021), do diretor Karim Aïnouz, que trata da sua primeira viagem à Argélia, país onde seu pai nasceu. A montagem do longa é composta por imagens dos encontros feitos na viagem e materiais de arquivo. Investiga-se como estas imagens são capazes de criar no filme uma sensação de "duplo estar no mundo", relacionando-se com a memória e acionando novos vínculos entre o Brasil e a Argélia, que apontam, inclusive, para novos futuros.

Palavras-chave: Filme autobiográfico, Memória, Migração, Nostalgia, Imaginação.

Abstract: This paper focuses on the film Mariner of the Mountains, by director Karim Aïnouz, which deals with his first trip to Algeria, the country where his father was born. The editing of the feature is composed of images of the meetings that took place during the trip and archive materials. We investigate how these images are able to create in the film a sensation of "double being in the world", relating to memory and triggering new bonds between Brazil and Algeria, which also point to new futures.

Keywords: Autobiographical film, Memory, Migration, Nostalgia, Imagination.

INTRODUÇÃO

Marinheiro das Montanhas (2021), de Karim Aïnouz, é um diário de viagem sobre a primeira ida do diretor à Argélia. O diretor cearense, filho de uma brasileira e de um argelino, traduz em imagens as suas memórias e impressões sobre o país de seu pai. Neste trabalho, discutiremos como a imagem é capaz de criar no filme uma sensação de "duplo estar no mundo". Além disso, investigaremos de que forma a nostalgia pode ser pensada dentro das operações mnemônicas engendradas por Aïnouz.

441 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no PA 6 - Caminhe à vontade e se perca pela mise-en-scène!

442 - Mestranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ

443 - Mestranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ

No filme, a narração em *off* provoca uma relação de certa proximidade entre dois mundos longínquos. Além disso, o encadeamento entre as imagens de arquivo das ruas de Fortaleza e as imagens filmadas nas ruas de Argel, produz um signo transnacional no processo de montagem. O mar também surge como um elemento simbólico no filme, à medida que as imagens da praia de Argel e da praia de Fortaleza conectam o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico. Tal transição imagética provoca um sentimento ambíguo no espectador, pois ao mesmo tempo em que há uma aproximação entre dois espaços fisicamente distantes, há também um sentimento de provisoriedade na ocupação dos mesmos.

Além disso, observa-se que o diretor aborda tanto uma "representação de si" quanto uma "representação do outro". Por ser um filme autobiográfico, o diretor não hesita em usar a sua voz e elaborar um pensamento a partir da natureza das imagens em questão. Sob outro aspecto, vemos que há também uma busca pela alteridade que ultrapassa o que é do âmbito familiar. Além do diretor percorrer um ambiente conhecido na memória, mas até então desconhecido em matéria, há um deslocamento do olhar da câmera para os novos encontros com a paisagem humana. Se por um lado o filme trata sobretudo de uma busca pelas raízes familiares, por outro, há uma constante ressignificação do espaço encontrado. Mais do que filmar os membros da família, Aïnouz filma também sujeitos desconhecidos que vivem no país, trazendo uma camada de criação ensaística.

No que se refere especificamente ao movimento de ressignificação do passado, o filme cria um diálogo entre imagens de diferentes marcos temporais. A montagem produz cruzamentos entre imagens realizadas durante o percurso e imagens antigas — trechos em super-8 e filmagens caseiras. Compreende-se tais imagens do passado enquanto registros incompletos e partes de um todo em reconstrução. Ademais, ressaltamos que "a memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos" (RANCIÈRE, 2010, p.179). Desta forma, a memória do diretor se torna viva à medida que ele se coloca em uma posição de diálogo com a nova paisagem argelina.

Neste sentido, Rancière (2010) é enfático ao observar que a memória é também uma obra de ficção. "A memória, portanto, deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informações. Ela deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações" (RANCIÈRE, 2010, p. 180). Logo, pode-se pensar que o caráter ficcional da memória se manifesta no filme a partir do trabalho artístico criado com os rastros do passado e os seus signos.

No percurso narrativo, escutamos as vozes das memórias fragmentadas de Aïnouz acionadas a partir do que ele vê diante de si. Neste aspecto, de um lado ele lembra do processo de descolonização da Argélia (1954-1962) e, de outro, da ditadura civil-militar (1964) que era iniciada no Brasil. Com intercâmbios entre o núcleo familiar e o contexto sociopolítico dos dois países em questão, a narrativa estabelece um diálogo entre as percepções subjetivas de um indivíduo e a conjuntura política experienciada por um grupo social.

Uma vez que as lembranças pessoais do diretor são acionadas a partir das imagens, nos valemos da obra de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), que se debruça sobre os documentários subjetivos e os ensaios fílmicos. As autoras recorrem a Jean-Claude Bernardet que, por sua vez, discute sobre a relação entre a figura do cineasta e a narrativa nos documentários ensaísticos em primeira pessoa. Logo, "o crítico aposta num híbrido, 'pessoa-personagem': não se trataria apenas de filmes em primeira pessoa, mas de filmes nos quais a pessoa do realizador se funde numa espécie de 'personagem' que protagoniza a busca" (LINS; MESQUITA, 2008, p. 52). Portanto, utilizaremos o conceito híbrido de "pessoa-personagem" para compreender como Aïnouz se coloca no filme, fundindo as escolhas estéticas a sua própria visão de mundo.

A guerra, assim como outros eventos críticos, é evocada pelo narrador/diretor de forma íntima, sendo também ampliada pelo uso de imagens de arquivo. De acordo com Pollak (1992), os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva, podem surgir de acontecimentos vividos por tabela, ou seja, experienciados por uma coletividade pertencente, mas compartilhados apenas pelo imaginário. Logo, "quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade" (POLLAK, 1992, p. 5). Neste aspecto, percebemos que mesmo sem o narrador ter presenciado o passado da Argélia, ele parece se sentir próximo de tal experiência, afetando também a sua própria identidade. Esta "memória herdada" influencia diretamente o imaginário de Aïnouz e o roteiro do filme. Neste aspecto, destacamos também o trecho em que ele se pergunta se o seu pai ainda seria atormentado por um passado repleto de sangue da Guerra de Independência ou se ele não pensaria mais no passado, mas apenas no futuro. Durante a narração, ele diz que seu pai participou ativamente deste conflito. Portanto, ao se aproximar do final do filme, ele volta a se referir à independência de Argélia, agora sob a ótica de Fanon, e lendo um trecho de *Os Condenados da Terra* (1979). A passagem mostra a força revolucionária na vida do colonizado a partir do momento em que ele percebe ter a mesma voz que o colonizador. No entanto, além do filme tratar das relações estabelecidas entre o pai de Aïnouz e a história da independência da Argélia, ele mostra como os novos atores vivenciam os reflexos violentos da colonização.

No que diz respeito à migração argelina, Sayad observa que "um imigrante é essencialmente uma força de trabalho e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito" (SAYAD, 1998, p. 54). O autor desenvolve diferentes reflexões sobre os paradoxos envolvidos na relação entre emigração/imigração. Entre elas, ele observa que, à medida que o migrante se encontra fisicamente afastado de suas origens e simbolicamente afastado da sociedade receptora, há uma dupla ausência vivida por ele. Isso ocorre, justamente, no país em que ele deveria recriar seus imaginários trazidos do país de emigração. Logo, o autor se preocupa com a sensação de provisoriedade que surge devido ao migrante não saber exatamente por quanto tempo ficará em terra estrangeira.

Tal provisoriedade, referida por Sayad, pode ser observada em diferentes momentos da narrativa, tanto na narração quanto na costura de imagens na montagem. A começar pelos signos de deslocamento humano presentes no filme, com as imagens do porto, da

popa do navio, do mar e do aeroporto. Além disso, a voz de Aïnouz evoca os deslocamentos humanos que se deram através do tempo. Ele lembra das migrações familiares com o seu pai que saiu de Argélia para morar provisoriamente nos Estados Unidos, e trata também das novas mobilidades desejadas por desconhecidos argelinos.

IMAGENS NOSTÁLGICAS E IMAGENS DA IMAGINAÇÃO

Atualmente, a nostalgia é entendida como um tipo particular de prática mnemônica, na qual a temporalidade é tensionada por um movimento que tende a valorizar o passado em detrimento do presente e do futuro, como aponta Ribeiro (2018). Além disso, conforme assinala Batcho (2013), determinadas reminiscências nostálgicas se elaboram acompanhadas de um afeto "agridoce" - ao sabor de uma mistura entre melancolia e satisfação - que é encarnado como um modo, estado, estilo ou gênero que acompanha, potencializa ou engendra as expressões de memória.

Ao relembrar a história de amor vivida por seus pais, observando os registros fotográficos deixados por eles, por exemplo, Aïnouz enxerga, em alguns momentos, cenas de "um filme de amor" em que os pais são como "Audrey Hepburn e Jean-Paul Belmondo", exaltando a felicidade vivida pelos dois e ilustrando o caráter idílico que ele atribui a esse passado.

De acordo com Boym (2017), o termo nostalgia foi cunhado pelo médico Johannes Hofer em 1688 para nomear uma patologia caracterizada pelo "desejo de voltar para casa" e advém de duas raízes gregas: *nostos*, que significa "voltar à casa", e *algia*, "anseio". Durante os séculos XVII e XVIII, a nostalgia era entendida como uma doença que acometia aqueles que se distanciavam de sua terra natal, como os soldados e marinheiros afastados de suas pátrias durante as várias guerras desse período. Assim, a nostalgia era vista como um fenômeno espacial. Como sabemos, a procura de si regida pelo diretor se dá a partir da busca de suas origens familiares iniciada por uma viagem de regresso ao país paterno.

Com as mudanças sociais e tecnológicas advindas da modernidade, essa acepção do termo nostalgia foi, entretanto, alterada. A nostalgia passou a ser considerada como um fenômeno temporal, uma ligeira sensação de tristeza e prazer sentida por alguém pela lembrança de eventos ou experiências vividas no passado. Nesse sentido, a nostalgia de Aïnouz parte de uma origem vernacular e alcança o sentido contemporâneo do termo. O regresso às suas origens não se dá apenas fisicamente, mas também através de uma profunda e afetiva reflexão sobre o passado de sua família e de seu lugar de origem.

De modo semelhante ao que coloca Sayad (1998) sobre a condição de dupla ausência vivida pelo migrante, Jankélévitch percebe no nostálgico uma relação de tensionamento com a temporalidade. Na visão do autor, "o nostálgico está ao mesmo tempo aqui e ali, nem aqui nem ali, presente e ausente, duas vezes presente e duas vezes ausente" (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 346, tradução nossa). Isto aponta para a tragicidade dessa experiência, uma vez que fala sobre um homem que não tem lugar no mundo. O exilado nostálgico tem uma

vida dupla – vive a vida do cotidiano, mas ao mesmo tempo existe nesta segunda vida que está associada ao seu lugar de origem. O tempo todo ele está se remetendo a um possível retorno e, simultaneamente, às experiências vividas na sociedade receptora.

Jankélévitch também ressalta a importância de trazer a ideia de imaginação quando se fala em nostalgia, pois ela permite essa vida paralela entre dois mundos – o mundo do cotidiano do lugar estrangeiro e o mundo do sonho misturado com a lembrança do lugar de origem.

Recentemente, alguns autores também têm defendido a ideia de que é impossível trabalhar a memória sem pensar também sobre imaginação. Keightley e Pickering (2012) defendem que as memórias que temos do passado são sempre fragmentárias e, durante o processo de rememoração, utilizamos da imaginação para permear as brechas dessas memórias, bem como para contextualizar o sentido dessa memória. Assim, todas as vezes que rememoramos o passado, ativamos, juntamente, um processo de imaginação. Nesse sentido, argumentam Keightley e Pickering (2012, p. 165, tradução nossa), "a imaginação mnemônica é parte integrante de todo nosso pensamento sobre o passado, o presente e o futuro, e as múltiplas maneiras em que eles estão inter-relacionados em formas de primeira e segunda mão de experiência". Ao falar de nostalgia, estamos falando de uma forma específica de experimentar o tempo. A maneira como imaginamos e nos afetamos pelo nosso passado – por mais paradoxal que possa parecer – também nos diz muito sobre a nossa capacidade de imaginar ou desejar o futuro. Ao repensar o passado e sua própria identidade, o diretor preenche as lacunas da sua memória com as ideias elaboradas por sua imaginação.

Dentro desse raciocínio, há uma passagem no filme que vale a pena ser destacada. Ao conhecer a adolescente Inês, sua prima distante, o diretor fica encantado com o fato de que a jovem, ao invés de falar sobre a guerra e a revolução como todos fizeram, ela decide contar uma lenda que trata da criação do mundo segundo a mitologia Cabile. Nesse momento, ao recontar a lenda revelada pela parente, as imagens que ilustram a narrativa são um compilado de outras imagens que compõem a história de vida do próprio diretor. Ao refletirmos sobre as indicações do prólogo e sobre o exercício de imaginação realizado pelo diretor, observamos esse movimento que a imaginação mnemônica do diretor faz dentro do filme para preencher os espaços vazios que sua memória não pôde ocupar com informações factuais. Para tal, o diretor utiliza-se das experiências e dos registros imagéticos captados, mas que são referentes a outras situações e lugares.

As expressões das memórias nostálgicas do diretor são ancoradas por um desejo de expressar um sentido de lugar, e de pertencimentos a uma história coletiva. Neste movimento de resgate afetivo do passado, Aïnouz vai além: tenta recriar o futuro e se permite sonhar novamente com um Brasil e uma Argélia livres, tal qual seus pais fizeram um dia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos elaborar algumas das questões trazidas pela pergunta inicial, sobre como a imagem é capaz de se relacionar com a memória e criar no filme um sentimento de "duplo estar no mundo". Percebemos que as escolhas do diretor para representação de si e do outro auxiliaram na criação de um imaginário multifacetado e que a relação estabelecida entre dois lugares distintos, por vezes, se transforma em um sentimento de dupla ausência. Ademais, em *Marinheiro das Montanhas*, a nostalgia de Aïnouz – manifesta em sua forma de "pessoa-personagem" – opera em conjunto com sua imaginação mnemônica e parte de um presente para mergulhar no passado e apontar para a recriação de um futuro.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. Modernity at large: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

BATCHO, K. Nostalgia: The bittersweet history of a psychological concept. History of Psychology, 2013, 16(3), 165–176.

BOYM, S. The Future of Nostalgia. Nova York: Basic Books, 2001. *E-Book*.

DAVIS, F. Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia. New York: Free Press, 1979.

FANON, F. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

JANKÉLÉVITCH, V. L'irréversible et la nostalgie. Paris, Flammarion, 1974.

LINS, C.; MESQUITA, C. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KEIGHTLEY, E.; e PICKERING, M. The Mnemonic Imagination: remembering as creative practice. Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

POLLAK, M. Memória e identidade social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

RANCIÈRE, J. A Ficção Documental: Marker e a Ficção da Memória. Arte & amp; Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, [s. l.], ed. 21, Dezembro 2010.

RIBEIRO, A. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. E-COMPÓS, Brasília, v.21, n.3, set/dez. 2018.

SAYAD, A. A imigração e os paradoxos da alteridade, Edusp: São Paulo, 1998.

SCHREY, D. "Analogue Nostalgia and Aesthetics of Digital Remediations". In: NIEMEYER, K. Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Estereótipos na prostituição: reflexões sobre um documentário[444]

Stereotypes in prostitution: reflections on a documentary

Maria Neli Costa Neves
(Doutora - UNICAMP)[445]

Resumo: Esse artigo busca refletir sobre o documentário "Cinderelas, lobos e um príncipe encantado" (2009), de Joel Zito Araújo, atendo-se ao "engajamento participativo" (NICHOLS, 2012) do diretor. Além disso, procura analisar a presença de estereótipos e preconceitos nos depoimentos de turistas estrangeiros e de jovens mulheres negras brasileiras que contam sobre sua experiência de vida dentro de um esquema de exploração pelo turismo sexual.

Palavras-chave: Mulheres, afrodescendentes, imaginário, prostituição, estereótipos.

Abstract: This article aims to reflect on the documentary "Cinderelas, wolves and a prince charming" (2009), by Joel Zito Araújo, focusing on the director's "participatory engagement" (NICHOLS, 2012). In addition, it analyzes stereotypes and prejudice evident in the testimonies of foreign tourists and young black Brazilian women who tell about their life experience within a scheme of exploitation by sex tourism.

Keywords: Women, Afro-descendants, imaginary, prostitution, stereotypes.

Esse artigo se objetiva a pensar sobre alguns dos pontos que são abordados pelo documentário *"Cinderelas, lobos e um príncipe encantado"* (2009), particularmente no seu enfoque da prostituição de mulheres afro-brasileiras. O longa-metragem, dirigido pelo cineasta e pesquisador cinematográfico Joel Zito Araújo, exibe uma série de entrevistas com jovens afrodescendentes oriundas de classes baixas que vivem em lugares turísticos do Brasil ou então, na Europa. Muitas delas são cooptadas para integrar esquemas de comércio sexual com turistas estrangeiros.

Em seus trabalhos, Joel Zito Araújo tem sistematicamente apresentado histórias que trazem questões sobre a identidade afro-brasileira e a discriminação racial no Brasil. Em *"Cinderelas..."*, as personagens são vistas em espaços onde exercem funções como: dançarina numa casa de shows de "mulatas" na Itália; "garotas de programas" na região do Pelourinho- Salvador, e em outras praias do nordeste brasileiro.

444 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE, em 10/11/22, na sessão CI9- Conversas e Testemunhos.

445 - Doutora em Multimeios, pela UNICAMP. É mestre em Ciência da Arte (UFF), com graduação em Comunicação Social, também pela UFF (Universidade Federal Fluminense.)

No longa raramente são vistas imagens do diretor, mas ele é ouvido nas conversas entabuladas com as moças e ao fazer observações sobre o conteúdo das cenas que vão se descortinando aos nossos olhos. Sua voz fala em primeira pessoa, explicitando o "encontro entre cineasta e tema" (NICHOLS, 2012, p.159) e estabelecendo o que Bill Nichols chama de "engajamento participativo" (NICHOLS, 2012, p.158). Na tela, as cenas com as jovens vão se sucedendo e ali elas contam de sua vida, expõem da miséria financeira que integra a história delas, da prostituição que surge muitas vezes ainda na infância como possibilidade de sobrevivência e que acaba por se tornar uma realidade irrefutável, algo corriqueiro, parte do cotidiano.

Segundo Bill Nichols, o "documentário não é uma reprodução da realidade", mas sim "uma representação do mundo em que vivemos", e que transmite "uma visão" específica de mundo (NICHOLS, 2010, p.47). Na forma *participativa*, o documentário apreende "a ética e a política do encontro; um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla" (NICHOLS, 2010, p. 154).

Em uma palestra, o cineasta Eduardo Coutinho se refere a esse tipo de documentário, afirmando que ele permite uma confrontação reveladora da "verdade da filmagem", a partir do "diálogo" e da "troca" (COUTINHO, 2012, p. 166-167), sendo que o importante não é julgar as condições em que o entrevistado está incluído, mas captar o sentido que tem para ele/ela determinadas experiências de sua vida. Vejo uma convergência na relação explicitada por Eduardo Coutinho com de Joel Zito Araújo no longa-metragem "*Cinderelas, lobos e um príncipe encantado".*

Para esse artigo eu me atenho às imagens e conversas que estão presentes no filme em questão, já que, acredito, elas ajudam a compreender alguma coisa do que está implicado no sentido de ser uma afro-brasileira que vive no Brasil ou no exterior- em situação de prostituição que envolve o homem branco estrangeiro.

Os primeiros planos do longa-metragem mostram uma jovem afrodescendente dançando sobre um palco. Ela veste *collan*t transparente, saia frufru, sapatilhas cor de rosa. Ao som da melodia "Fascinação", cantada por Elis Regina, a moça efetua passos curtos como se fosse principiar um ballet. Em determinado momento, a música é interrompida, ouve-se a voz de um homem que, em italiano, anuncia uma nova etapa do espetáculo. Batidas de tambores repercutem fortemente pelo espaço, depois, um grito na voz da cantora Maria Bethânia dá início à canção "Apesar de você". Mais toques de atabaques ressoam na sala. De pé sobre o palco, a moça salta, bate palmas, retira a pequena saia e passa a sambar.

A imagem subsequente exibe em primeiro plano o rosto de uma das dançarinas do show: É Edileusa. Ela se volta para a câmera, contando de sua migração para a Europa, de seu modo de sustento financeiro na Itália a partir de espetáculos de dança e pequenos trabalhos no cinema, onde geralmente interpreta o papel da testemunha do assassinato de uma prostituta. Ela conta:

> Aqui [...] temos que fazer essa parte, representando uma prostituta de estrada[446], que trabalha [...] [nas ruas] [...] A visão da mulher negra, não importa se africana ou brasileira, é sempre essa aí. Eles têm a imagem de que a prostituta [...][deve] ser uma mulher negra [...] [mas] não tem que ser assim.

Interpelada sobre como percebe a atração que a mulher afrodescendente exerce no homem estrangeiro, Edileusa ri e responde que isso acontece devido a elas serem "mais quentes" ou por conta da imagem do Brasil estar muito ligada ao sentido de "carnaval, mulher, negra! [...] [O] corpo, o sangue, a força!"

Mais adiante no filme, duas jovens argumentam sobre o que entendem como sucesso das afro-brasileiras nos programas sexuais. Para elas, esse *êxito* se baseia no fato de "as negras [fazerem] mais gostoso", porque as europeias têm o "nariz empinado" e elas não.

A voz de Joel Zito é ouvida. O cineasta pondera que após ter realizado várias interlocuções com moças brasileiras que se mudaram para o continente europeu em busca de "afeto, autoestima e trabalho", ele teria passado a compreender que há um "drama" vivido por elas semelhante ao da sul-africana Sarah Baartmani, a Vênus Hotentote, que no século XIX foi levada para a Europa e exibida em salões, circos e zoológicos como algo exótico e aberrante. Além disso, acrescenta o diretor, centenas de imagens fotográficas de jovens afrodescendentes em poses sensuais funcionaram como alimento para a fantasia masculina "nos séculos XIX e XX". O documentarista reflete que há um imaginário em torno das afro-brasileiras que se baseia na ideia de experimentar a "sensualidade bizarra dos povos primitivos", mas ele vê que existiria também uma incorporação de estereótipos com frequência estimulados pelo próprio governo do Brasil, ao usar cartazes, vídeos e filmes em campanhas publicitárias de turismo, onde se destacam mulheres negras semidespidas.

No filme, alguns momentos mais tarde, turistas estrangeiros aparecem na tela falando sobre sua percepção das mulheres brasileiras. Os termos usados pelos homens para se referir a elas são: "sensualidade", "barriguinha", "bundinha arrebitada", "cor da pele".

Em um estudo de Sofia Neves e Cristina Correia (2010), sobre a representação social da imigrante brasileira em Portugal, as pesquisadoras citam Santos (2005) para dizer que na imprensa portuguesa verifica-se uma "construção" de estereótipos estruturados "na imagem da mulher [brasileira] exótica, orientada para práticas sexuais a troco de dinheiro e com um estatuto jurídico de marginalidade" (SANTOS, 2005, p.51 apud NEVES, CORREIA 2010, p. 379). Estereótipos seriam formados por "ideias fixas e rígidas que resultam da ignorância e da falta de conhecimento [...] devidas à falta de informação e de contacto com os grupos e à generalização abusiva de determinadas características a todos os membros desse grupo" (CABECINHAS 2002 apud NEVES, CORREIA, 2010, p. 381). Essas palavras transcritas aqui, parecem acertadas para comentar o que é mostrado e colocado em discussão pelo documentário de Joel Zito Araújo.

446 - Estrada- (Italiano)- rua

A antropóloga e ativista Lélia Gonzalez, descreve, em um dos seus artigos, uma hipotética cena do carnaval brasileiro, referindo-se ao show que mulheres negras fazem ao se exibir pela passarela do samba. A teórica chama a atenção para como seriam os comentários dos admiradores: "Olha aquela passista remexendo. Que bunda! [...] Ela deve ser muito boa de cama!" (GONZALEZ, 2020, p.164). As "mulatas" passariam sorrindo, movimentando-se tal qual "rainhas", enviando "beijos como se fossem bençãos para seus famintos súditos" (GONZALEZ, 2020, p.164). O momento carnavalesco ocorreria repleto de encantamento, demonstrando a força do mito da democracia racial do Brasil, no "seu impacto simbólico". Para González, essa é uma cena que demonstra o instante em que "a mulata" sai do "anonimato" e é festejada, idolatrada, "desejada e devorada" pelos que estão ali precisamente para "cobiçá-la" (GONZALEZ, 2020, p. 165). Continua ela:

> Como acontece com todos os mitos, o da democracia racial oculta mais do que revela, especialmente no que diz respeito à violência simbólica contra as mulheres afro-brasileiras. Segundo Sahlin, é devido à conexão com o sistema simbólico que o lugar da mulher negra em nossa sociedade como um lugar de inferioridade e pobreza é codificado em uma perspectiva étnica e racial. Essa mesma lógica simbólica determina a inclusão da mulata na categoria de objeto sexual (GONZALEZ, 2020, p. 165).

No longa, as moças são perguntadas sobre a relação que estabelecem com o homem branco e se a diferenciam da que experenciam com o negro, e elas dizem, na sua maioria, que a sensação é melhor com o homem branco estrangeiro. A jovem Selene explica que quando está com um "gringo" se sente "poderosa". Outras duas jovens falam do porquê de não gostarem dos brasileiros: eles discutem preço, são rudes, as destratam; elas preferem os europeus.

Em um salão de beleza, o cabeleireiro Vicente e sua cliente, a travesti Camila, articulam teorias sobre o gosto dos turistas sexuais estrangeiros, afirmando que eles apreciam "mais" aquela de pele escura, a "mais neguinha, mais cabelo pixaim", "mais à toa", «mal-vestida», "despirocada". Seriam essas as que fariam "mais dinheiro". Nessa conversa, os dois personagens brancos verbalizam com naturalidade, o seu desprezo para com as mulheres negras e como se sentem incomodados por vê-las num lugar que consideram de sucesso.

Por fim, a voz de Joel Zito ressoa mais uma vez no filme. O documentarista diz então ter constatado que as jovens que optam pelo turismo sexual enfrentam o dilema de "toda a mulher negra brasileira": a de não ter um "Estado para ampará-las", não existir "sociedade para apoiá-las". Todas lutam contra o desinteresse, o abandono e o racismo". Acabam entrando em esquemas de comércio sexual através de "agências clandestinas, de turismo, hotéis, pousadas, investimentos imobiliários". E é em meio a essa realidade que surge para elas, a "figura idealizada do turista estrangeiro".

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES:

Além das histórias expostas, há coisas que o longa *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* não diz, mas evoca. Aqui eu menciono dois pontos que se entrelaçam. Um: As marcas de violência que estão incrustadas no nosso país desde a colonização portuguesa, com a subjugação e morte do nativo, aprisionamento, escravização dos africanos e seus descendentes. Dois: A prática brasileira cotidiana de desumanização dos afrodescendentes, dos pobres, de todos aqueles que são historicamente considerados de menor valia.

Com suas imagens e entrevistas, o documentário faz um convite à reflexão sobre como o anseio de sair da indigência e de ascender socialmente surge para várias mulheres afro-brasileiras em situação marginal e de fragilidade econômica; de como se dá, por elas, um enfrentamento da rejeição de uma sociedade que lhes determina um lugar de subalternidade, de submissão a objetificação, de aceitação de valores eurocêntricos hegemônicos. Em adição, há um questionamento do nosso olhar sobre nós mesmos, quando nos mantemos confinados dentro de rótulos, clichês e imaginários que nos reduzem como pessoas.

O documentário "Cinderelas, Lobos e um príncipe encantado", na sua maneira de filmar e de se aproximar do *objeto* de pesquisa, se realiza aos meus olhos especialmente pela força dos relatos que ocorrem nas conversas estabelecidas entre cineasta e mulheres afrodescendentes. Vejo o produto audiovisual como estruturado em um comprometimento pelo conhecer e por dar relevo ao sentido humano e o respeito a integridade das personagens, sejam elas "um escravo que ama a servidão", ou "um escravo que odeia a servidão" (COUTINHO, 2012, p.169).

Além das entrevistas realizadas, é perceptível no longa o empenho por entabular diálogos com o espectador: Um deles seria proposto pelo próprio sentido do Cinema, ao juntar imagem e som para trazer maneiras de mostrar mundos existentes, de falar sobre seres humanos que criam estratégias para alcançar e ocupar um espaço digno na sociedade. O outro se refere ao conteúdo específico de parte desse filme, a que me debruço aqui: sobre estereótipos, fantasias e imaginários que circunscrevem mulheres afro-brasileiras que vivem em uma conjunção de miséria, corrupção e prostituição. Nessa soma, fico com a sensação de ser transpassada por parte de um Brasil marginal que luta com as armas que possui para sair de um lugar de depreciação e conquistar direitos e reconhecimento.

REFERÊNCIAS

CORREIA, Cristina Correia; NEVES, Sofia. *Ser brasileira em Portugal* – Uma Abordagem Às Representações, Preconceitos e Estereótipos Sociais. Actas do VII Simpósio Nacional de Investigação em Psicologia Universidade do Minho, Portugal, 4 a 6 de fevereiro de 2010.

Disponível em: https://www.academia.edu/986826/Ser_Brasileira_Em_Portugal_Uma_Abordagem_%C3%80s_Representa%C3%A7%C3%B5es_Preconceitos_e_Estere%C3%B3tipos_Sociais

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. São Paulo. Portal de Revistas de História da PUC-SP. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduandos de História, v.15, 1997.

Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan/jun). 1988b, p. 69-82.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Editora Papirus, 2012.

1973: um ano chave para as imagens em movimento na arte brasileira[447]

1973: a crucial year for moving images in Brazilian art

Mario Caillaux[448]
(Doutorando – PPGAV UnB)

Resumo: O artigo busca demostrar que o ano de 1973 foi um ano chave na criação e no desenvolvimento das imagens em movimento no Brasil, principalmente as experiências ligadas ao circuito das artes visuais. A partir de alguns exemplos, como a mostra Expo Projeção 73, o vídeo M3X3 de Analívia Cordeiro e o filme Loucura & cultura de Antonio Manuel, problematizaremos como esses trabalhos ampliam e borram essas fronteiras entre o cinema e as artes visuais.

Palavras-chave: Videoarte, Filmes de artista, Cinema Experimental.

Abstract: The article seeks to demonstrate that 1973 was a crucial year in creating and developing moving images in Brazil, especially the experiences linked to the visual arts circuit. From some examples, such as the exhibition Expo Projeção 73, the M3X3 video by Analívia Cordeiro, and the film Loucura & Cultura by Antonio Manuel, we will problematize how these works expand and blur these boundaries between cinema and the visual arts.

Keywords: Videoart, Artist Films, Experimental Movies.

A sensação de movimento das imagens é uma temática que sempre atraiu o interesse dos artistas visuais, mesmo antes da invenção do cinema. De certa maneira, a arte moderna e o cinema surgem no mesmo período como um reflexo das mudanças que a sociedade vinha sofrendo. (REES, 1999, p.15) Entretanto, é a partir da segunda metade do século XX, com as diversas transformações da arte e junto de avanços tecnológicos, que estes campos dos filmes de artistas, da videoarte e dos audiovisuais vão ser explorados de maneira mais consciente e constante pelos artistas. Esses trabalhos são vistos dentro do que se convencionou chamar de cinema experimental. Em nosso país, no final da década de 1960 e início de 1970, além da busca por ampliação dos limites e atualização da linguagem que as obras do cinema experimental são caracterizadas, elas também, na maioria dos casos, carregavam um caráter de denuncia, mesmo que de forma irônica e metafórica, da situação política e da censura governamental que se vivia no Brasil. Esse acabou sendo um período fértil e, não por acaso, o principal movimento do cinema experimental, o chamado cinema marginal, se desenvolve nesta época. O pesquisador Fernão Ramos, em seu estudo sobre o cinema marginal realiza uma delimitação temporal de atuação desse movimento, de 1968 até 1973. Para Ramos:

447 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST CINEMA EXPERIMENTAL: HISTÓRIAS, TEORIAS E POÉTICAS – SESSÃO 1

448 - Doutorando em História e Teoria da Arte pelo PPGAV da UnB. Sua pesquisa é focada na relação entre as imagens em movimento e a arte contemporânea em suas diversas formas de atuação.

> [...] 1973 parece definir com mais precisão a produção histórica do Cinema Marginal enquanto grupo relativamente coeso. Eu estenderia a existência desta organicidade da produção até os filmes feitos no exterior, durante o exílio voluntário a que foram submetidos grande parte dos cineastas marginais. Na volta ao Brasil passam a seguir carreiras individuais, conforme o caso, ainda fortemente marcadas pela estética marginal, mas onde o caráter de "movimento", o caráter mais conjunto da produção marginal, deixa de existir. O momento histórico já é outro e a força motriz que na virada da década impulsionou a singular extensão da produção marginal, havia cessado. (RAMOS, 1987, p.13)

Neste sentido, enquanto 1973 marca o fim de um ciclo para o cinema marginal, no âmbito das imagens em movimento, nas artes visuais brasileira este foi um ano chave para o seu desenvolvimento. Foi nesta data que aconteceu a Expo Projeção 73, organizada por Aracy Amaral. A mostra foi a primeira iniciativa no Brasil que se propôs a pensar um conjunto de trabalhos que solicitavam não apenas a sensação visual, mas também temporal, que estavam sendo desenvolvidos concomitantemente por diversos artistas, mas que ainda não tinham sido pensados e mostrados de forma conjunta. "Esta exposição foi a primeira iniciativa curatorial a reunir esta produção, ainda desconhecida no país, traduzindo através de imagens e sons, a multiplicidade temática e estética daquela cena cultural" (AMARAL & CRUZ, 2013, p.4). A Expo Projeção 73 não foi apenas importante por ter sido a primeira mostra no país a exibir publicamente esses trabalhos, mas também por estimular a produção e a experimentação de diversos artistas nesses meios. Também neste mesmo ano, dentro a programação da 12ª Bienal de São Paulo, na proposta do setor de arte e comunicação da mostra, estava prevista a exibição de uma série de vídeos de artistas americanos, tais como Frank Gillette, Richard Serra, Joan Jonas entre outros. Entretanto, apesar da divulgação na imprensa, o evento por questões técnicas, acabou não acontecendo (COSTA, 2013; AYALA, 1973). Ainda em 1973, na cidade de Nova York, Hélio Oiticica junto com o cineasta Nevile D'Almeida desenvolvem os primeiros projetos das Cosmococas. Estes trabalhos, que só foram exibidos publicamente alguns anos após a morte de Oiticica, são criações ambientais com projeção de audiovisuais. As Cosmococas fazem parte da pesquisa que Oiticica desenvolveu com a imagem em movimento e sua decomposição no que ele chamou de *quasi-cinema*.

Neste mesmo ano Analívia Cordeiro desenvolveu o trabalho M3X3, que é considerado pioneiro da videoarte no Brasil. Através da sua pesquisa de *computer dance* a performance foi registrada e exibida pela TV Cultura e, posteriormente, participou do Festival de Edimburgo, organizado pela *Computer Arts Society*. Ainda em 1973, em uma experiência distinta da de Cordeiro, Antonio Manuel realiza o filme Loucura & Cultura que é lançado em um circuito tradicional de cinema, festival e salas comerciais. A seguir, a partir destes dois exemplos, investigaremos como, através das imagens em movimento, buscou-se também uma ampliação dos circuitos.

"Toda pesquisa realizada na minha carreira artística lida com o movimento humano em várias áreas, como dança para o palco, coreografia, videoarte, sistemas educativos, notação de movimento pesquisa, estudos antropológicos, terapia corporal" (CORDEIRO, 2018, p.6). A ideia de movimento é fundamental no desenvolvimento do trabalho de Analívia, que é bastante ligado com a dança e com o corpo, em diálogo com uma herança construtivista.

M3X3 é uma dança, ou como a própria artista denomina, *computer dance,* onde, em um cenário branco de 3 metros por 3 metros, figuras geométricas pretas (quadrados e retângulos) formam uma grade, fazendo surgir nove grandes quadrados brancos, com uma espécie de tabuleiro de xadrez. Nestes espaços, nove intérpretes, com uma roupa preta, cobrindo da cabeça aos pés, com apenas alguns detalhes em branco nas articulações, executam a coreografia. Devido ao alto contraste do vídeo, e como efeito da vestuária, a sensação que temos, através da movimentação das bailarinas, é que o cenário, esse grande quadro, está a toda hora mudando pequenos detalhes.

Analívia desenvolveu este e outros trabalhos, pensando justamente na reprodução via vídeo e nesta imagem televisiva. Sua elaboração não é construída como uma apresentação tradicional, que geralmente ocorre em teatros e em salas de espetáculos. Como a própria artista pontua:

> A dança para TV é fundamentalmente diferente da dança para palco porque entre o bailarino e o espectador, temos a câmera. A câmera deve focalizar exatamente aquilo que expressa a intenção do bailarino. O objetivo é programarmos a câmera, os movimentos do bailarino e o cenário (MAIA, 2015, p.128).

Para coordenar e passar as instruções, não apenas dos movimentos aos dançarinos, mas também sobre o foco e a movimentação que o vídeo deve ter, a artista desenvolveu um programa de computador que passava as coordenadas, tanto para a equipe técnica responsável pela captação da imagem, como também para as próprias bailarinas. Todo este sistema para a realização desta obra, M3X3, envolvia uma quantidade de profissionais altamente especializados, assim como de equipamentos e de infraestrutura que apenas emissoras de televisões possuíam.

Para realizar o trabalho Analívia precisou negociar e convencer a diretoria da TV Cultura a disponibilizar os aparatos tecnológicos necessários (técnicos, câmeras e estúdio) e também que ele fosse exibido na grade de sua programação. Para isso, utilizou-se de um convite que já havia recebido do Festival de Edimburgo, organizado pela *Computer Arts Society*, para convencer a diretoria da TV Cultura a apoiá-la nesta produção.

A ideia de utilização de aparatos tecnológicos através da arte capaz de produzir uma comunicação sensível vinha sendo bastante explorada no Brasil por Waldemar Cordeiro, com sua proposta de arteônica. Segundo o artista concretista:

> a obsolescência do sistema de comunicação da arte tradicional reside na limitação de consumo implícita na natureza do meio de transmissão. O número limitado de fruidores possíveis, os custos elevados, a área de atendimento e as dificuldades técnicas do sistema de comunicação da arte tradicional estão aquém da demanda cultural quantitativa e qualitativa da sociedade moderna (Cordeiro, 1972).

Analívia, filha de Waldemar, de alguma maneira acabou sendo influenciada por estas ideias, como a própria artista em suas falas ressalta, porém, de maneira independente desenvolveu um trabalho bastante potente, onde, pela primeira vez no Brasil, o vídeo foi utilizado como uma expressão artística. No dia 18 de abril de 1973, foi exibido, dentro da programação da TV Cultura, a obra M3X3. Segundo a curadora Ana Maria Maia: "Dentro deste processo, não se pode negar a posição estratégica de Analívia como propositora, sem esquecer, por isso, seu interesse pelas dinâmicas de colaboração com pessoas e máquinas" (2015, p.12). A artista conseguiu, de forma inovadora, realizar esta ligação da tecnologia com o homem.

O modo como Analívia utiliza o vídeo se diferencia bastante da apropriação que um grupo carioca, em sua maioria formado por alunos de Anna Bella Geiger, irá trabalhar a partir de 1975. Para estes artistas, entre eles Letícia Parente, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale, o uso do vídeo era mais uma possibilidade de um registro e de uma experimentação poética, sem uma preocupação tecnológica e de circuito tão exacerbada como no caso de Cordeiro.

Nestas obras de Analívia, além de todo o aparato profissional que é exigido, o fato do objetivo final e delas serem exibidas em um veículo de comunicação de massa a colocam em um debate que, neste período, estava em plena ebulição: a ampliação não apenas das linguagens, mas também dos meios para arte, uma busca por novos espaços.

LOUCURA & CULTURA

"Atenção. Atenção. Eu preciso falar. Atenção. Eu quero falar." Estas são as primeiras palavras que ouvimos no filme de curta metragem Loucura & Cultura (1973, 35mm), de Antonio Manuel. Criado a partir dos diálogos de um seminário que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1968, onde intelectuais e artistas debatiam as definições e possíveis pontos de contato entre a loucura e a cultura em um dos momentos de maior repressão da ditadura militar.

Alguns anos depois, em 1973, a partir de trechos do áudio deste evento, Antonio Manuel constrói um filme com imagens de alguns dos participantes do debate em planos fixos, de frente, de costas e de lado, em uma clara referência às imagens policiais de fichamento de suspeitos em seus arquivos. Participam do filme Rogério Duarte, Lygia Pape, Caetano Veloso, Luiz Carlos Saldanha e Hélio Oiticica. O curta, de apenas 11 planos, mistura as imagens rígidas, onde o incômodo e a angústia dos retratados transborda para fora da tela e perpassa ao espectador, com trechos do áudio do debate intercalados com uma versão do hino nacional francês, *La Marseillaise*.

A experimentação com as imagens em movimento por artistas visuais foi uma linguagem bastante utilizada neste período. Como aponta o pesquisador francês a respeito desse fenômeno Philippe-Alain Michaud, "estendendo suas ramificações aos campos da pintura, da escultura ou também da música, o cinema experimental deixou surgir a possibilidade de uma desespecificação da experiência artística e abriu uma brecha no sistema moderno" (MICHAUD, 2014, p.57). O surgimento de tecnologias que facilitaram o processo da captura das imagens, como por exemplo o Super 8 e o vídeo (Portapak), onde não eram mais necessários técnicos especializados para filmar, e como consequência a queda no preço de sua produção, acabou contribuindo e estimulando estas experimentações. Porém, na grande maioria dos casos, tudo isso ocorre sem que eles abandonem suas pesquisas e objetivos primeiros. Pelo contrário, o que vemos nestes trabalhos são uma coerência e ligação de suas pesquisas com outras linguagens.

Quando Manuel realiza Loucura & Cultura, ele já era um artista atuante no circuito das artes visuais, com trabalhos importantes dentro da história da arte brasileira, como as Urnas Quentes e a performance o Corpo é a Obra. Para elaboração desta película, realizada em 35mm, o artista procurou associar um rigor construtivo com aspectos de uma crítica política e social. Segundo ele: "a estrutura é construtiva, pois cada plano é literalmente medido. A ideia inicial era dar um minuto para cada posição, mas percebi que ficaria muito longo. Acabei montando o filme por metro, medindo na fita" (MANUEL,1997, p.43). Mas, enquanto as imagens nos passam a sensação de desconforto e de clausura, a banda sonora é trabalhada de forma mais livre, com trechos de falas do debate se misturando com *La Marseillaise*, um hino associado com a ideia de revolução e liberdade. Como apontou o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet: "A faixa sonora é o lugar da aspiração à liberdade: fala-se e expressa-se a necessidade de falar (enquanto as pessoas nas imagens permanecem mudas), fala-se da repressão, mas da repressão no ambiente, fala-se da liberdade e criação. (1980, p. 14). Esta aparente ambiguidade entre imagens e áudio, de certo modo, mostra o papel do artista e dos intelectuais brasileiros que, nesta época, tinham seus direitos de liberdade cerceados pela ditadura militar.

Loucura & Cultura tem a sua primeira exibição pública não em galerias e museus, que seriam os locais mais tradicionais e acessíveis aos artistas visuais. Antonio Manuel decidiu inscrever o filme na competição do III Festival de Curta Metragem organizado pelo Jornal do Brasil e pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Nesta mostra, os filmes premiados, que tinham duração de 5 a 10 minutos, ganhavam o selo de categoria especial junto ao INC, que era "uma espécie de garantia de que o filme seria exibido nos dias reservados no mercado para o curta brasileiro" (AVELLAR, 1973). Este acabou sendo o caso de Loucura & Cultura, que, com isso, obteve a licença de ocupar um horário do espaço reservado aos curtas-metragens brasileiros antes da exibição de um filme em salas do circuito comercial de cinema. Segundo Manuel, com a distribuição de Jom Tob Azulay, a sua película foi exibida em sessões antes de Laranja Mecânica, de Stanley Kubirck.

Os exemplos citados acima, além do fato de todos terem sido feitos no ano de 1973, são significativos de como, também através das imagens em movimento, buscou-se não apenas a experimentação de novas linguagens nas artes visuais, mas, sobretudo, a ampliação dos meios e circuitos.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. *Expo Projeção*: 1973 - 2013. São Paulo: SESCE, 2013.

AYALA, Walmir. *Vídeo-tape na Bienal*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 nov. 1973. Caderno B, p.2.

BERNADET, Jean-Claude. *A voz do outro*: in: *Anos 70*: Cinema. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. Ltda., 1980.

COCCHIARALE, Fernando. *Filmes de artistas*: Brasil 1965 - 80. Rio de Janeiro: Contracapa / Metrópoles Produções Culturais, 2007.

CORDEIRO, Analívia. *Arquitetura do movimento humano*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, out. 2018. Disponível em https://www.analivia.com.br/wp-content/uploads/2019/08/posdoc-english-version4696.pdf Acesso em: 10 jan. 2023.

COSTA, Cacilda. *Videoarte no MAC*. in: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. pp.69-73.

MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo*: intervenção na mídia de massa brasileira. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel / entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.,1999.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme*: por uma teoria expandida. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal (1968/1973)*: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REES, A.L. *History of Experimental Film & Video*. London: British Film Institute, 1999.

O audiovisual na escola da favela diante de um cenário de incertezas[449]

The audiovisual in the favela school facing a scenario of uncertainties

Marta Cardoso Guedes
(UFRJ/SME)[450]

Resumo: Desde 2015, a Escola de Cinema do Djalma/CINEAD pesquisa a história da favela do Vidigal. 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 Santa Cruz/Antares em 1978. Em 2019, realizamos as gravações de *Morro do Vidigal* pelo confronto das imagens de arquivo com as testemunhas da história. Como retomar esse trabalho interrompido pela pandemia do Covid-19 em um cenário de incertezas?

Palavras-chave: Cinema, Educação, Favela do Vidigal, Covid-19, Incertezas.

Abstract: Since 2015, the Escola de Cinema do Djalma/CINEAD researches the history of the Vidigal favela. Restored in partnership with the Cinematheque (MAM-RIO), Super-8 images, photographs and cassette tapes about the struggle of the Vidigal favela residents against their removal to Santa Cruz/Antares in 1978. In 2019, recorded *Morro do Vidigal*, based on the confrontation of archive images with witnesses of history. How to retake this work interrupted by the Covid-19 pandemic in an uncertainty scenario?

Keywords: Cinema, Education, Vidigal Favela, Covid-19, Uncertainties.

INTRODUÇÃO

A favela do Vidigal sofreu diversas ameaças de remoção. Em 1977/78, ocorreu a maior delas. Parte da favela seria removida para o Conjunto Habitacional de Antares/Santa Cruz. Na época um grupo de presidentes da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal, com o apoio da Pastoral das Favelas, de simpatizantes da causa e de artistas da comunidade, impediu a remoção. Em 2015, a partir da aposta da Escola de Cinema do Djalma[451]/CINEAD[452] com a investigação da história da favela, foi possível realizar o documentário *Paraíso Tropical Vidigal*[453], todo gravado por estudantes de 09/13 anos de idade. A partir de então,

449 - Trabalho apresentado no XXV Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no SI – 4 Cinema e Educação.

450 - 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

451 - 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.

452 - Cinema para aprender e desaprender do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

453 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6JrNABk2YmI

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).

2020 seria o ano reservado para a montagem do filme documentário. Porém, o mundo hiperglobalizado viu explodir a pandemia da Covid-19. Com ela, vimos como a necropolítica (MBEMBE, 2019), escolhe quem vai viver ou morrer! Necropolítica, como um conceito acadêmico, ajuda-nos a pensar como o Estado se omite da sua função de proteger vidas. Justamente as vidas que geram riquezas pelo fruto do trabalho ou pelos impostos pagos, como a vida de nossos estudantes da classe trabalhadora e de suas famílias. Ao contrário do que deveria fazer – devolver essa riqueza para a população em bem estar social – a necropolítica envolve a precarização do serviço público, da saúde, do saneamento básico, do acesso à água, etc. Também investe em setores cuja finalidade é matar, como por exemplo, a Polícia Militar. Matar algumas pessoas de determinados grupos específicos, matar localizadamente e aos poucos. 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 internet, mortes de familiares (tanto por Covid-19, quanto pela violência policial rotineira); o ano letivo de 2020 ficou seriamente comprometido na rede pública estadual e municipal do Rio de Janeiro. No período de 2020/21, não foi possível contato presencial ou virtual com os estudantes da Escola de Cinema do Djalma. A Escola Municipal Prefeito Djalma Maranhão retornou presencialmente em julho de 2021, com os estudantes divididos em grupos A e B frequentando aulas em semanas alternadas. Em fevereiro de 2022 retomamos as atividades presenciais da escola de forma regular.

A produção do nosso documentário *Morro do Vidigal* tem um propósito historiográfico, memorialístico e político. Buscamos a elaboração de uma memória, o reconhecimento da história de lutas da favela do Vidigal tendo em vista a projeção de futuros plurais, diversos e livres dos nossos estudantes da classe trabalhadora. Desta forma, a ideia é realizar a montagem do filme com a participação deles. Com essa interrupção 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 encontram mais na escola Djalma Maranhão, pois ao completarem o primeiro ciclo do ensino fundamental são transferidos automaticamente para a Escola Municipal Almirante Tamandaré, também localizada na favela do Vidigal. Destarte, em 2022, foi preciso iniciar uma retomada da Escola de Cinema do Djalma com outros estudantes e novas parcerias.

O QUE PÔDE SER FEITO A PARTIR DESSE RETORNO PRESENCIAL PRECÁRIO E DUVIDOSO

No segundo semestre de 2022 realizamos sete sessões cineclubistas com a turma 1501. O objetivo foi o de exibir boa parte da nossa produção com a elaboração de uma memória coletiva da favela do Vidigal com a finalidade de retomarmos as atividades da Escola de Cinema do Djalma de forma regular a partir de 2023.

Dessa forma, no dia 18 de agosto, exibimos *Paraíso Tropical Vidigal*, nosso documentário de 2015. Foi surpreendente ver a reação dos estudantes, a maioria com 11/12 anos de idade, que na época da realização do filme tinham entre 3/4 anos, e portanto ainda não frequentavam a nossa escola, identificarem-se com as imagens. Era como se o filme tivesse sido realizado por eles. Os comentários durante o debate após a exibição versaram em torno da escola, da luta da favela, das localidades e dos moradores reconhecidos nas imagens, além de comentários sobre os colegas mais velhos (alguns até parentes deles), que participaram da feitura do filme. Comentários tais como: "porque vocês decidiram filmar nossa história?", Lara. "Legal que pessoas de outros lugares podem conhecer o Vidigal com esse filme...", Adenilson. "Eu não sabia dessa história do Vidigal...", Guylherme. "Conhecer essa história move a gente pra outras lutas!", consideração feita por Júlio césar. "Porque não tem mais sala de cinema na escola?", Geovanna. "Reconheci um monte de gente da favela aí no filme!", disse Kauã.

Em nossa segunda sessão cineclubista no dia 25 de agosto, exibimos *Ensaios sobre o Vidigal*[454], (2017), e *Só crias do VDG*, (2018). Ambas as produções incluem imagens, já restauradas por nós, da favela do Vidigal dos anos 70. Os filmes mostram ainda imagens da abertura da caixa de isopor de Felícia Krumholz com o seu material de arquivo na Cinemateca do MAM-Rio em 2017. Felícia, simpatizante da causa da favela do Vidigal, registrou em super-8, fotografias e fitas cassete a luta dos moradores da favela do Vidigal em 1977/78, além de imagens do processo de restauração desse material nesta mesma Cinemateca. Durante o debate a conversa versou sobre a origem das imagens de arquivo e como foi descoberta por nós - professora e estudantes da Escola de Cinema do Djalma em 2017.

No dia 08 de setembro realizamos nossa terceira sessão cineclubista com a exibição de *Vidigal: exercícios de pensamento*[455], nossa montagem somente de arquivos realizada em 2019. Foi deveras interessante observar a atenção e o entusiasmo com que os estudantes se dedicaram ao debate. As indagações giravam tanto em torno do assunto em si quanto sobre a forma como a montagem havia sido concebida. "Marta quem tem fome não é livre!", afirmou Júlio César. "Eu não sabia que o Vidigal se chamava Vidigal por conta do Major Vidigal que caçava os escravos!", disse Leonardo. "Os tiros são o chicote do Major Vidigal?", perguntou Lara, 12 anos. De acordo com Walter Benjamin (2009), 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). E de acordo com Bresson (2008), "uma coisa velha se torna nova se você a destaca do que a cerca habitualmente" (BRESSON, 2008, p.49).

454 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=guBJKG-F3Fg

455 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ufy_biYtK5k&t=7s

O conhecimento da origem do nome Vidigal pelos estudantes/moradores/professores da favela pode ajudar na percepção racializada de nós mesmos e dos outros?

A polícia militar de hoje é civil, mas guarda sua historicidade na continuidade de todos os valores ligados à escravidão, quais sejam: cultura da violência e do desrespeito à vida. A barbárie com que a polícia militar de hoje age em relação aos negros e pobres nas favelas tem origem no nascimento da polícia e na sua não dissolução quando do término da escravidão no país. Nestes vinte e dois anos de trabalho na rede municipal de educação do Rio de Janeiro, já perdi a conta de quantos velórios, por violência policial, participei. Perdemos na escola do Vidigal ao menos quatro estudantes assassinados pela polícia. Crianças entre 10/13 anos de idade. Também perdemos alguns dos responsáveis por nossos estudantes pelo mesmo motivo. Portanto, é de fundamental necessidade trabalhar, na escola, a historicidade dessa polícia – que não foi extinta com a abolição da escravidão em 1888 – e a mentalidade da cor que persiste até hoje com a morte dos negros naturalizada desde então.

Também realizamos uma sessão cineclubista com a exibição de *Alma no Olho* (1974), do cineasta Zózimo Bulbul no dia 22 de setembro, pois além do filme versar sobre a nossa temática, desejávamos exibir um filme que não fosse produção dos nossos estudantes a fim de iniciar a nossa 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 projeto de extensão universitária "A criação do IMADIS e a retomada da Escola de Cinema do Djalma – Vidigal", recebeu apoio do Edital do IEAHu para apoio à extensão universitária em contextos de vulnerabilidade – 2022 e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Foram realizadas três sessões cineclubistas reunindo os estudantes da turma 1501 da nossa escola e os estudantes de graduação em Cinema da PUC-Rio com a exibição e debate dos filmes realizados no curso universitário. As duas primeiras sessões, realizadas na escola no mês de outubro, contou com a presença de 30 estudantes, Jovens entre 10 e 13 anos de Idade. Foram exibidos tanto os filmes dos estudantes da PUC-Rio quanto o filme *Só Crias do VDG*, produzido pela Escola de Cinema do Djalma, e escolhido pelos jovens da turma 1501 em uma votação democrática. Nas sessões, seguidas de debate, a troca entre os estudantes da Djalma e os estudantes universitários foi fértil. O envolvimento deles tanto com a exibição dos filmes quanto com os debates foi vigoroso. Ao final os estudantes da PUC-Rio cederam seus equipamentos ensinando aos jovens como usá-los. Foi visível o desejo de produzir imagens e fazer filmes, o que nos impulsiona na recuperação de nossa Escola de Cinema do Djalma, e sobretudo no desejo de retomarmos a montagem de *Morro do Vidigal*, nosso documentário, gravado em 2019, a partir do encontro entre os personagens da história de luta da favela do Vidigal com o material de arquivo do qual fazem parte.

A terceira e 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 de Felícia Krumholz. Nesta sessão, realizada no dia 17 de novembro, foi exibido o premiado filme *Chico*

(2015), dos Irmãos Carvalho, egressos do curso de Cinema da PUC-Rio. A ficção, passada no Brasil de 2029, mostra crianças pobres, negras e faveladas marcadas em seu nascimento com uma tornozeleira. Estas têm suas vidas rastreadas por se presumir que elas irão, mais cedo ou mais tarde, entrar para o crime. Chico é uma dessas crianças, no dia do seu aniversário é aprovada uma lei que autoriza a prisão delas. A história abarca também as relações familiares entre Chico, sua mãe e sua avó.

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. Eles conversaram sobre o filme com nossos estudantes. 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. Ao término do encontro os realizadores de *Chico* nos confessaram que estavam apreensivos quanto a sessão, pois nunca antes haviam apresentado e debatido o filme com um público tão jovem, ficaram surpresos e felizes com o amadurecimento e posicionamento dos nossos jovens estudantes.

CONSIDERAÇÕES

Quando a luta dos subalternos é vencedora, existe uma política de apagamento dessa história. A aposta nessa investigação da história da favela com o cinema na escola foi profícua. Todo um campo de pesquisa aberto ao plano dos afetos foi constituído, uma atenção acessível ao encontro, e assim as imagens de arquivo colidiram conosco. A partir dessa colisão, não restou mais quaisquer dúvidas de que dar a ver as imagens de luta e resistência de 1977/78 era fundamental para que os estudantes pudessem ter elementos que embasassem sonhos de transformação da realidade social em que vivem.

Nem mesmo a dura realidade da ruptura democrática de 2016, que retirou Dilma Rousseff da Presidência do Brasil e levou à ascensão da extrema-direita com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, do movimento "Escola sem Partido" que estava presente em 100 municípios brasileiros, da necropolítica de Wilson Witzel, com seus "tiros nas cabecinha", e da omissão de Marcelo Crivella com a educação municipal do Rio de Janeiro durante a pandemia que nos assolou desde o início de 2020, foi capaz de derrubar o que havíamos construído com o cinema na escola e a elaboração de uma memória de lutas da favela do Vidigal. Sim o material produzido pela Escola de Cinema do Djalma pode ser utilizado na educação permanente de nossos jovens estudantes! Mas, como retomar a Escola De Cinema do Djalma em um cenário de novas incertezas?

No final de 2021, enfrentamos a tentativa de retirada das urnas eleitorais pela 2ª Coordenadoria Regional de Educação. Foram os moradores/ativistas de outrora e personagens de *Morro do Vidigal* que tiveram atuação fundamental para garantir a permanência da direção eleita. Porém no final do ano letivo de 2022 a diretora foi exonerada e uma nova direção interventora assumiu o comando da escola. Também está prevista para 2023 uma alteração no funcionamento da escola que passará a atuar em turno único.

O cinema na escola terá espaço com a nova gestão? Será possível dar prosseguimento ao projeto extensionista do CINEAD e do IMADIS na escola? Conseguiremos finalizar com os estudantes e exibir na escola nosso documentário *Morro do Vidigal* realizado com um propósito historiográfico, memorialístico e político?

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.

LEANDRO, Anita. *Testemunho filmado e montagem direta dos documentos.* In. DELLAMORE, 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.

O trato de filmagem[456]

The filming deal

Matheus Andrade[457]
(Doutor - UFPB)

Resumo: Este é um ensaio sobre o fenômeno de sociabilidade que ocorre no processo de gravação com uma câmera, o qual denomino de trato de filmagem. Naturalmente, os usuários da máquina filmadora estabelecem um tipo de relacionamento que se efetiva durante os registros audiovisuais. Nele, tanto quem filma quanto quem ou o que é filmado age em função da construção da informação fílmica que ali se codifica, o que me leva ao entendimento de que toda filmagem é constitutiva de um trato entre pessoas.

Palavras-chave: trato de filmagem; direção de fotografia; cinematografia; câmera.

Abstract: This is an essay on the phenomenon of sociability that occurs in the process of recording with a camera, which I call the filming deal. Naturally, camcorder users establish a type of relationship that takes effect during film recordings. In it, both those who film and who or what is filmed act on the basis of the construction of the filmic information that is codified there, which leads me to the understanding that all filming is constitutive of a relationship between people.

Keywords: filming deal; photography direction; cinematography; camera.

Li o diário de bordo do filme *Deus é brasileiro* (2003). Nele, o cineasta Cacá Diegues conta sobre todo o processo de realização da obra e muito mais. Em meio a tantos relatos curiosos, uma passagem específica chamou minha atenção: quando ele explica que Antônio Fagundes o levou a rever o método que havia pensado para as gravações, tanto pelo comportamento nos ensaios quanto pela grandiosidade do ator. E concluiu o seguinte: "Acho que é essa a plenitude do seu ideal de filmagem – combinar em vez de ensaiar e fazer tudo de primeira" (DIEGUES, 2003, p. 53).

Doméstica (2012), dirigido por Gabriel Mascaro, apresenta uma estratégia de filmagem autêntica: ele entrega uma *handycam* digital, de fácil manuseio, nas mãos de adolescentes para que eles registrem suas empregadas domésticas em suas casas. Com o que foi gravado, Mascaro fez o documentário. Mesmo com a impressão de que todos os adolescentes tenham tido as mesmas orientações para a execução dos registros, o resultado é um material diversificado, proveniente dos diferentes usos que foram feitos da câmera naquelas relações familiares.

Numa *live* do *Instagram*, realizada pela Associação Brasileira de Cinematografia, em 13 de abril de 2020, às 17h, dentro de uma série intitulada *Live ABC*, feita durante a primeira fase da pandemia da COVID 19, o diretor de fotografia Mauro Pinheiro Jr. conta sobre sua

456 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão temática Estética e Plasticidade da Direção de Fotografia.

457 - Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba, da área de Direção de Fotografia; membro do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento.

experiência de trabalho no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005). Diante das inquietações do diretor Marcelo Gomes acerca da imagem que pensava para aquela narrativa, avessa às obras cuja exuberância visual do sertão brasileiro é evidenciada, ele propôs o seguinte: "Quer ensaiar de um jeito e você muda com o elenco e não me conta? Isso é um jeito da gente trabalhar" (2020). Para tanto, combinou de expor com a luz do sol das 9h às 16h, sem qualquer outro refletor, para evitar a luz lateral característica daquela visualidade bela e, ainda, facilitar os improvisos com a câmera.

E, para não me alongar, em *Democracia em vertigem* (2019), obra de Petra Costa cuja narrativa faz um panorama das lutas políticas na democracia brasileira, principalmente, nas duas primeiras décadas do século XXI. Em meio a tantas cenas, destaco apenas uma: a do Palácio da Alvorada. Pontualmente, um plano sequência de uma câmera lenta que passeia pelo ambiente vazio, sem ninguém por ali, mostrando aquele local memorável, sobreposto à voz da própria diretora enquanto narradora do filme.

Os quatro exemplos que trago, embora pareçam dispersos, se conectam por um único fenômeno: o trato de filmagem. Refiro-me aos relacionamentos interpessoais que se organizam em função da câmera filmadora, entre quem filma e quem ou o que é filmado.

Parto de uma perspectiva mcluhaniana, através da qual entendo a câmera como uma tecnologia de informação pertencente ao ambiente do cinema, para, assim, tomá-la como um item propulsor de dinâmicas de socialização. Basicamente, uma causadora de efeitos, descritos nas práticas como as pessoas se organizam social e fisicamente em função das gravações, "(...) porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas" (MCLUHAN, 2005, p. 23). Em outras palavras, é a maneira como a informação se movimenta nas sociedades ou como cada meio processa e veicula o conhecimento que faz com que os usuários desenvolvam dinâmicas de sociabilidade específicas pelos usos que fazem das tecnologias de comunicação.

É nessa linha que aponto minha objetiva para as ações e associações humanas que se configuram pelos usos das câmeras filmadoras, focando nos tratos que se estabelecem entre as pessoas. Consiste nos mais dispersos tipos de relacionamento articulados pelos usuários da filmadora, os quais podem desempenhar, a cada ocasião, os papéis tanto de quem filma quanto de quem é filmado na iminência de movimentar a informação fílmica. Um fenômeno marcado por acordos e desacordos entre os participantes, feitos para as gravações e que habitam nas entranhas das cenas.

Não me refiro exatamente a um "contrato" porque nem sempre é um processo tão estável assim. Para as filmagens, há um tipo de consenso interpessoal que define alguns caminhos a serem tomados, com a possibilidade de haver outros rumos inesperados. No desempenho dos papéis de quem filma e quem é filmado, muita coisa pode acontecer e ser registrada, perpassando todo o movimento da informação: seja na criação do modo como se executa uma filmagem, no momento de realização ou na finalização dos registros.

Observo, assim, quatro aspectos que dizem respeito ao trato de filmagem: 1) a relação; 2) a tecnologia; 3) a plasticidade; e 4) as coisas.

Primeiro: coaduno com a ideia de que toda relação é uma relação de poder, na qual se constitui um jogo de forças entre os sujeitos, visto não apenas pelo viés da opressão, mas também como uma "rede produtiva" de ações humanas (FOUCAULT, 2007, p. 08). Portanto, o trato de filmagem não deixa de ser uma relação marcada pelas práticas de poder e resistência. Com isso, as distinções, as identidades e as subjetividades dos usuários se atravessam nas informações fílmicas. Cientes das características de processamento e circulação do ambiente informativo do cinema, os participantes agem para que a filmagem materialize valores oriundos de certos interesses. Questões morais e éticas são, frequentemente, postas em xeque nessas relações, sobretudo pela perenidade e o alcance que as filmagens podem ter no ambiente audiovisual. Agenciamentos são feitos pelos usuários até no devir das gravações, que ora acontecem conforme o previsto, ora desembocam em atos inesperados, pela forma como o trato se desenrola ao longo do movimento da informação fílmica.

Entendo que há um desequilíbrio de forças no ato de filmagem pelo modo como a cultura imperial naturalizou o "direito unilateral" do registro fotográfico (AZOULAY, 2019, p. 135), delegando mais poderes a quem manuseia a câmera na relação. Por isso, é preciso perceber as estratégias de resistência dos usuários filmados nas sutilezas de suas ações. Como o caso explicitado por Cacá Diegues que, diante dos gestos de Antônio Fagundes e suas distinções, se rendeu à reelaboração do modo de captura das imagens com a finalidade de potencializar aquele trabalho. Há um tipo de reequilíbrio da balança naquela relação de poder vigente no trato entre diretor e ator que se materializa discretamente nas filmagens.

Segundo: a tecnologia, ou melhor, o tipo de câmera contribui diretamente para a proposição de um trato de filmagem. Como, por exemplo, no caso do drone. Entre quem filma e quem é filmado, ele já pressupõe certo desequilíbrio de forças entre os participantes, pois "[...] o drone fornece um sentimento de invulnerabilidade muito mais forte a seus operadores" (CHAMAYOU, 2015, p. 86), ao tempo que desperta outras sensações em quem está sendo filmado, implicando em acordos e desacordos pelo uso que dele é feito. Assim, cada modelo de máquina filmadora usada numa determinada dinâmica ajuda a moldar a relação de poder entre os participantes por insinuarem certos sentimentos em cada uma das pessoas do trato de filmagem, como no caso da *handycam* nas mãos dos adolescentes. Uma câmera doméstica, popularmente tida como amadora, utilizada dentro de casa, estabelece uma série de tratos de filmagem entre patrão e empregada. Vista pela desimportância do amadorismo, a *handycam* digital também é operada pelas próprias domésticas, conforme as cenas, remodelando posições de poder nas informações fílmicas. Através da câmera terceirizada, por sua vez, o diretor entra sorrateiramente no espaço privado daquelas famílias, sem pisar lá, para registrar aqueles efeitos impulsionados também pela pequena filmadora.

Terceiro: a plasticidade das filmagens é permeada pelo trato. Há, no processo criativo, tomadas de decisão feitas para materializar as experiências com a câmera, numa espécie de triagem dos chamados "elementos plásticos da imagem" (AUMONT, 2012, p. 140). Refiro-me

a elementos como: o enquadramento, o plano, o movimento de câmera, a iluminação, a composição, o grafismo, o tratamento de imagem, o suporte de gravação, o tamanho da janela. A escolha desses elementos é atravessada pelos tratos que se estabelecem para as filmagens. Pelo depoimento de Mauro Pinheiro Jr., entendo que a luz solar a pino como matriz principal para *Cinema, aspirina e urubus* está intrinsecamente ligada, também, ao trato de filmagem esboçado em pré-produção. A proposta de gravação descrita desemboca na produção de enquadramentos desviantes de uma câmera menos comportada que, improvisadamente, corre atrás das ações em algumas cenas. Nisso, cada contraste, cada superexposição e escuridão que surge na tela, cada plano nos diz respeito aos relacionamentos interpessoais com a câmera. Nesse sentido, diante da tela, os elementos plásticos funcionam como uma pista para o trato de filmagem que ali se estabeleceu.

Quarto: as coisas também fincam tratos de filmagem com as pessoas, pois as "coisas do mundo" estão substancialmente "emaranhadas nas relações sociais" (INGOLD, 2012) e, por isso, são dotadas de valores patrimoniais dos povos. Apontar a câmera para uma paisagem ou um monumento arquitetônico, por exemplo, é também estabelecer uma relação, pois as coisas estão repletas de memórias produzidas por outras pessoas. Por esses valores, elas agem, de certa maneira, sobre os usuários que operam as câmeras, influenciando nas suas tomadas de decisão: na postura ética, na escolha de equipamentos, nos elementos plásticos e nos recortes narrativos. Falo, mais precisamente, dos objetos principais como motivo da imagem, sem descartar os cenários em que se ambientam personagens. O caso do Palácio da Alvorada, do filme de Petra Costa, este como motivo principal daquele ponto da narrativa, é uma coisa abarrotada de memórias e, por isso, age sobre quem filma. A câmera lenta flutuante que atravessa a sala vazia e sai pela porta da frente, onde se encontram duas placas memorialísticas, é o resultado de quem filma diante do trato feito com aquele lugar. Uma imagem que provavelmente buscou traduzir os sentidos oriundos do campo político ali emaranhados, remetendo à longevidade e ao marasmo daquelas memórias para as quais a diretora mira sua objetiva com a finalidade de expor cinematograficamente um sistema repetitivo e frustrante que ali habita. Enfim, há um trato com a coisa inscrito na cena.

Nos casos em que alguém filma a si próprio, também, se estabelece um trato de filmagem. Afinal, temos um usuário que, sozinho, desempenha os dois papéis do processo e que, da mesma maneira, desemboca nos aspectos elencados: a relação, a tecnologia, a plasticidade e as coisas.

O trato de filmagem diz respeito a todos os tipos de consenso entre quem filma e quem ou o que é filmado, oriundos de cada circunstância com a câmera, abarcando, assim, a diversidade dos métodos de gravação em audiovisual, seja obra de ficção, documentário ou qualquer outra. Essa dimensão do fazer imagético me permite, por fim, fazer a seguinte asseveração: as filmagens são constitutivas de tratos entre os usuários da câmera.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Cinematografia. *Live ABC: Mauro Pinheiro Jr, ABC*. Youtube, 13 de abril de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hPmN83WLozY&t=5359s

Acesso em: 28 de abril de 2022.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16ed. Campinas: Papirus, 2012.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. In: *Zum [n.17]* - revista de fotografia, IMS: São Paulo, v.1, n.17, out. 2019, p.116-137.

CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

CINEMAS, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr. Brasil: Dezenove filmes, 2005 (99 min.).

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara, Shane Boris e Tiago Pavan. Brasil: Netflix, 2019 (121 min.).

DEUS é brasileiro. Direção: Cacá Diegues. Produção: Renata Almeida Magalhães. Brasil: Columbia Tristar (110 min.).

DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Daisy Ellis. Brasil: Vitrine Filmes, 2012 (76 min.).

DIEGUES, Carlos. *O diário de Deus é brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. 2ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p.25-44, jan./jun. 2012.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

Homens do Amanhã: O Super-Homem, o corpo e a assombrologia. [458]

Men of Tomorrow: The Super-man, the Body and Hauntology.

Matheus de Arruda Morais[459]
(Mestre – UFPE)

Resumo: O foco é na exploração do "super-herói" como uma ideia de corporalidade futurista para "O Homem do Amanhã" em futuros que nunca vieram, a partir da teoria do Cinema Háptico e do cinema como experiência fisiológica, como codificado por teóricos como Jennifer Barker, Linda Williams, Thomas Elsaesser e Malte Hagene em comparação com o conceito de "assombrologia" do futuro perdido de Mark Fisher. A análise será feita pelo recorte dos chamados "filmes de super-herói" em voga nas últimas duas décadas.

Palavras-chave: Cinema, Corpo, Assombrologia, Super-Herói, Háptico.

Abstract: The focus lies in the exploration of the "super-hero" as an idea of futuristic corporeality for "The Man of Tomorrow" in futures that never came, starting from the Haptic Cinema theory and of cinema as a physiological experience, as codified by theorists like Jennifer Barker, Linda Williams, Thomas Elsaesser e Malte Hagene in tandem with Mark Fisher's "Hauntology" and lost futures concept. This will be done through the so-called "superhero films" that became popular in the last two decades.

Keywords: Cinema, Body, Hauntology, Superhero, Haptic.

INTRODUÇÃO

Em sua obra *The Skin of Film* (MARKS, 2000, p. 12), a autora Laura Marks observa a existência do chamado "oculocentrismo", uma tendência historiografica do estudo de cinema a "descorporificar" a experiência fílmica, eliminando a natureza profundamente fisiológica do campo. Junto a Marks, autores como Jennifer Barker, Linda Williams e Steven Shaviro tentam restaurar o aspecto físico da experiência cinematográfica por meio do conceito do "Cinema Háptico", que se foca nas relações entre os corpos na tela (e a própria tela em si) em uma experiência fisicamente localizada (MARKS, 2000, p. 12-15).

Na definição do Cinema Háptico todo o cinema é físico, mas existem gêneros mais físicos do que outros: aqueles focados em causar reações físicas. Linda Williams em particular cita o horror (calafrios/gritos), melodrama (lágrimas e choro), e o pornô (a excitação

458 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Sensorialidades (10/11, 14h30).

459 - Graduado em Cinema e Audiovisual e Mestre em Comunicação, ambos pela UFPE, Matheus Arruda (25) é um acadêmico, escritor, roteirista e quadrinista e membro do grupo acadêmico LAPIS da UPFE.

sexual), mas Jennifer Barker debate esta definição e por sua vez argumenta por uma expansão dessa definição além desses três (BARKER, 2009, p. 74-75). Baseada nessa observação delineada por Barker, o leque pode se expandido a um em particular: o filme de super-herói.

É irônico, então, que os super-heróis podem também serem chamados de fantasmas, seres espectrais que assombram nossa cultura apesar de terem sido criados décadas atrás como produtos efêmeros para públicos infantojuvenis. A marcha do tempo apenas fortalece esses fantasmas mascarados. Uma explicação para tal pode ser encontrada em Mark Fisher: "Quando o presente desistiu do futuro, nós devemos procurar as relíquias do futuro nos potenciais não ativados do passado", afirma Mark Fisher (2013, p. 53) sobre a potencialidade da Assombrologia como conceito político, particularmente em ficção especulativa. Para Fisher (p. 44), nossa cultura é uma de fantasmas, de futuros imaginados esmagados pelo avanço desenfreado do capitalismo tardio, futuros que nos assombram, se recusando a morrer porquê nunca estiveram genuinamente vivos. Alguns destes fantasmas não podem ser apenas vistos, mas também tocados: estes são os super-homens, fantasmas hápticos.

O SUPER-HOMEM

Um espectro assombra a cultura pop – o espectro do super-herói. Ao longo das recentes décadas o conceito foi de um nicho cultural a gigantes do cinema que dominam a bilheteria e toda a atmosfera global de produção cinematográfica com sua preponderância. Esses personagens, criados décadas atrás, parecem apenas crescer em relevância no nosso *zeitgeist* cultural não importa quanto tempo passe, se recusando a desaparecer.

Enquanto existem outros experimentos anteriores, o nascimento do super-herói é largamente datado (MORRISON, 2011, p. 17) com a publicação de *Action Comics #1* em 1938, primeira aparição do personagem Superman, criado por Jerry Siegel e Joe Shuster. Para Umberto Eco (1971, p. 12), o Superman é uma manifestação de um anseio ancestral por um herói sobre-humano nos moldes de Hércules, mas adaptado as necessidades de um mundo pós-revolução industrial, onde o homem comum é sobrepujado por máquinas e se encontra reduzido uma engrenagem em um sistema maior. Logo este herói da era moderna tem que ser fisicamente descomunal, uma criatura capaz de sobrepujar qualquer máquina, capaz de derrotar toda a modernidade sozinho. Nada demonstra isso com mais clareza que a capa de sua primeira edição, que se foca em um feito físico e como as pessoas reagem a ele.

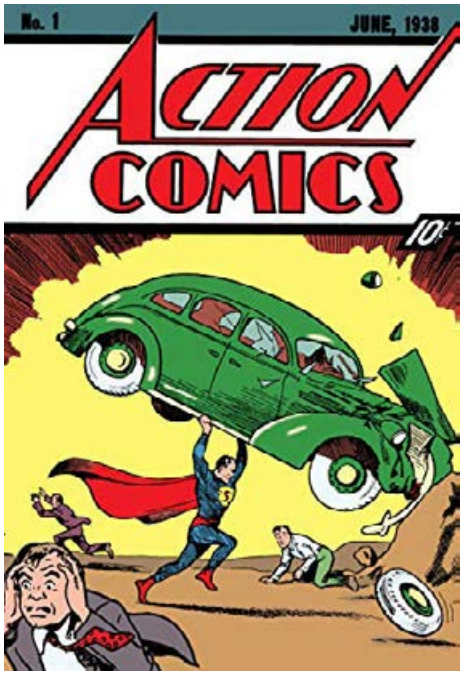


Figura 1: *Action Comics #1* de Joe Shuster (Fonte: DC Universe Infinite).

Mas sua natureza tem dois lados, pois como Umberto Eco observa (p. 13) o personagem tem duas identidades: o titânico Superman e o pacato, ordinário Clark Kent. Se o primeiro representa toda a força que pode sobrepujar a fúria implacável da sociedade moderna industrial, o segundo representa o pobre homem comum proletário que qualquer membro da audiência pode se identificar. Concordando com a perspectiva de Eco e expandindo sobre ela, o quadrinista e pesquisador Grant Morrison (2011, p. 12) coloca o Superman como o herói supremo do proletário em uma era de incerteza e insegurança com a ascensão do fascismo e da rápida industrialização. Morrison chega a se referir ao ideal do Superman primordial como "socialista" (p. 23). Para elu, a dualidade de identidade é a chave desse sucesso, uma característica que traz esse primordialismo mitológico de heróis como Hércules e Agamenon para a realidade moderna proletária.

A identidade do Superman é, como observado, profundamente física e fisiológica. O que o faz Superman são seus feitos físicos extraordinários, sua pose altiva, seus músculos definidos, as roupas coloridas e o S no seu peito, símbolos que drapejam seu corpo. Similarmente Clark Kent é definido pela ausência desses traços e pela sua fisicalidade de (performática) fragilidade, completo com o famoso par de óculos de grau para indicar uma visão débil (em contraste ao Superman usando visão raio-X e olhos laser). Não é apenas uma identidade capaz de sobrepujar a modernidade implacável, mas um novo corpo, um ideal físico que seja capaz de conter em si tanto a fragilidade do homem ante o avanço da industrialização quanto um potencial escondido físico que supere qualquer invenção.

Este aspecto é particularmente refletido na sua famosa alcunha de "Homem do Amanhã". Esta surgiu (RICCA, p. 219-221) como resultado de um evento que ocorreu em Nova York em 1939, a chamada "Feira do Amanhã" incentivada tanto pelo governo quanto pela iniciativa privada como uma forma de demonstrar potenciais novas tecnologias e erguer os ânimos do povo americano após a Grande Depressão e com a iminência da Segunda Guerra

Mundial (que começaria poucos meses depois da abertura da Feira). O futuro mostrado pela feira era utópico, cosmopolitano (com a maioria dos grandes países tendo alguma representação com exceção da Alemanha e da China) e brilhante, em forte contraste com a recente crise econômica e a vindoura crise bélica. Como parte deste futuro, o recém-estreado Superman fez sua parte, fazendo parte do evento (interpretado por um ator desconhecido) com a alcunha adotada de "O Homem do Amanhã" e promovendo "O Dia do Superman", onde crianças e adultos participaram de atividades físicas atléticas variadas. A Feira passou, junto com a Segunda Guerra, mas a alcunha se manteve junto com o objetivo do personagem: apresentar um literal e figurativo corpo do "Homem do Amanhã".

Mas este também é um corpo descorporificado, fantasmagórico. Como uma ilustração na página, o Superman (e seus sucessores) tem sua fisicalidade eternamente fincada ao campo bidimensional das páginas de quadrinho, subjugado a variações eternas de cores, artistas, traços e ângulos diferentes. Elementos em comum se mantém, mas o corpo está sempre em alteração, em flutuação, e calcadas em uma estética maior do que a vida, "super. Trazer o Superman para a realidade é trazer um eco de algo que não deveria existir em três dimensões, um espectro da página colorida.

Fisher define (expandindo no trabalho de Derrida), existem as "metafísicas da presença", que se baseia na valorização do agora fisicamente localizado, e as "metafísicas do crepitar", baseadas na presença disforme e incerta do espectral. O quadrinho de super-herói se encontra na segunda categoria. Ao mesmo tempo que o corpo personificado do super-herói está sujeito a afirmações De forma simultânea e paradoxal o super-herói também é imutável, deslocado do tempo, como observado por Umberto Eco: vivem em um eterno presente, histórias que sempre se passam em um ambíguo "agora" de natureza imutável, mas que também acena a um hipotético futuro e a um passado mitológico (1972, p. 14). Trata-se de uma temporariedade rompida, sem ponto de origem, a temporariedade do espectro que assombra as eras das páginas coloridas, errante.

Morrison por sua vez também observa (2011, p. 134) que a mídia de quadrinhos em si também dialoga com um regime diferente de tempo, mostrando esses personagens cristalizados em quadros, pequenas fatias de tempo que podem ser visitadas ou revisitadas na velocidade ou ordem que o leitor quiser. A mídia por si só possui um tempo espectral, um presente congelado em pedaços de passado que segue uma ordem ao futuro ilusória.

HOMENS DE AÇO, HOMENS DE CELULOIDE

O Superman é seguido por um exército de imitadores e sucessores que efetivamente desencadeiam o gênero de super-heróis como um conceito. Inúmeros "Homens do Amanhã", cada um com uma variação diferente de um ideal e paradoxalmente antiquada para um futuro, se tornam populares nos quadrinhos (MORRISON, p. 11). Mas o Amanhã do Superman nunca veio.

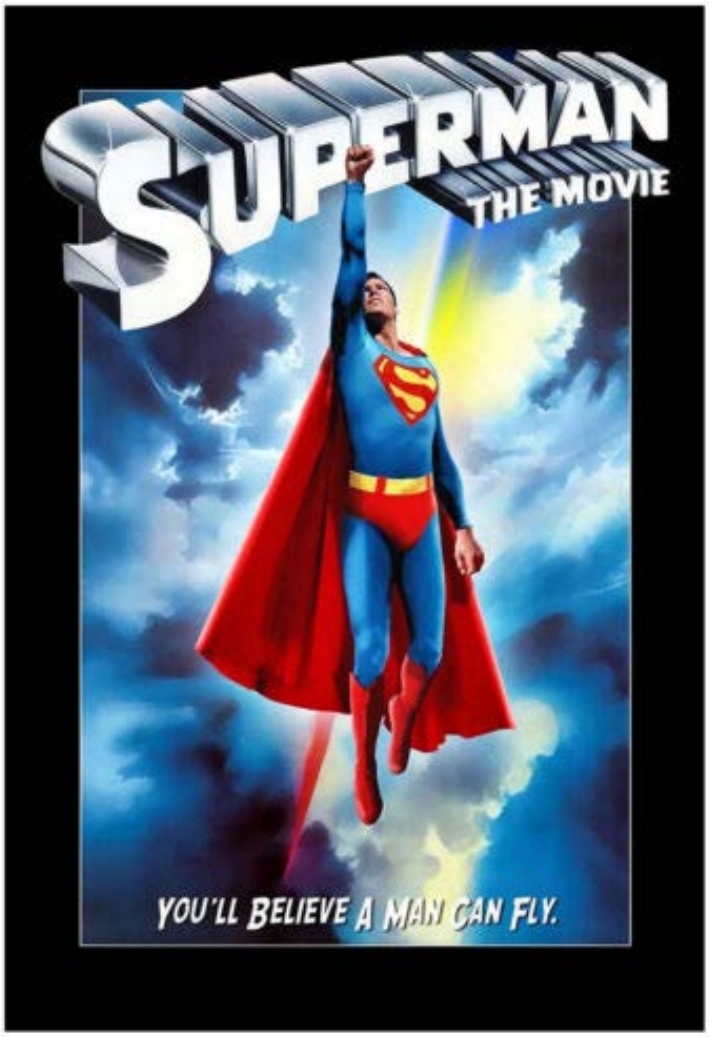
Foi um dos sucessores do Superman que primeiro tentou realmente casar a mídia cinematográfica com o quadrinho de super-herói: Capitão Marvel (atualmente conhecido como Shazam por motivos jurídicos), que foi adaptado em um filme serial em 1941. O próprio Superman seguiu este caminho em 1948 dez anos após sua estreia editorial em 1938. A fórmula do filme serial, se dividindo em capítulos a serem assistidos no cinema semanalmente, se aproxima do formato de um quadrinho no formato episódico da narrativa, o que teoricamente faz este o filme serial o formato perfeito para adaptar o conceito do super-homem nos moldes Superman. Apesar de ambos os casos terem sido sucessos de público e crítica na época (HARMON, 1972, p. 216-220), ambos ficaram aquém da linguagem original.

O problema deste toque entre a pele da tela e a pele dos quadrinhos foi simplesmente a dificuldade de traduzir a corporeidade da mídia dos quadrinhos de super-herói para a tela. Trata-se de um embate inerente entre uma mídia notada pela "metafísica do crepitar" e uma mídia notada pela "metafísica da presença": como anteriormente estabelecido, os quadrinhos se definem por essas grandiosas imagens de específicos momentos cristalizados no tempo que podem ser revisitados, enquanto o cinema é definido por um movimento fluido, contínuo, linear. Fornecer carne ao espectro encapotado dos super-homens é uma tarefa árdua.

Os corpos sobre-humanos dos super-homens parecem reduzidos, apequenados e aprisionados no espaço-tempo do cinema do filme serial, uma tentativa de sincronizar o tempo e os corpos assincrônicos dos quadrinhos. Os feitos extraordinários dos corpos sobre-humanos similarmente sofrem com a rudimentaridade dos efeitos. O serial do Superman parece quase admitir a dificuldade de trazer uma figura tão maior do que a vida quanto o Superman para três dimensões, com os efeitos dos superpoderes do personagem sendo retratados por meio de animação 2D, com traço estilo dos quadrinhos originais, inserida na imagem.

Mas o choque entre as duas sensorialidades drasticamente diferentes também traz positivos no futuro, só foi necessário aguardar o avanço da tecnologia. A próxima tentativa de longa-metragem live-action foi em 1978 com o diretor Richard Donner, com a famosa tagline promocional que já indicava a intenção do filme: "Você vai acreditar que um homem pode voar!".

Figura 2:



Poster de *Superman – O Filme* (Fonte: IMDB).

E, de fato, Superman de 1978 se configura como talvez o primeiro filme a de fato realizar a sensorialidade sobre-humana de um super-homem por uma combinação de áudio e imagem com efeitos de ponta da década de 70. Isso se reflete no constante esforço do filme em guarnecer as ações sobre-humanas do personagem com uma rica paisagem sonora e visual que fornece peso e textura aos seus atos. Talvez o momento mais emblemático dessa corporeidade seja quando o Superman voa rápido o suficiente para girar o planeta ao contrário e voltar o tempo para salvar sua amada. Seu corpo transcende o espaço-tempo contínuo, um corpo assíncrono, capaz de fazer do passado o seu presente e futuro. Um corpo de "crepitar", na terminologia de Fisher.

CONCLUSÃO

1989 é o ano da queda do muro de Berlim, o ano delineado por Derrida como o ano do triunfo do capitalismo neo-liberal, um triunfo que rompe a noção tradicional da história com o que Fukuyama chama "o fim da história", erguendo a sociedade a um transe filosófico de que o triunfo do neo-liberalismo agora era inevitável, mas ainda assombrado pelo fantasma-

górico espectro do Marxismo (DERRIDA, 1994, p. 80-85). É também o ano de lançamento de Batman (1989) de Tim Burton, cujo sucesso estabeleceria o filme de super-herói na década de 90 e posteriormente (MORRISON, 2011, p. 228).

Curiosamente nesta vindoura era dos filmes de super-heróis, o Superman foi deixado para trás, com o personagem não tendo nenhuma adaptação em longa-metragem na década de 90, e apenas um filme sem sucesso na primeira década do século 21. O personagem também apareceu em outros três filmes na década de 2010, mas todos os três tiveram recepções tépidas de público e crítica. Ao invés do Homem de Aço, a era contemporânea do gênero de super-herói foi dominada pelo Homem de Ferro. Tendo um papel de destaque em nove filmes entre 2008 e 2018, um deles sendo o segundo filme mais lucrativo da história sem ajuste para inflação (INGLE e SUTERRA, 2022, p. 75-78), o Homem de Ferro definiu uma década.

Criado em 1963 por Stan Lee, Larry Lieber e Jack Kirby, o gênio inventor bilionário Tony Stark adota uma armadura biônica para se tornar o Homem de Ferro e enfrentar nefastos inimigos geopolíticos dos EUA mundo afora. Se Superman era o sonho proletário de um homem trabalhador que sozinho sobrepujava as máquinas, o Homem de Ferro é o sonho neoliberal do nobre capitalista que salva o mundo aliado das máquinas, o tecnocrata ideal. O corpo do Homem de Ferro é frágil longe da tecnologia, sua fisicalidade é uma claustrofobia mecânica, uma carapaça biônica que o torna sobre-humano e conecta a todo o maquinário criado pelo industrialismo. Se Superman representa O Homem do Amanhã perdido dos anos 30, o Homem de Ferro representa o Homem do Amanhã do presente neoliberal.

No presente "fim da história", a decadência do Superman e a ascensão do Homem de Ferro nos maiores filmes de super-herói da atualidade serve como arauto de uma crise, de um sistema capitalista neoliberal abraçando o conceito super-herói como refúgio de um colapso iminente cultural e econômico. O Homem do Amanhã poderá nos salvar?

REFERÊNCIAS

BARKER, Jennifer. *The Tactile Eye*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Spectres of Marx*. Nova York: Routledge Classics, 1994.

ECO, Umberto. *The Myth of Superman*. Em *Diacritics 2.1*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1972.

FISHER, Mark. *The Metaphysics of Crackle:* Afrofuturism and Hauntology. Em *Dancecult*, Vol. 5, ed. 2. Southport QLD: Griffith University, 2013.

HARMON, Jim. *The Great Movie Serials*. Nova York: Routledge, 1972.

INGLE, Zachary e SUTERA, David M. *The 100 Greatest Superhero Films and TV Shows*. Londres: Rowan & Littlefield, 2022.

MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MORRISON, Grant. *Supergods:* What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us about Being Human. Nova York: Spiegel & Grau, 2011.

RICCA, Brad. *Super Boys*: The Amazing Adventures of Jerry Siegel and Joe Shuster, the Creators of Superman. Nova York: St. Martin's Griffin, 2014.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible. Los Angeles: University of California Press, 1989.

Amor de Mãe e o protagonismo da mulher negra na contemporaneidade[460]

Amor de Mãe and the black woman's protagonism in the contemporary

Matheus Effgen SANTOS[461]
(Mestre – UFES)

Gabriela Santos ALVES[462]
(Doutora – UFES)

Resumo: O trabalho busca compreender quais foram as eventuais contribuições da telenovela *Amor de Mãe* (2019-2021) para a representatividade da mulher negra no contexto contemporâneo das telenovelas brasileiras. A análise foi feita por meio dos aspectos textuais e imagéticos da segunda parte da história. Toma-se como referência trabalhos como o Gonzalez (2010). A análise mostra em que aspectos houveram rupturas e/ou permanências na forma como as mulheres negras têm sido retratadas.

Palavras-chave: Telenovela, Representatividade, Mulher Negra, *Amor de Mãe*.

Abstract: The work seeks to understand what were the eventual contributions of the telenovela Amor *de Mãe* (2019) to the representativeness of the black woman in the contemporary context of Brazilian telenovelas. The analysis was made through the textual aspects and the images of the second part of the story. It is taken as reference works like Gonzalez (2010). The analysis shows in which aspects there were ruptures and/or permanence in the way black women have been portrayed.

Keywords: Soap Opera, Representativeness, Black Woman, *Amor de Mãe*.

INTRODUÇÃO

A telenovela *Amor de Mãe* (2029/2021) foi produzida e exibida pela Rede Globo de televisão com autoria de Manuela Dias e direção artística de José Luiz Villamarim. Uma excepcionalidade em sua exibição ocorreu por conta do surgimento da pandemia causada pela Covid-19, que fez com que os trabalhos de produção e exibição fossem interrompidos no começo de 2020.

460 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no painel: E NÓS NÃO SOMOS MULHERES? AS FACES AUDIOVISUAIS FEMININAS CONTEMPORÂNEAS.

461 - Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo. Jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

462 - Pós-doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Eco/UFRJ). Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (PósCom-UFES). Áreas de interesse acadêmico e artístico: cultura audiovisual, teoria feminista, cinema, memória e gênero. Realizadora audiovisual

A volta dos capítulos inéditos só aconteceu no início de 2021. As restrições do cenário da pandemia impuseram uma série de medidas que precisaram ser adotadas para a continuidade da gravação dos capítulos. Por isso, essas mudanças também resultaram na reorganização da narrativa, com alteração da participação de determinadas personagens, para que se encontrassem maneiras de finalizar a história.

Neste trabalho o objetivo é assimilar os impactos dessas mudanças para a inserção de personagens de mulheres negras na segunda parte da trama. O trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla que busca compreender de que forma a representatividade de mulheres negras é dada por meio de personagens protagonistas em telenovelas brasileiras contemporâneas.

A análise se centra em duas das personagens protagonistas da telenovela: Camila dos Santos Silva (Jéssica Ellen) e Vitória Amorim (Taís Araújo). A análise se centra em aspectos da imagem e do texto e em como eles evidenciam a participação de cada uma delas na parte final da novela, que teve os capítulos exibidos entre 15 de março e 9 de abril de 2021.

AMOR DE MÃE E O PROTAGONISMO DA MULHER NEGRA

A novela firmou uma posição de importância na televisão brasileira do ponto de vista artístico e também do comercial. Sua presença significante nas grades é uma amostra do papel sedimentador que ela teve enquanto a tradição televisiva foi formada.

Umas das estratégias centrais para atribuir um traço específico às telenovelas feitas no Brasil foi fazer com elas abordassem a própria realidade do país em suas tramas. Esse exercício foi o que originou o que se chama nação imaginada (LOPES, 2003), em que a sociedade poderia assistir a si mesma e a suas diversas questões na ficção televisiva. Seria desse modo que os diferentes grupos teriam a possibilidade de se sentir parte desta nação vista na teledramaturgia.

Há, entretanto, uma limitação no conceito ao falar desses diferentes grupos, uma vez que a diversidade dessa representação não pareceu ser um valor a ser perseguido pelas emissoras na realização dessas obras. Como as telenovelas são produtos a serviço de grupos comerciais, são feitas de acordo com os princípios que norteiam esses grupos. No que diz respeito a diferença racial, as telenovelas construíram possibilidades limitadas de identificação para o público. Sob a perspectiva das mulheres negras, bell hooks (2019) nomeia a experiência de não se ver representada nas obras audiovisuais como violenta.

Os números da participação de pessoas negras nas telenovelas reforçam essa ideia. Seja entre os elencos ou nos cargos de realização das obras, a quantidade de profissionais negras(os) sempre foi baixa, como relatam Araújo (2004) e Campos e Feres Júnior (2015). A problemática era também qualitativa pois a presença de atrizes e atores negros(as) esteve atrelada a funções consideradas subalternizadas como babás e empregadas domésticas.

Com as pressões feitas pelas(os) profissionais e pelas organizações sociais (ARAÚJO, 2004), surgiram personagens negras que não estavam ligadas a lugares subalternizados. Mas entrava em jogo uma outra problemática: as personagens soltas (LIMA, 2001). Eram personagens que, apesar de possuírem profissões como advocacia e a medicina, não possuíam função para o andamento da trama como um todo. Não se conheciam suas famílias ou qualquer outra forma de explicar a trajetória que percorreram antes do ponto em que se começa a acompanhá-las na ficção. A situação dessas personagens soltas soa como uma forma de cessamento das demandas por diversidade, sem que se alterasse de verdade a lógica de exclusão baseada na raça presente no campo de produção das telenovelas.

O fato de ceder esses espaços controlados de visibilidade para a mulher negra é uma dinâmica própria da sociedade brasileira. A visão da mulher negra das telenovelas relembra a realidade violenta e que tenta seu apagamento também fora das telas. Gonzalez (2010) demonstra que a mulher negra, desde a formação da sociedade brasileira, convive com uma realidade que tenta isolá-la em espaços restritos, sempre ligados ao serviço doméstico, do cuidado. Os momentos de visibilidade são poucos, sempre limitados e, com constância, propõem a sexualização de seus corpos (GONZALEZ, 2010).

Segunda a autora, essa herança tem relação com a função exercida pelas mulheres negras durante o período em que foram escravizadas no Brasil. Além dos afazeres domésticos e dos cuidados com as crianças das famílias brancas, havia a noção de que seus corpos estavam sexualmente disponíveis para os abusos dos homens não escravizados (GONZALEZ, 2010). Por isso, a tentativa reiterada de violentá-las, seja se forma física, moral ou simbólica é ainda muito viva.

Ser um retrato das dinâmicas sociais exige também que as telenovelas se adequem às mudanças que são próprias dessa realidade social. De forma que passem a pensar questões sobre as quais não se pensava antes. Em se tratando do aumento da representatividade das pessoas negras, conforme reforça Araújo (2004), vale dizer que isso só foi possível pela organização dos grupos que reclamaram em favor dessa mudança. Não foi algo dado, mas sim uma conquista que continua sendo buscada.

Amor de Mãe (2019-2021) foi escolhida pelo lugar simbólico que ocupa em termos de representatividade para a mulher negra. Foi lançada exatamente dez anos depois que a TV Globo trouxe uma mulher negra pela primeira vez como protagonista de uma das suas novelas exibidas no que se chama de horário nobre. As duas protagonistas escolhidas para a análise materializam esse desejo aparente da obra em relatar a mudança — que não ocorre sem conflitos — das representações da mulher negra no Brasil contemporâneo.

Destaca-se o fato de que ambas desempenham funções profissionais que exigem formação acadêmica e, portanto, não se ligam apenas ao cuidado como meio de ganho financeiro. A princípio nenhuma delas ocupa um lugar à margem da narrativa. Pelo contrário, ambas são personagens com as características necessárias para o protagonismo, tendo

bastante destaque em momentos específicos da história. As personagens inclusive chegam a ocupar polos antagônicos em alguns momentos da narrativa, justamente por estarem envolvidas nos acontecimentos principais da história.

Camila dos Santos Silva chega na segunda fase da telenovela pouco tempo depois de ter se tornado mãe. A experiência a interpelou como uma surpresa, já que esse não era um de seus desejos no início da trama. O filho de Camila com Danilo (Chay Suede) nasceu depois de uma série de ações da sogra, Thelma (Adriana Esteves), personagem que pretendia se tornar avó como um dos desejos que gostaria de satisfazer antes de morrer, pois sabia que vivia com um aneurisma inoperável. Muitos conflitos surgiram em torno da maneira como Camila se tornou mãe, da interferência de Thelma no processo e da pouca reação de Danilo a isso.

Imagem 24. Camila se recupera do acidente que a deixou paraplégica

Fonte. Globoplay

Na segunda parte da telenovela, a trama de Camila parece funcionar ainda mais em função da história de Thelma e Danilo. No fim da primeira parte se descobre que Danilo é, na verdade, o filho separado de Lurdes (Regina Casé) na infância. Lurdes também é mãe adotiva de Camila. Thelma reconhece no final da primeira fase que Danilo é o filho que Lurdes procura desde a infância e que ela havia o comprado depois de que seu filho biológico morreu. Por isso, sua atuação nos últimos capítulos tem como finalidade a manutenção desse segredo. Nessa jornada aparecem muitos traços da perda do equilíbrio emocional de Thelma, que toma Camila como uma das pessoas com maior potencial de a afastar de Danilo. Nesse período, Camila sequer sabia que o marido era o filho perdido de Lurdes.

Apenas na segunda parte da história, Camila foi vítima de uma tentativa de homicídio a mando de Thelma — e por conta disso ficou temporariamente paraplégica, sofreu pela suposta morte de Lurdes — orquestrada por Thelma — e teve seu filho sequestrado também pela sogra. A personagem passou por todas essas experiências sem ter sido na verdade a culpada do potencial afastamento entre Thelma e Danilo. Na verdade, isso acabou por ocorrer como resultados das ações da personagem de Adriana Esteves.

Thelma e Lurdes são duas das três protagonistas usadas para a divulgação da trama de maneira mais recorrente. Ao lado delas aparece a personagem interpretada por Taís Araújo, Vitória Amorim. Esta é uma advogada que ficou temporariamente impedida de atuar depois de romper com um de seus principais clientes. A primeira parte da trama dessa personagem gira basicamente em torno de seu desejo de se tornar mãe. Depois que o completa, passa a lidar com as diferentes formas por meio das quais ela acessa o lugar da maternidade e como essa experiência modifica seus posicionamentos, sejam eles profissionais, afetivos ou sociais.

Da forma como foi exibido, o arco narrativo da trama de Vitória parece ter encontrado sua completude já no fim da primeira rodada de exibição de telenovela, o que torna sua participação na segunda bem menor. Um sintoma dessa participação secundária pode ser vista nas descrições de sua inserção nas cenas da segunda parte. O verbo ajudar é recorrente nas descrições das cenas de cada capítulo fornecidas pelo Globoplay, serviço de *stream* da TV Globo que foi utilizado para ter acesso ao material da obra.

Imagem 33. Vitória (à direita) conversa com Miranda, sua irmã, sobre sua volta ao trabalho como advogada

Fonte. Globoplay

Houve uma seleção de histórias que mereciam o foco e isso decorreu do fato que o número de capítulos da segunda parte foi reduzido em relação ao que era previsto antes da interrupção causada pelo cenário pandêmico. A maneira como essa escolha foi feita é que causa estranheza com relação ao que coube às personagens negras nesse último momento de *Amor de Mãe* (2019-2021). A elas sobrou um lugar às margens e com problemáticas.

Camila ao se tornar o alvo repetitivo dos atos maldosos de Thelma reafirma o lugar do sofrimento das personagens negras no audiovisual brasileiro (RODRIGUES, 1988), no qual ser um mártir parece ser uma experiência sem a qual a personagem negra não pode existir nas obras.

Vitória além de virar essa personagem com todas as nuances de coadjuvante aparece em situações que prejudicam bastante a verossimilhança da obra. Ela, por exemplo, se arrisca para tentar deter um criminoso agressivo sem a presença da força policial e quase acaba morta.

Em *Amor de Mãe* (2019-2021) as personagens negras, no primeiro momento, deixam de lado a ideia das personagens soltas há muito ligadas à sua inserção nas telenovelas. No segundo momento, além de recuperarem alguns dos aspectos dessa pouca participação dos eventos dramáticos da obra, também adquirem características que até contradizem a forma como vinham sendo construídas antes da paralisação causada pela pandemia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário pandêmico foi determinante para a maneira como Amor de Mãe (2019-2021) foi finalizada. O contexto causado pela crise sanitária, além de mudar a forma como a obra precisou ser gravada, foi incorporado na história e trouxe mudanças na forma como Camila e Vitória passaram a interagir na trama.

A pandemia e o recorte racial de seus impactos se tornaram temas das aulas de Camila. Nessa fase final, o sofrimento se tornou umas das principais características de suas cenas, não como resultado de suas ações, mas pelas ações de sua sogra na história. Já Vitória perde seu lugar de protagonismo também por conta do privilégio que se estabeleceu sobre a saga de Thelma e Lurdes na busca por seu filho. Além disso, foi posta em dúvida toda a astúcia da personagem, um de seus traços essenciais na primeira parte da história.

A finalização apressada do enredo se refletiu na maneira pouco cuidadosa com a qual as soluções foram encontradas para fechar o arco narrativa da telenovela. Se na primeira parte da história as personagens ganharam um enfoque robusto, na segunda a falta dessa focalização fez com que elas, sobretudo Vitória, perdessem essa função de liderança na trama, passando a atuar como coadjuvantes de outros segmentos da história e inseridas em eventos dramáticos cuja a necessidade e a verossimilhança se tornam questionáveis em mitos momentos.

Por conta disso, há em *Amor de Mãe* (2019-2021) um ensaio a respeito da representatividade negra que resvala naqueles estereótipos que tanto perseguiram a presença das mulheres negras ao longo da história da telenovela brasileira. A ruptura nesse sentido precisa estar adequada às vivências dessas mulheres fora da ficção, sendo, para tanto, essencial que elas sejam incluídas na realização das obras de forma ampla.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, J. Z. *A negação do Brasil*: O negro na telenovela brasileira. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

hooks, b. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: *Olhares negros*: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. 214-240.

LIMA, S. M. C. A personagem negra da telenovela brasileira: alguns momentos. In: *Revista USP*, n. 48, p. 88-99. São Paulo: USP, 2001.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: *Comunicação & Edu-*

cação, v. 26, p. 17- 34. São Paulo: USP, 2003.

RODRIGUES, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

Quilombismo e Territorialidades: “Quilombo Rio dos Macacos” (2017)[463]

Quilombismo and Territorialities: “Quilombo Rio dos Macacos” (2017)

Matheus Vianna Matos[464]
(Doutorando – UFBA)

Resumo: Este trabalho propõe uma articulação entre o conceito de quilombismo (NASCIMENTO, A. 2002) e as resistências de territorialidades (HAESBAERT, 2014) quilombolas no Brasil contemporâneo, tomando como objeto analítico o documentário *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), de Josias Pires. Ao destacar as disputas da comunidade quilombola, em Simões Filho/BA, a pesquisa compreende que no cinema temos relações de continuidades e descontinuidades entre os modos de vida e as formas de imagem (BRASIL, 2014).

Palavras-chave: Quilombismo, territorialidades, Quilombo Rio dos Macacos, modos de vida, cinema brasileiro.

Abstract: This work proposes an articulation between the concept of *quilombismo* (NASCIMENTO, A. 2002) and the territorial resistances (HAESBAERT, 2014) of quilombolas in contemporary Brazil, taking as an analytical object the documentary *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), by Josias Pires. By highlighting the disputes of the quilombola community, in Simões Filho/BA, the research understands that in cinema we have relationships of continuities and discontinuities between ways of life and forms of image (BRASIL, 2014).

Keywords: Quilombismo, territorialities, Quilombo Rio dos Macacos, ways of life, Brazilian cinema.

Qual o papel do audiovisual para inventar outros futuros possíveis, mais sustentáveis e criativos, configurados pela justiça social? A partir dos estudos de Abdias do Nascimento, proponho uma articulação entre o conceito de quilombismo e as resistências de territorialidades quilombolas no Brasil contemporâneo, tomando como objeto analítico o documentário *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)[465], de Josias Pires. O filme acompanhou durante anos as lutas e as violências sofridas por essa comunidade quilombola devido às ações da Marinha instalada na mesma região, em Simões Filho/BA. Ao destacar essas disputas, realizo aqui uma aproximação com o trabalho de André Brasil, ao compreender que no cinema temos relações de continuidades e descontinuidades entre os modos de vida e as formas de imagem.

463 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Comunicação Individual 14 - Territorialidades.

464 - Doutorando pelo PósCom/UFBA. Formado em Comunicação Social pela UFBA e Mestre pelo PósCom/UFBA. Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação/TRACC.

465 - Documentário disponível gratuitamente em: https://www.youtube.com/watch?v=-c0GXT1ICis

Intelectual com extensa pesquisa em torno da diáspora africana e as lutas de resistência da população negra no Brasil, Abdias do Nascimento tem como uma de suas principais propostas a ideia de quilombismo. Para o autor, a formação dos quilombos representou uma exigência vital dos negros escravizados na sua fuga dos latifúndios e da organização de sociedades livres. Nascimento defende o quilombo na sua "constante vivência dos descendentes de africanos que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista" (NASCIMENTO, A. 2002, pg. 264).

Nesse sentido, Abdias do Nascimento indica que tanto redes de associações legalizadas pela sociedade hegemônica, como escolas de samba, terreiros, tendas afoxés, irmandades e gafieiras, quanto os quilombos formados na 'ilegalidade' configuram uma unidade, "uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo" (NASCIMENTO, A. 2002, pg. 265). A profusão de organizações que se intitularam de quilombos evidencia a multiplicidade e potência do quilombismo nas formações socioculturais da população negra brasileira.

Importante marcar que compreendo o território como algo dinâmico e atravessado por relações de poder, apostando ainda no conceito de territorialidade enquanto uma ideia-chave. Rogério Haesbaert defende abordar a territorialidade em uma dimensão imaterial que "existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural" (HAESBAERT, 2014, pg. 64). De forma a pensar as diversas práticas que configuram os des-ordenamentos territoriais, Haesbaert defende abordá-las a partir dos sujeitos envolvidos. Ao colocar as diversas possibilidades de um des-ordenamento, fugindo de uma visão estritamente funcional e de dominação, essa abordagem reafirma a multiplicidade que é central para uma compreensão ampla sobre as territorialidades e como elas se constroem e reconstroem constantemente. Nesse sentido, compreendo a proposição do quilombismo como uma estratégia político-cultural e alinhada com essa potência de des-ordenamento desse mundo colonializado, uma resistência contra-hegemônica.

Na articulação com o filme, proponho uma aproximação com a noção de performance a partir de André Brasil, compreendendo que essas imagens não são restritas ao representativo, mas também fabulam e configuram distintas formas de vida, o que acaba por estabelecer continuidades e descontinuidades. "Isso nos permitiria afirmar que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem" (BRASIL, 2014, pg. 133). Nesse sentido, destaco essa articulação entre formas de vida e formas de imagem para buscar as instabilidades sugeridas por essa relação, expostas a partir dos gestos e da *mise-en-scène* construídos e elaborados em via de mão-dupla, entre o vivido e o imaginado.

QUILOMBO RIO DOS MACACOS – VIOLÊNCIAS COTIDIANAS E TERRITÓRIOS EM DISPUTA

Reconhecida por órgãos independentes como quilombolas, as famílias do Quilombo Rio dos Macacos ainda lutam pela implantação de políticas públicas após a titulação de parte do território, enquanto convivem com as mais diversas práticas violentas realizadas pela força militar instalada na Vila Naval vizinha a essa população. No documentário, essas disputas territoriais e de modos de vida são configuradas a partir dos depoimentos dos quilombolas, que em diversos momentos convocam sua história e relatam o ambiente de tensão provocada pela Marinha. Entretanto, importante destacar que o filme ganha força além das entrevistas ao acompanhar ações tanto cotidianas quanto em inúmeras audiências com os poderes estatais. Além disso, existe um grande aproveitamento de material de arquivo, com especial destaque para gravações feitas pelos quilombolas com celulares. Em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), o espectador percebe como a própria presença da câmera, seja do diretor ou mesmo dos moradores, funciona como objeto de defesa, marcando a força e importância do audiovisual nas lutas que essa comunidade tem enfrentado.

Por não existir uma estrada que chegue até as casas da comunidade, a Marinha controla de forma diária a possibilidade de ir e vir da população, que acaba buscando caminhos alternativos e de difícil acesso. Esse controle agressivo resulta ainda em episódios de violência física e verbal, como o filme evidencia com trechos de câmeras de segurança. O episódio de agressão a uma das lideranças da comunidade, Rosemeire, teve ampla divulgação midiática, com o filme apresentando trechos de diversos telejornais. Entretanto, o que chama atenção é a gravação das câmeras de segurança, que flagram a violência arbitrária que choca, sendo ainda reforçada pelo completo silêncio nesse momento do filme. Essa escolha estilística acaba por destacar o comportamento violento e criminoso das Forças Armadas naquele momento.

Figura 1: Câmera de segurança flagra ação violenta da Marinha. Fonte: Captura de tela do filme *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)

Com moradias de materiais pouco resistentes, em caso de alguma construção cair, os moradores eram proibidos pela força militar de construir uma nova casa, sendo derrubadas sempre que ocorriam novas tentativas. Essas ações são mostradas também por gravações de celular dos próprios moradores, que buscam algum mecanismo de defesa. Além disso, os quilombolas relatam as constantes invasões de militares da Marinha durante as madrugadas,

rondando as casas e criando um clima de terror. Seja para as câmeras do diretor Josias Pires ou em audiências públicas, os moradores relatam a dificuldade de terem uma noite de sono tranquila, devido a todas essas violências físicas e simbólicas.

Destaco ainda que essas disputas em torno de um território funcional e imaterial perpassa também o âmbito jurídico, seja numa esfera estadual ou federal. O documentário traz grande parte das reuniões no Ministério Público, em Brasília e em Salvador, e visitas dos mais diversos órgãos estatais à comunidade. Através dessas audiências públicas, o filme traz à tona a enorme dificuldade de negociação para a delimitação das terras, mesmo com a certificação da Fundação Palmares e posteriormente um relatório do Incra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), onde detalhava a extensão territorial do quilombo. A falta da titulação das terras é o argumento institucional para a dificuldade de implementar políticas públicas, como o acesso a água, luz, saneamento básico, entre outros. As variadas promessas e acordos que nunca são devidamente cumpridos demonstra outra configuração de violência estatal praticada contra uma comunidade quilombola que sofre para sobreviver a cada dia.

Apenas em 2020 houve a assinatura de titulação das terras da comunidade quilombola[466]. Mesmo que com um tamanho menor do que o relatório do Incra indicava e com dificuldades de acesso a fontes de água limpa, a assinatura foi comemorada pelas lideranças, já que com essa regularização, poderiam dispor de maior liberdade e ter acesso às políticas públicas para melhorar a qualidade de vida da comunidade. Entretanto, durante toda a pandemia da Covid-19, as dificuldades de acesso a água e disputas com a Marinha permaneceram, mantendo a comunidade numa posição de fragilidade social. O Ministério Público Federal, que durante esse tempo de disputas jurídicas tentou realizar mediações e negociações, chegou a notificar diversos órgãos estatais e municipais sobre a lentidão na implementação das políticas públicas destinadas a essa população[467].

QUILOMBISMO E ALIANÇAS AFETIVAS

Ao propor essa articulação entre quilombismo e territorialidades múltiplas, defendo também outros sentidos de territorialidades, que além das diversas resistências frente a opressões violentas, constroem alianças afetivas (GROSSBERG, 2018) e culturais com outras comunidades, sejam elas quilombolas ou não. Em um primeiro momento, ainda na metade inicial do filme, lideranças de outros quilombos realizam uma visita em Rio dos Macacos e relatam lutas semelhantes para o reconhecimento de suas terras frente aos poderes governamentais, além da falta de apoio para suas plantações e acesso ao sistema de transporte público e saneamento básico. Existe ali uma troca de conhecimentos, de estratégias político-culturais, que ultrapassam as fronteiras das comunidades e mesmo dos estados em que

466 - Matéria do portal G1: https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/07/28/apos-mais-de-40-anos-de-disputa-territorial-na-bahia-quilombolas-do-rio-dos-macacos-recebem-titulacao-de-terras.ghtml

467 - Matéria sobre notificação do MPF: https://atarde.uol.com.br/bahia/noticias/2195488-quilombo-rio-dos-macacos-mpf-oficia-incra-governo-e-prefeitura-de-simoes-filho

foram formadas. Isso se refletiu também na circulação do próprio filme, tendo uma estreia no *Cachoeira Doc*, festival de cinema documental, marcada pela presença de diversas lideranças quilombolas da região do Recôncavo baiano.

Essas alianças são reforçadas ao longo do documentário pela presença de diversos ativismos digitais em torno da luta do Quilombo Rio dos Macacos, com hashtags e vídeos de apoio de artistas como Gilberto Gil e Mano Brown. Nesse sentido, o filme traz trechos de um show de Emicida, na Concha Acústica em Salvador, onde relata seu contato com a comunidade e sua solidariedade com suas lutas. O cantor diz ainda que foi impedido de entrar pela portaria da Vila Naval, mas assim como seus antepassados, ele procurou outros caminhos para poder conhecer e demonstrar apoio a toda aquela resistência histórica.

Nesse sentido, o curta de 2011 do mesmo diretor, que posteriormente se transformou no longa aqui analisado, foi peça fundamental na circulação das primeiras imagens do quilombo e depoimentos disponíveis no YouTube. O lançamento da campanha Somos Todos Quilombo Rio dos Macacos, no Teatro Vila Velha em Salvador, marcou esse momento de aglutinamento de coletivos e movimentos sociais em torno da luta dos quilombolas, como o Movimento Negro Unificado e o SAJU, Serviço de Apoio Jurídico da UFBA. No trecho final do filme, temos ainda um encontro de comunidades quilombolas e indígenas em Itacaré/BA, onde através de discussões, danças, culinária e pinturas podemos compreender ali uma solidariedade entre outras formas de viver e lutar por condições melhores de vida.

Figura 2: Encontro de comunidades indígenas e quilombolas. Fonte: Captura de tela do filme *Quilombo Rio dos Macacos* (2017)

É importante destacar que o documentário não foca apenas nas disputas com a Marinha e os relatos de terror e violência. Seja sobre uma estrada ou um rio que atravessa a comunidade, assistimos aos quilombolas nomearem esses locais a partir de suas histórias de vida e as histórias contadas por seus pais e avôs. Essa tradição oral ganha força também na música, com diversos moradores relembrando rodas de samba e letras cantadas por seus antepassados. São performances em que os gestos e as falas habitam o mundo vivido e o mundo imaginado, operam nas brechas e escapam a ordenamentos hegemônicos. Temos ainda a apresentação de diversas atividades econômicas realizadas naquele território, como a fabricação de instrumentos de cozinha ou a produção do azeite de dendê, conhecimentos

que buscam uma relação com a terra que é distinta da visão apenas extrativista e destruidora que caracteriza a sociedade hegemônica. Essas alianças afetivas, culturais e de resistências múltiplas, portanto, não são limitadas às delimitações físicas e territoriais do quilombo.

INVENTAR OUTROS FUTUROS

Nessa articulação entre quilombismo e territorialidades, trago o destaque para as transformações, resistências e potências criativas nas formações sociais da diáspora negra. Portanto, não se trata de buscar sobrevivências de culturas africanas, e sim a criação do desconhecido. Beatriz Nascimento reforça ainda que existe um movimento intelectual que busca destacar aspectos positivos do quilombismo como marcantes numa identidade brasileira e que "em outras manifestações artísticas o quilombo é relembrado como desejo de uma utopia" (NASCIMENTO, B. 2006, pg. 123).

Nas diversas alianças afetivas e práticas culturais que atravessam o documentário, existe uma reinvenção dos modos de viver o quilombo, as frestas que são abertas, mesmo diante de forças institucionais que operam a partir da lógica das violências físicas e simbólicas. Através de toda essa historicidade de resistências e potência criativa de pensar outros futuros possíveis, o quilombo continua a representar uma formação forte para uma identidade negra brasileira. "O fato de ter existido como brecha no sistema em que negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural" (NASCIMENTO, B. 2006, pg. 125).

Portanto, é a partir da articulação entre quilombismo e territorialidades que construí a análise do documentário *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), buscando evidenciar tanto as disputas e violências, mas também as possibilidades de outros mundos possíveis. Nesse sentido, busquei destacar de que forma o audiovisual pode disputar e articular afetos políticos, para assim poder inventar outros futuros possíveis, mais sustentáveis e criativos, configurados pela justiça social.

REFERÊNCIAS

BRASIL, André. *A performance*: entre o vivido e o imaginado. In: Experiência estética e performance. PICADO, B; MENDONÇA, C. M.; CARDOSO, J. (Orgs.). Salvador: EDUFBA, 2014, p. 131-145.

GROSSBERG, Lawrence. *Under the Cover of Chaos*: Trump and the battle for the American Right. London: Pluto Press, 2018.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite*: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*. In: O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africana. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2002, p. 255-295.

NASCIMENTO, Beatriz. *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*. In: RATTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, Imprensa Oficial, 2006, p. 117-125.

QUILOMBO RIO DOS MACACOS. Direção de Josias Pires. Produção de Marcela Costa: Bahia, 2017 (120 min.).

Da videodança à sala de cinema – um impulso ao silêncio[468]

From videodance to the movie theater - an impulse to silence

Michel Schettert[469]
(Mestre – profissional sem vínculo)

Resumo: A partir do curta-mertagem "Dois Mowimentos", esta comunicação faz uma reflexão sobre as questões de som inerentes à montagem coreocinematográfica, envolvendo os conceitos de escuta e empatia para descrever uma suposta "tele-empatia" na atividade do editor.

Palavras-chave: cinema, videodança, montagem, som, empatia

Abstract: Starting from the experimental short film "Two Mowements", this communication makes a reflection on the sound issues inherent to choreo-cinematic editing, involving the concepts of listening and empathy to describe a supposed "telempathy" in the editor's activity.

Keywords: cinema, videodance, film editing, sound, empathy

INTRODUÇÃO

Durante o seu processo de montagem, o curta-metragem "Dois Mowimentos" [470] levantou uma série de reflexões sobre a produção de trilha sonora para filmes de dança. As conclusões realizadas até meados de 2022 motivaram esta comunicação, a qual menciona os conceitos de "escuta reduzida" e "escuta empática" – expressos respectivamente em Chion (2016) e Jung (2013) – para apresentar a hipótese de um conceito emergente no campo audiovisual: a "tele-empatia".

Antes de apresentar os conceitos, é oportuno contextualizar a experiência do curta-metragem citado. Este consiste na performance "Lava-jato", um protesto artístico-político realizado na capital do Brasil, em 2017, ano em que o direito à privacidade foi imoralmente larapiado por um então magistrado do poder judiciário constituído. As imagens mostram os movimentos de um bailarino[471] de terno que conduz um carro de luxo em Brasília, passando pelo Congresso Nacional e parando finalmente à frente do Ministério da Justiça, onde o carro

468 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE durante a sessão: Mesa Temática Outros Cinemas.

469 - Michel Schettert é formado no mestrado profissional do Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas da Escola de Comunicação da UFRJ. Contato: michel.schettert@hotmail.com

470 - Disponível em: https://vimeo.com/michelschettert/twomowements . Acesso em 23/01/2023.

471 - João Lima (Anti Status Quo Cia. de Dança).

é estacionado. Neste local, o bailarino executa uma performance na qual usa de balde, água e esponja para lavar o carro, além de sua própria roupa. O ato é realizado em dois movimentos, os quais jogam com a saturação e a rarefação de energia cinética.

A PREMISSA DA TRILHA SONORA

A concepção do som do filme partiu de um princípio que norteia o campo coreocinematográfico: a trilha sonora não é tomada na montagem como ponto de partida – a isto cabe o videoclipe, que se utiliza da música pronta para dar ritmo à edição. A trilha sonora deve, portanto, ser integrada *a posteriori* da performance de movimento. A partir dessa premissa, duas intenções deram tom à edição de "Dois Mowimentos": 1) trabalhar com a noção de música experimental em detrimento da música tradicional; 2) construir uma sequência que contivesse o que Chion (2016) descreve como "sons fora de campo" – denominação para elementos sonoros que formam uma narrativa significante em paralelo ao conteúdo das imagens.

Na montagem sonora, portanto, camadas de áudio diversas foram reunidas contendo basicamente som direto, efeitos sonoros, reveses, ruídos e ambiências os quais, uma vez mixados, procuravam estabelecer uma "lógica externa" com a semântica do ato performático. Segundo Chion, a característica desta lógica é possuir um fluxo repleto de solavancos na sua continuidade sonora, que vem para reforçar uma tensão entre as situações audiovisuais. É como levar o espectador para fora do que se vê na tela através de súbitas incisões sonoras.

AO PROVEITO DO EDITOR: A "ESCUTA REDUZIDA" E A "ESCUTA EMPÁTICA"

A "escuta reduzida" (CHION, 2016) remete ao modo como o editor diminui o volume de sua escuta e renuncia a alguns estímulos, para poder então focalizar sua audição em elementos específicos. A escuta se reduz a uma faixa ou a outra, clarifica alguns itens, dá relevo a determinados timbres e escolhe um aspecto dentro do conjunto de sonoridades presente. É como dedicar atenção auditiva somente a algumas fontes sonoras do ambiente, buscando por um detalhe que ressoe com o sentido desejado.

A empatia, no campo da psicologia, é entendida como uma habilidade que o terapeuta possui em sentir o que o cliente está sentindo. De uma perspectiva jungiana, o terapeuta deve ativar uma "escuta empática" (JUNG, 2013) reduzindo seu ego e ativando seus conhecimentos analíticos em direção ao sujeito analisado, na tentativa de estabelecer uma relação terapêutica de trabalho. A projeção psíquica remete à mesma atitude: colocar-se no lugar do outro. Sendo esta uma conduta que ocorre no plano ao vivo, presencial, questionamos sobre a possibilidade de empreender a escuta à distância e, além disso, entre entes diferentes, num tempo não simultâneo. Para o editor audiovisual, tal pergunta pode manifestar alguns aspectos produtivos.

Nota-se que o ofício do editor é repleto de informações dinâmicas que devem operar tanto no sistema visual e sonoro como no sistema sensório-motor. Os estímulos audiovisuais oriundos de vídeos de dança teriam relação direta com a ativação de neurônios-espelho – células do sistema encefálico que serviriam à compreensão das ações e até mesmo das intenções dos outros. Versões mais amplas sobre esta hipótese sugerem que tais células são responsáveis por nossa capacidade de ler as emoções e as sensações dos outros, bem como ter empatia (BEAR, 2017).

No momento em que o editor passa a desfrutar destes conhecimentos, é possível constatar que a atenção que ele projeta ao ecrã ganha a forma de ausculta: ele capta e interpreta os pulsos sonoro-visuais que lhe são entregues na proporção em que o seu ego reduz, fazendo emergir corpos presentes. Tendo isso em vista, propõe-se aqui refletir sobre os efeitos da projeção do editor em direção ao ecrã, um acontecimento silencioso descrito aqui como "tele-empatia".

PEQUENO ENSAIO SOBRE "TELE-EMPATIA"

Uma vez concentrado em frente à tela, o editor percebe os ritmos que ocorrem dentro dela e, consequentemente, responde aos seus estímulos de uma forma física e até visceral. Ele reflete seu poder de tele-empatia diante de um fluxo de afetos que escoa entre sujeito e objeto. Através da tela, ambos se comunicam num tempo alógico, interagindo num espaço que desperta o movimentar-se intuitivamente. Operar neste trânsito visual e audível requer não apenas memória, mas também limite - bem descrito por aquele tempo verbal grego lembrado por Barthes (LISSOVSKY, 2020), o aoristo: "Tendo lavado a roupa, João caiu". Pondo o verbo de lado... Silêncio. Há corpos pulsando em cada hemisfério da tela. Avigora-se a atenção cinestésica – facilitada tanto pela suspensão do "isto foi" da imagem fotografada quanto pela ativação do sistema háptico. Sons e imagens confluem aos significados latentes. Insurgem deste encontro mediado por ecrã sinais da ordem tele-empática: o "sentir juntos" se dá na disponibilidade para viver um espaço-tempo editável, o qual vai se atualizando conforme os gestos que animam ou esmorecem o ritmo da duração fílmica. Dessa sinergia vem a realização do objeto. É como o escultor que entrevê a matéria desejando conhecer a sua viscosidade; ou como o músico que surpreende as coisas com a sonoridade delas mesmas. A arte do editor está nesta busca destemida por empatizar à distância.

A FALA EDITADA DO AUTOR NO XXV ENCONTRO SOCINE

[...]

Depois de aprofundar as questões do corpo que dança com a câmera, eu pulei para a questão da edição. Nos meus trabalhos, eu tanto filmava quanto editava. Quando me vi satisfeito com as reflexões sobre os modos de capturar imagens sob estado dançante – e tendo encontrado a figura do Dib Lutfi como objeto empírico de estudo – passei a dar atenção para as funções do editor de videodança. Investiguei a "edição como coreografia" ao longo do estágio de docência na Escola de Comunicação da UFRJ, durante três semestres,

com alunos de graduação (2016-2017). No meio disso, eu precisava aprofundar a questão da trilha sonora. Então eu voltei para meus fluxogramas. Esta nuvem de palavras me ajudou a pensar o universo ao redor do som na videodança:

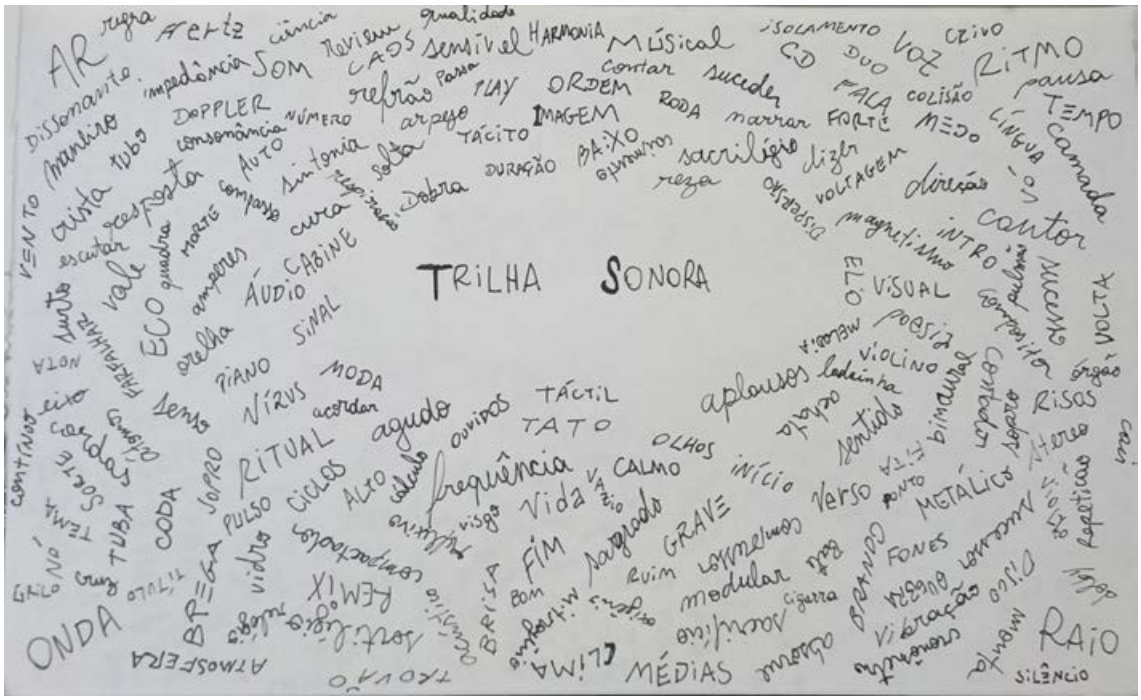


Figura 3: Nuvem de Palavras "Trilha Sonora". Michel Schettert

Quando se trabalha com música, normalmente surge a palavra "ritmo". Isso ajuda a pensar na organização das notas, em como elas imprimem uma cadência e configuram um estilo musical. Recentemente propus uma oficina sobre o assunto: "Como fazer trilhas sonoras não musicais". Eu chamei assim, intuitivamente, porque eu estava muito interessado em construir trilhas sem música, quero dizer, música sem instrumentos musicais. Ou seja, comecei a pensar na ideia de paisagem sonora, ruídos, composições ritmicamente mais abstratas, digamos, na vertente da música experimental. Os diagramas e os desenhos me ajudaram de novo e senti a necessidade de comunicar algo importante na minha oficina: o som tem um comportamento tridimensional. Como é que se fala de som através da linguagem? Normalmente a gente ouve e comenta, mas há um grafismo envolvido nisso:

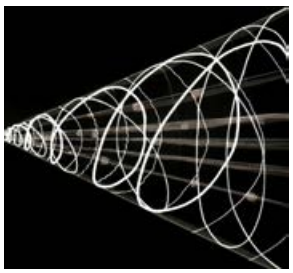


Figura 4: Desenho "Ondas Sonoras Tridimensionais". Michel Schettert

Quando você começa a perceber essa ocupação do espaço pelo som, isso pode contribuir para pensar que tudo é música. É algo que o John Cage[472] vai falar: o silêncio não existe. O silêncio é o ruído. Quando ele vai parar na câmara anecoica[473], ele descobre que o

472 - Artista experimental da vanguarda norte-americana dos anos 1960.

473 - Estúdio com 100% de isolamento acústico.

menor barulho possível está dentro do corpo dele, nas pulsações. Isso repercutiu em mim. A gente escuta sempre. Temos uma escuta interna, uma escuta externa. Introvertida, extrovertida. Uma escuta para o mundo, para conosco, para os nossos pensamentos. Por isso eu trouxe esta lembrança da pintura do E. Munch, "O Grito", que eu considero uma imagem importante, produzida num contexto em que se discutia o ruído da cidade, o barulho do caos. O artista vai e faz um comentário através dessa figura humana confusa com a modernidade. É o som aparecendo numa obra de arte visual.

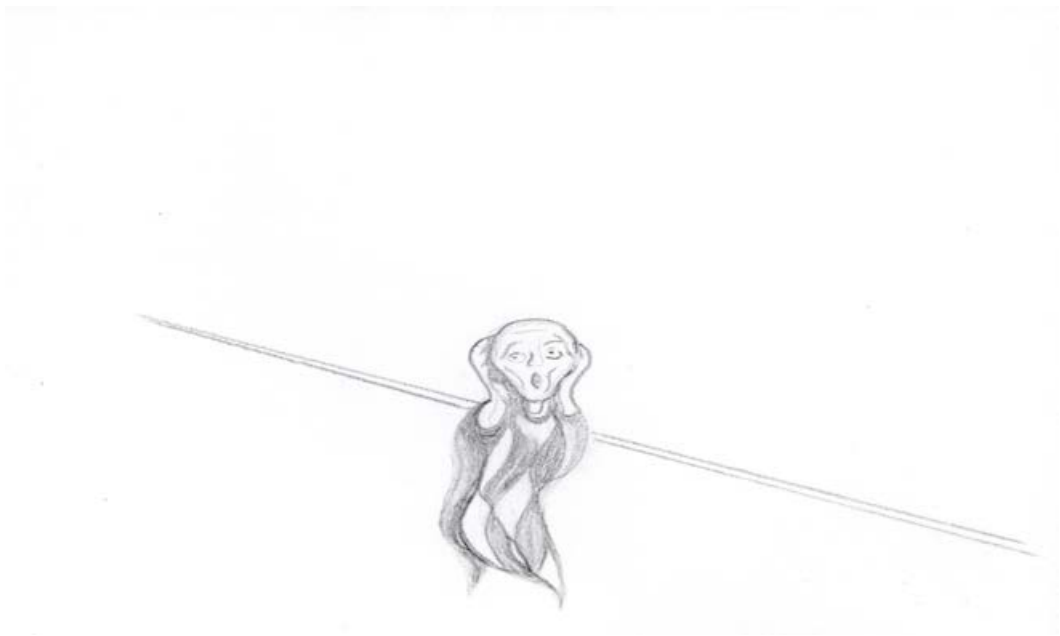


Figura 5: Representação de "O Grito", de Munch. Michel Schettert

Recentemente comecei a me aprofundar nos estudos de Michel Chion, um teórico do cinema, autor de uma obra chamada a "Audiovisão". Não é um livro fácil. É um exame técnico e semântico. Uma proposta para organizar a sonorização dos filmes, pensando a origem e a finalidade do som em função da concepção e da recepção, levando em conta as diversas fontes sonoras.

O Chion vai falar da "escuta reduzida". O que é isso? É aquele momento em que você, no meio dos fenômenos sonoros ou do caos audível, reduz a sua escuta para um estímulo apenas. Se a gente fizer esse exercício agora... [escutamos o rame do ar-condicionado, o tambor distante]. É como focar nossa atenção em algo "pequeno". Então a escuta reduzida é esse deslocamento de atenção entre as camadas audíveis do mundo.

Um outro conceito que me veio no meio da pesquisa sobre edição foi o de "empatia", que é muito estudado no campo da psicologia. Meu interesse por isso me levou até o Jung, que vai comentar o que o Freud escreveu, embora de uma forma mais detalhada. Ele aprofunda a questão da empatia, que é um "sentir juntos". É a habilidade que a gente tem de se colocar no lugar do outro, tendo a distinção do que é o outro, do que é o eu. Então, para mim, a empatia começou a entrar nesse rol de problemas do editor. Porque quando eu estou editando um material, se há um corpo dançando na tela, eu vou precisar entender que sentimento ele está me passando. Esse é o sentido de empatia que eu estava querendo alcançar. Não era exatamente o que o Jung e os psicólogos estavam discutindo, mas havia

uma relação em comum com o conceito. Então, no fim de 2021, quando eu estava editando o projeto "Dança Floresta"[474], me veio a noção de "empatia à distância". Por quê? A empatia, na psicologia, discute a relação com o presente, na clínica ao vivo, no compartilhamento de afetos entre terapeuta/analista e cliente/paciente. Mas na edição, o que existe é um material bruto, que é uma memória, um fluxo que está gravado num arquivo, com o qual você editor se relaciona através do ecrã (a tela). Então eu juntei essas palavras: "tele-empatia". Porque *-tele* é o radical que indica distância. É o mesmo em "telecomunicação". Não vem de "tela" – apesar da proximidade morfológica – mas é o radical que indica distanciamento espacial.

Recentemente comecei a escrever sobre "tele-empatia" e trouxe aqui uma súmula dessa noção: Entre o editor audiovisual e o seu objeto de trabalho – o arquivo, a memória, o vídeo que está sendo moldado – ocorre um fluxo de afetos. O editor está observando aquele material e tratando-o com uma certa atenção afetiva. Ele está disponível para relacionar-se com a coisa. Através da tela, ambos se comunicam numa sintaxe própria, onde se pode ir e vir segundo uma técnica de leitura que às vezes só o editor conhece. Trata-se de um espaço onde é possível se aproximar, se afastar, se aprofundar, usando diferentes velocidades. É uma interação dinâmica. Dentro do trabalho de edição a gente cria movimentos, a gente deixa ser tocado pelo vídeo e o nosso corpo entra numa simbiose, tal como se fosse um maestro diante da orquestra: Ali com os músicos, ele vai organizando as vozes, vai regendo os grupos de instrumentos, vai conduzindo a partitura com o saber dos gestos. O editor tem esse espaço também, onde ele se movimenta na frente da tela, literalmente, não só dando comandos gestuais, mas sendo afetado internamente. Este acontecimento é algo que equivale ao que o coreógrafo Steve Paxton chamava de "microdança" (GIL, 2004), que é uma quase-dança, um movimento iminente que você sente no corpo sem necessariamente executar grandes passos – uma ideia muito útil para o editor, assim como os neurônios-espelho. Além de tudo, operar neste trânsito visual e audível requer ainda memória e noção de limites. Por quê? Quando você está trabalhando com um material bruto, fica claro o seu dever em saber o que há nas sequências, no início, meio e fim das tomadas; você tem uma noção do que existe para esculpir. Então não requer só sensibilidade audiovisual, mas memória e noção de limite, que são as bases para que você execute ligações na montagem.

Devemos notar como a gente pensa o tempo todo com palavras. Geralmente, nossa consciência é falante. Mas a videodança vai explorar o signo do movimento. Então eu proponho colocar o verbo de lado e pedir "silêncio". Perceber os corpos vivos em cada lado da tela. Há o editor e o material, frente à frente. Nesse atravessamento, há uma atenção cinestésica, reduzida aos signos do sistema háptico – uma coisa que a pesquisadora Lilian Graça (2019) comenta na sua tese, que permite que os estímulos que a gente absorve através de olhos e ouvidos façam a nossa carne se mexer. Para atingir este nível perceptivo na edição, eu acrescento ainda que o editor não pode se ressentir pelo "isto foi" típico do material bruto, o qual está pronto em si como arquivo fotografado. Este material, ainda que seja um índice do passado em vias de ser editado, possui oculto em si uma nocividade ao corpo: a frustração. Portanto deve-se afastar a negação à autonomia do arquivo. O editor precisa

474 - Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. Disponível em: https://youtu.be/7urdJpTbLT4

estar presente e ativar sua confiança em função do seu repertório de saberes. Quando o faz, ele está contribuindo para a confluência significante de sons e imagens, para o elo frutífero buscado numa montagem que pressupõe dinâmica e fluidez. É como procurar: "Que sons cabem aqui? Em que momento eles se encaixam?". São perguntas que aparecem – caso você não esteja trabalhando com videoclipe.

Neste encontro editor-material (sujeito-objeto), mediado pelo ecrã, aparecem os sinais da ordem tele-empática: o sentir juntos se dá na disponibilidade para viver num espaço-tempo editável, que vai se atualizando conforme as operações da montagem. Os gestos de criação vão modular a temperatura, aquecer ou resfriar o ritmo, acelerar, ralentar, ajustando pouco a pouco a geometria da edição. São essas escolhas que vão alterar a sensação da duração fílmica. Quando a sinergia se estabelece, o objeto videodança está pronto. Torna-se real e concreto, pronto para comover o espectador. Se o editor tiver feito um bom acabamento, seu trabalho fica até invisível, de tanto que flui. Mas o processo está pressuposto e era sobre isso que eu queria falar aqui. Geralmente, uma comunicação sensível gera dúvidas. Há frequentemente medo, ruído ou interrogações rompantes. Isso pode ser contraproducente ou não, depende da sua disponibilidade. Penso que a arte do editor está nessa busca destemida por empatizar à distância.

REFERÊNCIAS

BEAR, M. F. *Neurociências*: desvendando o sistema nervoso. Porto Alegre: Artmed, 2017.

CHION, M. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 2016.

GIL, J. *O movimento total*: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GRAÇA, L. S. *A percepção cinestésica na videodança*: reverberações empáticas entre corpos de carne e tela. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 2013.

LISSOVSKY, M. *O da fotografia*. Famecos: Porto Alegre, v.27(1), n.1, 2020.

SCHETTERT, M. *Videodança*: o sonho do cinema pulsante. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Poéticas da montagem entre 360°, realidade virtual e *live performances*[475]

Poetics of montage between 360°, virtual reality and live performances

Caio Victor Brito[476]
(Mestrando – UFCE)

Milena Szafir[477]
(Dra – UFCE)

Resumo: Partimos das problemáticas quanto à edição audiovisual para obras em realidade virtual (RV). Então nos vimos imersos nas poéticas da montagem tanto em 360° quanto em *live performance*. Assim, no encontro SOCINE 2022 compartilhamos todo o processo de criação de "3(D)ef-f-ectffect? [...]", do Coletivo Intervalos e Ritmos (#ir!/PPGARTES/ICA/UFC), conforme apresentado do Ceará/BR à África do Sul, de 2020 a 2021: diálogos entre Eisenstein e Manovich, a *mise-en-cadre* em estéticas neo-midiáticas. O texto a seguir trata-se de uma escrita a partir de trechos da gravação de nossa apresentação na USP em novembro de 2022.

Palavras-chave: Realidade Virtual, Montagem, Vídeo 360°, Live-Streaming.

Abstract: We started with the problems of audiovisual editing for works in virtual reality (VR) and then found ourselves immersed in the poetics of montage both in 360° and in live performance. Thus, at the SOCINE 2022 meeting, we had opened the creation process of "3(D)ef-f-ectffect? [...]", by Intervals and Rhythm Art Collective (#ir!/PPGARTES/ICA/UFC), as presented from Ceará/BR to South Africa, from 2020 to 2021: dialogues between Eisenstein and Manovich, the *mise-en-cadre* in neo-media aesthetics. The following text is a writing based on excerpts from the recording of our presentation at USP in November 2022.

Keywords: Virtual Reality, Montage, Film Editing, 360° Video, Live-Streaming

475 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na Sessão 5 - Entre poética e aprendizado da montagem, do ST Montagem e Audiovisual: Reflexões e Experiências.

476 - Caio Victor Brito é formado em Cinema e Audiovisual, é Montador, Artista Multimídia e Designer. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes da UFC, com pesquisa sobre as poéticas da montagem audiovisual em realidade virtual, é membro do Coletivo Intervalos e Ritmos (#ir!). cvb.cine@alu.ufc.br.

477 - Milena Szafir é doutora pela USP, professora do Programa de Pós Graduação em Artes e dos cursos de Design, Cinema e Audiovisual da UFC. Coordena o Projet'ares Audiovisuais (#ir! & #MESA media lab). profmilena@manifesto21.tv.

LEVANTEM-SE DE SUAS CADEIRAS: UMA EXPERIÊNCIA AV CORPORAL

Gostaria de convidar vocês a pularem esses dois anos de pandemia, em que ficamos sentados diante de nossos computadores, e se levantarem. Apontem os seus celulares para esse QR Code e assim experimentarem essa experiência imersiva antes de falarmos dela, transpondo uma simples visualização da projeção para uma experiência sensorial e corporal. Coloquem o vídeo em plano cheio em seus aparelhos celulares e certifiquem-se de ativar o som, porque trata-se de uma experiência em montagem audiovisual, sonora e imagética.

Imagem 1 – Divulgação do vídeo 360° no YouTube e *print screen* de um *frame* referente à performance em debate.

Fonte: Elaborado pelos autores.

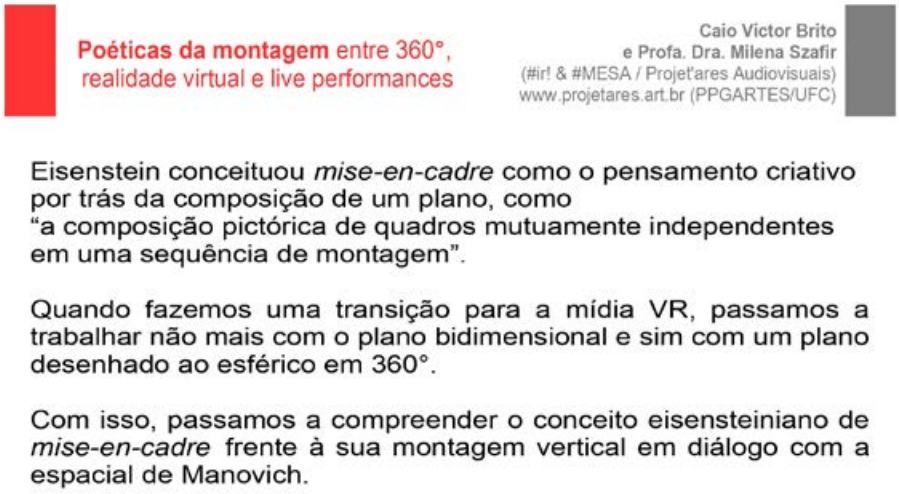
#IR! & #MESA (DE EISENSTEIN E VERTOV A ELSAESSER, GODARD, FAROCKI E MANOVICH)

Nós fazemos parte de um grupo de estudos - e coletivo artístico -, Intervalos e Ritmos (#ir!), vinculado ao projeto de pesquisa Projet'ares Audiovisuais junto ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (www.projetares.art.br). Nossos encontros, que antes ocorriam quinzenalmente, ao longo da pandemia passaram a ser realizados duas vezes por semana durante todas as semanas. Com isso, nutrimos fortemente o nosso papel como artistas-pesquisadores e nos apresentamos virtualmente em diversos lugares no formato online, tendo um deles originado essa obra que apresentamos agora, originalmente exibida no DIGIFEST da África do Sul.

Seguindo nosso enfoque na montagem, desde 2015, partimos de como Eisenstein (2002) conceituou a *mise-en-cadre* como o pensamento criativo por trás da composição de um plano para além de um pensamento de sequencialidade - como temos apontado aqui no ST de Montagem da SOCINE - e trabalhamos na construção de uma montagem vertical e de uma montagem espacial (MANOVICH, 2001).

Manovich (2001), ao conceituar a montagem cinematográfica, a dividiu entre a montagem temporal, trazendo o cinema de Eisenstein (2002), e a montagem espacial, citando dois realizadores de exatamente um século atrás: Vertov e o Abel Gance. Trata-se de uma mudança do pensamento da temporalidade para o da espacialidade, pois ao invés das informações e dos quadros serem montados de forma linear, eles são sobrepostos em um mesmo quadro. No nosso trabalho, procuramos unir os dois conceitos: o da *mise-en-cadre* do Eisenstein (2002) e o da montagem espacial do Manovich (2001).

Imagem 2 – Conceitos de Eisenstein (2002) e de Manovich (2001).



Fonte: Elaborado pelos autores.

Trouxemos uma listagem das atividades que realizamos no Intervalos e Ritmos #ir! , de maio de 2015 até hoje. A professora Milena Szafir propôs na Universidade Federal do Ceará, em 2013, a criação de um laboratório de mídias audiovisuais - então consideradas obsoletas, como mesas de edição eletrônico-analógicas, vídeo-cassetes e demais dispositivos descartados pela comunidade, nomeado em 2016 pelos membros do #ir! como #MESA, um acrônimo para *Laboratório de Montagens Experimentações e Sinapses Audiovisuais*.

A partir dessa lógica da obsolescência, nós pensamos nas emulações do que acontece quando essa materialidade da mesa do montador vai para o digital e para a edição não linear. Com essa mescla, temos um longo pilar histórico dos últimos 30 anos, pelo menos, do *live cinema*, da montagem em tempo real, das *live performances*, que começam a ser realizados com esses equipamentos utilizados antes em transmissões de redes e de estúdios de televisão, e que agora passam a ocorrer a partir de algoritmos de computadores.

Imagem 3 – Resumo das atividades do #ir! (2015 – 2021)

Fonte: Elaborado pelos autores.

LIVE PERFORMANCES #IR!

Por estarmos situados em uma mesa de educação, trouxemos um registro de 2017 (Imagem 4) de quando levamos o #MESA para a rua e performamos com os equipamentos considerados obsoletos, como câmeras de vigilância em tempo real, ilhas de edição eletrônico-analógicas, telas de *preview*, DVD-*player* etc ao público da Praça do Ferreira, em frente ao Cine Teatro São Luiz (um cinema de rua importante e histórico em Fortaleza).

Imagem 4 –, #MESA - Brazilian Media Lab

Live performance "Ceará Remix" na Praça do Ferreira / Fortaleza-CE (2017)
Fonte: SECUT-ARTE-UFC e Tutorial OBS @ ARTES

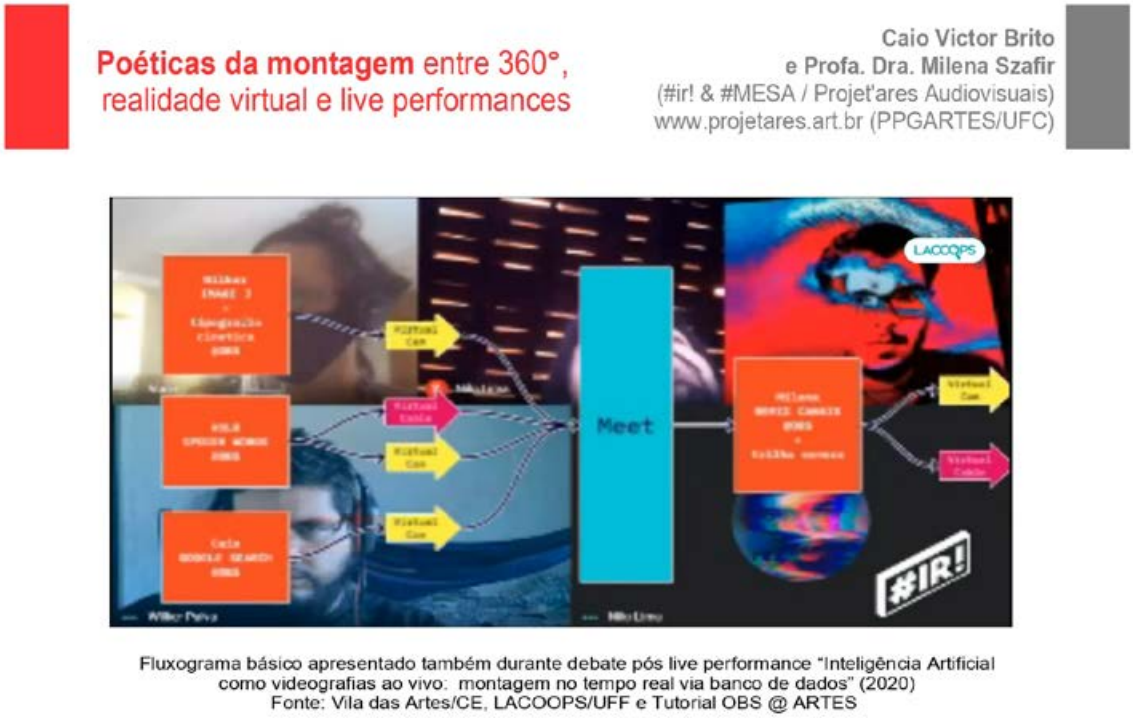
Logo "Manifeste-se (todo mundo artista) – mobile webtv live broadcast" (2005-2009)
Fonte: MANIFESTO21.TV

Fonte: Elaborado pelos autores.

Na pandemia, vislumbramos as estéticas de *live streaming* pós-"Manifeste-se: Todo Mundo Artista", (2005 a 2009) do coletivo mm não é confete (mmnehcft), e pós as famosas transmissões de junho de 2013 (mídia ninja etc), trazendo para o nosso debate de como nós poderíamos alterar a estética dos rostos emoldurados da pandemia que seguia uma lógica dos telejornais às interfaces do *Zoom* e do *Google Meet*. Ou seja, como nós podemos trabalhar com uma outra estética pensando não só na imagem como na voz, tendo em mente que tudo que falamos é capturado pelos algoritmos? Fizemos com que os algoritmos de uma inteligência artificial (A.I.) disponível na web capturassem as nossas falas, previamente preparadas às nossas performances, e as transcrevessem na tela ao espectador em tempo real durante a nossa transmissão, como uma legendagem num princípio de design em movimento. Junto com A.I., trabalhamos com *Face Recognition* quando o Wilker Paiva [discente PPGARTES/UFC] programou um sistema de reconhecimento das nossas emoções e, a partir de um trabalho em tempo real, medimos quais eram as emoções das pessoas durante a pandemia e as inserimos na nossa performance ao vivo.

Ao longo da pandemia, fizemos uma série de *lives* em que abríamos o processo criativo de como nós construímos nossas *live performances* (Imagem 5) conforme compartilhávamos o fluxograma das nossas conexões - do que está ligado ao quê, quem entrava com o que (áudio e vídeo), para onde cada um era levado, qual cabo era o da mesa de edição eletrônico-analógica que passamos ao virtual junto ao OBS (*Open Broadcast System*).

Imagem 5 – Fluxograma das *live performances*



Fluxograma básico apresentado também durante debate pós live performance "Inteligência Artificial como videografias ao vivo: montagem no tempo real via banco de dados" (2020)
Fonte: Vila das Artes/CE, LACOOPS/UFF e Tutorial OBS @ ARTES

Fonte: Elaborado pelos autores.

Nas nossas performances ao vivo, capturávamos as nossas telas do *Google Meet* e mesclávamos todas pelo OBS seguindo esse fluxograma, utilizando tanto da montagem vertical como da *mise-en-cadre* para fazermos essa composição do quadro partindo de sobreposições, de efeitos visuais e de outras espacialidades.

Aqui (Imagem 6), vemos exatamente o que é uma ilha de edição eletrônico-analógica emulada para o digital através da interface do OBS: observando as fontes de todo o material usado e a ordem das cenas criadas para mudarmos a visualização de algumas câmeras, assim como em um *set* de televisão em tempo real. No lado esquerdo, vemos o que estamos capturando, como a janela do *Meet* no qual cada um programou o seu fundo infinito verde para que conseguíssemos, durante a montagem ao vivo, retirarmos esse *chromakey* virtual. No lado direito, temos a visão do que o espectador verá como resultado final.

Imagem 6 – Interface do OBS.

Interface do Sistema Aberto de Difusão na fase live streaming em 360 / VR
Fonte: Tutorial OBS @ ARTES

Fonte: Elaborado pelos autores.

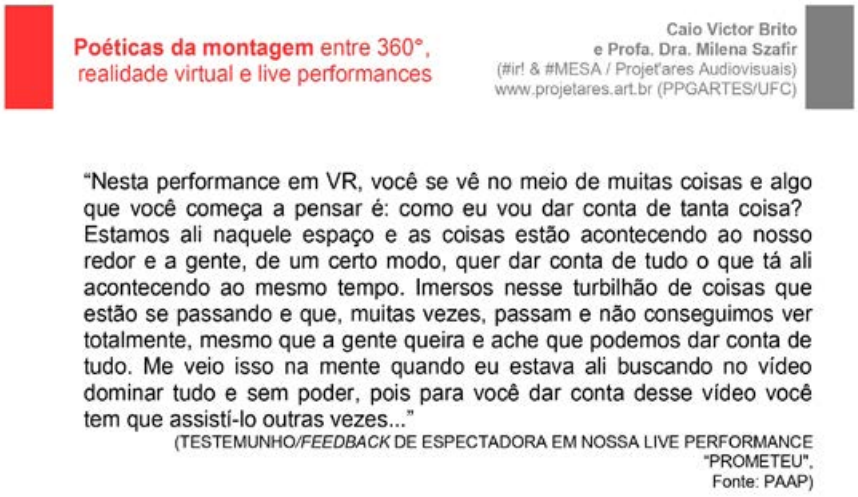
Em 2020, surgiram novas perguntas a partir da possibilidade do YouTube permitir transmissões em 360°: Como será realizar as nossas lives performances agora em 360°, para realidade virtual (VR)? Todo um debate sobre essa composição, dessa *mise-en-cadre*, ou daquilo que o Manovich (2013) falara de quando o cinema se torna design, e de que nós no Intervalos e Ritmos falamos então de quando o audiovisual se torna uma *virtual reality*.

Migrando para o VR, a nossa pesquisa passou a investigar qual o tamanho ideal de cada imagem na composição, porque antes usávamos um tamanho de quadro 1080p por 720p, mas ao adentrarmos na realização de *lives* em 360°, deveríamos seguir a proporção de 2000p por 1000p para que o vídeo em 2D fosse adequadamente convertido em 360° pelo YouTube. Outra questão se deu acerca da sobreposição, pois nas nossas *lives* 2D co-

locávamos todas as camadas sobrepostas, mas no 360° nós não podemos provocar esse desequilíbrio ao espectador. Com isso, precisamos ter essa noção de perspectiva no 360°, ou seja, qual imagem ficará na frente e quais ficarão atrás, por conta também das diferenças de percepção do tamanho de uma imagem que nós víamos em 2D, mas que será vista pelo espectador de uma forma espacializada.

Durante as *lives*, também éramos convidados a dar entrevistas e a fomentar debates sobre o nosso processo criativo, e com isso nós tivemos acesso ao *feedback* do público (Imagem 7). Assim, nós captamos as suas experiências enquanto usuários para entendermos como a nossa obra estava afetando-os.

Imagem 7 – Testemunho/feedback de espectadora em nossa *live performance Prometheu* (2020)



Fonte: Elaborado pelos autores.

Quando convertemos a nossa composição para o vídeo esférico, percebemos distorções de perspectiva nos polos superior e inferior, como as dos mapas *mundi* com a projeção de Mercator. A partir dessa visualização (Imagem 8), vemos as diferenças nos formatos, pois acima está a nossa visão plana pelo OBS, abaixo está a conversão em 360°, e ao lado direito a visualização pelo celular. Tomando consciência disso, pensamos sobre a problemática da tipografia cinética: Como os letterings devem entrar no plano para serem legíveis? Assim, utilizamos esteticamente essas distorções situando os *letterings* nos polos, resultando em animações circulares, e concentramos a maioria das nossas imagens no centro onde as proporções se mantêm mais fiéis.

Imagem 8 – Diferentes visualizações da composição da *live* performance

Fonte: Elaborado pelos autores.

ENSINO E APRENDIZAGEM ENTRE 360° E VR

O vídeo em 360°, também chamado de vídeo esférico por Mateer (2017), é mais conhecido pela Realidade Virtual Cinematográfica (*Cinematic VR*). Esta é construída a partir de amplas capturas com câmeras 360° e por cenários compostos dentro de *games engines* - softwares de programação de jogos — que tornam o 360° mais interativo e conhecido como *Interactive VR*.

Entretanto, preferimos nomear nossa prática como AV-VR - Audiovisualidade VR -, por criarmos as composições diretamente na esfera do vídeo. Não estamos capturando cenários com câmeras 360° e tampouco usando pesadas *games engines*. Como criamos tudo dentro do OBS, trata-se de uma "guerrilha da montagem" na educação (ensino-aprendizagem) da universidade pública brasileira. Ou seja, nossa proposta foi de utilizarmos um *software open source* para darmos acessibilidade aos estudantes para realizações em VR sem precisarem de um mega computador com processamento gráfico.

Ao longo das nossas análises estéticas desde trabalhos em VR já existentes, notamos existir uma carência teórica no pensamento de montagem para audiovisuais em realidade virtual. Na tradição não-esférica, o espectador não pode olhar para onde ele quiser. Então, na montagem para VR, a grande responsável pelos cortes à visão em torno do espaço 360° é uma proposta de interatividade do olhar do espectador – agora transformado em um par-

ticipador como no quasi-cinema proposto por Neville D'almeida e Hélio Oiticica (SZAFIR, 2015) – a montagem final da obra não mais pertence somente ao artista criador, mas precisa impreterivelmente do espectador que desta participa.

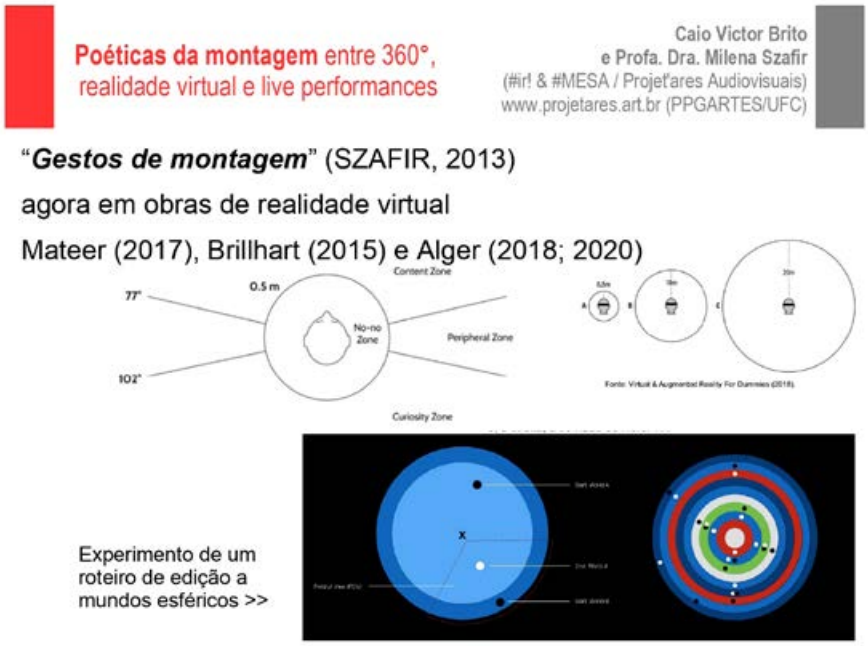
Diante disso, o que estávamos investigando em todas as nossas experiências, leituras e debates no Intervalos e Ritmos durante a pandemia (2020-2021) era: Como devemos fazer se quisermos que o espectador olhe diretamente para esse ponto e, logo em seguida, para esse outro?

Dentre os principais autores a também se debruçarem sobre essa questão estão Brillhart (2016) e Mateer (2017) conceituando o uso de mecanismos de condução do olhar:

> Eu tive que criar um novo visual para entender o que eu estava realmente tentando realizar. Algo que refletisse mais a realidade espacial do meio onde todos os caminhos existem simultaneamente [...] como "Mundos de Experiência" se estendendo uns aos outros como o nosso universo em expansão. [...] Eu poderia girar esses mundos um ao redor do outro como uma espécie de cifra intrincada, usando as experiências potenciais mais prováveis para guiar alguém (BRILLHART, 2016, p.2).

Mateer (2017), focando em Cinematografia VR (CVR), expõe técnicas de direcionamento da atenção do público que visam guiar subliminarmente o seu olhar ao longo dos planos, como: (1) Diferenças de agrupamento, (2) Diferenças de cor, (3) Diferenças de escala, (4) Diferenças na forma, (5) Diferenças na visibilidade e (6) Diferenças no movimento (MATEER, 2017, p.21). Com base nisso, os elementos das nossas telas foram distribuídos ao longo do plano em diferentes proporções de escala nas Zonas de Conteúdo (ALGER; CHU; MEALY, 2018) acentuando a sensação de perspectiva do participador. Ao centro da Zona Frontal, posicionamos uma composição do declamador do nosso manifesto artístico, rodeando-o com as outras imagens das nossas telas em aproximações e afastamentos da visão do participador, preenchendo toda a Zona de Curiosidade e o estimulando a interagir junto ao vídeo 360°. Tais conceitos das Zonas correspondem às distâncias mínimas ideais dos elementos para não provocar mal estar, e auxiliam o artista a pensar nas principais áreas de visualização ao filme 360°.

Imagem 9 – Gestos de montagem em VR



Fonte: Elaborado pelos autores.

Concluímos compartilhando que em nosso site (projetares.art.br) há alguns tutoriais para que qualquer pessoa possa realizar seus próprios vídeos/criações a partir das estéticas, técnicas e tecnologias com as quais nós trabalhamos. Ali pode ser visto, também, propostas de performances com a participação de intérpretes em Libras, como trabalhamos a sua imagem esteticamente como parte da construção das *lives*.

REFERÊNCIAS

ALGER, Mike. *Visual design methods for virtual reality*. Ravensbourne. 2015. Disponível em: http://aperturesciencellc.com/vr/VisualDesignMethodsforVR_MikeAlger.pdf. Acesso em:16/09/2022.

BRILLHART, Jessica. *In the Blink of a Mind - Attention*. 2015. Acesso em: 20/07/2022. Disponível em: https://medium.com/the-language-of-vr/in-the-blink-of-a-mind-attention-1fdff60fa045

EISENSTEIN. *O Sentido do Filme*. Zahar, 2002.

__. Notes for a General History of Cinema. Amsterdam University Press, 2016.

GRAU. *Virtual Art*: from illusion to immersion. MIT Press, 2004.

MATEER, John. *Directing for Cinematic Virtual Reality*: how the traditional film director's craft applies to immersive environments and notions of presence. *In:* Journal of Media Practice, v. 18, n. 1, p. 14-25, 2017.

MANOVICH. *The language of new media*. MIT Press, 2001.

MEALY, Paul. *Virtual & augmented reality for dummies.* John Wiley & Sons, 2018.

SZAFIR, M. *Montagens Audiovisuais Extra-Apropriação: por uma pedagogia do filme-ensaio na cultura digital.* In: BRANDÃO; LIRA (orgs.). A Sobrevivência das Imagens. Papirus, [2014]2015.

__. *Retóricas Audiovisuais 2.1:* ensino e aprendizagem compartilhada: passado, presente,

futuro: ou uma arqueologia-cartografia da montagem. Tese (Doutorado) – ECA USP, 2015.

__. *Composição:* Ensaio em 03 Movimentos. In: Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais. OuvirOUver, 14(2), 2018.

Enunciações de crianças no cinema documentário para fabular futuros[478]

Children's enunciations in the cinema documentary to wonder futures

Leticia Santinon
Mestranda - UFRB[479]

Milene Migliano
Doutora - UFRB[480]

Resumo: Considerando as potências da democratização dos meios de comunicação, a pandemia de COVID-19 e contextualizando as vozes diversas que produzem narrativas audiovisuais, o artigo tematiza propostas de enfrentamento à colonialidade em três curtas-metragens que têm a infância como espaço privilegiado de enunciação fílmica.

Palavras-chave: Criança, decolonialidade, ética, documentário, constelação fílmica.

Abstract: Considering the powers of democratization of the media, the COVID-19 pandemic and contextualizing the diverse voices that produce audiovisual narratives, the article thematizes proposals to confront coloniality in three short films that have childhood as a privileged space for filmic enunciation.

Keywords: Child, decoloniality, ethics, documentary, film constellation.

Com Mutirão: O filme (2022), de Lincoln Péricles, Olhos de Êre (2021), de Luan Manzo e Pohã Re'yi - A família dos remédios (2020), de Joilson Brites, Jhonathan Gomes, Wagner Gomes e Anailson Flores, da Associação Añetete da Comunidade Indígena Guaiviry, propomos uma constelação fílmica (SOUTO, 2019) anticolonial para aprender e apreender cinema em contextos nos quais protagonizam enunciações de crianças: uma menina negra da periferia em São Paulo, um menino negro que vive em um quilombo/terreiro nas bordas de Belo Horizonte e uma menina Guarani Kaiowá que vive em exíguo território indígena no Mato Grosso do Sul. Partir do contato com estas crianças, mediadas por curtas documentários produzidos entre 2020 e 2022 é compreender o olhar que se desenvolve também acompanhado pela pandemia de COVID-19, situação contextual intrínseca à nossa discussão de contato com os filmes por plataformas, mostras e festivais.

478 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão Cinema e Educação – Políticas das imagens.

479 - Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Integrante do Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEEECA/UFRB)

480 - Professora de Cinema e Audiovisual na UFRB. Membro do GEEECA/UFRB e do Juvenália - questões estéticas, raciais e de gênero em comunicação e consumo do PPGCOM/ESPM-SP.

A ideia de acompanhamento compreende um gesto que enfrenta a problemática da relação com corpos diferentes do nosso, no caso, pessoas adultas acompanhando crianças. Em "Do ritmo do outro aos muitos, de um corpo para o cinema", ensaio assinado pelo Fórum Nicarágua (2021), discute-se a necessidade de ter corpo para poder acompanhar o outro.

> Andar no ritmo do outro versa sobre preparar um corpo capaz de perder sua própria passada e seguir caminhando sem um percurso delimitado. Ou seja, capaz de vaguear. Não há garantias, apenas a possibilidade de inventar outra passada que faz emergir o terreno caminhado" (NICARÁGUA, 2021, p.267)

Acompanhar crianças e se propor a desvelar suas criações em filmes documentários caracteriza uma mirada anticolonial no cinema, das audiências, reinvenção no cotidiano social presente que se funda desde a modernidade e os quatro epistemicídios que possibilitam o novo mundo: contra muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus, contra povos nativos na conquista das Américas, contra povos africanos na conquista da África e a escravização dos mesmos nas Américas e, (...) contra as mulheres europeias queimadas vivas acusadas de bruxaria. (GROSFOGUEL, 2013). hooks, educadora e feminista interseccional aponta para a violação das crianças como parte desse mundo constituído por um pensamento colonial.

> Todos os dias, milhares de crianças em nossa cultura são abusadas verbal e fisicamente, morrem de fome, são torturadas e assassinadas. Eles são as verdadeiras vítimas do terrorismo íntimo, pois não têm voz coletiva nem direitos. Eles continuam sendo propriedade de pais para estes fazerem o que quiserem com seus filhos.(hooks, 2020, p. 61)

Compreender as crianças como seres pensantes e actantes é vislumbrar a potência crítica de suas propostas e perspectivas. Seres que demandam cuidado e atenção, que tem um corpo em desenvolvimento, curiosidade aguçada pelo desejo de conhecer o mundo e aprender inventando realidades desde as histórias com as quais tiveram contato.

Investigando as fabulações na escritura de filmes documentários, situamos a oportunidade de pensar com essas crianças a formação de público crítica aos modos narrativos espetaculares e estabelecidos. O real produz e possibilita sua expressão, auto representação e legitimação enquanto realizadoras e realizadores, o que Paulo Freire chamou de respeito à autonomia do ser educando.

Os três filmes provocam dissenso ao incluir narrativas de crianças que convocam os saberes ancestrais e a construção de comunidades, inscrevendo a contrapelo da narrativa colonial dominante. "Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dano que imponha a todos a sua evidência". (RANCIÉRE, 2017, p. 48). Assim, propomos um caminho de acompanhamento dos filmes, de autoras e autores em textos que nos enredam em práticas de escuta e atenção, na busca de criar um espaço de acolhimento para estas crianças, já tanto silenciadas. Textos que enveredam em práticas e ciências de fortalecimento comunitário, conhecimento ancestral e pertencimento territorial.

Os saberes da e em relação com a natureza é o que assistimos em *Pohã Re'yi - A família dos remédios*[481], no filme uma garota guarani kaiowá está aprendendo sobre as plantas medicinais e como prepará-las. Ao mesmo tempo que aprende as ervas, escuta histórias de como a floresta foi tomada e modificada ao longo dos anos, prejudicando sua aldeia em detrimento da monocultura latifundiária. No texto "Amansar o giz", Célia Xakriabá (2020) diz que o barro, o jenipapo e o giz são três temporalidades que marcam a história de seu povo. O barro e o jenipapo, tecnologias associadas aos saberes ancestrais e o giz, saber apropriado desde o contato com alianças que proporcionam o estabelecimento do pertencimento de seus corpos ao território.

Estamos em um quintal e com uma encenação combinada começamos o caminho em busca das ervas e seus conhecimentos de cura. No percurso entre a casa e as matas nas quais estão os remédios, as duas conversam sobre o que buscam, as sabedorias do povo Guarani Kaiowá e sobre como era o território no passado, pleno de mata. Adentramos no brejo e na mata ciliar acompanhando os passos da avó e suas palavras de ensinamento. Partindo do entendimento de Célia Xakriabá que discute a indigenização da escola, Clarisse Alvarenga sugere pensar a câmera, ou melhor, a lente das câmeras são "transformada(s), assim como acontece com o giz" (ALVARENGA, 2022, p. 316-317). O olhar da lente neste filme, que tem uma altura similar a da neta, que escuta atentamente ao que se conta e ensina, se transformaria assim em uma outra criança que aprende com os seres mais antigos.

Aos 10'50'' a câmera volta, depois do passeio, para o caminho até a casa. Estamos novamente no campo de soja e a avó explica como realizar o gesto que limpa os caminhos, "jeovasa". Ao passarem pela câmera, começam a ser acompanhadas por ela. Olhando pelas costas das duas, somos a criança mais nova, a que acompanha ao fim do caminho o percurso e escuta as vozes da vó depois de já haverem passado pelo corpo da neta à nossa frente. A avó fala agora sobre os cantos e os espíritos que protegem a sabedoria e o poder das plantas, assim como os delas. A câmera olha para o lado direito, onde um trator se dirige à usina ao fundo, com um zoom que tremula como o apertar dos olhos ao mirar o longe. A neta pergunta se eles estão colhendo a soja. A avó diz que sim.

Ao chegar na aldeia a avó a ensina a preparar o remédio e ao final a convida para retornar no dia seguinte para aprender mais, com conhecimento prático diante da lente. O enunciar das crianças no filme completa seu ciclo nos gestos de aprender, escutar com atenção e perguntar sobre o que não se sabe, sobre aquela tradição e território. O ancestral é convocado na atualização, chamamento e consequente preservação dos saberes originários de seu povo.

481 - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Ki-30yK3cCY, acessado em 31 de janeiro de 2023.

O TERREIRO E QUILOMBO DIANTE DA LENTE

Em *Olhos de Erê*[482], uma criança nos guia no terreiro de candomblé da sua avó, inserido em uma comunidade quilombola. Através dos olhos deste erê, descobrimos o espaço religioso e comunitário a partir de seus símbolos e objetos. O religioso como saber e prática ancestral, troca e partilha entre gerações da mesma e de diversas famílias.

O filme começa com uma fala sobre a diferenciação da captação do vídeo; naquele dia, Luan não apareceria diante da lente, e sim, apresentaria o território do terreiro para nós. A lente se transformou em um você, para quem os enunciados serão dirigidos. E começamos no corredor lateral vislumbrando em uma panorâmica de 180 a extensão do horizonte que a criança tem diante de si. No filme, Luan traz os objetos de cura que compõem sua morada, o mobiliário, as imagens dos santos, as guias, as plantas e as espacialidades. Ele revela um pouco do que aprendeu nos encontros e aprendizagens sobre o axé, com seu próprio corpo em relação ao território e a ancestralidade.

> Entendemos a prática do axé como aquela que designa um modo de relacionamento real fundamento na crença em uma energia vital - que reside em cada um, na coletividade, em objetos consagrados, alimentos, elementos da natureza, procedimentos rituais, na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o ritmo etc. - que deve ser constantemente potencializada, ofertada, restituída e trocada/transformada para que não disperse. (RUFINO; SIMAS, 2020, p.26)

Quando mostra os atabaques, Luan está diante das cadeiras que se sentam Matamba, Kalungo e Tempo, orixás que "passam na cabeça dela", da avó, Makota Kidoiale. Após mostrar a avó conversando na cozinha e entendendo que a havia zangado, nosso guia acelera o passo que percorre o território e revela um lugar que lhe pertence, seu espaço "secreto", mostrando assim que inclusive a necessidade de ter seu(s) próprio(s) segredo(s), sua criança em processo educativo já aprendeu. Quando Rufino e Simas dizem "educação emana das gentes, de suas experiências e ações no mundo, por isso ela é fundamentada na ética" (2020, p.27-28), os gestos, falas e atitudes de Luan trazem para a aprendizagem apresentada no filme, o respeito, responsabilidade e reverência das práticas anticoloniais dos terreiros e quilombos.

"*Se não entende a caminhada, cê não vai roubar minha brisa*"[483]

A edificação de uma comunidade é o mote de *Mutirão: O filme*, por meio das fotos que fizeram parte da construção do bairro de Lincoln, diretor do filme, no extremo da zona sul de São Paulo, na década de 1990. Duda, a criança narradora apresenta a memória pelo tangível, casa e trabalho coletivo para o fortalecimento do comum.

No filme, ela afirma que inventa que são suas avós e tias as mulheres registradas naquelas fotos, que Lincoln nos apresenta, mulheres que construíram as casas da comunidade. Suas e para os seus. Nesta fabulação, é possível relacionar bell hooks, "Quando eu era

482 - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=l4W_-h2AiG8, acessado em 31 de janeiro de 2023.

483 - Trecho da música que encerra Mutirão - O filme: *$ai Zica,* de VINEX, Brrioni, Mulambo e Geenuino.

uma jovem em um lar negro sulista da classe trabalhadora, a imaginação foi o combustível para minha esperança de criar uma vida artística. O poder da imaginação parecia profético." (hooks, p. 277, 2021).

A imaginação combustível, profética, que permite e estimula a criação. Fabulação que inventa o passado, elucida o presente e assegura o futuro em um movimento espiralar que se traduz na arte, superando a ideia de linearidade e separação. (MARTINS, 2021). Narrar uma história real através da fabulação é esperançar a vida.

"Olha quanta criança", diz Duda ao ver uma foto das filhas e filhos das mulheres e homens, mães e pais que estavam no mutirão, na construção da comunidade. A exclamação de Duda nos soa como admiração, identificação, no entendimento que não só os adultos construíram seus lares, mas também crianças como ela. A foto é da creche criada por uma das moradoras para cuidar das crianças enquanto seus pais trabalhavam. A moradora diz no único vídeo que compõem o arquivo apresentado por Lincoln que via as crianças brincando e correndo durante os fins de semana nos mutirões com risco de se machucarem, e resolveu criar um espaço próprio para elas, uma creche. O filme convoca a noção de responsabilidade em Paulo Freire, em que ser parte é ser todo.

> Gosto de ser homem, de ser gente, porque sei que minha passagem pelo mundo não é predeterminada, preestabelecida. Que o meu "destino" não é um dado, mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir. Gosto de ser gente porque a história em que me faço com os outros e cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades, e não de um determinismo. (FREIRE, 2021, p. 52 e 53)

Duda fala para Lincoln que só ela reparou nas crianças daquelas fotos, afirmando sua sensibilidade e percepção que fabula, consciente da história e de seu lugar de pertencimento, da história que se faz com os outros e cuja feitura toma parte. O filme foi produzido em um momento de paralisação das ações de políticas públicas da cultura e audiovisual, tendo sido realizado por meio de um edital de fomento privado, com um valor irrisório.

CRESCER É CRÍTICO

Em "Desventuras do pensamento crítico", Rancière relaciona o dissenso com o processo de subjetivação política; depois de reconhecer um dano, reclamá-lo e torná-lo público, é chegada a hora de compreender "a inteligência coletiva da emancipação (que) não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso" (RANCIÈRE, 2017, p.49) "(...) na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia possível." (Idem). Acreditamos que estes danos têm como causa os epistemicídios coloniais e se mantém no patriarcado/racismo/sexismo/xenofobia até o momento presente.

Os filmes aqui em questão nos apresentam uma conexão com a nossa história, com as nossas infâncias, e a ancestralidade como parte de uma educação crítica. Célia Xakriabá nos diz que a intelectualidade indígena não está apenas na elaboração do pensamento que acontece na mente, mas sim nas mãos e em todo o corpo. "Todo corpo é território e está em movimento, desde o passado até o futuro. É aí que a intelectualidade indígena acontece." (XAKRIABÁ, 2020, sp). Entre os filmes, encontramos e acompanhamos os corpos nas gestualidades das crianças, no aprendizado, na apresentação de seus saberes sobre os territórios de pertença e na fabulação de outras histórias possíveis contadas a partir de outra mirada.

É possível inventar criticamente futuros a partir do reconhecimento da capacidade de criação e crítica da infância. Saber lugares diferentes de enunciação e subjetivação política possibilitam outras percepções de temporalidades narrativas, passado, presente e futuro juntos, em um movimento espiralar.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse. O barro, o jenipapo e a lente. In. (ALVARENGA, Clarisse.) *Aprender com Imagens: práticas audiovisuais em escolas da Região Metropolitana de Belo Horizonte e da Terra Indígena Xakriabá*. Belo Horizonte: Editora dos Autores, 2022.

FREIRE, Paulo. *À sombra desta mangueira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021.

_____. *Pedagogia da Autonomia.* Rio de Janeiro: Paz e terra, 2021.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Estado e Sociedade*, v. 31, n.1, p. 25-49, jan./abr. 2013.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor, novas perspectivas*. São Paulo: Editora Elefante, 2020

_____. *Ensinando comunidade: Uma pedagogia da esperança.* São Paulo: Editora Elefante, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

NICARÁGUA, Fórum. *Do ritmo do outro aos muitos, um corpo para o cinema.* In Catálogo do forumdoc.bh.2021 - fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro.* Salvador: EDUFBA, 2019.

XAKRIABÁ, Célia. *Amansar o giz.* PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 110 - 117, 2020.

Imagens da redemocratização: aproximações entre filmes do ano 1984[484]

Redemocratization images: approaches between 1984's year films

Mili Bursztyn de Oliveira Santos[485]
(Doutoranda – PPGCINE UFF)

Resumo: Discutiremos a produção de memória sobre a ditadura militar e a redemocratização brasileira a partir das imagens do cinema nacional que circularam no contexto histórico do ano de 1984. Para isso, será realizada a análise comparativa dos filmes O Evangelho segundo Teotônio (1984), de Vladimir Carvalho, e Verdes Anos (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Examinaremos como os filmes aportam ou interrogam a concepção de pacto nacional e os projetos de futuro que permeiam as obras.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, memória, ditadura, redemocratização, pacto social.

Abstract: This paper discusses the memory production about the military dictatorship and the Brazilian redemocratization from the national cinema screened in the historical context of 1984's year. Through a comparative analysis of the films O Evangelho segundo Teotônio (1984) and Verdes Anos (1984), the article examines the contributions or questionings about the conception of a social contract and the projects for the future that permeate the films.

Keywords: Brazilian Cinema, memory, dictatorship, redemocratization, social contracts.

1.

Nos voltamos para as imagens do cinema de 1984 para pensar processos de elaboração da memória sobre a ditadura e redemocratização no Brasil. Para isso, propomos aproximar dois filmes nacionais lançados no ano em questão, o documentário *O Evangelho segundo Teotônio* e a ficção *Verdes Anos*. À medida que o cinema, no calor dos acontecimentos, serve como artefato de elaboração de memórias, os filmes se apresentam como modos de pensar e responder aos problemas da época. Na análise das obras elencamos ideias chaves relativas ao momento da redemocratização, como pacto social e projeção de futuro, que operam como cortes de aproximação entre as obras.

484 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na mesa: O CINEMA COMO DISPOSITIVO DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA.

485 - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na UFF, mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, produtora, diretora e montadora.

Tomamos o ano de 1984 como epicentro de reverberação de temas e imagens mobilizados pela ideia de redemocratização em torno do qual os filmes se organizam. No imaginário nacional, o ano de 1984 está associado à imagem de esperança e alegria. A ditadura está em crise e os comícios das *Diretas Já*, movimento em defesa do restabelecimento de eleições diretas para presidente, ganham as ruas, mobilizando milhões de pessoas. Apesar da forte pressão popular, a emenda constitucional propondo o retorno de eleições diretas para presidente, apresentada pelo deputado federal Dante de Oliveira, foi derrubada no Congresso Nacional em abril do mesmo ano. O sonho das eleições diretas é frustrado e adiado para 1989.

1984 é um momento limiar, de transição da ditadura para a democracia, de emergência e elaboração de memórias traumáticas e fabulação de futuros. Os filmes apontam para um modelo social em crise e as respostas dos autores a esta crise revelam formas de continuidade e rupturas com o passado. Neste sentido, nos parece importante retomar a construção da figura mitológica de Teotônio Vilela em *O Evangelho segundo Teotônio*. Vilela foi um político alagoano. Em 1948, filiou-se à UDN, partido de Carlos Lacerda. Exerceu os cargos de deputado estadual (1954-58), vice-governador (1961-66) e senador (1967-82). Após o golpe de 1964 e a extinção dos partidos políticos em 1965, ingressou na ARENA, partido de apoio à ditadura. Em 1978 aderiu à Frente Nacional pela Redemocratização. No ano seguinte, deixa a ARENA para ingressar no MDB, partido de oposição ao regime, em que terá uma atuação destacada na articulação da Lei da Anistia. Morreu em 1983, mas não sem antes afirmar, no filme de Carvalho, sua convicção de que só a luta armada poderá libertar a América do Sul de seus tiranos.

Verdes Anos é uma livre adaptação do conto de Luiz Fernando Emediato, com direção de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Ambientada no início dos anos 1970, a trama se passa durante o milagre econômico, período em que o país viveu um forte crescimento e geração de empregos, mas que, paradoxalmente, representou o achatamento dos salários, o aumento da corrupção e da concentração de renda, levando a um aprofundamento das desigualdades sociais. No plano político, o período ficou marcado pelo recrudescimento da repressão e violência do regime militar. Tendo este cenário político como pano de fundo, o filme narra as questões existenciais de um grupo de jovens em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul. O protagonista é Nando, jovem que experimenta as descobertas típicas desta fase e vive em contradição com o pai, Leopoldo, personagem que está sempre acusando nos modos de vida das pessoas no seu entorno, a conivência com o autoritarismo, a violência e a decadência moral da ditadura.

2.

Em conferência de 2010, proferida no CPDOC/FGV, o historiador Daniel Aarão Reis se refere à Lei da Anistia, de agosto de 1979, como um processo que "configurou um pacto de sociedade" (AARÃO REIS, 2010, p. 172). Reconhecer a existência de um pacto não significa dizer que houve unanimidade em sua concretização, mas, sim, um consenso "reunindo amplos segmentos sociais" (AARÃO REIS, 2010, p. 172). Em diferentes épocas e sociedades,

os pactos sociais tiveram um papel determinante em processos de transição de um regime político para outro (JELIN, 2002). Os pactos sociais seriam então uma tentativa de firmar as bases para uma convivência pacífica entre atores que durante um período estiveram em campos políticos opostos. Assim, os pactos sociais servem à reconstrução de uma memória coletiva. Como toda memória, a memória coletiva é seletiva. Alvo de constantes disputas, ela é sujeita a rearranjos (POLLAK, 1989). Uma expressão disto é a constatação de que o presente deforma o passado. Memórias de "guerras ou de grandes convulsões internas" (POLLAK, 1989, p. 6) são especialmente afetadas pela forma como o presente transforma a percepção do passado. Nesta perspectiva, Aarão Reis reforça a necessidade de se contextualizar a memória,

> de cotejá-la, de criticá-la, por sabê-la inexoravelmente seletiva e tendencialmente unilateral. O que importa não é propriamente a correspondência entre ela e o processo histórico, mas a lógica e a consistência interna da versão de cada depoente. Por fantasioso e ilusório que seja, e nem sempre é fácil distinguir a fantasia e a ilusão, sempre guarda um valor em si mesmo, tornando-se um documento (AARÃO REIS, 2010, p. 172).

O que não significa opor a subjetividade da memória a uma pretensa objetividade da história. Aarão Reis compreende a história cada vez mais como uma "disciplina, uma arte, não mais como ciência" (AARÃO REIS, 2010, p. 172), razão pela qual afirma que o trabalho do historiador também requer contextualização. A diferença entre história e memória passa então a residir no fato de que o historiador "tem a obrigação de não ser unilateral, de evidenciar as fontes com que trabalha, compará-las, criticá-las, incluindo aí o exercício da memória como documento histórico" (AARÃO REIS, 2010, p. 172). Na aproximação entre os filmes tratados neste artigo, se faz igualmente importante assumir tal compromisso com o exercício crítico da memória que os filmes evocam, produzem e conservam.

No que tange a ditadura no Brasil, Aarão Reis identifica que a Lei da Anistia e o pacto social que ela representa produziram três silêncios, a saber: "o silêncio sobre a tortura e os torturadores; o silêncio sobre o apoio da sociedade à ditadura; o silêncio sobre as propostas revolucionárias de esquerda, derrotadas entre 1966 e 1973" (AARÃO REIS, 2010, p. 173). Tendo os três silêncios como chave de leitura, analisaremos de que maneira eles se fazem perceber pelas lentes dos cineastas.

3.

Em *O Evangelho Segundo Teotônio* o pacto social se manifesta por meio de seu protagonista, o político e usineiro alagoano, Teotônio Vilela, representado no filme como um pregador. Quando Carvalho inicia as filmagens do documentário, Vilela lutava contra um câncer. No final de 1982, o então senador já havia anunciado a decisão de não concorrer a um novo mandato por conta do tratamento. Passou então a percorrer o país para pregar a redemocratização do país e apresentar seu *Projeto Emergência*, em que defendia serem quatro as dívidas a serem enfrentadas no Brasil naquele momento: externa, interna, social e política.

Movido pela adesão à causa de Vilela, Carvalho concebeu o filme como uma homenagem: "O que pretendemos mesmo foi secundar a pregação do senador, em atividade póstuma, funcionando o filme como um canal, um porta-voz, uma presença reiterada cuja mensagem não pode ser esquecida" (CARVALHO, 1984, p. 31). Para a construção do personagem "como uma figura mítica, poética" (CARVALHO, 1984, p. 31), o cineasta recorre a uma trama cronológica, linear, começando pelas origens de Vilela em Viçosa, município de Alagoas, onde nasceu e culminando com sua morte, em novembro de 1983, quando ganha projeção nacional a campanha pelas *Diretas Já*. Do pai agricultor e agnóstico, à mãe religiosa, passando pelo entusiasmo juvenil com a ideia de *contrato social* de Rousseau, estes seriam os preceitos éticos, morais e filosóficos que moldam o caráter humanitário de Teotônio Vilela.

Em uma passagem do documentário, o senador é entrevistado em seu escritório, diante de uma grande estante. Entre os livros, destacam-se três objetos: um santo esculpido em madeira, um busto de Dom Quixote e uma iluminogravura de *10 Sonetos Com Mote Alheio* de Ariano Suassuna. O filme reafirma continuamente os preceitos acima: a fé e o princípio de justiça divina representada na figura do santo, o idealismo heroico do cavaleiro Dom Quixote, ele próprio um andarilho sonhador, e o encontro da erudição com a cultura popular nordestina simbolizada na figura do escritor Ariano Suassuna. Vilela seria, então, a encarnação destes arquétipos. Nas palavras de Vladimir Carvalho: "um homem possuído do fogo da pátria desafia os abismos da morte e quer como um Deus salvar o seu país" (CARVALHO, 1984, p. 31).

Carvalho não está só no esforço de construção mítica de Vilela. No clipe de abertura do documentário encontramos dois outros exemplos: o icônico desenho de Teotônio Vilela trajando o chapéu de coco e a bengala em riste, assinado por Henrique de Souza Filho, o Henfil, e a canção *Menestrel das Alagoas* (1983), de Milton Nascimento e Fernando Brant. A canção exalta o senador como um poeta que "fala a língua do povo que ninguém fala mais" e, após sua morte, se tornou o hino dos comícios das Diretas Já, causa fortemente abraçada por Henfil. No cenário de crise da ditadura e reivindicação de eleições diretas para presidente, o cartunista reconhece em Vilela a capacidade de liderança necessária para conduzir o país rumo ao futuro que despontava no horizonte.

4.

Em 1976, Teotônio Vilela deu uma entrevista para *O Pasquim* em que analisava a crise institucional do governo Geisel. Vilela, ainda não havia rompido com a ARENA, mas já defendia a necessidade da abertura do regime. Neste momento, seu discurso se voltava para a juventude:

> Se chegarmos à convicção de que a maioria do povo brasileiro está entre os 0 e 25 anos - e tenho falado sobretudo a essa faixa etária - essas pessoas não querem mais saber do que houve ou do que não houve. É uma consciência nova, completamente desvinculada. É um mundo que surgiu depois de 64. O grande erro é estarmos nos reportando há 30, há 20, há 14 anos atrás. Estamos falando com fantasmas. A juventude, parte majoritária desse país, não tem lembran-

> ça dessa época. É uma consciência virgem, apta a receber ideias novas de acordo com as necessidades do país, não tem lembranças dessa época. O interesse que tenho por toda parte é por uma solução dos problemas políticos, econômicos e sociais. Mas dentro de uma visão moderna, sem nenhuma vinculação com o passado (VILELA, 1976, p. 08).

A geração que cresceu nos anos 1970 sem memória do golpe, da luta armada, é tema de *Verdes Anos*. O filme é uma livre adaptação do conto de Emediato, publicado originalmente em 1978. Em 1970, aos 18 anos, o autor considerava Geisel "um homem sincero e justo" (EMEDIATO, 1994, p. 11). Cria do milagre econômico, ele relata ter sido difícil "sair da letargia e da alienação em que nos haviam metido" (EMEDIATO, 1994, p. 11). No mesmo texto, o escritor se refere à adaptação de *Verdes Anos* para o cinema, dirigida por Assis Brasil e Gerbase, como uma obra alegre, leve, ainda que "politicamente ingênua" (EMEDIATO, 1994, p. 11).

Há inúmeras diferenças entre a história original escrita por Emediato e a adaptação para o cinema. Enquanto o conto se passa em uma única madrugada, o roteiro do filme se passa ao longo de três dias do ano de 1972. No conto, o protagonista narra eventos do passado na primeira pessoa. Do presente, ele faz uma elaboração crítica do ambiente social de sua juventude. Já o filme é ambientado no início dos 1970 e se passa no tempo presente. A figura do narrador que rememora e em função do distanciamento temporal faz uma elaboração crítica do passado desaparece. Esta função fica à cargo do personagem Leopoldo, que não existe no conto original. O filme não aprofunda a narrativa de Leopoldo, apenas dá a entender que ele foi vereador da cidade e se refugiou um período no Uruguai depois do golpe. Sua presença é inconveniente, sua lucidez ofende. Leopoldo está isolado no esforço de não deixar que o entorno se esqueça da violência da ditadura, da miséria do povo, das prisões de adversários políticos, dos desaparecidos, da tortura. Soma-se a isto a falta de diálogo com o filho, Nando. Neste sentido, o filme corrobora o diagnóstico de Vilela sobre o desejo dos jovens se libertarem do peso do passado. Em *Verdes Anos*, o passado é Leopoldo e o projeto de esquerda que ele personifica, tanto quanto o conservadorismo daquela sociedade. O final do filme, no entanto, traz uma reviravolta. Nando e Cândida estão sentados lado a lado na varanda da casa dela em silêncio. Na noite anterior, os jovens se conheceram em uma festa. Bêbados, pularam de roupa na fonte da praça e acabaram presos por atentado ao pudor. Humilhados, Nando e Cândida são tratados com violência desmedida pelos policiais. Para Werner Schünemann (TRUSZ, 2016), intérprete de Nando no filme, a cena final fala da perplexidade dos jovens diante da vida. "O futuro é grande demais para eles, eles precisam de ajuda para olhar. Um adulto devia dar a mão pra esses meninos e ajudá-los a olhar o futuro" (TRUSZ, 2016 p. 337). O ator lembra de uma história de Eduardo Galeano intitulada *A função da arte / 1* sobre um pai que leva o filho para conhecer o mar.

> Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

> Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.
>
> E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: — Me ajuda a olhar! (GALEANO, 2002, p. 18).

5.

No Brasil, o processo de redemocratização é dominado pela tônica "olhar para o futuro!" (LISSOVSKY; AGUIAR, 2015). Esta tônica, presente na declaração de Vilela (1976) a *O Pasquim* se atualiza nos filmes de Carvalho e de Giba Assis Brasil e Gerbase. Em ambos os filmes há um desejo de futuro sem passado. Este desejo está latente nas lacunas dos filmes, na falta de diálogo entre Leopoldo e Nando, ou na escolha por contemporizar as contradições na trajetória política de Vilela.

REFERÊNCIAS

AARÃO REIS, Daniel. "Ditadura, anistia e reconciliação". In: *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, p. 171-186, janeiro-junho de 2010.

CARVALHO, Vladimir. "O Evangelho segundo Teotônio". In: *Filme e Cultura* n.44, p. 31-32, abr-ago 1984.

EMEDIATO, Luiz Fernando. *Verdes Anos*. São Paulo: Geração Editorial, 1994.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

JELIN, Elizabeth. *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores

S.A., 2002

LISSOVSKY, Mauricio; AGUIAR, Ana Lígia Leite e. "Monumentos à deriva; imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964". In: Denise Correa Araújo; Eduardo Victorio Morettin; Vitor Reia-Baptista. (Org.). *Ditaduras Revisitadas*: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais. 1ed.Faro (Portugal): CIAC/Universidade do Algarve, 2016, p. 350-382.

POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silencio". In: *Estudos Históricos*, Rio de

Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 03-15, 1989.

TRUSZ, Alice Dubina. *Verdes Anos* – Memórias de um filme e de uma geração. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

VILELA, Teotônio. *Teotônio Vilela*: sou um ecólogo do sistema. In: O Pasquim, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 382, p. 06-08, out 1976.

Coletivos e cinema de grupo: a organização do trabalho em rede no RS[486]

Collectives and group cinema: the organization of networking in RS

Miriam de Souza Rossini
Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul[487]

Resumo: A proposta desta apresentação é discutir sobre as formas de organização em rede das equipes cinematográficas, em especial as de baixo orçamento, usando o exemplo de equipes do Rio Grande do Sul, Brasil. E com isso perceber a criação de ambiências de cinema em várias cidades do Estado.

Palavras-chave: Cinema gaúcho, baixo orçamento, coletivos.

Abstract: The purpose of this presentation is to discuss ways of organizing film crews in a network, especially low-budget ones, using the example of teams from Rio Grande do Sul, Brazil. And with that to realize the creation of ambiences of cinema in several cities of the State.

Keywords: Cinema gaúcho, low budget, collectives.

INTRODUÇÃO

Partindo de filmes de baixíssimo orçamento realizados no Rio Grande do Sul, desde os anos 2010, pretende-se ver como pequenos coletivos estão organizando suas produções a fim de manterem um mercado audiovisual aquecido em cidades do Estado em que quase não havia produção até a bem pouco tempo, e com isso constituindo uma ambiência de cinema. Pretendemos ampliar a ideia de um cinema em rede como forma de organização do trabalho, que resgata modelos há bastante tempo esquecidos, como os cooperativados. A discussão integra o projeto de pesquisa "Cinema brasileiro e a economia da dádiva: o baixo orçamento como projeto político-estético", que teve financiamento do CNPq até 2020, e é realizado pelo ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais, junto ao PPGCOM/UFRGS.

486 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão Cinema no Brasil: a história, a escrita da história, e as estratégias de sobrevivência.

487 - Doutora (História - UFRGS), Mestre (Cinema - USP). Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do ARTIS - Estética e Processos Audiovisual. Editora revista Rebeca.

Em outras Socines e também em outros eventos de Comunicação e Cinema, já apresentamos desdobramentos desse projeto que acabou sendo focado na produção gaúcha pela facilidade de acesso aos entrevistados e às produtoras, e também porque permitiu revisar pesquisas anteriores que igualmente tiveram por foco o cinema gaúcho e seus processos de produção e circulação.

Como principais observações para o presente texto, apontamos que, para os grupos, a organização em rede é também uma forma de partilhar o interesse por uma temática, ou por uma forma artística de trabalho que lhes é cara, porém isso não significa que desconsiderem a questão do retorno financeiro dos filmes. Nesses modelos de trabalho, outras formas de retorno, simbólicos, são observados e igualmente desejados, como a participação em festivais nacionais e internacionais e as premiações. E isso impulsiona esses coletivos para produções maiores e mais caras.

FORMANDO AS REDES

Em 2019, quando demos início ao mapeamento das produções de muito baixo orçamento, que formaram o corpus da pesquisa do Cinema da Dádiva, como nos referimos ao projeto, percebemos a falta de um mapeamento dos novos circuitos de produção e circulação de cinema no Rio Grande do Sul dos últimos dez anos, como resultado das mudanças processuais observadas na década anterior.

Na primeira década do século XXI, foram abertos os primeiros cursos de graduação em cinema, em audiovisual, em multimídia e outras denominações no entorno do audiovisual. São Leopoldo, Santa Cruz do Sul, Caxias do Sul, Bento Gonçalves, Pelotas, Santa Maria são algumas das cidades gaúchas em que cursos de produção audiovisual foram criados, além de Porto Alegre e região metropolitana, como em Alvorada, por exemplo, onde vários ex-doutorandos do PPGCOM/UFRGS, que trabalham com cinema, foram lecionar no IFES-Alvorada. Esses cursos foram favorecidos pela digitalização do processo de produção, que permitiram não apenas a produção audiovisual em nível acadêmico, como a ampliação dessa produção para os mais diferentes formatos e fins. Um dos primeiros resultados dessa ampliação da produção foi possível ser observado ao longo de uma década e meia do projeto Curtas Gaúchos, da RBS TV, em que produções de diferentes partes do Estado eram exibidas, e muitos dos realizadores, dos diretores aos demais membros das equipes, eram ex-alunos desses novos cursos. Em projeto anterior, tivemos a oportunidade de entrevistar vários desses jovens realizadores em seus primeiros trabalhos para o cinema e a TV, e depois seguir suas carreiras e desenvolvimento.

O projeto Curtas Gaúchos, com certeza, ajudou não apenas a "interiorizar" a produção audiovisual no RS – com curtas ficcionais, séries e minisséries ficcionais e documentais –, como lançou no mercado novos produtores, diretores de arte, montadores, fotógrafos, diretores e tantos outros novos profissionais. O projeto televisivo foi uma grande vitrine, com

mais de um milhão e meio de espectadores, para apenas vinte minutos de produção semanal, veiculada aos sábados. E ao lado dos jovens realizadores estavam, também, os realizadores de outras gerações, o que permitiu a integração de diferentes experiências e expectativas.

Se as gerações anteriores se organizaram a partir de encontros mais fortuitos, em cineclubes, em cursos livres ou especializações, em salas de aula de cursos de Comunicação, as novas gerações, nas últimas duas décadas, formaram suas equipes nos contatos entre as turmas de um mesmo curso ou de cursos diferentes. E esses contatos levaram à criação de novas produtoras, muitas vezes instaladas nas residências dos próprios sócios. Podemos usar como exemplo Davi Pretto e Richard Tavares, que estudaram juntos na PUCRS, trabalharam juntos na faculdade, e ao final criaram a Tokyo Filmes. No primeiro longa que assinaram *Castanha* (2010), além de contarem com o envolvimento de vários amigos e familiares na própria equipe, buscaram como ator principal uma personagem já conhecida da dupla, de seus filmes universitários, o ator João Carlos Castanha. Essa rede foi importante para que o filme fosse feito com a baixíssima verba que os jovens realizadores tinham, em torno de cem mil reais.

Da Unisinos, vários ex-alunos criaram também suas produtoras, às vezes com professores como sócios. O mesmo se observa nas demais cidades citadas, como em Santa Cruz, onde a Pé de Coelho Filmes foi criada por ex-colegas do curso Produção em Mídia Audiovisual. E ano passado falei de um projeto dessa produtora, o curta *Pobre Preto Puto*, dirigido por Diego Tafarel.

Essas redes de contato e de trabalho puderam ser expandidas com as novas redes informacionais da segunda década do século XXI. A conexão através da internet permitiu que esses contatos locais se expandissem, e as equipes pudessem formar parcerias as mais distantes e com grande facilidade. Aliados ao processo de digitalização na captação e finalização de som e imagem, os contatos via redes de internet facilitam que o trabalho não seja mais restrito ao local onde está a equipe. Um exemplo é André Costantin que, a partir de sua produtora, Transe Filmes localizada em Caxias do Sul na Serra gaúcha, coproduziu séries documentais com produtoras italianas, além de vários outros projetos com viés etnográfico pelo Brasil. Partidário de equipe mínima, o diretor forma parcerias nos locais em que vai filmar para poder trabalhar.

Outro nome de Caxias do Sul que há duas décadas produz seus documentários e filmes de ficção, em especial focados na própria cidade, mas que nem por isso deixa fazer filmes que estão relacionados com a cultura nacional, é Lissandro Stallivieri, sócio da Spaghetti Filmes. Para realizar o documentário *Adelar Bertussi: o tropeiro da música gaúcha* (2011), o diretor teve que viajar para vários estados brasileiros a fim de resgatar a vida e a obra de um famoso acordeonista natural de Caxias. (Adelar fez sucesso nacional e internacional na mesma época em que Teixeirinha era nacionalmente conhecido com Coração de Luto! A diferença é que o músico de Rolante fez doze filmes que imortalizaram suas canções e figura.).

Ainda sobre Caxias do Sul, importante para essa formação de ambiência produtiva é a existência de cursos de cinema e de pós-graduação vinculado às artes, letras, história que abrigam esses realizadores no desenvolvimento de suas dissertações de mestrado, e essa formação na pós-graduação é compartilhada com vários desses realizadores. Outro aspecto é a existência de um evento como CineSerra que dá visibilidade a essa produção e status aos realizadores.

Como já comentei em outros momentos, observamos na pesquisa a importância dessa formação de ambiência cinematográfica com o tripé *Ensino* (cursos de graduação e pós-graduação em especial em Comunicação e Audiovisual), *Circulação e Exibição* (mostras, festivais de cinema e concursos de cinema), *Produtoras de Audiovisual* (que produzem diversos formatos de audiovisuais, não apenas ficcional ou documental). É essa ambiência que favorece a formação e a manutenção das redes de produção, às vezes até de forma cooperativada, em que um apoia a produção do outro (com serviços especializados, com empréstimos de equipamentos ou cobrando locações mais baratas, ou até mesmo com apoio financeiro, em troca de ter o logo da empresa como um dos produtores do filme), pois sabe que depois também precisará contar com esse apoio. Além disso, em caso de o filme ser premiado, todos partilharão dessa distinção, que poderão colocar no seu portfólio.

DÁDIVAS AMARGAS

Mas nem sempre essas parcerias têm o final feliz ou o esperado, muitas vezes gerando atritos e rompimentos. Para pensar esses problemas, vou partir de uma rápida discussão de dois autores, Manuel Castells e Gerar Vilar.

Ao discutir sobre as mudanças tecnológicas do final do séc. XX, e que impactaram fortemente a sociedade da primeira década do novo século, Manuel Castells, em seu livro A sociedade em rede, observava que o campo do trabalho seria fortemente desestruturado, ou reestruturado. Não haveria mais empregos, mas trabalhos variados em que pessoas com conhecimentos e qualificações específicos poderiam obter uma colocação em qualquer lugar do mundo, fugindo de leis trabalhistas ou regras de imigração; e esses trabalhos teriam durações específicas. Ao mesmo tempo em que isso é uma libertação e gera uma liberdade de ir e vir, é também uma nova fonte de incertezas, e também podemos dizer de estresse, afinal, ao mesmo tempo em que se está livre para se aceitar qualquer trabalho interessante, não se tem a certeza de que esse trabalho exista. Entre esses trabalhadores diferenciados e que estão sendo "flexibilizados" no campo do trabalho, estão artistas das mais variadas áreas, cineastas e demais profissionais de uma equipe técnica, músicos. No cinema, essa realidade já era conhecida desde o fim da era dos estúdios, após os anos 1950, mas na TV essa mudança é recente.

E um exemplo próximo de nós é a Rede Globo que desligou (ou despediu) a maior parte de seus artistas "contratados" e que agora serão chamados apenas para "Jobs" específicos. No entanto, mesmo no cinema havia ainda postos de emprego, com remuneração mensal, e que eram ocupados pelos profissionais do campo, em instituições de cinema, ou

órgãos governamentais, etc. E mesmo esses postos foram sendo fechados no último quarto século XX. De tal modo que a situação é bastante diferente no século XXI, com muito mais trabalho do que emprego no campo do cinema, e agora até mesmo da televisão.

Essa mudança na forma do emprego no campo do cinema é bastante visível em especial em mercados menos formalizados, embora fortes, como o gaúcho. Até os anos 1980, o número de profissionais era pequeno e para sobreviverem decidiram estabelecer um lugar que abrigasse as várias produtoras pequenas que estavam surgindo, e esse foi o início da Casa de Cinema de Porto Alegre, em 1987. Com o tempo, as produtoras e seus sócios foram saindo e uma nova configuração surgiu com poucos sócios e vários funcionários. Hoje, aquele modelo, que ainda resiste, é também lembrança de um tempo em que o mercado profissional de cinema era pautado por outras lógicas e contratos e produtos.

Na tese de Boca Migotto, sobre a Clube Silêncio, o autor observou o quanto a Clube, ao contrário da Casa, era bem menos burocrática e acessível em sua estrutura de gerenciamento, algo que atraiu Beto Brandt que foi filmar em Porto Alegre *Cão sem dono* (2007). A Clube, defende Boca, era um início dessa mudança em que as produtoras não estavam mais pautadas por terem um lugar específico para suas produtoras, em que haveria alguém para trabalhar ali, com um funcionário e contas a serem pagas no fim do mês. A produtora poderia estar onde estivessem seus sócios, sempre conectados. O emprego foi sendo trocado por uma necessidade de ser empresário de si mesmo, de ser gerente, de ser artista. Uma pressão enorme, que nem sempre compensa financeiramente, pois é preciso estar sempre em vários projetos, seus e de outros, para poder ter um ganho financeiro. Não sei dizer se um lucro!

Neste novo sistema de infinitos "Jobs", ter uma rede em que possa se apoiar é fundamental, para obter quem o ajude, para obter algum serviço, para participar de um edital, para fazer seu filme circular.

Gerard Vilar, em seu livro *Precariedad, estética y política* retoma o texto do Castells, que ele considera visionário dessas novas formas de arranjo de trabalho, e também Marx e Engels, para demonstrar com essas novas formas levam a uma precarização do trabalho e da vida do trabalhador, mas não do resultado do seu trabalho, que é cada vez mais valorizado. Esse trabalhador despossuído de direitos compete com outros para conseguir algumas horas de atividade remunerada, em condições que não controla. A proposta de Vilar é levar essa discussão também para o campo das artes e da cultura, afinal esses são alguns dos trabalhadores afetados por essa nova ordem, como apontava Castells.

É nesse sentido que talvez se possa pensar, como um subproduto dessas novas redes coletivas de organização da produção, as dádivas amargas, ou venenosas. Que é quando o ciclo de uma parceria se torna uma dependência ou um transtorno, e a parceria possa até mesmo ser percebida como abusiva ou invasiva, levando a rupturas às vezes difíceis.

Esse modelo funciona por um tempo ou por um tempo determinado, e depende muito dos objetivos da equipe, que pode se reunir apenas para a realização de um projeto específico. Como várias outras associações, essa, mesmo que temporária, precisa de regras claras

de funcionamento, para que fiquem estabelecidos os limites das atividades e do envolvimento de cada membro da equipe. E depois, finalizada a parceria, cada um segue com os seus respectivos trabalhos, sendo que a parceria poderá ser renovada ou acionada em projetos futuros. Desse modo as redes coletivas de trabalho serão benéficas para todos, e vão poder gerar muitos futuros Jobs! Alguns pagos, outros nem tanto.

REFERÊNCIAS

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

IKEDA, Marcelo (2012). O novíssimo cinema brasileiro. *Cinéma d´Amerique Latina*, n.20, p. 136-149.

MARTINS, Paulo Henrique (2004). A sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação. *Revista crítica de ciências sociais*. Coimbra.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconlos (2015). O lugar dos independentes: práticas e representações de independência a partir da observação do "novíssimo" cinema brasileiro. *Anais do 39º Encontro Anual da Anpocs*,.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* (2005). Estética e política. São Paulo: Editora 34,

ROSSINI, Miriam de Souza et al (2016). Tendências do Cinema Brasileiro Contemporâneo. Modelos de produção e de representação. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, Famecos/ PUCRS, v.21, n.35, p.2-11.

VILAR, Gerard. *Precariedad, estética y política. Barcelona:* Círculo Rojo, 2018.

Mormaço: entre o realismo fantástico e o sensorial[488]

Mormaço: between magical and sensory realism

Monica Rodrigues Klemz [489]
(Mestranda PPGMC/ECO/UFRJ)

Resumo: Em *Mormaço*, filme de Maria Meliande, 2019, os conteúdos factuais relacionados à especulação imobiliária, na cidade do Rio de Janeiro, no período anterior às Olimpíadas, trazem como consequência imediata as remoções, as ocupações e, a longo prazo, imprime danos físicos às pessoas e à natureza. A diretora converte, artisticamente, o caráter filosófico, da experiência coletiva urbana, através do (neo)realismo sensório e do fantástico, de forma constelar, em interlúdios exegéticos de verdade.

Palavras-chave: realismo, fantástico, sensório, híbrido, audiovisual.

Abstract: In *Mormaço,* a film by Maria Meliande, 2019, the factual content related to real estate speculation in the city of Rio de Janeiro, in the period prior to the Olympics, brings as an immediate consequence removal, occupations and, in the long term, prints physical damage to the people and nature. The director artistically converts the philosophical character of the urban collective experience, through sensory and magical (neo)realism, in a constellar way, into true exegetical interludes.

Keywords: realism, magical, sensory, hybrid, audiovisual.

A diretora Marina Meliande, no longa-metragem *Mormaço*, de 2019, tem como tema a especulação imobiliária, durante o período de preparação olímpica, na cidade do Rio de Janeiro. O cenário evidencia as transformações e demolições urbanas e a relação com a comunidade, a defensoria pública com as forças opressoras e violentas do poder, a ação da mídia e de políticos de ocasião, revelando uma espessura histórica da remoção da Vila Autódromo.

A realizadora trabalha o hibridismo do filme correlacionando três lugares ao criar uma trama com uma abordagem crítica de uma realidade distópica. Na zona oeste da cidade, onde se situa a comunidade da Vila Autódromo, a diretora utiliza elementos do neorrealismo, com o uso de não-atores e planos conjuntos das remoções que estão acontecendo enquanto ocorre a gravação. No centro da cidade, onde trabalha a defensora pública da Vila Autódromo, o filme utiliza material de arquivo para evidenciar uma cidade em convulsão com a implosão de um viaduto. Na zona sul, onde mora a protagonista, a cineasta opta pelo realismo fantástico. As fronteiras são bem delimitadas também, com uma cidade entre a flo-

488 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CAMINHAR ENTRE ALEGORIAS E NARRATIVAS: REINVENÇÕES GEOGRÁFICAS NO CINEMA.

489 - Graduada em cinema (UNESA), pós-graduada em documentário (FGV), mestre em Mídias Criativas (UFRJ), realizadora do curta Um jardim Singular, 2018, e da Galeria virtual 360 Heterotopias, 2022.

resta e o mar, com poucos tendo acesso a um horizonte. O realismo sensorial ocorre no fluxo das personagens entre esses pontos em uma cartografia em que as linhas de fuga parecem improváveis e o tempo é sentido como uma atmosfera.

REALISMO FANTÁSTICO, MÁGICO OU MARAVILHOSO

Gee (2013) sublinha três momentos importantes do realismo mágico. Numa primeira fase, surge na Alemanha dos anos 20, como uma abordagem analítica, através do crítico de arte Franz Roh, que tece, as características de um certo tipo de pintura, por exemplo, a atenção ao detalhe, a claridade, a suavidade da imagem e a representação dos aspectos místicos não-materiais dessa realidade. Numa segunda fase, já na década de 40, Alejo Carpentier e Arturo Uslar-Pietri, usam o termo realismo fantástico na crítica literária, para se referir a criação, pelo escritor, de uma atmosfera diferente graças a tensão entre sistemas culturais, experiências, atitudes, de uma certa região cuja disjunção, transforma a percepção da realidade. Na década de 70/80, Jameson utilizará o termo realismo mágico como um gênero no cinema, caracterizado por um fundo histórico-político com uma abordagem pós-colonial, pós-estruturalista e com uma função narrativa para a violência. Uma tendência atual do realismo mágico cinemático é justapor um mundo imaginário com a realidade contemporânea, evidenciar um conteúdo folclórico, verossímil mas sem explicação ou utilizar uma ilusão de ótica e/ou realizar a adaptação de um livro mágico-realista.

Em uma obra audiovisual híbrida, como o filme *Mormaço,* o realismo fantástico aparece de forma metafísica, com representação material e não material da realidade (ALMEIDA, 2018, p. 17-28), ou seja, do fato se apresentar como uma exteriorização de valores instáveis e problemáticos. Entre os elementos mágico-realistas encontrados no filme, o registro geográfico aparece como uma crítica ao avanço da tecnologia e urbanismo e a consequente gentrificação (Figura 1).

Figura 1 – *print* do filme *Mormaço,* de Marina Meliande, 2019 – destruição da Vila Autódromo com construções novas ao fundo.

O fundo histórico-político também é evidenciado em uma cena em que aparecem representantes do judiciário, da política, da imprensa e forças policiais (Figura 2)

Figura 2 - *print* do filme *Mormaço,* de Marina Meliande, 2019 – vereador conversa com defensora pública em primeiro plano com forças policiais e imprensa ao fundo em protesto contra a remoção da Vila Autódromo.

Dentre tantas outras características do realismo fantástico, o filme ainda interroga os interesses patriarcais com o uso de protagonistas mulheres nos dois núcleos da trama (zona sul e zona oeste). A diretora apresenta mulheres que assumem uma posição ativa diante do que vivem, promovendo e organizando reuniões, expressando a ilegalidade dos acontecimentos com o poder instituído, representado por homens, e reivindicando justiça, além, de dirigirem e direcionarem o seu desejo físico e por ética. O filme utiliza também a estética e a fenomenologia da metamorfose na doença que se espalha de forma centrífuga pelo corpo e apartamento da protagonista, cujo formato constelar sugere reflexões filosóficas sobre a existência humana.

> Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração [Konstellation] saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada." (BENJAMIN 1985, p. 231)

Pensar em constelações benjaminianas, no filme, é tratar de fragmentos, vazios, descontinuidades e acentramento. A doença da protagonista, que parece um líquen, tem um formato constelar e confere um estilo visual poético que faz lembrar o fragmento do poema *O Banho de Xampu* "Os liquens – silenciosas explosões/ nas pedras – crescem e engordam, /concêntricas, cinzentas concussões. /Têm um encontro marcado/com os halos ao redor da lua, embora/até o momento nada tenha se alterado..." (BISHOP, O Banho de Xampu, 1955).

REALISMO SENSÓRIO

Através do realismo sensório, da estética do fluxo, do olhar andarilho, da perambulação pela cidade, esses corpos reverberam as mediações da efemeridade, de que são portadoras, no cotidiano (VIEIRA, 2020), como a ida à feira ou a passagem entrelugares, nas calçadas, ou em frente à obra monumental construída para as Olimpíadas ou o movimento através do transporte público.

A subversão dos sentidos, outra característica do realismo sensório, que passa da predominância do audiovisual para o tátil sensorial, como a presença do elemento sólido, através do corpo, da parede (Figura 3), da pedra atingidas materialmente por uma doença e os seus odores pútridos; o líquido, representado pela passagem pelo lago, mar, piscina, uso da água encanada e, no final, a chuva, além da desmaterialização da matéria espirrada na implosão do viaduto, no uso de inseticida spray na piscina, na poeira deixada por tratores na remoção da Vila Autódromo, no gás lacrimogênio jogado no edifício ocupado por forças policiais e o fogo representado pelos rojões e pelo tiro de pistola.

Figura 3 - *print* do filme *Mormaço,* de Marina Meliande, 2019 – o elemento sólido representado na doença no braço e parede do apartamento da personagem

A protagonista aparece como hospedeiro de um parasitóide que também infecta o espaço em que vive e a natureza e produz lesões que crescem de forma amebóide e constelar, criando diferentes cartografias nessas superfícies, alegoria que dá multiplicidade de sentidos, expressão dos acontecimentos (BENJAMIN, 1984, p. 199) presentes, e a mudança da luz, tornando o ambiente-corpo cada vez mais sombrio.

Em Mormaço fica claro que o corpo-espaço reage às projeções dos modos de produção predatórios econômicos e de um urbanismo desarticulador de convívios pacíficos e societais se determinando através de marcas em sua superfície, que o consome, de fora para dentro, em função da ameaça sofrida.

O filme exercita a alteridade, o singular, o heterotópico, nas relações prático-sensíveis dos moradores da Vila Autódromo com a defensora pública, assim como, a individualidade, no espaço que se ocupa, no tempo histórico retratado, na própria atmosfera sugerida. Mormaço, mistura gasosa e incandescente, acompanhada de luz e energia térmica, que se forma durante uma combustão, mostra, no final, que o processo revolucionário está no presente-devir. Embora, a Vila Autódromo seja destruída por tratores, embora, a resistência de moradores da zona sul contra a sua saída do prédio seja frustrada, pelos boicotes, como corte de água, energia e de manutenção básica, embora a personagem principal morra sem esperança, algo se move dentro das paredes em ruínas, estilhaços significativos e significantes, uma constelação de possibilidades.

As simultaneidades, sincronicidades, desses dois lugares-mundos, prédio na zona sul e comunidade na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, retratadas no filme, apresentam energias, linhas de fuga (in)tensionadas que transformam, adversidade, em resistência, luta e transgressão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. F. *O realismo mágico no cinema – o caso de Veit Helmer.* Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: https://eg.uc.pt/bitstream/10316/82693/1/RicardoAlmeida_DisMestrado.pdf. Acesso em: 29 mai 2022.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Elogio da Filosofia. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Brasilense., 1984

BISHOP, E. 1911-1979. O Banho de Xampu. Uma Primavera fria (1955). *Poemas Escolhidos.* Tradução Paulo Henrique Brito. 1 ed. São Paulo. Companhia das letras, 2012.

GEE, F. *The critical roots of cinematic magic realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Frederic Jameson.* Phylosophy Royal Holloway, University of London. June, 2013. Disponível em: https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/17200275/Felicity_Gee_PhD_Formatted.pdf . Acesso em 31 jan 2023.

VIEIRA, Jr. E. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória, ES: EDUFES, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11605/1/digital_realismo-sensorio-no-cinema-contemporaneo.pdf. Acesso em 29 mai 2022.

A operária sob tramas: a respeito de uma personagem em *Redemoinho*[490]

The workerwoman under weft: about a character in *Redemoinho*

Monique Alves Oliveira[491]
(Mestre – PPGACL/UFJF)

Resumo: O trabalho apresenta uma análise de *Redemoinho* (2016), voltada para a figuração da personagem Hélia. Trata-se de uma personagem que aparece poucas vezes na história, exclusivamente na fábrica em que trabalha. Cabe discutir como essa figura surge enclausurada no espaço laboral, como sua inserção na narrativa se dá unicamente pela via profissional e como esses dados se associam à representação das novas configurações do trabalho no cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, mulheres, indústria.

Abstract: The work presents an analysis of *Redemoinho* (2016) focused on the figuration of the character Hélia. This is a character who appears a few times in the story, exclusively in the factory where she works. The text discusses how this figure appears cloistered in the work space, how its insertion in the narrative occurs only through the professional path and how these elements are associated with the representation of the new configurations of work by contemporary brazilian cinema.

Keywords: Brazilian cinema, women, industry.

O filme *Redemoinho* narra o reencontro dos amigos de infância Gildo e Luzimar. Ainda novo, Gildo deixa Cataguases, interior de Minas Gerais, para tentar a vida em São Paulo. Todo fim de ano, ele retorna a Cataguases para visitar a mãe. É durante a passagem do dia de natal que ele reencontra Luzimar. Se Gildo é o personagem que deixa a cidade de origem, Luzimar é o que permanece e se tona o encarregado do setor da fábrica de tecelagens da cidade.

Ao deixar o trabalho, Luzimar passa em frente à casa do antigo amigo. Eles se reencontram e para comemorar abrem uma cerveja. Entre uma bebida e outra, os dois começam a acessar lembranças do passado, memórias nem sempre acessíveis. Por meio de flashbacks, o filme revela um dos mistérios que marcou a amizade: a tragédia que matou Marquinhos. Quando criança, Gildo e Luzimar tinham um time de futebol que contava com Gilmar (irmão de Gildo), Zunga e Marquinhos. Em uma brincadeira do grupo, a bola caiu no rio. Na tentativa

490 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Problematizando as representações.

491 - Doutoranda e Mestra no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Cinema e Audiovisual (PPGACL/UFJF). Graduada em Cinema e Audiovisual (UFJF).

de recuperá-la, Marquinhos cai na água e desaparece. O corpo da criança nunca mais foi encontrado. Essa tragédia abalou profundamente a família de Marquinhos, que ainda vivencia as consequências do luto. Zunga, seu irmão, se enlouqueceu e se tornou um andarilho do bairro. Durante o filme, Luzimar e Gildo esbarram por vezes no assunto, até a noite chegar trazendo o desenlace da história.

Além da tragédia, é visível o ressentimento que envolve ambos os personagens. Gildo, pelo abandono da cidade natal onde Hélia – a mulher que ele ainda ama – vive. Luzimar, talvez de forma menos efusiva, por não ter tido a oportunidade de deixar o local para vivenciar outras experiências. Isso fica visível nos momentos em que solicita a Gildo que conte como é São Paulo, como são as coisas fora dali e ambos refletem como suas vidas poderiam ter sido. Na última cena do filme, Luzimar ainda descobre que será pai – contra sua vontade. Sua esposa Toninha entrega o exame de gravidez ao marido, que comenta sem entusiasmo algum: "é, a vida é isso mesmo", e após uma pausa prossegue: "Tá quente aqui né?!". O comentário banal amplia a sensação irremediável dos acontecimentos da vida construindo o final amargo e sem salvação de *Redemoinho*.

Durante o filme, Hélia - irmã de Luzimar - nunca abandona o espaço laboral. Desde sua primeira aparição, na entrada da fábrica, até as demais interações com outros personagens do filme, ela surge exclusivamente no cenário fabril. Sua inserção presa à indústria promove um perfil ainda mais sério à sua personagem, além do aspecto visível de cansaço e abatimento. Todo o restante da construção de sua personagem é completado por Gildo. Os dois haviam sido namorados no passado, mas o casal rompe por uma decisão de Hélia, o que o leva a viver em São Paulo. Essa ruptura definitiva com a cidade natal é suspensa nos momentos em que Gildo se lembra da amada.

O enclausuramento de Hélia na indústria acarreta uma participação secundária da personagem na história. Entretanto, é interessante observar como seu papel é decisivo para a base principal do argumento: o ressentimento de Gildo em relação a sua origem. Cabe notar também que não há separação entre o trabalho e sua personagem. De modo que não há um descolamento entre a mulher e o espaço fabril, como se sua vida se reduzisse à profissão - efeito potencializado pela montagem e sons. São nesses aspectos que a análise fílmica aqui proposta irá se debruçar.

A SEQUÊNCIA INICIAL: A MÁQUINA E O TREM

A primeira cena de *Redemoinho* se compõe de um plano em travelling-in da ponte de Cataguases sob uma chuva torrencial. O enquadramento diz respeito a uma imagem de memória que durante o longa será retomada algumas vezes, sobretudo para reconstituir o dia da tragédia que culminou na morte de Marquinhos. Após essa cena, a ser discutida, que o filme parece iniciar de fato.

Figura I - Ponte sobre o Rio Pomba.

Fonte: Frame da cena inicial do filme *Redemoinho*, 2016. (Globo Filmes e Bananeira Filmes)

A sequência utiliza a montagem paralela para apresentar os protagonistas até o encerramento do trecho, marcado pelo encontro dos dois. Além deles, Hélia também surge em uma das cenas. É nesse período que ela entra na fábrica, onde permanece durante todo o longa. Antes da apresentação da personagem, há o enquadramento de outras mulheres na fábrica. No plano, os corpos femininos estão prostrados sobre o tear de algodão. Na moldura da tela visualizam-se partes de corpos que se movimentam dentro da máquina, gerando um efeito de encaixe e desencaixe. Os figurinos em tons escuros potencializam a impressão do corpo acoplado ao maquinário.

Figura II - O corpo feminino no ambiente laboral

Fonte: Frame do filme *Redemoinho*, 2016. (Globo Filmes e Bananeira Filmes)

Trata-se de um enquadramento que contrasta com o de Luzimar, cuja inserção é feita em plano sequência, com afastamento gradual da câmera. Na cena seguinte, Luzimar é filmado em um plano geral, ocasionando uma superioridade em relação a outros funcionários. Isso parece mais claro ao observar o figurino do personagem que o coloca em uma posição de destaque em relação às outras cores – como a do maquinário e das paredes da fábrica. Tal sugestão se justifica quando o próprio personagem se apresenta como encarregado do setor da indústria.

Figura III - O corpo masculino no ambiente laboral.

Fonte: Frame do filme *Redemoinho*, 2016. (Globo Filmes e Bananeira Filmes)

A apresentação de Hélia se dá pouco depois, na saída do turno de Luzimar. O plano primeiro capta a conversa dos irmãos sobre a troca de turno. Há um corte que aproxima o enquadramento dos dois, o que é acompanhado da mudança de assunto. Agora a conversa, mais íntima, é sobre a ceia de natal que ocorrerá na casa de Toninha e Luzimar. Diante da pergunta, Hélia não dá uma confirmação clara, e pergunta se o irmão conseguirá visitar a mãe internada no hospital. Os dois se despedem sem respostas. Hélia bate o ponto e a câmera em plano longo filma a personagem até que ela se dirija ao interior da área fabril.

Além do que foi observado em relação à imagem das trabalhadoras na fábrica, outros elementos atuam no enclausuramento de Hélia no ambiente profissional, como o som e a montagem. Nessa sequência inicial, há uma justaposição marcante entre o som da fábrica e o do trem, que se alternam nas cenas subsequentes e dão a impressão de se interligarem numa espécie de ruído de fundo constante. No entanto, se para os protagonistas esses sons ocasionam encontros, diálogos e memórias, para Hélia representam uma espécie de silenciamento, já que se sobrepõem à personagem e impedem que ela se expresse. O fato de que a figura não deixa mais a indústria e de que não se desvincula dessa atmosfera sonora acentuam seu isolamento e acoplamento às máquinas.

Essa ambiguidade que acompanha os sons no filme, a depender das cenas e dos personagens em ação, lembra o que Elsaesser e Hagener (2018) dizem a propósito maleável do recurso. Para os autores, o som "cobre e descobre, toca e abraça até o corpo do espectador" (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 163). E acrescentam que, dada sua inerente maleabilidade, o som "sempre foi (muito antes de a tecnologia digital possibilitar a transformação visual) dotado do poder da metamorfose, pois pode alterar sua forma o tempo todo" (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 164). Isso possibilita entender como parece haver uma construção sonora específica e coerente à situação da personagem em questão.

HÉLIA EM DOIS PLANOS LONGOS

Outros dois momentos em que Hélia aparece no filme envolvem o personagem Gildo. O primeiro corresponde à conversa dos amigos sobre a ponte do Rio Pomba. Seu início ocorre um pouco depois da metade do filme. A câmera fixa enquadra os amigos em plano americano de maneira a acentuar o espaço do vazio da ponte, acentuado também pela perspectiva. Gildo inicia a ação contando que o rio não sai da sua cabeça. Luzimar ignora e comenta sobre o movimento da ponte, perguntando se o amigo sentia o balanço da estrutura. Sem esperar a resposta, ele mesmo responde: "você não sente, né?". Gildo prossegue, conta que foi apaixonado por Hélia e pergunta ao amigo como ela estava, se havia se casado. Luzimar responde que ela está bem, negando que a irmã tenha se casado. Gildo conta que se casou, teve filhos, mas nunca se esqueceu de Hélia. Questiona o amigo se ele sabe o que havia ocorrido com os dois em cima da ponte. Nesse instante, Gildo começa a interpretar o ocorrido. Tenta posicionar Luzimar mais próximo da ponte, pedindo: "vem aqui, aí... não sai daí não". Ele se afasta, diz que viu Hélia exatamente onde Luzimar estava e que ela usava um vestido vermelho. Luzimar se vira, nesse momento, para o rio, antes mesmo que Gildo solicitasse. Gildo prossegue, diz que Hélia olhava o rio como se a puxasse para dentro. Quando

ele a viu, percebeu que ela estava quase caindo da ponte e correu para puxá-la de volta. Ele se aproxima de Luzimar, como se revivesse o momento, puxa o amigo abraçando-lhe forte e com desejo. Comenta que Hélia começou a chorar e que ele também chorou sem saber por quê. Após alguns segundos, Luzimar tenta sair do abraço comentando que já estava ficando tarde. Gildo questiona o amigo por que Hélia sofria tanto e aventa: "Porque ela sonhava alto demais, sonhava mais do que vivia". Nervoso, menciona que a esposa havia casado grávida e que dera o nome de Hélia para sua primeira filha. Nessa altura, ele solicita a Luzimar que o leve ao encontro da amada. O amigo titubeia, comenta que ela está trabalhando e que não poderia entrar como estava na fábrica – ambos já estavam bêbados. Gildo insiste, exige, pega o carro e parte para cima do amigo.

Figura IV - Gildo e Luzimar

Fonte: Frame do filme *Redemoinho*, 2016. (Globo Filmes e Bananeira Filmes)

Na continuidade dessa ação, em outra cena, Luzimar já está dentro do ambiente de trabalho informando à irmã que Gildo estava a sua espera. Ela deixa o posto de trabalho e encontra Gildo em uma sala de armazenamento de tecidos, espécie de almoxarifado. O espaço é extremamente claustrofóbico e a demarcação da profundidade amplia a sensação. Além disso, os personagens se posicionam contra a luz, completamente escurecidos e evidenciando as altas paredes formadas pelos fios de tecelagem. Se no plano anterior - posto de trabalho de Hélia - os ruídos do maquinário impedem que a conversa entre irmãos ocorra, neste há um grande silêncio possibilitado pelo conforto acústico do montante de algodão.

No encontro, Hélia comenta que Gildo está diferente, percepção também afirmada pelo personagem. Ele pergunta como ela estava e Hélia responde que não havia do que reclamar. Os dois comentam das doenças de suas mães. Hélia conta que a dela estava no hospital e que logo faria uma visita, arrematando de forma amortecida: "daqui a pouco é a gente".

O tom da conversa muda drasticamente, como fica visível na aceleração da respiração de Hélia à medida em que é questionada. Gildo fala que havia mandado várias cartas para ela depois que partiu da cidade e nunca obteve resposta. Ela discorda, dizendo que nunca havia recebido carta alguma. Ele lembra que fora dela a decisão de terminar o namoro, com a justificativa de que era nova demais. Hélia concorda, comenta que na época havia falado que "a vida dava voltas" e que eles ainda poderiam se reencontrar, mas que Gildo havia desaparecido. Discordando, Gildo encosta no ombro de Hélia e caminha para o fundo da sala. Agora posicionado na luz, ele rebate nervoso, enfatizando que para ela "ninguém servia". Ele

se aproxima novamente, puxa a mulher para próximo do seu corpo, dizendo: "você sempre teve esse jeito de quem pensa que é mais do que é". Os dois respiram juntos e Hélia empurra Gildo para longe. Questiona se ele havia ido ao seu trabalho "atrapalhar" e somente para dizer aquelas coisas. Gildo pede desculpas, justifica-se falando que já havia bebido demais com Luzimar. Eles se despedem. Hélia deixa a imagem pelas sombras e Gildo anda para o fundo iluminado da sala até sair por completo do plano.

Figura V - Hélia e Gildo

Fonte: Frame do filme *Redemoinho*, 2016. (Globo Filmes e Bananeira Filmes)

Após esse plano longo, o filme se encaminha para dois pontos de clímax. O primeiro quando os amigos retornam da fábrica para a casa de dona Marta (mãe de Gildo) e começam a discutir. A tragédia com Marquinhos vem à tona e, como mencionado, ocasiona uma discussão entre os dois. Em paralelo, Toninha aguarda o retorno de Luzimar para casa. Zunga, percebendo que ela estava sozinha em casa, aproveita a passagem do trem para invadir o local e estuprá-la. Nesse plano, a câmera é posicionada atrás da linha férrea, fazendo com que o enquadramento fique distante da ação. De forma que não há imagem nem sons nítidos do estupro. Tudo é abafado pelos ruídos do trem, restando apenas os gestos ao longe na profundidade do campo e o atravessamento violento do maquinário em primeiro plano.

Figura VI - Cena de estupro da personagem Toninha.

Fonte: Frame do filme *Redemoinho*, 2016. (Globo Filmes e Bananeira Filmes).

A presença de Hélia no filme ainda ocorrerá em dois momentos. Por meio de Toninha, que, nas últimas cenas, comenta com Luzimar que sua irmã preferiu não ir à ceia de natal pois foi visitar a mãe no hospital. E um pouco antes, na sua última aparição no filme, sobre o torno de algodão – após a cena do estupro de Toninha.

Figura VII - Hélia no posto de trabalho desaparecendo entre tramas.

Fonte: Frame do filme *Redemoinho*, 2016. (Globo Filmes e Bananeira Filmes)

No plano longo, Hélia entra no enquadramento pela esquerda. Ela se movimenta em função do trabalho no torno, fazendo com que sua figura entre e saia de quadro. Como as figuras femininas do início do longa, Hélia também parece subordinada ao equipamento. É um corpo que se encaixa às estruturas da máquina seguindo uma inserção da mulher que se mescla, entra e sai de cena em função da operação.

Mesmo como coadjuvante, Hélia participa indiretamente dos acontecimentos do longa. Na cena sobre a ponte, Gildo revive o momento em que impede o suicídio da personagem, possivelmente o único em que teve a amada nos braços, sob seu controle, salvando-a da morte. Há muita tensão nessa rememoração, que termina por se diferenciar bastante do encontro real entre Hélia e Gildo. Neste episódio, o que fica explícito é o sentimento frustrado dos amantes, que não se permitiram viver o relacionamento. No entanto, o silêncio abafado das máquinas permite que o diálogo entre eles ocorra, ainda que seja para revelar que o esgotamento das possibilidades do relacionamento. Na cena do estrupo são os ruídos que favorecem e dissimulam a execução do ato. São eles que abafam os gritos de Toninha ao mesmo tempo em que a violenta passagem do trem em primeiro plano impede que a cena do abuso seja mostrada nitidamente, fato que não deixa a cena menos chocante, somente menos explícita.

Esse corpo sonoro pungente acompanha o filme e parece constituir a fluidez característica da montagem. Se os sons são capazes de atravessar a narrativa, participando ativamente dessas construções, eles também evocam uma maleabilidade fotográfica contribuindo na matéria móvel da composição fílmica. Elsaesser e Hagener (2018, p. 171), parafraseando Chion, lembram: “é o ouvido que torna visível a imagem”.

REFERÊNCIAS

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema:* uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarim. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. 1 vídeo (100 min).

Entre o Cinema e as Artes Visuais – o "Destino" de Dalí e Disney e seus usos na educação[492]

Between Cinema and Visual Arts - Dalí and Disney's "Destiny" and its uses in education

Naiara Leonardo Araújo[493]
(Doutoranda – UFSC)

Resumo: O artigo pretende analisar as imagens do curta "Destino" (2003), dirigido por Monfery Dominique, a relação da estética de Salvador Dalí e Walt Disney e suas possibilidades de usos pedagógicos na Educação. Suas imagens entrelaçam signos da estética daliniana, da Walt Disney e de personagens da Mitologia Greco-romana que nos permite analisá-las de maneira interdisciplinar. Assim, investigamos desde seu contexto de produção, suas imagens e possibilidades de usos nas aulas de História e Artes.

Palavras-chave: Destino, Salvador Dalí, Disney, Artes.

Abstract: The article intends to analyze the images of the short film "Destination" (2003), directed by Monfery Dominique, the relationship of the aesthetics of Salvador Dalí and Walt Disney and its possibilities of pedagogical uses in Education. Its images interweave signs of Dalí's and Walt Disney's aesthetics and characters from Greco-Roman Mythology, which allows us to analyze them in an interdisciplinary way. Thus, we investigate from its production context, its images and possibilities of uses in History and Arts classes.

Keywords: Destiny, Salvador Dalí, Disney, Arts.

O curta-metragem *Destino* (2003) é uma produção dos estúdios Walt Disney, dirigido por Monfery Dominique, mas seu projeto inicial remonta aos anos de 1940. A ideia partiu da aquisição de uma balada romântica mexicana, de mesmo título, composta por Armando Dominguez, que seria interpretada pela cantora e dançarina sul-americana Dora Luz (KORKIS, 2015, p. 102) – uma escolha oportuna, dado o momento da política da boa vizinhança e de sua recente aparição no filme *Você já foi à Bahia?* (1944). Esse é também um momento entrecortado pela Segunda Guerra Mundial, fato que pode ter motivado a migração do artista Salvador Dalí para os Estados Unidos e as transformações nos estúdios Disney, uma vez que o mundo também havia mudado.

492 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão CI CINEMA E EDUCAÇÃO.

493 - Doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Graduada em História pela Universidade Federal de Campina Grande.

O pintor espanhol havia se tornado um dos principais nomes do movimento surrealista, ao lado de Guillaume Apollinaire, na literatura, e Luís Buñuel, no cinema, dentre outros. Com forte influência dos estudos psicanalíticos de Freud, o surrealismo era definido como "automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento" (BRETON, 2012, p. 12). O ponto de partida eram os sonhos, "este singular estado de coisas", capazes de exercer ações contínuas, de possibilitar às pessoas sentir emoções vívidas. Esses fragmentos de sonhos, uma vez submetido a análise metódica, deixariam de ser fragmentos de vários mistérios para se tornar o "grande mistério", como se houvesse uma racionalização sobre o (s) sonho (s) para traduzi-los em visualidades/narrativas.

Foi na pintura surrealista de Salvador Dalí que Walt Disney procurou se reinventar. Seus estúdios passavam por dias difíceis e a greve geral dos cartunistas, em 1941, havia forçado uma reestruturação administrativa, financeira e estética. Assim, Disney buscou a aproximação com as belas artes ao se deparar com um livro de pinturas de Dalí sobre a mesa de seu animador Marc Davis, em 1944 (GABLER, 2016, p. 684). Este projeto, no entanto, foi um dentre vários que precisou ser engavetado, especialmente por questões financeiras.

Retomado décadas depois, o curta deve possuir outro "grande mistério", diferente daquele imaginado por Dalí, que entrelaça não apenas as belas artes ao cinema, mas também a própria história de um estúdio e seus interesses em tornar público esse projeto. O presente artigo, fruto de parte das atividades desenvolvidas no projeto de Iniciação Artística do curso de Artes Visuais, da Universidade Estadual do Ceará, no ano de 2022, é uma reflexão sobre as imagens e possibilidades de uso do curta *Destino* na sala de aula, que perpassou os seguintes momentos de estudo: 1) análise semiológica; 2) estudos sobre o movimento surrealista; 3) estudos sobre teoria cinematográfica; 4) estudos didáticos e elaboração do plano de aula; 5) realização de cine-aulas mediadas pelos alunos bolsistas, com orientação do professor responsável[494].

Aqui, destacaremos brevemente algumas associações entre os signos do curta e da iconografia daliniana, ou ainda do imaginário mitológico greco-romano referenciado por Dalí, que foram estudados pelos bolsistas antes da realização das cine-aulas. Em seguida, traçaremos algumas reflexões sobre as cine-aulas realizadas, a fim de perceber as potências e possibilidades de uso do curta nos processos de aprendizagem transdisciplinar entre cinema e educação, artes e história.

A ESTÉTICA DALINIANA E O CURTA *DESTINO*

Para aqueles familiarizados com a iconografia de Salvador Dalí, *Destino* se apresenta como um divertido jogo de identificação de seus signos, dos significados pretendidos pelo artista, àqueles incorporados pelo tempo e interpretações subjetivas. Soma-se a ele, o repertório de signos típicos dos estúdios Disney que trazem uma intenção aparentemente um pouco diferente daquela pretendida pelo pintor. De acordo com Korkis (2015, p. 103), Dalí

494 - Estive a frente do projeto, enquanto professora temporária do curso de Artes Visuais, no período de março a agosto de 2022.

não gostou da canção em si, mas se ateve à palavra "destino" e daí começou a compor todo um cenário que ia se complexificando cada vez mais conforme trabalhava, acrescentando ideias e simbolismos que dificultavam seu desenvolvimento. Para Dalí, se tratava da abordagem do "problema da vida no labirinto do tempo", enquanto que para Walt Disney, apenas uma história simples de "uma mocinha em busca de seu amor verdadeiro" (KORKIS, 2015, p. 103).

Talvez por isso que observamos já na primeira sequência de imagens a presença de alguns elementos dentro de um bloco de rocha triangular - um corpo sem rosto, um relógio/escudo no seu lado esquerdo e, abaixo deste, um rosto de Medusa. Esses signos que reaparecem em outros momentos do curta, sinalizam não só para o tempo de maneira ampla - para Casanova (2020, p. 60), o corpo pode ser ainda a representação do deus Cronos -, mas especialmente para horas específicas marcadas pelos ponteiros fixos que se relacionam diretamente com a vida do artista e, ao se dissolverem, traz os indícios de suas referências artísticas – como por exemplo, a obra *Angelus*, de Millet. Essas diversas aparições de relógios remetem para os quadros de Dalí, *O Sacrifício Prematuro de uma estação* (1923) e *A Persistência da Memória* (1931) - neste identifica-se ainda um signo bastante presente na iconografia daliniana, as formigas.

1. Acima: frames do curta *Destino* (2003), de Monfery Dominique; abaixo: pinturas *Sacrifício Prematura de uma Estação* (1923), à esquerda, e *A Persistência da Memória* (1931), à direita, ambos de Salvador Dalí.

Motivado pelo movimento Surrealista, Dalí concebe paisagens que, tão logo capturamos objetivamente, se desdobram em outras paisagens que rapidamente se transformam em novos significados, sem nos dar tempo para uma contemplação demorada, semelhante a um sonho. Tal efeito se dá pela movimentação dos signos pelos planos como na montagem de um quebra-cabeça – ou ainda no estilo do quadro *Rosto de Mae West, podendo ser*

utilizado como apartamento surrealista (1934-35), de Dalí, – em que o corpo da bailarina, a cabeça da Medusa, uma passagem por um bloco de pedra se organizam num ângulo que forma a cabeça do deus grego Zeus.

2. Frame do curta *Destino* (2003), de Monfery Dominique (à esquerda); *Rosto de Mae West, podendo ser utilizado como apartamento surrealista*, de Salvador Dalí (à direita).

Pode-se ver, portanto, que vários signos na paisagem se movimentam pela referência da cultura greco-romana clássica, a exemplo da Medusa, da escultura de um corpo feminino tendo ao lado a cabeça de Zeus, etc. Estas influências são explicadas pelo próprio artista no seu livro *Libelo contra a Arte* (1950) ao tratar sobre o belo e como até mesmo as pessoas na rua partem dessa tradição para formular seus julgamentos. Com isso o artista quer dizer que a influência desta cultura é consenso como parâmetro de gosto e juízo de valor, dentro ou fora do universo da arte.

Assim, estão presentes no curta de animação variados signos que se associam ao pintor – os diversos telefones que aparentam formigas gigantes, formigas que se transforma em homens passeando de bicicleta com chapéus em formato de pão, o efeito derretido sobre os relógios e a marcação dos ponteiros, as formigas saindo de um buraco na palma da mão, as paisagens do deserto, dentre outros – rementem ainda a quadros como *O Sonho* (1930), *Pão Antropomórfico* (1932), *Casal com as Cabeças cheias de nuvens* (1936), *O momento sublime* (1938), além das demais obras já mencionadas. Vale destacar ainda a referência do plano com os grandes olhos, em *Destino*, que remetem a cenografia produzida por Dalí para o filme *Quando fala o coração* (1945), de Alfred Hitchcock.

Repleto de signos típicos da iconografia daliniana, *Destino* se apresenta como um interessante filme para trabalhar sobre o movimento artístico do surrealismo, o período perpassado pela guerra e a arte cinematográfica em si. Assim, *Destino* possibilita tanto "educar *através* da imagem" – como uma ilustração para refletir sobre determinados "dados teóricos" – quanto "educar *para* a imagem" – buscando reconhecer os efeitos que se desenrolam a partir da projeção, o quê de cultural e crítico a imagem comunica (PIMENTEL, 2011, p. 89). Mas sem perder de vista que os filmes são "obras de arte e de cultura", como afirmava Bergala (FRESQUET, 2017, s/p).

AS CINE-AULAS COMO LABORATÓRIO DE OBSERVAÇÃO

As cine-aulas foram assim denominadas para caracterizar a etapa do projeto de Iniciação Artística que consistia na realização de mediações entre exibição e conversa com as turmas do Ensino Fundamental, 9º ano, pelos bolsistas, nas escolas públicas da cidade de Mombaça. Com previsão para acontecer mensalmente ao longo do ano de 2022, as ações só tiveram início de fato após os grupos de estudo e pesquisas, a fim de compreender desde a pré-produção, produção e pós-produção à interpretação semiológica, na tentativa de estudar todo o circuito comunicacional (VALIM, 2006, p.192) relacionado ao curta. É importante destacar que o projeto se insere num contexto e realidade de cidade que nunca teve espaço comercial de cinema e se encontra aproximadamente 240 km distante de um espaço de cinema (se tomarmos como referência a cidade de Juazeiro do Norte).

O intuito desses estudos prévios estava mais relacionado à compreensão dos bolsistas e reflexão acerca da linguagem cinematográfica entrelaçada à educação, história e artes, do que na intenção de uma aula meramente expositiva. Para isso, os bolsistas foram introduzidos a algumas leituras e bibliografia básica – sobre a linguagem cinematográfica, o movimento surrealista, a história da Disney aos estudos mais recentes de Cinema e Educação – previamente pensados para mediar seus olhares pela interpretação das imagens do curta, municiando-os de bagagem teórica para um desafiador exercício transdisciplinar.

O curta *Destino* foi escolhido para compor as cine-aulas pelos seguintes motivos: (1) por entendermos que dispunha de algum apelo junto aos jovens, uma vez que se tratava de uma produção Disney, já amplamente difundida pela cultura da mídia; (2) por ter tido a colaboração com um pintor surrealista e muitos dos seus signos terem direta associação à iconografia do artista; e (3) pela duração de tempo em si, pois naquele momento a compreensão era de que nossa intervenção deveria durar o tempo de uma hora/aula e que a turma deveria assistir ao filme completo.

Assim, as cine-aulas deveriam iniciar pela exibição, sem qualquer explanação prévia, conforme na citação de Alain Bergala tratada por Adriana Fresquet (2017):

> Experiência. Se quisermos iniciar crianças no cinema. Não se deve partir do saber. Não se deve partir da cultura. Não se deve partir da história do filme. É muito importante partir, primeiramente, da experiência direta da travessia do filme. Isto é, na experiência, existe saber. O fato de uma criança ver um filme, sobre o qual, por exemplo, ela não sabe nada. Nós não a preparamos para ver esse filme. Então, ela entra no filme, atravessa o filme, e quando ela sai desse filme, ela tem uma inteligência do filme. Ela tem a maneira pela qual ela compreendeu o filme. (...) Se quisermos iniciar jovens ou crianças no cinema, é preciso sempre partir das suas experiências. A experiência da travessia do filme. Não se deve partir de ideias. Não se deve partir de conceitos. Chegaremos às ideias e aos conceitos depois.

Uma vez atravessados pelo filme e ainda sem qualquer explicação histórica ou conceitual por parte dos bolsistas, mediava-se uma roda de conversa a fim de identificar quais percepções, interpretações narrativas, experiências e emoções os alunos acionam por meio das

imagens. Somente aí, através das falas dos alunos, é que os mediadores bolsistas pescavam palavras-gatilho motivadoras da reflexão de "ideias" e "conceitos" previamente estudados, que se somariam às experiências dos alunos. A associação da princesa com as demais do universo Disney trazidas pelos alunos, ou a identificação da Medusa com os games que costumam jogar nos seus momentos de lazer, dentre outros, são exemplos de falas dos alunos que, atravessados pelo filme, o correlacionaram às suas próprias experiências.

3. Cine-aulas realizadas nas escolas E.E.F Laura Alencar, turma 9º ano (acima) e E.E.F Antônio Soares, turma 9º ano (abaixo).

A partir daí um conjunto de imagens é apresentado à turma que passa a identificar, como numa brincadeira, quais signos constam no plano do curta e ao mesmo tempo nos quadros indicados de Salvador Dalí. As pinturas são apresentadas e situadas temporal e espacialmente, uma breve história da colaboração do artista com a Disney é narrada, bem como algumas características predominantes no movimento surrealista para, em seguida, ser realizada uma segunda exibição. Nesta, os alunos comentam enquanto se desenrolam sequências de signos em movimento transformando-se em composições, que se ramificam em segundos e terceiros sentidos anteriormente não identificados e, ainda como num jogo, vão brincando de acionar suas experiências para dar significado às imagens que se formam, recém identificadas da iconografia daliniana.

Apesar das ações terem acontecido de maneira pontuais nas escolas, concordamos com Fresquet ao dialogar com Bergala de que uma infância privada de filmes de qualidade significa uma possibilidade perdida, "que não terá como acontecer com a mesma intensidade mais tarde". E complementa: "é como se as impressões produzidas nos primeiros anos pelo cinema deixassem uma marca inesquecível na memória afetiva pessoal" (FRESQUET, 2017, s/p). Numa realidade de excessiva exposição a conteúdos audiovisuais, as indicações de Bergala para um cinema na educação que vá além da dissecação de seus conteúdos ou exemplificação, se torna necessário para possibilitar aos alunos a construção de um repertório e itinerário singular de vivência com a arte. Portanto, apesar dos nossos cuidados com a imagem, o contexto e os conteúdos, nos interessava especialmente possibilitá-los a experiência e a vivência afetiva transpassada pelo filme.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

BRETON, André. *Manifesto surrealista*. Amazon: ebook, 2012.

CASANOVA, Basilio. *A propósito de Destino (2003), de Salvador Dalí y Walt Disney*. EU-topias, 2020, vol. 19, pp. 59-67.

DALÍ, Salvador. *Libelo contra a arte*. Porto Alegre: LPM Pocket, 2008.

FRESQUET, Adriana. *Cinema e Educação*: reflexões e experiências com professores e estudantes da educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GABLER, Neal. *Walt Disney*: o triunfo da imaginação americana. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2016.

KORKIS, Jim. *Segredos de Walt Disney:* histórias inéditas, não oficiais, sem censura e não autorizadas sobre o reino mágico. São Paulo: Seoman, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

PIMENTEL, Lucilla da Silveira Leite. *Educação e cinema*: dialogando para a formação de poetas. São Paulo: Cortez, 2011.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas*: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria. Tese (Doutorado): Universidade Federal Fluminense, 2006.

Um mapa digital dos espaços de exibição de Juiz de Fora[495]

A digital map of exhibition places in Juiz de Fora

Natália Teles[496]
(Mestre – Universidade Federal de Juiz de Fora)

Resumo: Este texto apresenta e discute um mapa digital, disponível no portal do projeto de pesquisa Minas é Cinema, que funciona como ferramenta de pesquisa sobre os espaços de exibição de Juiz de Fora. Esse mapa permite o acesso a informações, imagens e bibliografia sobre salas de cinema em Juiz de Fora. O objetivo desse texto é contextualizar o objeto digital no campo das histórias de cinemas e descrever o processo de criação dessa ferramenta.

Palavras-chave: histórias de cinemas; mapas digitais; Juiz de Fora; espaços de exibição

Abstract: This paper presents and discusses a digital map, available at the Minas é Cinema research project's online portal, that functions as a research tool about Juiz de Fora's exhibition places. This map allows access to information, images, and bibliography in Juiz de Fora. The purpose of this paper is to give this digital object context, in the cinema histories field, and describe the creation process of this tool.

Keywords: Cinema histories; digital maps; Juiz de Fora, exhibition spaces.

O MINAS É CINEMA E O MAPA DIGITAL

O projeto Minas é Cinema é desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, e tem como objetivo "mapear a atividade cinematográfica no Estado de Minas Gerais." Esse desejo abrangente faz com que reúna conteúdos múltiplos, dentre eles vídeo-entrevistas com personalidades ligadas ao cinema, um projeto de digitalização de revistas e folhetos de programação de salas de cinema, e o que nos concerne aqui, listas de salas de cinemas que existiram ao longo da história em diferentes cidades do Estado, com fotografias e endereços desses lugares.

495 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão 6 do Seminário Temático: Exibição Cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil.

496 - Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Arte, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. Contribui no grupo de pesquisa Minas é Cinema.

O desejo de criar um mapa digital para substituir essa lista dos espaços de exibição coincide com uma reforma no portal, durante a qual os membros do projeto acharam necessário apresentar os conteúdos coletados em um formato mais atraente. Como "projeto-piloto" de nova interface para o portal, foram mapeados os espaços de exibição[497] na cidade de Juiz de Fora.

Um dos objetivos dessa nova organização é tornar literal a proposta de "mapear a atividade cinematográfica", e outro é padronizar as informações disponíveis sobre os espaços de exibição, em comparação à forma como eles eram registrados no portal que existia anteriormente.

1. À esquerda, captura de tela da página "Cinemas de Juiz de Fora" no portal antigo do Minas é Cinema, atualmente indisponível. Acesso: 28 de julho de 2021. À direita, a título de ilustração, "tabela com as informações sobre espaços de exibição comercial colocados no mapa digital". Além de demostrar a padronização das informações a serem listadas, essa tabela, em sua versão completa, tem a pretensão funcionar como "versão analógica" do mapa interativo que criamos, diante da fragilidade de preservação de objetos digitais interativos como esse[498].

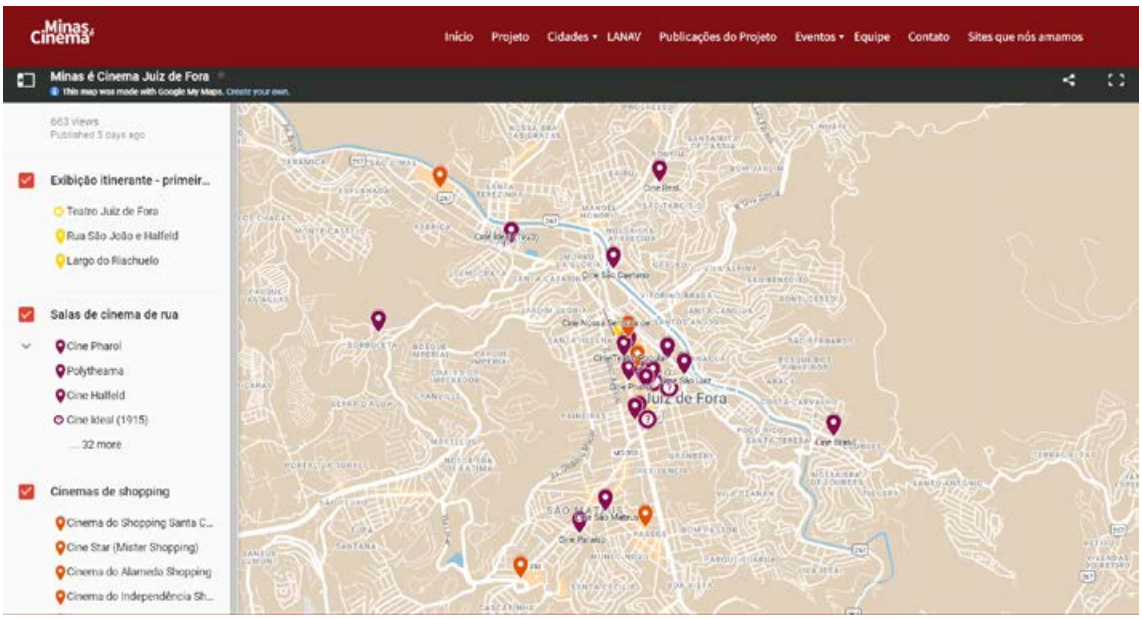
Para além de listar os endereços, datas de funcionamento, e empresas exibidoras, foram disponibilizadas imagens desses espaços de exibição, em sua maioria fotografias, mas também algumas plantas-baixas e anúncios.

O mapeamento parte de uma revisão bibliográfica, e os dados e imagens sobre os espaços de exibição foram retirados tanto de publicações acadêmicas quanto de *sites* memorialistas. Houve uma tentativa de listar todas as referências encontradas, não apenas como processo de verificação de informações, mas também para que o mapa funcione como índice. Essa é uma tentativa de reproduzir o gesto de *zoom* do mapa digital, que não é uma simples aproximação. Na verdade, se trata da substituição de uma representação por outra, com mais detalhes geográficos, ou que ao contrário apresentam um espaço maior, generalizando e resumindo as informações disponíveis. Assim, a lista de bibliografias, é quando possível composta de links de acesso, para sugerir um gesto de *zoom* onde é possível ver diferentes quantidades de dados.

497 - Dizemos espaços de exibição e não salas de cinema na tentativa de abranger outras experiências, como as exibições itinerantes, e mostras e cineclubes. No entanto, durante o mapeamento, as salas de cinema foram priorizadas, e percebemos que essas outras formas de exibição não foram bem representadas pelo mapa.

498 - Esses objetos digitais dependem de muitos fatores para manutenção, que ás vezes não podem ser controlados pelo grupo de pesquisa. Um exemplo é a plataforma *Going to the show* (link para o *Internet Archives*), que usava o *software* de visualização de mídia *Flash,* da Adobe, que foi descontinuado. A plataforma está indisponível atualmente.

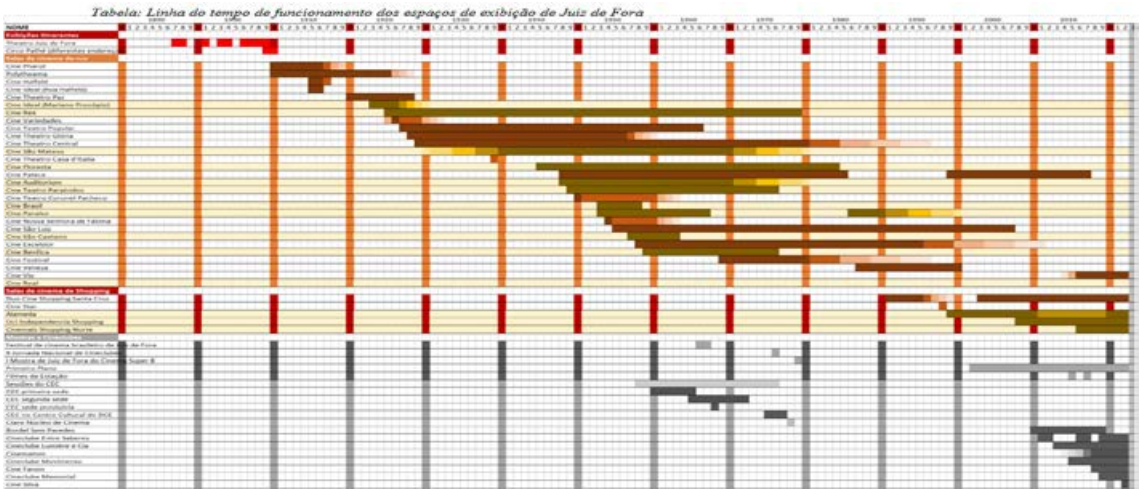
Como publicação digital que pode ser editada indeterminadamente, é ainda um interesse que esse mapa seja atualizado com novas informações, conforme outras pesquisas forem publicadas, mas também a partir da consulta a arquivos, como por exemplo as programações de salas de cinema disponíveis em jornais históricos da cidade.



2. Mapa digital dos espaços de exibição de Juiz de Fora. Captura de tela da página https://minasecinema.com.br/espagos-de-cinema-de-juiz-de-fora, 12 dez. 2022.
É possível ver que algumas salas foram registradas como pontos de interrogação. Essa foi a representação gráfica encontrada para um grau de incerteza na localização geográfica das salas de cinema, nem sempre indicada com precisão nos registros históricos estudados. Um exemplo é o Cine Ideal, que ficava "na esquina da Rua Halfeld com a Rua Batista de Oliveira" (Groia, 2010). Existem quatro possíveis locais com essa descrição, e assim, esse endereço foi representado por uma interrogação. Houve ainda salas de cinema que não localizamos, como é o caso do Cine Metrópole (Marques, 2019. p. 122), ou que não foram registradas no mapa pela grande imprecisão da localização encontrada, como é o caso do Cine Grama, que ficava "no Bairro Grama" (Brandão, 2021. p. 55).

O mapa elenca informações de origens secundárias. Por isso, acredito que ele pode ser considerado parte de uma "coleção temática de pesquisa", que de acordo com Palmer (2004), tem a intenção de oferecer várias formas de se olhar para as mesmas informações. Para ele, essas coleções funcionam de forma análoga a um laboratório, disponibilizando diferentes ferramentas de pesquisa, que tentam criar formas de se aproximar do material analisado para corresponder a diferentes perguntas possíveis de serem feitas pelos pesquisadores.

Assim, esse trabalho está inserido num pressuposto de que diferentes formas de visualizar informações permitem diferentes formas de gerar conhecimento. Por isso, tentei criar outras representações para alguns dos dados que havia elencado. Destaco aqui uma representação dos períodos de funcionamento dos espaços de exibição ao longo do tempo.



3. "Tabela: linha do tempo de funcionamento dos espaços de exibição de Juiz de Fora." Produzido pela autora. Abaixo, estão registrados os períodos de funcionamento das salas de cinema de shopping, no meio, salas de rua, e acima, anos em que houve exibições itinerantes nos dois locais onde essas exibições aconteceram que foram indicados no mapa. Destacadas em amarelo, estão as salas de cinema localizadas nos bairros, e em branco as que ficavam no centro da cidade. Aqui existem também representações gráficas de incerteza: uma linha que termina ou começa de forma brusca representa certeza, e um "degradê" representa um período em que a sala pode estar aberta ou fechada. Um exemplo de dados imprecisos sobre o período de funcionamento, é o Cine São Mateus que teria funcionado das décadas de 1930 a 1970 (Rodrigues, Fabri, Ferraz e Musse, 2021).

HISTÓRIAS DE CINEMAS E BANCOS DE DADOS DIGITAIS

Para além do contexto de um grupo de pesquisa específico, a criação desse mapa está inserida em uma disputa de narrativas.

Em minha experiência, essa disputa se tornou visível diante da pergunta de Freire (2021): "existe algo realmente novo no que se chama de Nova História do cinema?" Como ele observa, objetos de pesquisa como as salas de cinema, o mercado cinematográfico, o interesse na preservação cinematográfica, são objeto de histórias do cinema há muito tempo, ao menos no Brasil[499], anteriormente à conferência de Brighton[500], considerada um marco da aproximação entre historiadores do cinema de arquivos e cinematecas.

Chamando suas pesquisas de "histórias de cinemas", Vieira (2021) propõe que ao invés de defender uma novidade[501], ressaltemos os aspectos plurais e minúsculos dessas narrativas. Coloca-se em destaque o interesse nas complexas relações culturais envoltas nas experiências cinematográficas, atentas às pressões de raça, gênero, classe, e as diferenças entre locais, em oposição a uma narrativa unificada e supostamente abrangente do todo.

Alessandra Brum e Ryan Brandão (2021), diante dessas observações, sugerem que uma novidade presente nas histórias agrupadas sob o título de Nova História do Cinema é a aproximação com o campo das humanidades digitais, na criação de bancos de dados e ma-

499 - Freire cita os livros "Cinemas na Bahia 1897-1918" de Silio Bocaneira Junior, publicado em 1919, e "Mercado Cinematográfico no Brasil", de Francisco Silva Nobre, publicado em 1957. Ressalta ainda a extensa pesquisa em revistas e busca por cópias de filmes de Humberto Mauro feita por Paulo Emílio Salles Gomes em sua tese, defendida em 1972, bem como seu trabalho na defesa do cinema brasileiro, onde está em conjunto a luta pela criação da Cinemateca Brasileira e seus livros sobre história do cinema brasileiro.

500 - Conferência de 1978 da FIAF (Federação Internacional de Arquivos Fílmicos) em Brighton, com os temas "Cinema: 1900-1906/Película para o Videotape e Videotape para o filme: o presente e o futuro."

501 - Falar "Nova História do Cinema", no entanto, mais do que uma suposta mudança linear de uma história tradicional, representa um alinhamento com a Nova História, movimento que começou na década de 1970 na França, também conhecido como escola dos *Annales*. Ali havia também uma proposta de *histoire totale*, que interpreta tudo como construção cultural e afirma que tudo possui uma história digna de atenção.

pas digitais. Aponto como se encaixam nessa descrição portais como *Cinema Context, Cinema Belgica, Italian Cinema Audiences*, *Australian Cinemas Map*, o portfólio *Mapping Movies* e até mesmo o website da rede internacional de pesquisa HoMER (*History of Moviegoing, Exhibition and Reception*).

No entanto, diante desses poderosos projetos a longo prazo, com vasto financiamento, Freire (2021) questiona se a criação desses bancos de dados digitais pode representar uma forma de colonização do conhecimento, se ficam restritos a países europeus ou anglo-americanos. Ele compara as palavras "mineração de informações" (*data mining*) e a mineração de metais preciosos como uma das bases da colonização brasileira, e critica a exportação de dados brutos de países periféricos para acervos e pesquisas europeus e anglo-americanos. Ao mesmo tempo, Freire (*idem*) aponta a Biblioteca Nacional Digital como um banco de dados pioneiro, destacando a disponibilização de centenas de revistas e jornais para acesso digital gratuito.

Nesse sentido de ressaltar projetos desenvolvidos no Brasil como sucessos diante de uma situação estrutural de desmonte, quero apontar algumas iniciativas individuais, como o Cinemafalda, ou no contexto de universidades, como a Coleção Preciosa, a Cartografia do Cinema no Recôncavo, e o Balaio de Dados de José Inácio de Melo Souza. É verdade que não se trata de escopos tão ambiciosos como a catalogação de todos os programas de todos os cinemas do país, como é o caso de Cinema Context, mas esses portais apresentam bancos de dados e ferramentas de pesquisa que podem contribuir, como foi sugerido aqui, para mudar a forma como se pesquisa história do cinema.

É nesse contexto quero inserir a iniciativa do Minas é Cinema, e dentro dele o desenvolvimento de projetos como o mapa digital dos cinemas de Juiz de Fora. Há aqui uma postura de tentar de responder, diante de nossas possibilidades, a essa "novidade" da pesquisa em bancos de dados digitais. Nesse ambiente há dúvidas que se tornam essências, como "quando desejamos criar publicações digitais e interativas, o que "parece legal", e o que é de fato útil e interessante como ferramenta de pesquisa?" "Que projetos são viáveis, diante dos recursos humanos e materiais atualmente disponíveis?"

É evidente que são necessárias melhores de pesquisa, para que seja possível dar conta de projetos de fato interdisciplinares, mais amplos do que temos feito até então. A experiência do Minas é Cinema se torna exemplo disso, já que o desenvolvimento desse mapa digital se deu através do esforço de pesquisadores voluntários, que não eram programadores ou geógrafos. Isso pesou, por exemplo, na escolha do *software Google My Maps*, como interface do mapa.

Não acho, portanto, um exagero, chamar esses projetos que citei por último, bem como o Minas é Cinema, em sua exploração da história local de onde surgem, em seu enfrentamento de situações de precariedade, em sua criação de plataformas amplamente acessíveis, de iniciativas decoloniais. Isso é, de acordo com Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), não um objetivo purista ou tradicionalista, mas sim um pensamento híbrido que surge a partir do choque com as produções de outras culturas.

REFERÊNCIAS

[AUSTRALIAN Cinemas Map]. In: https://auscinemas.flinders.edu.au. Acesso: 12 dez. 2022.

[BANCO de teses do cinema brasileiro]. In: http://teses.l2o.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=pt&base=PRODC. Acesso: 12 dez. 2022.

[BIBLIOTECA Nacional Digital]. In: http://bndigital.bn.gov.br. Acesso: 14 dez. 2022.

BRANDÃO, Ryan. Os espaços de exibição cinematográfica da zona leste de Juiz de Fora: A história do Cine São Caetano. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan. (Org.) *Histórias de cinemas de Rua de Minas Gerais.* Editora UFJF, 2021. Pp. 52-66

BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan. Aula em modalidade remota. Universidade Federal de Juiz de Fora. Videoconferência: 2h 17min. 1 jul. 2021.

[CARTOGRAFIA do cinema no Recôncavo]. In: https://cartografiadocinemanoreconcavo.com. Acesso: 13 dez. 2022.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento." In: _____(Org.) *El giro decolonial:* reflexiones para uma diversidade epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontífica Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

[CINEMA Belgica]. In: https://www.cinemabelgica.be/s/cinemabelgica/page/database. Acesso: 13 dez. 2022.

[CINEMA Context]. In: https://www.cinemacontext.nl. Acesso: 13 dez. 2022.

[CINEMAFALDA]. In: http://cinemafalda.blogspot.com. Acesso: 12 dez. 2022.

[CINEMATECA Brasileira]. In: http://bases.cinemateca.gov.br. Acesso: 12 dez. 2022.

[COLEÇÃO Preciosa.] In: https://colecaopreciosa.com.br. Acesso: 13 dez. 2022.

FREIRE, Rafael de Luna. "What is not new in new cinema history from a non-european point of view?" In: HOMER 2021 CONFERENCE: Integrating Traditions. Apresentação online, 2021.

[GOING to the Show]. In: Internet Archives. Disponível em: https://web.archive.org/web/20171016212203/http:/gtts.oasis.unc.edu/, acesso 13 dez. 2022.

GROIA, Franco. "Cine Ideal". In: http://salasdecinemadejuizdefora.blogspot.com/2010/01/cinema-ideal.html, acesso 12 dez. 2022.

[HOMER Projects.] In: https://homernetwork.org/?dhp-project=homer-projects-2. Acesso: 12 dez. 2022.

[ITALIAN Cinema Audiences.] In: http://italiancinemaaudiences.org. Acesso: 12 dez. 2022.

[MAPPING Movies.] In: https://www.mappingmovies.com. Acesso: 13 dez. 2022.

Marques, Valéria Fabri Carneiro. *Cine Paratodos:* Imaginários e memórias do cinema no bairro Borboleta. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2019.

[MINAS é Cinema]. In: https://minasecinema.com.br. Acesso: 12 dez. 2022.

PALMER, Carole L. "Thematic Research Collections." In: SCHREIBMAN, Susan; SIEMENS, Ray; UNSWORTH, John. (Org.) *A Companion to digital humanities.* Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

RODRIGUES, Carla Baldutti; FABRI, Valéria; MARQUES, João Gabriel; MUSSE, Christina Ferraz. "Cine São Mateus". In: *Cinemas de Rua de Juiz de Fora.* Web série. 9'55''. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xCOvKfzBu6U. Acesso: 12 dez. 2022.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Balaio de dados.* In: https://joseinaciodemelosouza.com.br/#portifolio. Acesso: 13 dez. 2022.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan. (Org.) *Histórias de cinema de rua de Minas Gerais*. Pp. 6-11. Editora UFJF, Juiz de Fora, 2021.

Reflexões sobre filmes críticos realizados por cineastas israelenses.[502]

Reflections on Critical Films by Israeli Filmmakers

Natália Gondim
(Doutoranda – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias)[503]

Marília Xavier de Lima
(Doutora - Universidade Anhembi Morumbi)[504]

Resumo: Este trabalho analisa a narrativa de três filmes israelenses que abordam em sua temática as políticas do Estado de Israel. Tendo em vista o modo como a narrativa enseja criticamente os conflitos entre Israel e a Palestina, serão analisados os filmes *Shir*, *Our Natural Right* e *Tantura*. Refletiremos, a partir disso, sobre a maneira pela qual os cineastas constroem novas imagens de si e reconhecem os crimes contra a população palestina, buscando incluir narrativas silenciadas à sua História.

Palavras-chave: Cinema israelense, conflito, dissidência, memória, política de esquecimento.

Abstract: This paper analyses three Israeli films that address the policies of the State of Israel in their theme. Considering the way in which the narrative critically gives rise to the conflicts between Israel and Palestine, the films *Shir*, *Our Natural Right* and *Tantura* will be analysed. We will reflect, from this, on the way in which filmmakers build new images of themselves and recognize the crimes against the Palestinian population, seeking to include silenced narratives in their History.

Keywords: Israeli cinema, conflict, dissidence, memory, politics of forgetting.

A história do cinema em Israel esteve engajada com uma agenda nacionalista desde sua fundação como Estado-nação em 1948. Alinhando-se a um movimento de autocrítica iniciado pelos Novos Historiadores israelenses nos anos 1980, é a partir de 1990 que o cinema israelense presenciou um significativo aumento de produções dissidentes no país. Este trabalho investiga o engajamento de cineastas israelenses com filmes que abordam criticamente a política do Estado de Israel e o silenciamento oficial e social em relação à questão palestina, a partir da análise dos filmes: *Shir* (Michael Aloni, 2016), *Our Natural Right* (Yulie

502 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Imagens em conflito: estética e política no cinema do Oriente Médio.

503 - Graduada em Relações Internacionais pela UFRJ, Mestre em Mediação Cultural no Mediterrâneo pela Université Paul-Valéry Montpellier, foi bolsista do programa Master MIM pelo qual realizou uma pesquisa de campo em Israel e na Palestina sobre documentaristas críticos em Israel. Integrante do Grupo de Pesquisa Imagens em Conflito: Estética e Política no Cinema do Oriente Médio (PPGCOM-UAM).

504 - Doutora em Comunicação (2021) na Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Comunicação Social (2012) pela UFJF. Realiza pesquisa de Pós-Doutorado (2021) na Universidade Anhembi Morumbi sob a supervisão do professor Jamer Guterres de Mello. Integrante do GRUPIC - Grupo de Pesquisa Imagens em Conflito: Estética e Política no Cinema do Oriente Médio (CNPq), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

Cohen, 2020) e *Tantura* (Alon Schwarz, 2021). Nos três filmes estudados neste trabalho, a exposição da dupla narrativa construída por perspectivas históricas conflitantes sobre o conflito entre israelenses e palestinos é analisada por meio de reflexões sobre as linguagens audiovisuais e ferramentas fílmicas. Veremos como as estratégias cinematográficas expõem as controvérsias entre narrativas paralelas e as implicações do engajamento de dissidentes da narrativa oficial que quebram o silenciamento da sociedade israelense em relação aos massacres ocorridos durante a fundação do Estado de Israel em 1948, chamado de *Nakba* (a catástrofe) pelos palestinos.

Em *Shir* (2016), de Michael Aloni, acompanhamos uma adolescente em luto pela perda de seu irmão que servia como soldado israelense. Ela desvia das normas sociais israelenses no *Yom Hazikaron* ou Dia da Memória, que precede a comemoração do *Yom HaAtzmaut*, Dia da Independência de Israel. Ao não comparecer à cerimônia oficial com a sua mãe e deambular pelas ruas de Tel-Aviv, ela encontra uma narrativa alternativa desta data: a *Nakba*.

Em *Tantura* (2022), dirigido por Alon Schwarz, a narrativa oficial de Israel sobre a *Nakba* é desafiada nos anos 1990 na pesquisa de mestrado de Teddy Katz pela Universidade de Haifa. Katz comprova a ocorrência de um massacre cometido contra a população palestina na aldeia Tantura, ele fundamenta a sua tese a partir de testemunhas orais gravadas por entrevistas com veteranos da Brigada Alexandroni; os quais confessam as práticas violentas de assassinato coletivo de membros da aldeia em 1948. Após a repercussão midiática de sua pesquisa, Katz foi perseguido e processado por difamação pelos veteranos entrevistados em suas gravações e tais testemunhas foram ignoradas pela justiça israelense.

O trabalho conclui a análise fílmica com *Our Natural Right* (2020), dirigido por Yulie Cohen, o qual revela sua perspectiva crítica aos fundamentos que erigiram o Estado de Israel, refletida visualmente nas rachaduras físicas do prédio histórico no qual o Estado de Israel foi criado. Cohen aponta para a necessidade de reflexão crítica sobre as narrativas da criação do Estado e de criar reformas estruturais para o país. No filme, entrevistas com descendentes dos signatários da Declaração de Independência de Israel expõem um panorama de discussões que representa a continuidade de pensamentos polarizados sobre as políticas do Estado de Israel na geração atual. A diretora abarca personagens históricos que foram afastados do processo de criação do Estado; incluindo à História israelense, a memória de indivíduos que participaram em defesa de alternativas para o modelo político que constitui o país atualmente.

Como princípio metodológico adotaremos a análise fílmica, além do estudo de entrevistas, livros, artigos e notícias como parte da contextualização social e política destes temas e do estudo das diferentes formas e estruturas narrativas adotadas pelas obras, assim como das estratégias cinematográficas utilizadas para expressar o engajamento político e a dimensão crítica dos cineastas às políticas oficiais do Estado israelense em relação à população palestina.

Neste trabalho também analisaremos como os cineastas utilizam seus filmes na construção de novas imagens de si, exaltando o reconhecimento da perpetuação de crimes contra a população palestina no período da Guerra de Independência e buscando incluir narrativas silenciadas à sua História. A partir de três análises fílmicas, refletiremos sobre uma prática amplamente utilizada por outros cineastas israelenses cujas obras não fazem parte deste estudo, mas que atuam de forma significante nesse contexto como: Anat Even, Avi Mograbi, Guy David, Michael Kaminer e Eran Torbiner.

SHIR (2016)

Shir é um média-metragem de ficção, com duração de quarenta e sete minutos, realizado em 2016 pelo ator e diretor israelense Michael Aloni. O filme é narrado em diferentes áreas da cidade de Tel-Aviv durante o Dia do Memorial *de Yom Ha-Zikaron* em Israel; data nacional em homenagem às vítimas que lutaram pela criação e defesa do Estado de Israel na região e às vítimas de ataques terroristas. Nessa data, a protagonista Shir, uma adolescente de dezessete anos, se encontra numa praça vazia, sentada no seu skate, e atira garrafas de bebida contra uma parede grafitada com o rosto do Benjamin Netanyahu; político conservador do partido Likud, atual primeiro-ministro de Israel, e apoiador da política de anexação dos territórios palestinos ocupados na Cisjordânia.[505] Simbolicamente representando a sua vontade de romper com as regras sociais, Shir caminha pela cidade e avança na contramão, deslizando de skate na direção contrária ao fluxo de carros que, naquele momento, se encontram parados na estrada ao soar de uma sirene que indica o momento dedicado à prestar um minuto de silêncio em homenagem às vítimas do país.

Shir segue o dia ignorando as ligações de sua mãe que a procura para participar do cerimonial oficial da data nacional em Jerusalém, e continua o seu dia desviando das expectativas sociais que a fazem lembrar do seu luto pessoal; revelado no filme a partir das memórias da protagonista do dia em que soldados a visitaram em casa para anunciar a morte do seu irmão e da forte relação de amizade mantida entre os dois. As próximas cenas do filme evidenciam os símbolos de dissidência da protagonista, desafiando a sociedade de Israel ao desobedecer às normas sociais relacionadas a uma data nacional que traz à tona um trauma pessoal e coletivo. Shir entra em um teatro que apresenta uma comemoração alternativa para a mesma data. Narrando a perspectiva palestina, o espetáculo homenageia as vidas de palestinos que lutaram pela questão nacional palestina. Performada por um grupo social distante daquele em que convive, essa narrativa paralela expõe Shir à complexidade do conflito, ao silenciamento social e à política de esquecimento do Estado israelense em relação às narrativas palestinas. Sobretudo, o média-metragem enfatiza o desvio do normal como forma de cidadãos israelenses serem expostos a uma memória coletiva do povo palestino.

Durante o espetáculo no teatro, a personagem Shir decide se opor também a prestar homenagem à memória dos palestinos falecidos por causa do conflito. Na saída do teatro, ela é cercada por manifestantes israelenses que a acusam de traidora por estar assistindo ao

505 - O que são os polêmicos assentamentos de Israel na Cisjordânia, foco de conflito histórico. BBC, 01 julho 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53244355.

espetáculo. Contudo, após conseguir se afastar do teatro, ela troca olhares com uma criança da comunidade árabe no mercado de rua. Ambos iniciam uma brincadeira de perseguição, simbolizando uma relação amigável entre os dois lados que sofrem um luto pessoal e nacional nessa data. Uma breve tensão é criada quando a criança saca uma arma de brinquedo e a mira contra Shir; porém, rapidamente, ambos voltam a trocar risos e brincar pelas ruas.

Desde modo, sem intencionar uma imediata adesão às narrativas alternativas ou compreensão da personagem sobre o conflito, o filme aponta para possíveis encontros entre as duas comunidades e a construção de novas relações para as próximas gerações. Na final do dia, Shir retorna para a casa da mãe que a encontra no terraço do prédio. Após o fim do *Yom Hazikaron* (Dia da Lembrança), ambas se abraçam e passam pelo luto familiar no mesmo momento em que o país começa a celebrar o *Yom Haatzmaut* (Dia da Independência do Estado de Israel). A partir da cena final do filme, podemos refletir sobre a dor causada à própria sociedade israelense devido à continuidade da ocupação militar israelense em territórios palestinos atualmente.

OUR NATURAL RIGHT (2020)

Yulie Cohen é uma documentarista israelense e professora de cinema documental na Bezalel Academy of Art & Design em Jerusalém. A trilogia autobiográfica de Cohen *My Israel* (2008) representa amplamente o seu engajamento pessoal com a responsabilidade individual e coletiva dos israelenses sobre a realidade do conflito. Em *Our Natural Right* (2020), documentário de quarenta e seis minutos, ela incentiva a reflexão crítica sobre os fundamentos estabelecidos na Declaração de Independência do Estado de Israel, assinado em 14 de maio de 1948, e o contexto atual do país. O filme exibe narrativas transmitidas por gerações de diferentes famílias que participaram da política israelense durante a construção do Estado.

Em entrevista virtual concedida para a Universidade de Concordia[506], Cohen aponta para o protagonismo concedido à própria Carta de Declaração da Independência de Israel no filme, e conta como ela mesma ressignificou o documento de forma crítica durante a sua produção. O documentário expõe os entrevistados a ouvir a declaração do documento, lido por David Ben-Gurion, o primeiro primeiro-ministro de Israel, criando uma imersão dos entrevistados com o ambiente onde foram determinados os princípios nacionais assumidos a partir deste documento histórico. Ao refletirem sobre o próprio compromisso em respeitar esse legado, o filme aborda questões de desigualdade de direitos civis para grupos sociais, como os palestinos, e a necessidade de mudanças estruturais em relação aos direitos humanos no país. O filme explicita a política de silenciamento de crimes cometidos no processo da criação do Estado de Israel, e propõe o reconhecimento desses crimes como um modo de reformar a base erigida pelos antepassados, imageticamente simbolizada pelas rachaduras e pela reconstrução física do prédio onde esse documento foi discutido e assinado.

506 - O*ur Natural Right.* Concordia University. Documentary Screening and Conversation: Yulie Cohen, Udi Nir and Sagi Bornstein. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jyBrtHY5-No.

O documentário ressalta que a geração contemporânea possui uma consciência diferente sobre a realidade do país comparada à geração que escreveu a Declaração de Independência de Israel. Em *Our Natural Right* a diretora documenta a polaridade do diálogo político contemporâneo de Israel, revelando a sua complexidade ideológica repercutidas de forma intergeracional; mas também aponta para existência de personagens históricos que foram silenciados, na época da construção do Estado, por defenderem alternativas para o atual modelo político tido como única possibilidade para garantir a existência do Estado de Israel.

TANTURA (2020)

Alon Schwarz é diretor do filme *Tantura* (2020), longa-metragem documental de noventa cinco minutos, que narra a história de Teddy Katz, historiador israelense que conduziu uma pesquisa na década de 1990 sobre o massacre que ocorrido na aldeia palestina de Tantura em 1948. A veracidade da pesquisa de Katz foi contestada e o seu título de mestrado foi retirado pela Universidade de Haifa, ainda que a sua pesquisa apresentasse cerca de 140 horas de testemunhas orais gravadas, com cidadãos israelenses narrando os crimes cometidos contra a população da aldeia durante a *Nakba,* ou, Guerra de Independência de Israel em 1948. O documentário enaltece a consciência do uso do documentário como ferramenta política em relação à disputa de narrativas e a fabricação de imagens que antecipam a reinvenção do passado desse evento histórico. O documentário exibe arquivos que comprovam as estratégias da comunicação para negar futuras acusações de crimes de guerra, mas que acabam transmitindo os vestígios de uma ação de violência contra a população local.

O filme *Tantura* (2022) apresenta depoimentos com evidências da política de esquecimento coletivo, inclusive por profissionais da justiça israelense, em defesa de uma narrativa oficial que nega os acontecimentos vividos por uma História comum aos israelenses e palestinos. O documentário apresenta nas suas cenas finais as relações entre o passado e o presente resultantes do conflito político do país; com imagens do *Yom Hazikaron* ou Dia da Lembrança, seguidas pela fala de cidadãos israelenses que participaram destes massacres e que escolherem o esquecimento como a forma de lidar com o trauma vivido durante a execução dos crimes cometidos naquele período. Logo, é possível identificar a simbologia em escala individual de um silenciamento coletivo pela sociedade israelense.

CONCLUSÃO

Esse trabalho reforça a contribuição de cineastas israelenses para o reconhecimento e a inclusão da narrativa palestina sobre a *Nakba,* contando uma História compartilhada pelas duas comunidades em conflito até os dias atuais no mesmo território. Os filmes selecionados oferecem exemplos sobre a complexidade do silenciamento da narrativa palestina pela política de esquecimento do Estado de Israel, e expõe a audiência aos diálogos polarizados da sociedade israelense atual; contendo, inclusive, a presença de cidadãos israelenses que atuam historicamente por novas perspectivas a favor do reconhecimento da *Nakba* e do

respeito de autodeterminação e de igualdade de direitos para a comunidade palestina pelo Estado de Israel. Por fim, assim como a mensagem final do filme de Alon Schwarz, esse estudo reforça a ideia de que o reconhecimento do passado é o ponto de partida para mudar a realidade do conflito que atinge ambas as populações em proporções de opressão social, política e militar desiguais e prolongadas por mais de setenta anos.

REFERÊNCIAS

BBC. *O que são os polêmicos assentamentos de Israel na Cisjordânia, foco de conflito histórico.* 01/072020.Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53244355~.

OUR NATURAL RIGHT. *Concordia University*. Documentary Screening and Conversation: Yulie Cohen, Udi Nir and Sagi Bornstein. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-jyBrtHY5-No.

RISTOVSKA, Sandra; PRICE, Monroe Edwin (Orgs.). *Visual Imagery and Human Rights Practice*. Springer International Publishing, 2018.

STEIN, Rebecca; SWEDENBURG, Ted (Orgs.). *Palestine, Israel, and the politics of popular culture.* Durham: Duke University Press, 2005.

Por uma política da aliança entre mulheres: Casa (2019)[507]

For a political alliance between women: Casa (2019)

Natália Marchiori da Silva[508]
(Doutoranda – UFMG)

Resumo: A comunicação pretende analisar o documentário *Casa* (2019), de Letícia Simões, observando como o filme proporciona a construção de uma aliança entre as três gerações de mulheres retratadas. Tais alianças ocorrem a partir do tensionamento das memórias, que colocadas em cena pelo uso de imagens de arquivo, ou por cenas gravadas geralmente no ambiente doméstico, demonstram as fissuras de uma vida familiar que o filme como uma casa tenta abrigar.

Palavras-chave: Cinema de mulheres; Ambiente doméstico, Alianças.

Abstract: This presentation intends to analyse the documentary *Casa* (2019), by Letícia Simões, observing how the film provides the construction of an allience between the three generations of women portrayed. Such alliences happens due to the memory straining that figures on the scene through the archive footage, or scenes usually recorded in the domestic environment, demonstrating the fissures of a familiar life that the film, like a house, tries to shelter.

Keywords: Women's cinema; Domestic environment; Alliance

O longa-metragem *Casa* (2019) investiga as narrativas das três mulheres da família da diretora, costurando as experiências de vida de Heliana mãe de Letícia, Carmelita a avó, e da diretora e personagem Letícia Simões. As histórias de vida dessas mulheres muitas vezes são tensas, com momentos traumáticos que deixaram muitas cicatrizes, principalmente na relação entre elas, e o filme, a todo tempo, tensiona essas memórias através de procedimentos que colocam em confronto os arquivos de família com os testemunhos, com as lembranças. Um gesto que acreditamos ser capaz de produzir uma aliança através do filme, mesmo que temporariamente, pois, cria-se um espaço de coabitação dessas vidas, onde não se apagam os conflitos, mas que por meio das cenas de conversação, das leituras de cartas e dos procedimentos de montagem, há uma investigação e união dessas mulheres.

O filme se inicia com fotografias de arquivo da família, nas quais há intervenções feitas nas imagens, selecionando, destacando ou mesmo escondendo elementos. Tais interferências compõem um procedimento que é recorrente, produzindo uma linha do tempo das

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

508 - Doutoranda na linha "Pragmáticas da Imagem" do PPGCOM/UFMG. Pesquisa o cinema produzido por mulheres e as relações com políticas feministas, destacando o ambiente doméstico como elemento central para o debate.

personagens e de suas casas. A sequência dada a abertura apresenta um plano de Letícia segurando uma foto antiga da casa de férias, confrontando-a com a real em seu estado atual: abandonada e decadente.

A casa de férias de Itaparica é o disparador e portal para a investigação da diretora, que funciona como um arquivo da vida familiar e dos momentos alegres. Uma casa que assume um valor nostálgico. Um dos lugares aonde a diretora fora mais feliz, como ela anuncia no início do filme, e também um espaço importante para a rememoração de Heliana, desencadeando assuntos-chaves para o desenvolvimento dessas histórias de vida, como o casamento e as relações familiares. Temas que trazem a vida pessoal dessas personagens para a cena, visibilizando os atravessamentos das leis patriarcais que incidem sistematicamente nas formas de vida, imprimindo valores conservadores e morais na própria relação entre as mulheres, o que acarreta em um distanciamento e isolamento.

Tal afastamento é combatido no filme ao apostar nas cenas de encontro e relação, que por vezes geram conflitos, brigas, mas que de alguma forma interrompem esse isolamento e silenciamento existente entre as mulheres. Um recurso cinematográfico que evoca novamente a máxima do *pessoal é político* para demonstrar e denunciar as opressões, ao mesmo tempo que coloca a aliança, o estar junto entre mulheres, como mais uma forma de politização do pessoal e de construção de novas experiências, sobretudo domésticas.

A casa, enquanto paradigma histórico para as mulheres e levando-se em consideração a divisão sexual do trabalho analisada por Silvia Federici (2017) em o *Calibã e a Bruxa*, é um lugar importante para as disputas por emancipação das normas patriarcais e capitalistas, pois é fruto de uma separação entre o privado e o público. Ou seja, o pessoal das personagens, esses arquivos e testemunhos de uma vida doméstica feminina demonstram ainda esse caráter político do pessoal, mas também produzem políticas a partir da relação entre elas, pois conseguem atuar no presente, em uma transformação de um passado das mulheres que ainda hoje não cessa em se repetir.

A memória de Letícia na casa de Itaparica acessa momentos importantes para a história da família, que de certa forma vive igualmente momentos de abandono e decadência. Memórias de uma época em que os pais ainda não haviam se separado, antes dos surtos de depressão e bipolaridade de Heliana (condição diagnosticada após o divórcio) e antes da cisão familiar que não só apartou Heliana e o ex-marido, Fernando, como também Heliana e sua mãe, Carmelita, e de certo modo Letícia, que também se distancia de sua família. Portanto, a diretora inicia o filme buscando essa casa de férias, como uma mirada para a história da sua família em que são criadas alianças entre essas vidas separadas há longo tempo. Inclusive, destacamos que o próprio processo do filme investiga as alianças que compõem a cineasta, a formação do seu "eu" a partir de uma visão "que implica uma relacionalidade social no pronome de primeira pessoa" (BUTLER, 2018, p. 77).

Relações que no filme são construídas através da montagem que acompanha as visitas de Letícia à casa de sua mãe durante o período de 2015 a 2018 com as fotografias, transformando o próprio filme em *Casa,* nesse lugar de abrigo das vidas e memórias, e também

de conflitos, discordâncias e embates. Essa *mise en scène* da conversação é proporcionada pelos espaços domésticos, como a mesa de jantar da casa de Heliana e o quarto da casa para idosos que Carmelita mora, ou então, nos momentos que Letícia lê as cartas de sua mãe ou narra algumas informações sobre si ou sobre os familiares. Elementos que relacionamos as técnicas de si de Michel Foucault (2009), com os processos de elaboração da própria experiência vivida, e também uma forma de cuidado de si. Essas ações exercem um impacto nas relações e também nos modos que elas habitam a casa, abrindo-se às práticas que desarticulam esses limites do "privado", como em uma das cenas finais que Heliana e Letícia concordam que "família é a ligação entre as pessoas", algo que está além das relações de sangue.

O filme atua produzindo uniões entre mulheres e seus passados, presentes e futuros, reunindo testemunhos sobre o que viveram, produzindo um novo espaço-tempo, que "implica em uma ética da coabitação" (BUTLER, 2018, p.95), um espaço que nas definições de Judith Butler não ignora as diferenças, não está voltado para grupos homogêneos, mas que lida com as tensões, com as contradições, de forma a nunca as apagar, mas sim produzindo conexões, pontes, grupos que se aliam para determinado fim. No caso do filme de Letícia Simões, as alianças ocorrem de forma a deixar claro como o ideal de família, a família como destino das mulheres, é um tema que atravessa as três gerações. Cada uma enfrenta a seu modo, Letícia inclusive é bem combativa, recusando a ideia de um companheiro como salvação, mas, percebemos que, ao unir essas três gerações de mulheres, os valores patriarcais, a divisão sexual do trabalho, ainda são temas recorrentes.

Vale dizer que, o conceito de aliança de Butler possui uma aproximação à dimensão das formações sociais, enquanto o filme de Simões possui uma inflexão doméstica, familiar. Mas como já dito, o filme ao abordar a vida de cada uma dessas mulheres, colocando-as em relação, produz um entendimento de um caráter relacional na composição de cada uma das identidades. Nas palavras de Judith Butler em *Corpos em aliança*:

> O que estou chamando de aliança não é apenas uma forma social futura; algumas vezes ela está latente ou, outras vezes, é efetivamente a estrutura da nossa própria formação subjetiva, como quando a aliança acontece dentro de um único sujeito, quando é possível dizer: "Eu mesmo sou uma aliança, ou eu me alinho comigo mesmo e com as minhas várias vicissitudes culturais." O que significa apenas que o "eu" em questão se recusa a tornar secundário um estatuto de minoria ou lugar de condição precária vivido em favor de qualquer outro; é uma maneira de dizer: "Eu sou a complexidade que sou, e isso significa que me relaciono com os outros de maneiras essenciais para qualquer invocação desse 'eu'. (BUTLER, 2018, p.92)

O gesto de montagem do filme, é justamente um gesto de produzir alianças[509], pois ele une essas experiências de vida colocando-as em relação. De certa forma, cria um espaço de aparecimento, que coloca essas mulheres lado a lado, com todas suas proximidades

509 - De acordo com Judith Butler em *Corpos em Aliança*, o termo *montagem* já havia sido utilizado por Gilles Deleuze em *Expressionism in Philosophy: Spinoza* (1992) e Jasbir Puar em *Terrorist Assemblages: Homonationalism in queer times* (2007) para discutir os processos de subjetivação e essas diversas composições das identidades.

e distancias, reivindicando, questionando e disputando uma dimensão política para a casa. Um espaço importante, pois abriga a rememoração e elaboração das vidas dessas mulheres através do estar junto, das cenas de conversação, de uma nova experiência doméstica.

Acreditamos que a inscrição dessas cenas, do registro do pessoal dessas mulheres, é justamente uma das potências do cinema, de levar a público histórias e experiências pessoais das mulheres produzindo visibilidades importantes sobre seus cotidianos. Vidas que se unem pelo filme e reivindicam um presente e futuro diferente para a história, para as concepções sobre casamento, reprodução e vida familiar. Por isso, o procedimento fílmico que constrói um arco das histórias dessas mulheres deve ser destacado, pois traz o passado, por meio das imagens de família, como um elemento importante para o processo de transformação do presente, conectando as diversas temporalidades e produzindo novas. Tais transformações também são identificadas nas formas fílmicas, que em um primeiro momento é mais claustrofóbico, exibindo muitas paredes, e depois apresenta uma mudança, exibindo agora as janelas, o que entendemos como uma abertura da casa, uma reconexão entre o dentro e fora, no filme marcado pelas janelas e pelas cenas na praia.

A característica de produzir um "entre" para essas vidas é justamente o que Butler define como alianças, e no caso do longa-metragem *Casa*, o "entre" produz um campo político que rompe com a dualidade entre o público e o privado, demonstrando todos os processos de disciplina e controle sofridos pelas mulheres. Um espaço que de forma alguma apresenta-se como vazio, mas sim um lugar de participação, de relação e reinvenção.

Os espaços das casas, tal a mesa de jantar ou o quarto de Carmelita, assumem uma qualidade de espaço de convivência, onde os assuntos mais difíceis são abordados e vivenciados, como ocorre na cena do Natal em que as três brigam. Porém, esse espaço não se fecha para o compartilhamento, pelo contrário, mantem-se como esse espaço de encontro, e que ao final do filme abre-se a festa de aniversário, a rememoração dos arquivos implacáveis e também ao compartilhamento das fotos de Letícia. Uma saída do confinamento e isolamento que só ocorre por meio de todo o processo de elaboração e de enfrentamento, que no filme são costurados, ligados a cenas com Carmelita, na outra casa que Letícia abriga em seu filme-casa: a casa para idosos.

Essas cenas no asilo colocam em tensão essa aliança que Letícia Simões tenta construir por meio do filme, pois as cenas em que a mãe, a filha e neta compartilham o mesmo espaço são marcadas por brigas, conflitos e uma tensão gigantesca entre Carmelita e Heliana, deixando evidente as magoas e rupturas existentes entre elas. Uma coabitação que acreditamos ser importante para a complexificação desse espaço da casa e da vida familiar, pois demonstra que o espaço de aliança, de coabitação, deve ser construído lidando com as dificuldades, com os conflitos.

A montagem que une essas diversas casas, permite repensar as histórias dos arquivos, os fatos da família, confrontando-os e os atualizando em relação as memórias que ficam guardadas no corpo dessas personagens, a partir de seus testemunhos. As cenas domésticas nos permitem justamente confrontar o passado e o presente. Um encontro que é cons-

truído ao longo do filme e pelo filme. Pois a montagem trabalha expondo as contradições e demonstrando essas diversas histórias que circundam essa família, e que são abrigadas, conectadas pelo filme que atua como *Casa*, como um espaço de comuns. Um espaço de alianças vivenciado pelo filme que abriga as diferenças sem apagá-las, mas sim criando elos, pontes, de forma a manter ligações, que no longa-metragem parecem ganhar o sentido de família: família é a ligação entre as pessoas.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria perfor- mativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. Ditos e Escritos IX. Genealogia da ética, Subjetividade e, Sexualidade.

Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

VEIGA, Roberta. "Entre o passado implacável e as interações vivas: a casa-cinema de Letícia, Heliana e Clementina". In *Catálogo* Forumdoc.bh *2019*, Belo Horizonte, 2019.

Exibições em Petrópolis (RJ) em 1929 e 1934[510]

Exhibitions in Petrópolis (RJ) in 1929 and 1934

Natália Stadler Luiz[511]
(Mestranda – PPGCINE UFF)

Resumo: Este trabalho trata da criação de um banco de dados referente às exibições que ocorreram na cidade de Petrópolis, RJ, durante os anos de 1929 e 1934. Utilizando o software Microsoft Power BI, foi desenvolvido um dashboard para facilitar a interpretação dos dados, com uma análise personalizada através de gráficos responsivos. Com a padronização da coleta e análise, é possível expandir o método para outras pesquisas, incentivando a criação de bases semelhantes.

Palavras-chave: Exibição, Distribuição, PowerBI, Base de dados, Petrópolis (RJ).

Abstract: This work deals with the creation of a database concerning the exhibitions that took place in the city of Petrópolis, RJ, during the years 1929 and 1934. Using the Microsoft Power BI software, a dashboard was developed to facilitate the interpretation of the data, with a personalized analysis through responsive graphics. With the standardization of data collection and analysis, it is possible to expand the method to other researches, encouraging the creation of similar databases.

Keywords: Exhibition, Distribution, PowerBI, Database, Petrópolis (RJ).

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu como uma ferramenta para a pesquisa de mestrado da autora, focada na relação entre a exibição cinematográfica e a imigração alemã em Petrópolis, cidade da Região Serrana do Rio de Janeiro, e teve como objetivo realizar um levantamento de dados a respeito de anúncios e exibições realizadas nos anos de 1929 e 1934. Este período vem de encontro com um recorte pré estabelecido, onde foram encontrados um maior número de exibições de filmes da UFA (*Universum Film AG*), produtora alemã, na cidade. Ressalta-se a importância da análise quantitativa para levantar tendências e padrões que são analisados qualitativamente em seguida. Essa abordagem é necessária para obter informações triviais a respeito do cenário, pouco estudado e com escassez de material publicado a respeito.

Este trabalho localiza-se nas linhas de pesquisa histórias de cinemas e *New Cinema History*, que contemplam estudos sobre salas de cinema, exibições cinematográficas e recepção de uma maneira transdisciplinar. Dentro desse cenário, muitas são as pesquisas focadas em contextos de capitais e cidades de grande porte, entretanto, vemos cada vez mais

510 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST Exibição cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil.

511 - Mestranda em Cinema e Audiovisual PPGCINE UFF. Membro do GP Modos de Ver - Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas e da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual.

o olhar sendo guiado para outras regiões do país. Analisar uma cidade como Petrópolis, no interior do estado, a 60 km do Rio de Janeiro, ajuda a trazer clareza para o cenário audiovisual de todo o seu entorno, além de revelar algumas especificidades locais. Outra característica comum a esses estudos é o desenvolvimento de bases de dados que contenham informações sobre as salas, os filmes, personalidades importantes, ou sobre as exibições em si. Todas funcionam com o compilamento de dados a respeito de um período específico a fim de melhor compreendê-lo. Nesse âmbito, podemos citar a plataforma Cinema Belgica, que reúne dados como os listados acima, além de programas, informações sobre censura e sobre as companhias cinematográficas. Alguns critérios metodológicos aqui desenvolvidos partiram de um prefácio escrito por João Luiz Vieira, onde ele ressalta a necessidade da existência desses estudos e defende que eles devam ir além, para recompor "porções significativas da história do circuito exibidor brasileiro" (VIEIRA, 2021):

> cabe ressaltar a importância para as histórias de cinemas de estudos mais aprofundados e sistemáticos sobre a programação das salas que indiquem não apenas a nacionalidade dos filmes exibidos ou a popularidade de determinados gêneros como também as diferenças temporais entre as estreias nos principais cinemas lançadores e sua exibição em cinemas de "segunda" linha ou mesmo de "terceira", como nas periferias mencionadas acima. As estratégias utilizadas na programação e na publicidade de cada sala pesquisada (...) (VIEIRA, 2021, p. 8)

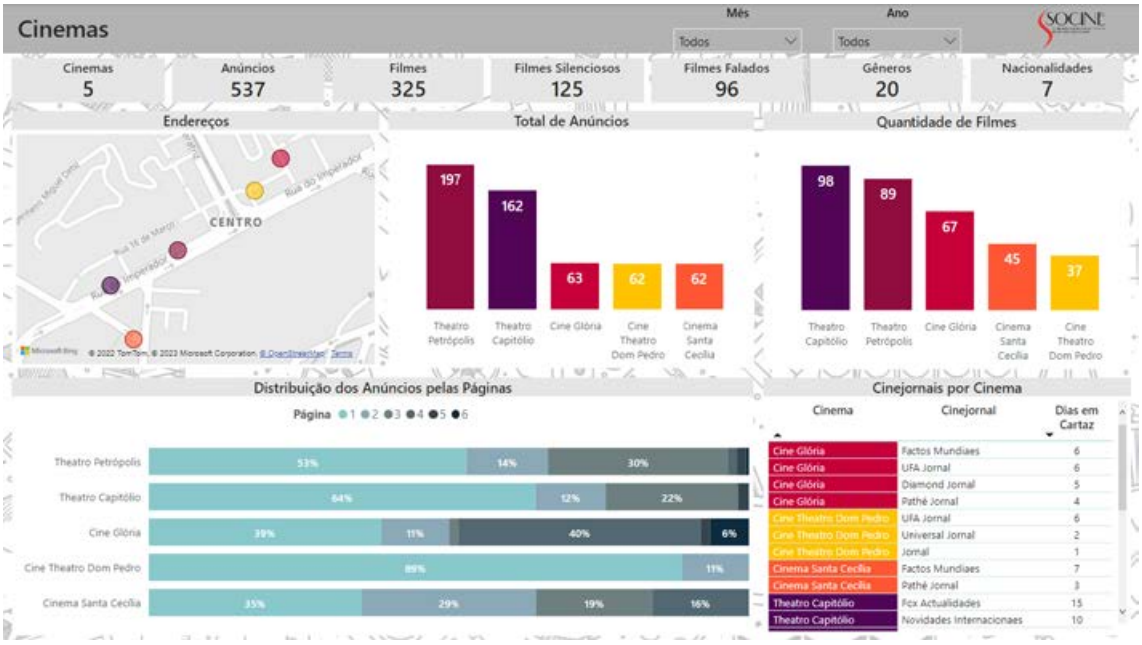
Afirmando que muitos estudos situados na *New Cinema History* tendem a ser microhistórias, Biltereyst e Meers (2016), sugerem análises comparativas para dar novas finalidades aos projetos, auxiliando a entender tendências e proporcionando um conhecimento mais amplo e complexo. Para que essa interoperabilidade ocorra, defendem a padronização em todos os estágios, desde coleta, passando por processamento e análise de dados. Assim, destacam projetos em andamento em outros países, inclusive no Sul Global, com bases metodológicas desenvolvidas na Bélgica. A esse respeito, é importante jogar luz sobre a questão da mineração de dados e do colonialismo digital, como faz Freire (2022) ao citar pesquisas comparativas que colocam o Sul num lugar subalterno como fornecedor de dados para bases oriundas do Norte. Por essas razões, este trabalho trouxe como proposta a elaboração da análise no Microsoft Power BI, software gratuito de usabilidade amigável, no qual o próprio pesquisador pode desenvolver sua análise visual, personalizada, através de gráficos responsivos e ferramentas interativas, como a *tooltip*: uma pequena tela que surge quando passamos o mouse por cima de informações em um gráfico, útil quando deseja-se mostrar mais detalhes do que está sendo analisado. Esse software, comumente utilizado para analisar e melhorar resultados de empresas, proporciona total independência para o pesquisador que lida com grande quantidade de dados. Através de milhares de tutoriais disponíveis online gratuitamente, é possível aprender, de modo rápido, o básico para facilitar análises e suas apresentações nas mais diversas áreas, incluindo o cinema.

Todos os dados foram coletados do jornal Tribuna de Petrópolis, publicado diariamente, exceto às segundas-feiras. Foram analisados as edições dos meses de julho e agosto de 1929 e de julho e agosto de 1934. Esse recorte se mostrou interessante pois abarcava uma

constância, na perduração de algumas salas, mas também revelava períodos de surgimento e desaparecimento de outras. Após a coleta, foi criada uma planilha para inserir as informações sobre data da publicação do anúncio, página do jornal onde ele se encontrava, nome do filme, data da exibição e nome do cinema. Uma segunda planilha foi elaborada para ser alimentada com os dados a respeito dos filmes, que foram pesquisados no IMDB.com, base de dados online com informações sobre produções audiovisuais, elenco e equipe técnica. Foram compiladas informações sobre nacionalidade da obra, data de estreia no país de origem, gênero, produtora e se tratava-se de um filme falado ou silencioso.

ANÁLISE

I: Página do dashboard com análise sobre os cinemas



Inicialmente, é de suma importância deixar explícito que dado as características interativas dos gráficos, não se deve confiar apenas nas imagens aqui colocadas, visto que algumas análises são corretas apenas quando realizadas juntamente com as funções de filtros, seja por mês ou ano, localizados no canto superior direito de cada página, e utilizadas na apresentação durante o XXV Encontro Socine, mas impossibilitadas neste texto.

Foram analisados 537 anúncios de cinco cinemas: Theatro Petrópolis, Theatro Capitólio, Cine Glória, Cinema Santa Cecília e Cine Theatro Dom Pedro. Dos 325 filmes listados, foram encontradas informações de que 125 eram silenciosos e 96 eram falados. Os filmes que não tiveram informações obtidas eram, em sua maioria, filmes exibidos na cidade em 1929, ainda na época do cinema silencioso em Petrópolis. Todos os cinemas possuíam filmes do gênero Drama liderando os anúncios, exceto o Cine Theatro Dom Pedro, que anunciou mais filmes identificados como sendo a tríade Comédia/Musical/Romance (levando em consideração como eles estão categorizados no IMDB), o que mostrava um perfil diferente dos demais.

Com relação à distribuição dos anúncios nas páginas do jornal, pode-se afirmar que a primeira página era a mais utilizada para anunciar filmes que seriam exibidos naquele dia. Também foram identificados quatro diferentes comportamentos quando analisamos os anúncios por cinemas. No caso do Cine Theatro Dom Pedro, os anúncios estavam sempre presentes na primeira (89%) ou segunda página (11%) e a grande maioria era publicado no mesmo dia de exibição do filme, sem antecedência. O Cine Glória costumava alternar entre as seis páginas que compunham a Tribuna de Petrópolis, uma presença mais diluída, mas também sem antecedência nos anúncios. Já o Santa Cecília alternava entre as páginas um a quatro, com alguns anúncios possuindo certa antecedência, de até quatro dias. Por último, temos o Theatro Petrópolis e o Theatro Capitólio, que também anunciavam entre todas as seis páginas do jornal, principalmente na primeira e terceira. Seus anúncios possuíam uma certa antecedência com relação a data em que o filme seria exibido. Esse padrão pode ser mais observado na página três, onde anunciavam com até seis dias de antecedência. Ressalta-se, para o Theatro Petrópolis, o grande número de anúncios com dois dias de antecedência nessa página, e, para o Theatro Capitólio, a antecedência de um e dois dias. Um fato interessante percebido é que por a Tribuna não ser publicada às segundas-feiras, sua primeira página aos domingos era tomada pelos anúncios de filmes que seriam exibidos no dia seguinte. Comportamento diferente dos outros dias da semana, quando prevaleciam, na primeira página, anúncios a respeito das sessões para aquele dia, como dito anteriormente.

Levando em consideração os demais dados presentes no anúncio, também entraram na base de dados informações sobre os cinejornais exibidos. No PowerBI, foram elencados por maior presença/por cinema. No Cine Glória, empatados em primeiro lugar, temos o Factos Mundiaes (6 anúncios) e o UFA Jornal (6), além da presença do Diamond Jornal (5) e do Pathé Jornal (4). No Cine Theatro Dom Pedro, o UFA Jornal (6) lidera, com uma presença tímida do Universal Jornal (2) em seguida. O Cinema Santa Cecília também tem na liderança o Factos Mundiaes (7), seguido pelo Pathé Jornal (3). Os outros cinemas analisados possuem uma maior diversidade de cinejornais. No Theatro Capitólio, são eles: Fox Actualidades (15), Novidades Internacionaes (10), Metro Goldwyn Mayer News (9), Paramount Jornal (8), Metrotone Jornal (7), Fox News (3), além dos Jornal de Novidades, Novidades Mundiaes e Voz do Brasil, todos com apenas uma presença. No Theatro Petrópolis, os anunciados são: Paramount Jornal (27), Metro Goldwyn Mayer News (15), Metrotone Jornal (5), Fox Actualidades (4) e Voz do Brasil (3). Essas informações podem ajudar a mostrar possíveis contratos de exclusividade, visto que as produtoras comumente atrelavam tais produções a cinemas com quem possuíam contratos exclusivos.

II: Página do dashboard com análise sobre os filmes.

Em uma nova tela no PowerBI foram analisadas questões ligadas aos filmes em si. Quando analisamos as nacionalidades das obras exibidas, é notória a presença de produções estadunidenses. No Capitólio elas lideram com 94%, no Petrópolis com 88% e no Dom Pedro 84%. Também estão em maior número no Santa Cecília e no Glória, 69% e 67%, mas disputando com os filmes alemães, em segundo lugar no *ranking*, com porcentagens relativamente altas de 21% e 24%, respectivamente.

Através das datas de lançamento disponíveis nas páginas dos filmes no IMDB, foi desenvolvido um gráfico com ranking de 10 posições para analisar os menores intervalos entre a estreia da obra no seu país de origem e a exibição em Petrópolis encontrada durante a pesquisa, que eram, em sua maioria, estreias na cidade. O menor intervalo percebido foi de Barro Humano (1929, dir. Adhemar Gonzaga), único filme brasileiro presente no recorte dessa pesquisa, que foi exibido na cidade em 02 de julho de 1929, apenas 16 dias após sua estreia no Rio de Janeiro. Os seguintes filmes do ranking tiveram intervalos entre 36 e 103 dias, sendo seis deles, incluindo Barro Humano, tendo sido exibidos no Theatro Petrópolis, que se mostrou nesse estudo como um cinema que demorava menos tempo para realizar exibições de filmes após suas estreias. Os filmes do ranking foram: Punhos Cerrados (36 dias); Braços Vasios (45), Melodia do Amor (78); Moulin Rouge versão 1934 (85); A Sombra da Vingança (88); O Terror da Cidade (88); Alma de Medico (96); Loucuras de Hollywood (97); Herói Moderno (103). O mesmo método foi aplicado para identificar os filmes com maior intervalo entre estreia e exibição em Petrópolis. Nesse caso, nota-se a presença dos cinemas Glória e Santa Cecília no ranking, com três e quatro filmes, respectivamente, o que leva à conclusão de que esses eram cinemas que demoravam mais para exibir os filmes após sua estreia, e que poderiam até possuir um perfil de cinema de reprises, já que essas obras podem ter sido exibidas em outros cinemas em datas mais próximas de seus lançamentos, em outras décadas, fora do recorte desta pesquisa. Nesse ranking, os filmes foram: O Campeão de Box (14 anos e 4 meses); Carmen (13 anos e 6 meses); Aventuras de Tarzan (12 anos e 8 meses); O

Chacal Amoroso (8 anos e 5 meses); O Toureiro (7 anos e 11 meses); Pinto Calçudo (7 anos e 4 meses); O Homem de Coragem (7 anos e 2 meses); Romance de uma Princesa (6 anos e 8 meses); Tyranno e Martyr (6 anos e 6 meses); O Autor (6 anos e 2 meses).

II: Página do dashboard com análise sobre as produtoras.

Na última página, temos um gráfico mostrando a relevância das produtoras por cinema. Aqui, mais uma vez, é possível notar possíveis contratos de exclusividade, com algumas produtoras que estão mais (ou apenas) presentes em certas salas. Para cada cinema, foi desenvolvido um ranking de cinco posições. No Theatro Petrópolis, há um maior número de anúncios da Metro Goldwyn Mayer (48), seguida pela Fox Film (29), Warner Bros. (27), Paramount Pictures (23) e First National Pictures (22). Já no Theatro Capitólio, a produtora mais anunciada é a Paramount Pictures (40), seguida pela Fox Film (32), Universal Pictures (22), First National Pictures (20) e Metro Goldwyn Mayer (17). No Cine Theatro Dom Pedro, a Columbia Pictures possui mais anúncios (24), depois a Mascot Pictures (19), Universal Pictures (14), RKO Radio Pictures (12) e por último no ranking a Samuel Goldwyn Company (12). No Cinema Santa Cecília, a Universal Pictures lidera (25), seguida pela Great Western Producing Company (20), Film Booking Offices of America (6), Cosmos Production Inc., Film Manufacturing Company, Gottschalk Tonfilm e Warner Bros empatadas no fim do ranking (5). No Cine Glória, a Trem Carr Pictures aparece em primeiro lugar (13), seguida pela Weiss Brothers Artclass Pictures (12), UFA (9), Columbia Pictures (8) e The Essanay Film Manufacturing Company (7). Atrelado a cada uma dessas produtoras, há uma tooltip, que permite visualizar quais filmes lideram os anúncios pelas produtoras. Assim, é possível entender, por exemplo, a presença da Mascot Pictures, Weiss Brothers Artclass Pictures e Great Western Producing Company. Todas anunciavam filmes seriados, logo é de se imaginar que o número seja maior, devido aos diversos episódios anunciados ao longo dos meses. Em seguida, há dois gráficos que abordam as produtoras com mais anúncios e com mais filmes, respectivamente.

CONCLUSÃO

Cumprindo o objetivo inicial, o trabalho confirmou a hipótese da presença mais forte de filmes alemães no Cine Glória, dentre os outros cinemas. Foi além, mostrando que também ocorriam exibições de filmes da UFA no Cinema Santa Cecília, informação que ainda não havia sido obtida pela autora. Este estudo levantou diversos novos tópicos para estudo. Os dados de produtoras/cinema indicam em diversos momentos possíveis contratos de exclusividade que merecem ser estudados mais a fundo. Desde a concepção até a realização final, este também foi um trabalho tido como possível inspirador para outras pesquisas, não só entre as linhas de histórias de cinemas e New Cinema History, mas em todas as áreas do cinema. Ressalta-se a importância da transdisciplinaridade de um ponto de vista metodológico e prático, possibilitando maior abertura à novas abordagens, a novos conhecimentos e ao uso de ferramentas que facilitam o árduo processo de pesquisa.

REFERÊNCIAS

BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 11, 2016.

BILTEREYST, Daniel; *et al*. Cinema Belgica: Database for Belgian Film History. Disponível em www.cinemabelgica.be. Acesso em 27 de mai. de 2022.

FREIRE, Rafael de Luna. Colegas norte-americanos e europeus: o que não é novo na New Cinema History de um ponto de vista que não é o seu? (no prelo)

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (orgs.). *Histórias de cinemas de rua em Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021. Disponível em: https://www2.ufjf.br/editora/wp-content/uploads/sites/113/2021/12/HISTORIA-DE-CINEMA.pdf

A participação de mulheres na expansão do cinema negro brasileiro[512]

The participation of women in the expansion of Black Brazilian cinema.

Natasha Roberta dos Santos Rodrigues [513]
(Mestranda - UNICAMP)

Resumo: O cinema brasileiro possui seus lugares de decisão partilhados de maneira desigual entre os sujeitos sociais. A luta dos movimentos de resistência e as políticas públicas para educação e cultura das últimas décadas propiciaram o aumento de mulheres negras realizadoras e pesquisadoras em cinema. Além do aprofundamento do campo reflexivo sobre o cinema negro, mulheres negras têm protagonizado também inovações na apropriação da linguagem cinematográfica para representar identidades negras.

Palavras-chave: cinema negro, mulheres negras, diretoras negras, identidade, fabulação.

Abstract: Brazilian cinema has its decision-making places unequally shared among social subjects. The struggle of resistance movements and public policies for education and culture in recent decades have led to an increase of Black women filmmakers and researchers. In addition to deepening the reflective field on Black cinema, Black women have also been protagonists in innovations in the appropriation of cinematographic language to represent Black identities.

Keywords: Black cinema, Black women, Black women directors, identity, fabulation.

O cinema chega ao Brasil numa sociedade recém-egressa do regime escravagista, marcada pela apropriação de imigrantes europeus dos meios de produção. Intensamente utilizado como retrato de um país em desenvolvimento, não era apropriado às produções brasileiras do início do século XX oferecer imagens de pobreza ou qualquer tipo de "atraso", representadas pela pele escura (GOMES, 2016). Embora o discurso intelectual hegemônico desse século colocasse a questão racial em segundo plano, intelectualidades negras sempre estiveram mobilizadas em defesa de novas representações de identidade racial.

Para David Neves (1968), o cinema brasileiro começava a conhecer, com o Cinema Novo, as premissas de um cinema negro, mas o *filme de autor negro* ainda se configurava um "fenômeno inédito" no Brasil. Orlando Senna (1979) afirmava, por sua vez, que uma obra brasileira, com traços "autênticos" da cultura negra, deveria incluir pessoas negras na pro-

512 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CINEMAS NEGROS: ESTÉTICAS, NARRATIVAS E POLÍTICAS AUDIOVISUAIS NA ÁFRICA E NAS AFRODIÁSPORAS.

513 - Bacharel em Midialogia pela UNICAMP. Dirigiu os curtas *Cabeças Falantes* (2017) e *àprova* (2020). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP.

dução. Com a apropriação do vídeo pelos movimentos sociais na década de 1980, a tônica da autorrepresentação se fortalece, culminando no início dos anos 2000 com a leitura do manifesto do Dogma Feijoada[514].

Alguns anos após a leitura do manifesto, a publicação de *Dogma Feijoada e o Cinema Negro brasileiro* (DE, 2005) traz a existência dessa produção para o campo conceitual, isto é, o movimento cultural se estende para uma disputa epistemológica no campo da história e da teoria do cinema nacional. O cinema negro contemporâneo passa, então, a fazer parte da pesquisa acadêmica e a ser disputado conceitualmente por esses e essas agentes.

AS MULHERES E O CINEMA NEGRO CONTEMPORÂNEO

O trabalho realizado por Zózimo Bulbul no Centro Afro Carioca de Cinema chama atenção da historiadora Janaína Oliveira (2013), que propõe a formação do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine), espaço de diálogo com outras pessoas pesquisadoras voltado à reflexão sobre a representação de pessoas negras na imagem cinematográfica. No mesmo ano, a publicação da tese de Edileuza Penha de Souza oferece uma importante contribuição ao cinema negro contemporâneo: o destaque à participação das mulheres negras no cinema nacional, propondo a afirmação de um cinema negro no feminino. Ceiça Ferreira (2013), por sua vez, destaca a participação enquanto protagonista e co-roteirista da pesquisadora Beatriz Nascimento no filme *Ôrí* (1989, de Raquel Gerber), introduzindo essa obra como exemplo da autorrepresentação no combate a imagens marginalizantes dessas mulheres.

Ao postular o cinema negro brasileiro como um "projeto em construção" - e em disputa -, Janaína Oliveira (2016) adiciona capítulos a genealogia desse movimento, destacando contribuições das mulheres negras como marcos fundadores. A autora afirma que a produção contemporânea desse cinema tem forte ligação com a ampliação de acesso às universidades e aos cursos livres e, no campo dos curtas-metragens, tem protagonismo de realizadoras negras. Essa afirmação é notável não apenas no campo da produção e da pesquisa, mas também na luta por políticas públicas e formação de público. Aqui vale mencionar o trabalho de Viviane Ferreira junto à Joyce Prado e Renato Candido na criação da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), em 2016. No que tange à formação de público, a EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe, é um importante espaço de reunião de cineastas negras e negros, sob a direção Luciana Oliveira e João Brasil, que, em quatro anos subsequentes, homenageou cineastas negras, dentre elas: Adélia Sampaio, Edileuza Penha de Souza, Everlane Moraes e Cristina Amaral.

A prática cinematográfica dessas mulheres e sua atuação no campo da difusão, da crítica e da pesquisa têm reforçado a visibilidade da participação feminina na construção do cinema nacional contemporâneo. A colaboração de Kênia Freitas na disputa por lugares de curadoria e de seleção também merece destaque. O cinema negro, para Freitas (2018), se vincula originalmente às demandas de visibilidade dos movimentos sociais negros, entretanto, algumas produções superam a necessidade de responder às representações racistas

514 - O Dogma Feijoada consistiu num grupo de realizadores negras de São Paulo, que idealizou o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, no qual se estabelece normas para a renovação da representação racial no cinema brasileiro.

do imaginário nacional. Ao invés disso (ou junto a isso), pode-se conceber um cinema negro onde aspectos estéticos e narrativos tenham mais força e sejam espaços de inovação para essas realizadoras. Levantando questões como essencialização de identidade racial, autoria negra e narratividade de experiências negras, Freitas argumenta se é possível pensar um cinema negro "autorreferente, não didático e não opositivo" (p.162).

Nessa fusão de reflexões políticas e artísticas reside um cinema negro menos comprometido com a representação racial e mais receptivo a práticas de fabulação (BARROS; FREITAS, 2018). Os filmes *Mulheres Negras: Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara) e *Aurora* (2018, de Everlane Moraes) podem expressar essa transição, na qual a forma fílmica e sua narratividade ganham flexibilidade sobre questões relacionadas à identidade racial e ao feminino.

MULHERES NEGRAS - PROJETOS DE MUNDO

O curta-metragem *Mulheres Negras - Projetos de Mundo*, de aproximadamente vinte e cinco minutos, é dirigido por Day Rodrigues e Lucas Ogasawara. O filme reúne depoimentos de mulheres negras, dentre elas intelectuais e artistas que compõem o movimento feminista negro da atualidade, e investiga seus projetos de autoafirmação e transformação social. O curta se situa numa eclosão de vozes femininas negras, representada principalmente pela figura da filósofa Djamila Ribeiro. Articulando depoimentos, intertítulos informativos e performance em dança, o documentário apresenta diferentes entrevistadas, se utilizando da técnica de cabeças falantes, e faz suas asserções, principalmente, por meio do depoimento das depoentes.

Dividido em capítulos, o curta se mostra como um livro, que é oferecido, no primeiro intertítulo, "para as nossas avós, para as nossas ancestrais". Tais dizeres posicionam o filme enquanto uma obra realizada também por uma mulher negra e colocam como ponto de partida a referência de mulheres negras que vieram antes, seja das famílias de sangue ou das famílias espirituais. Suturando-se à memória dessas mulheres é que obra afirma a identidade racial. O filme escolhe sua posição em relação às entrevistadas: uma câmera fixa, plano americano [515]e enquadramento frontal, isto é, como alguém que se senta diante dessas mulheres e as escuta. Os capítulos intercalam depoimentos a asserções por meio dos intertítulos, que introduzem trechos de escritos de mulheres negras brasileiras e estrangeiras e estatísticas que informam da desigualdade de gênero e raça no Brasil.

O filme é conduzido pela palavra, tanto a palavra dita (nos depoimentos) quanto escrita (nos intertítulos). Um tambor marca a transição de muitos dos planos, o que traz peso para determinados textos dentro da narrativa. O curta caminha segundo o ritmo do discurso dessas mulheres, ou seja, em consonância com as questões colocadas. Ao final da obra, quando as depoentes falam sobre as possíveis soluções, é possível ouvir também vozes de crianças.

515 - Modo de enquadramento da câmera onde se vê a figura humana dos joelhos para cima.

Intercalada às entrevistas apresenta-se ainda uma performance: numa cena noturna, uma mulher negra de pele clara, vestida com biquíni dourado, saia rodada cor-de-rosa e turbante na cabeça, na areia da praia com o mar ao fundo. A dança refere-se a movimentos de orixás femininos, oferecendo como referência epistemológica elementos de religião de matriz africana, que, nesse caso, não estão expressos em palavras. É no corpo que o orixá se manifesta e é, portanto, na centralidade do corpo na imagem e no corpo que dança que se expressa sua ancestralidade, seu modo de viver e o compromisso com a comunidade. Embora a palavra conduza a narrativa, a presença da performance rompe com o fluxo do filme e afirma a origem e o destino do pensamento construído: a vida e a cidadania de mulheres negras.

AURORA

O curta-metragem *Aurora*, de aproximadamente quinze minutos, foi filmado em Cuba pela diretora Everlane Moraes, durante sua formação na EICTV - Escola Internacional de Cinema e TV. Lançado em 2018, *Aurora* navega pela linguagem experimental, apresentando três personagens: "no palco de um teatro destruído, Elizabeth, Mercedes e Crisalida, três mulheres negras de idades diferentes, revivem e reinterpretam suas histórias, conflitos e perdas, recorrendo a monólogos, boleros e memórias de dança".

Os planos são fixos, iniciando-se com planos abertos, nos quais é possível enxergar o ambiente onde as mulheres se encontram. Na maior parte do tempo planos frontais, as personagens estão centralizadas na imagem e, em algum momento do filme, cada uma delas olha diretamente para a câmera. A trama se trata de esquetes que acontecem plano a plano; ações simples e contidas num plano longo, que não possuem continuidade temporal entre si. O cenário é composto de grandes espaços vazios. Filmado no palco de um teatro, os móveis são o elemento central do cenário.

As personagens são mulheres atuam suas próprias vivências, reinventadas e roteirizadas em pequenas performances. Em certa medida, pode-se dizer que as mulheres filmadas interpretam personagens de si, cujo roteiro busca traduzir questões de suas almas femininas. Transformar em ação concreta aspectos íntimos e subjetivos de sua existência e condição de mulheres negras, este é o trabalho exercido através do corpo. A pele negra se destaca nessa construção de cores, assim como as texturas dos tecidos e objetos utilizados. À iluminação em preto e branco cabe a tarefa de gerar camadas e nuances; o resultado conquistado é uma imagem de forte contraste e volume, quase como um retrato marcado e intenso dessas mulheres negras. Soma-se a isso a aproximação extrema da câmera aos seus rostos. A proximidade confere intimidade ao olhar, que, quando imerso nas camadas da luz, procura nas marcas da pele as histórias vividas.

O predomínio do silêncio aprofunda as camadas dessas imagens: destaca a ação das personagens, concentra a atenção nos movimentos e no tempo dilatado em que ele ocorre. A combinação do olhar para a câmera ao silêncio, conjugadas em esquetes subjetivas, tornam o filme ainda mais íntimo, como se só se pudesse ouvir o som profundo das experi-

ências dessas mulheres, sua sensação mais interna. O tema da solidão e da hipersexualização da mulher negra são centrais no filme, entretanto, a obra argumenta de maneira sutil, utilizando, ao invés da palavra, a demonstração. O silêncio é a escuta ao que se sente e não ao que se fala. Combinado ao silêncio, o tempo estendido parece formar uma escada para o interior da personagem, que, ao olhar para a câmera, escancara uma ferida. O rompimento com o ritmo quente e automatizado da rotina joga essas mulheres num tempo interno, onde o sentir é soberano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes apresentados representam, em certa medida, momentos distintos do cinema negro brasileiro. Observa-se através deles um deslocamento da representação racial do lugar da palavra e da racionalidade, isto é, da posição explicativa ou retórica, para a potência da gestualidade e da abertura de significados. Nesse sentido, identifica-se um modo de narrar menos didático e mais imaginativo, no qual o limite da ficção e da não-ficção se confundem; interessa ao documentário, enfim, o quanto podem essas mulheres narrar de suas histórias e ficcionalizar de si mesmas. Suas identidades são, portanto, lugares de invenção e recriação, de conexão com outras mulheres negras, mas de reinterpretação da experiência do racismo e da resistência. Esse momento do cinema negro, no qual a fabulação se destaca no processo de autorrepresentação, realizadoras lançam-se ao exercício de retraçar territórios de existência. A heterogeneidade dessas imagens convida a entrelaçar experiências reais e criativas e a pensar a existência negra de maneira aberta e em movimento, como construção inventiva de si, a partir da resistência às estruturas de opressão.

O desenvolvimento formativo de pessoas negras nesses últimos anos sustenta, antes de tudo, o interesse pelos seus ancestrais participantes do cinema nacional, por isso a contribuição de pessoas negras na história do cinema brasileiro tem se tornado visível. Diante desse referencial, que se amplia a cada dia, as produções dessas novas cineastas ganham, como afirmou Freitas, camadas mais complexas de significação. Observando suas contribuições, principalmente em termos estéticos, a participação de mulheres negras é, por fim, reconhecida enquanto estrutura fundante de um cinema nacional contemporâneo, politizado, inventivo e transformador.

REFERÊNCIAS

BARROS, L. M.; FREITAS, K. “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro”. Revista Eco Pós: Rio de Janeiro, v. 21, n. 3. 2018.

DE, J. (Org.). *Dogma Feijoada e o Cinema Negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

FERREIRA, C. “Uma representação de si para o mundo: afetos e subjetividades no documentário performático”. Razón y Palabra: Universidad de los Hemisferios Quito, Equador, n. 82, mar-mai, 2013.

FREITAS, K. “Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita”. In: SIQUEIRA, A. [et al]. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

GOMES, P. E. S. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. In:_____; CALIL, C. A. (Org.). Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NEVES, D. E. "O cinema de assunto e autor negros no Brasil". (Tese apresentada no Congresso de Gênova sobre o Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial. Publicada em *Cadernos Brasileiros,* n. 47, p. 75-81, mai./jun. 1968. Texto atualizado pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa). In: SIQUEIRA, A. [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

OLIVEIRA, J. "Kbela e Cinzas: O cinema negro no feminino, do 'Dogma Feijoada' aos dias de hoje". (Texto publicado originalmente em 2016, mas acrescido de revisão) In: SIQUEIRA, A. [et al]. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SENNA, O. "Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro". (Texto publicado originalmente na Revista de Cultura Vozes, ano 73, v. LXXIII, n. 3, p. 211–26, 1979. Atualizado pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa). In: SIQUEIRA, A. [et al]. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SOUZA, E. P. de. *Cinema na panela de barro*: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

Filmografia

AURORA. Direção: Everlane Moraes. Cuba, 2018.

MULHERES NEGRAS - PROJETOS DE MUNDO. Direção: Day Rodrigues e Lucas Ogasawara. Brasil, 2016.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Brasil, 1989.

A Fotogenia e a refração: do além-ficção ao arquivo[516]

Photogénie and refraction: from beyond-fiction to the archive

Nicholas Andueza[517]
(Doutor – UFRJ e Paris 1)

Resumo: A partir de uma breve análise de *Light is Calling*, de Bill Morrison, descrevem-se reversões intermináveis entre opacidade e transparência no cinema de arquivo. Como saída ao impasse, propõe-se a ideia de "fotogenia", muito usada nos anos 1920 e teorizada por Jean Epstein. O autor vê na fotogenia um meio para ultrapassar certas convenções da representação, valorizando não a transparência ou a opacidade, mas o que proponho chamar "refração", um outro modelo de relacionamento com a imagem.

Palavras-chave: Cinema de arquivo, Fotogenia, Jean Epstein, Bill Morrison, Refração.

Abstract: From a brief analysis of *Light is Calling*, by Bill Morrison, endless reversals between opacity and transparency are described in archival cinema. As a way out of the stalemate, the idea of "photogénie" is proposed, much cited in the 1920s and theorized by Jean Epstein. The author sees in photogénie a means to overcome certain conventions of representation, appreciating not transparency nor opacity, but what I propose to call "refraction", another model of relationship with the image.

Keywords: Archival Cinema, Photogénie, Jean Epstein, Bill Morrison, Refraction.

1. INTRODUÇÃO

Light Is Calling[518] (2004), de Bill Morrison, é uma obra sintética e precisa acerca de temas caros ao cinema de arquivo. Há ali a questão da memória, da perda, da finitude, da relação entre história e representação. Há também, fundamentalmente, um convite a uma forma especial de espectatorialidade, que parece se desviar da oposição entre opacidade e transparência – eis a hipótese deste breve ensaio.

O cineasta americano, que encontrei no Centre Georges Pompidou, em Paris,[519] e depois entrevistei virtualmente,[520] conta que, para fazer *Light Is Calling* precisou de seus contatos na Biblioteca do Congresso Americano. Eram pessoas que sabiam que ele gostava de trabalhar com imagens degradadas pelo tempo. Neste caso, uma cópia do filme *The Bells* (1926), de James Young, seria jogada fora por conta do seu mau estado e porque se tinha

516 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no Seminário Temático Outros Filmes, terceira sessão, ocorrida às 16h30 do dia 10/11/2022.
517 - Doutor em Comunicação pela UFRJ e Doutor em História pela Paris 1. Email: nicholasandueza@gmail.com.
518 - Filme disponível no youtube: < https://www.youtube.com/watch?v=yx0HzBiaVn4 > . Acessado em: 25/01/2023.
519 - Na mostra de fevereiro de 2022, o que incluiu a exibição de *Decasia* (2002) em película 35 mm.
520 - Ainda não publicada.

outra cópia melhor à disposição. Ligaram para o cineasta avisando. Ele assistiu ao material condenado e se encantou. Relegada a um *status* de alteridade por conta de sua deterioração, talvez tenha sido a última vez que aquela cópia tenha visto olhos humanos.

2. VENDO A LUZ

Quando assisto a *Light is Calling*, pergunto-me ao quê estou assistindo. Por vezes me deixo levar pelas abstrações gráficas produzidas pelo tempo sobre a película, um recurso tão trabalhado em Morrison.

Neste caso, vejo uma linda dança da luz, uma melancólica coreografia da perda, da digestão imparável e onipresente a que chamamos tempo. Cinema de arquivo, "cinema de perda" – escrevemos certa vez Andréa França e eu (2019). Cinema que retoma, mas por vezes não para recuperar ou fixar, e sim para nos ensinar a vivenciar o fim das imagens, a perder com os olhos. No *found footage* especificamente, a imagem de um outrem desconhecido, perdido para a história, torna-se uma outra imagem; é possível tecer com ela um outro cinema, uma alteridade no olhar. Desliga-se assim, ao menos por um instante, um dispositivo ocidental imperialista geneticamente inscrito no cinematógrafo segundo o qual *ver* é *ter*, é apropriar-se, como sugere Georges Didi-Huberman (2010, p.34). Diante dos grafismos dançantes de *Light is Calling*, não se trata de conhecer ou de colonizar o outro, mas sim de um trabalho de desconhecimento, do outro e de si mesmo. Perder com os olhos é também perder-se na imagem.

Mas, por vezes, identifico, aqui e ali, rostos e corpos humanos. Seres que voltam, que passam a me habitar, uma vez que, em meio ao caos luminoso, tornam-se figuras identificáveis, semelhantes ao meu próprio corpo. Acompanho, então, uma narrativa. Um comboio militar montado, de onde se destaca um homem em particular, jovem e belo. Acompanho, na montagem paralela, uma jovem mulher, donzela que parece posar como uma namoradeira. Sigo o *script* heteronormativo do melodrama e torço para um encontro amoroso, que enfim se concretiza. *Happy ending*.

Poderíamos conectar essa experiência espectatorial dupla de *Light is calling* com uma tensão entre opacidade e transparência, isto é, entre uma evidenciação e uma ocultação do dispositivo cinematográfico. Opacidade porque as manchas de luz precipitam a materialidade da imagem ao primeiro plano; transparência, porque temos a sensação de vermos, por trás dos grafismos do tempo, duas pessoas em um encontro amoroso.

Mas é preciso lembrar ainda um terceiro ponto de complicação. Não estamos assistindo diretamente à cópia condenada, de 1926. Estamos assistindo a um filme de Bill Morrison, de 2004. O cineasta deu um tratamento minucioso ao material, remontando-o, estendendo o tempo de cada frame e inserindo, na passagem entre um fotograma e outro, um efeito de fade. Assim, para chegarmos à opacidade da matéria da película degradada, foi preciso um

certo esforço de transparência no próprio trabalho de retomada. Ou ainda, seguindo a um quarto ponto: a encenação dos atores, de pretensão transparente, hoje, recontextualizada, se torna opaca pelas convenções de época.

Poderíamos continuar nesse jogo de alternância *ad inifinitum*. Mas também é possível aproveitar essa complexidade catalisada pela metalinguagem do cinema de arquivo para tentar formular outro caminho, diverso da bipolarização tradicional entre opaco e transparente – mesmo quando Ismail Xavier demonstra a interpenetração entre os dois regimes ao longo da história do cinema (2008), eles seguem sendo os polos existentes. Para irmos além dos dois, retomo a noção de fotogenia, muito usada no início do século XX.

3. BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA FOTOGENIA

É possível tomar três nomes-chave para contar a história da noção de fotogenia até o início do século XX. São Eles: William Henry Fox Talbot (1800-1877), que cunhou o termo; Louis Delluc (1890-1924), que se apropriou dele para o pensamento cinematográfico; e Jean Epstein (1897-1953), que o desenvolveu teoricamente.

Cientista inglês, Talbot foi um dos inventores da fotografia. O nome que ele deu à imagem proveniente dessa nova tecnologia foi "*photogenic drawing*", ou "desenho fotogênico" (1839). Com o termo ele explicitava que se tratava de uma representação *gerada* pela *luz* – do grego, *photo* + *genos*. Portanto, em Talbot o fotogênico se refere à *forma* como essa representação é criada, à sua *condição* de existência. Em menos de um mês, a terminologia entra na França (CHALLINE; GAUTHIER, 2019). "Desenho fotogênico" era usado como sinônimo de "daguerreótipo", ou "fotografia". Como sabemos hoje, foi este último termo, "fotografia", que vingou; mas a palavra "fotogênico" não desapareceu.

É possível notar sua entrada em dicionários franceses por volta de 1860-70 (*idem*), o que indica um uso difundido. Mas a definição sofre uma variação e divide-se em duas: primeiro, como em Talbot, a *condição* da representação (imagem gerada pela luz), mas também, em sentido novo, a *qualidade* da representação: fotogênico como o que "sai bem" na foto – que é hoje o uso comum do termo.

Por sua vez, o cineasta e crítico Louis Delluc é tido como o difusor primeiro da noção de fotogenia no âmbito do cinema (CHALLINE; GAUTHIER, 2019; TOGNOLOTTI; VICHI, 2020). No entanto, vale uma reserva a esse consenso: não é como se o autor "informasse" ao público cinéfilo sobre a existência do termo; "fotogenia" já era amplamente usado por cinéfilos e produtores da época, como atestam os próprios textos de Delluc.[521] O que o autor faz é tentar densificar o termo, encontrar nele a especificidade do cinema, a descrição de uma cinefilia singular e mágica. É ele quem inicia esse movimento de densificação; nesse sentido, sim, Delluc desponta como pioneiro da fotogenia, com livros e artigos dedicados ao tema.

521 - Refiro-me, por exemplo, a um artigo e a um livro de Delluc, ambos de 1920 e com o mesmo título, *Fotogenia*, em que o autor fala explicitamente de um uso difundido do termo para então divergir dele e formular sua própria abordagem da fotogenia.

Sua utilização do termo leva em conta o sentido qualitativo que veio depois de Talbot. Delluc define a fotogenia como a "ciência dos planos luminosos para o olho registrador do cinema" (1920.b). Ele diz que um corpo qualquer, ao ser iluminado, poderá esboçar uma "reação interessante": seria então que se diz se tal corpo é ou não fotogênico. Mas ele frisa que a arte cinematográfica está justamente em trabalhar para que um corpo qualquer (ser ou coisa) se torne fotogênico. Ele se encanta, por exemplo, com o talento fotogênico do cinema americano de sua época. Ali, para além do close das stars, mesmo os objetos inanimados pareciam viver, ganhavam uma personalidade singular – o telefone, o revólver, o automóvel (*idem*).

Jean Epstein, por sua vez, cineasta, poeta e pensador contemporâneo de Delluc, vai também pelo caminho qualitativo do termo. Ou seja, fotogênico é aquilo que é de algum modo "majorado" pelo tratamento cinematográfico (CHALLINE; GAUTHIER 2019). Contudo, a ênfase epsteiniana não está na luz, como em Louis Delluc, mas no movimento. Para Epstein, a fotogenia "é [o logaritmo] da velocidade", "derivada do tempo, ela é aceleração" (1921, p.96).

Mas Epstein também se aproxima em muito de Delluc. Principalmente em dois aspectos: 1) ele não resume a fotogenia à beleza de certos corpos (close up das estrelas brancas jovens e ricas); 2) ele também descreve o poder cinematográfico de insuflar vida em naturezas mortas e objetos inanimados. Para Epstein, aliás, era essa a potência maior do cinematógrafo: o seu "animismo", que em 1935 ele chamará de a "inteligência da máquina" (1974, p.241-247). O cinema insiste em ver vidas-outras em cada elemento do mundo, porque o mobiliza por completo, sugerindo, nesses movimentos, gestos, personalidades insuspeitas.

4. OUTRO MODO DE VER

Depois de ver filmes científicos que aumentavam a velocidade dos processos de formação de estalagmites e estalactites para torná-los visíveis aos nossos olhos, Epstein escreve:

> Enquanto acontece, o cinematógrafo mostra que não há nada imóvel, nada morto. (...) Se o cinematógrafo aproxima o homem e a pedra, mostrando que um e outro vivem, ele descobre a inumanidade de inumeráveis espécies de vidas que símbolos a nossa imagem não são capazes de cobrir (EPSTEIN, 1974, p.244).

Ou seja, o animismo epsteiniano não é mero antropomorfismo. É uma descoberta radical da própria vida como forma de alteridade. É, em certo sentido, um trabalho de perda do nosso monopólio da condição de sujeitos. Tudo no mundo passa a pulsar, a dançar. A fotogenia seria portanto um encontro, no aqui e agora do filme, com a vida "em pessoa", para parafrasear Gilles Deleuze. Por consequência, poderíamos sugerir que um "outro filme", como o filme de arquivo, viabilizaria a descoberta de uma outra vida possível. É esse o grande encanto desse cinema.

E notemos um paradoxo na passagem de Epstein: foi exatamente a opacidade do gesto de acelerar ao extremo certos movimentos minerais que permitiu o testemunho transparente desses mesmos movimentos. Nessa outra forma de ver, a própria opacidade produz uma transparência imprevista, e esta, por sua vez, festeja a opacidade que a gerou por meio de seus efeitos reveladores. Trata-se de um curto circuito poderoso, que marca esse pensamento epsteiniano voltado pra o além-ficção ou para o documentário mágico (TOGNOLOTTI; VICHI, 2020). Destilando essa questão, Tom Gunning comenta que, se André Bazin dividiu formalistas e realistas entre os que acreditam na *imagem* e os que acreditam na *realidade*, Jean Epstein, por sua vez, traça um outro caminho, no qual a *realidade* se torna acessível precisamente através da manipulação ostensiva da *imagem* (in: KELLER; PAUL 2012, p.18-19). Minha sugestão é que esse aparente impasse pede um outro modelo de visão.

5. TRANSPARÊNCIA, OPACIDADE E REFRAÇÃO: ESQUEMAS

É evidente que a discussão entre opacidade e transparência vem de uma longa e rica tradição de debates que ultrapassa inclusive o campo do cinema (Xavier, 2008). Não pretendo aqui abolir essas formulações mas acrescentar uma terceira possibilidade. Também não as trato de modo detalhado, mas sim esquemático, na tentativa de desenhar rumos e horizontes possíveis, e não fórmulas prescritivas.

Nos esquemas de visão e representação, é preciso considerar, grosso modo, ao menos três elementos centrais. O *sujeito* que olha, a *imagem* e o *mundo*.

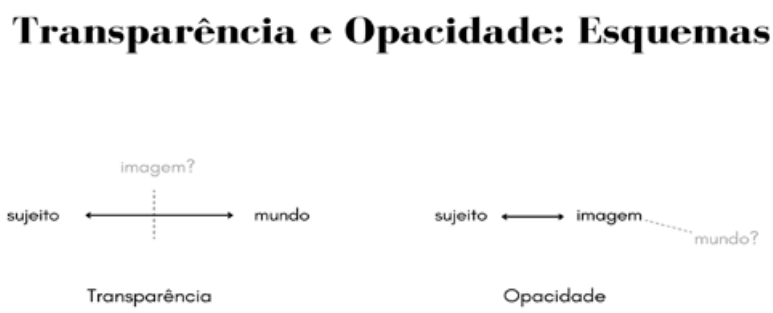
Na situação da transparência, grosso modo, a experiência da visão traça uma linha de ida e volta entre o sujeito e o mundo, que passa pela imagem mas a ignora enquanto variável (fig.1). O sujeito se reconhece no mundo que vê e, se for o caso, é capaz de refletir sobre seu lugar nele. Ele tende a não perceber ou não se importar com a mediação da imagem. A imagem como janela para o mundo.

Figura 1

Esquema da transparência

Na situação da opacidade, a experiência da visão traça uma linha de ida e volta entre o sujeito e a imagem, tendendo a não formar relações com o mundo figurado (fig.2). Aqui, o sujeito reconhece prioritariamente as convenções de linguagem e a medialidade da imagem, importando-se com o que isso diz sobre ele mesmo, sobre a cultura etc. É a imagem como espelho ou como pedra, como objeto opaco-reflexivo.

Figura 2



Esquema da opacidade

Em ambos os esquemas, portanto, há uma relação bidimensional que dá mais peso ao espectador e que tende a ignorar, excluir ou ao menos enfraquecer um dos três termos.

Já na situação da refração, que estou propondo para lidar com a fotogenia e com o cinema de arquivo, esses três elementos se conectam entre si de modo triangular. Mais precisamente, de modo prismático, tridimensional, viabilizando que a passagem da luz vinda do ecrã possa se refratar, abrindo-se em espectros-outros. Assim, a medialidade refratária do *prisma* (não da *janela*, nem do *espelho*) é o que catalisa um contato mais intenso e plural com a luz do mundo. Refração, estalo fotogênico: quando, em pleno filme, deparo-me com outros espectros de vida.

Figura 3

Esquema da refração

E lembremos que o animismo nos liberta do monopólio da vida pela humanidade. Na experiência da visão proposta, isso se expressa pela descentralização do próprio sujeito vidente: também importam a agência da imagem e do mundo, também a imagem e o mundo passam a nos olhar e a viver enquanto os assistimos.

Se, como vimos, a fotogenia para Epstein é o movimento, então é preciso considerar a intensa mobilidade desse prisma espectatorial. Enquanto espectadores movemos o prisma com o olhar, e os movimentos da própria imagem e do mundo nos afetam e reposicionam. Ver é mover-se. O prisma tem vida própria. Muda. Até refratar de novo. Sem cessar. Ele é como um bicho de Lygia Clark, um objeto relacional, um "não-objeto", diria Ferreira Gullar (2006, p.289).

Filmes de arquivo como *Light is Calling*, de Bill Morrison, parecem seguir essa estrutura prismática e móvel da visão. Para eles, a decisão entre olhar o arquivo como imagem retomável/manipulável e olhá-lo como representação fiel da história (e do mundo) é uma falsa escolha. Como no caso que citei de Epstein, onde a ostensiva manipulação da imagem revelou a vida pulsante dos minerais, a manipulação do arquivo pelos diversos procedimentos de retomada se torna fundamental para revelar a pulsação das geologias da história e do mundo – inclusive do mundo presente. Trata-se de um cinema de fotogenia, isto é, de refrações.

REFERÊNCIAS

CHALLINE, E.; GAUTHIER, C. « La photogénie, pensée magique ? ». In: GISPERT, M.; MÉNEUX, Cat. (orgs.). *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles methods*, Paris: site de l'HiCSA, 2019, p. 418-437.

DELLUC, L. *Photogénie*. Paris: Maurice de Brunoff Editeur, 1920.a.

_____. "Photogénie". *Commœdia Illustré*, Paris, jul., 1920.b, p.557.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

EPSTEIN, J. *Bonjour cinéma*. Paris: Éditions de la sirène, 1921.

_____. *Écrits sur le cinéma:* tome 1. Paris: Édition Seghers, 1974.

FRANÇA, A.; ANDUEZA, N. "Cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades: a imersão em outros espaços e tempos". *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 3, p. 64-77, set.-dez., 2019.

GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo à arte neocroncreta. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006.

TOGNOLOTTI, C.; VICHI L. *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au- delà du réel :* archipel Jean Epstein. Torino: Edizioni Kaplan, 2020.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

O Coreocinema de Maya Deren e de Beau Travail[522]

Maya Deren's and Beau Travail's Choreocinema

Nicole Donato Pinto Machado[523]
(Mestranda – UFS)

Resumo: Este trabalho propõe traçar encontros entre o cinema de Maya Deren e o filme *Beau Travail*, da cineasta francesa Claire Denis, através de suas abordagens formais dos corpos. Fundamentada nos conceitos de metadança audiovisual e cinedança, a análise da forma fílmica consolidada por Deren e das imagens realizadas pela coreografia corpo-câmera no filme de Denis encaminham este estudo para a compreensão das obras como Coreocinema, uma forma de arte em que Cinema e Dança colaboram singularmente.

Palavras-chave: Cinema, imagem, dança, corpo, coreocinema.

Abstract: This article proposes encounters between Maya Deren's cinema and the film *Beau Travail*, by the french filmmaker Claire Denis, through their formal approaches of bodies. Based on the concepts of audio-visual metadance and cinedance, an analysis of the film form consolidated by Deren and of the images created by the body-camera choreography of Denis' film aim to comprehend the corpus as Choreocinema, an art form in which Cinema and Dance cooperate singularly.

Keywords: Film, image, dance, body, choreocinema.

A proposta desta pesquisa é encontrar interseções entre o cinema de Maya Deren e o filme *Beau Travail* de Claire Denis, analisando a visão coreográfica do corpo na obra das diretoras. Desde a concepção da coreografia dos corpos em cena, à análise de planos que revelam a coreografia paralela da câmera, alinhavados pelo ritmo do filme construído na montagem, cada etapa prezando pela imanência poética do que os acontecimentos significam mais que da história que contam, é realizada uma obra fílmica que dança, ou um filme de dança, culminando no que aqui tratamos por coreocinema.

Partimos de uma investigação dos fundamentos da forma de cinema elaborada por Maya Deren. Analisamos *At Land* (1944), *Study in Choreography for Camera* (1945), e *Ritual in Transfigured Time* (1946), pelos porquês de poderem ser considerados cinedanças, a partir da filmagem e montagem. Esses filmes são estudados do ponto de vista conceitual e técnico, seguindo parâmetros estabelecidos pela própria diretora em relação ao que cunhou como Cinema Vertical.

522 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Fronteiras do cinema com outras artes, ST Cinema Comparado

523 - Mestranda em Cinema e Narrativas Sociais pelo PPGCINE-UFS. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe (2021). ndonato92@gmail.com

Em seguida, passamos à análise das imagens do corpo em *Beau Travail*, discutindo a aproximação estética de Denis com a filosofia de Jean-Luc Nancy. Abordamos cenas do filme em que consideramos que há dança nos gestos dos militares, destacando a dança final a respeito dos possíveis significados da performance do ator tão destoante da postura de seu personagem até então.

Enfim, empreendemos caminhos possíveis entre Maya Deren e Claire Denis através das coreografias corpo-câmera em seus cinemas, atando as reflexões aqui feitas com o conceito de "metadança audiovisual" de Perez. Ponderando de que maneiras a estruturação coreográfica dá forma aos filmes, criando, assim, uma coreografia que só exista neste filme, por meio desta montagem, através do conceito de "elipses do corpo", propomos encontros conceituais do papel dos corpos nos filmes por meio de um coreocinema compartilhado por Deren e Denis.

A FORMA DE CINEMA DE MAYA DEREN

Maya Deren (1953) entende que o cinema opera em dois eixos: horizontal e vertical. O filme construído horizontalmente é dependente de uma lógica de ações, um acontecimento leva a outro, culminando no ápice. É a abordagem tradicional do cinema narrativo. A cineasta propõe uma forma outra de fazer fílmico, uma abordagem poética à experiência. O cinema vertical opera por uma lógica de emoções ou ideias centrais que adicionam camadas a acontecimentos e incidentes, permitindo que imagens díspares sejam atadas por significados e sensações. O filme poético é aquele preocupado em realizar investigações verticais, prospecções da profundidade emocional de um momento.

Em seu livro *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946), Deren antecipa um dilema entre naturalismo e poesia visual, que nos filmes remete ao modo de montar as imagens. O objetivo de suas distinções é estabelecê-las não como fórmula, mas clarificar as operações cinematográficas e fornecer uma ideia geral sobre seu funcionamento, de modo a elaborar uma teoria de cinema enquanto linguagem e forma de arte (DEREN, 1953).

É justamente do ponto de partida formal que se efetiva uma distinção ética na criação artística. Para se afastar do realismo e do surrealismo, Deren propõe uma nova abordagem na arte, em especial no cinema, cuja forma possui função distintiva: não uma impressão, nem uma expressão da realidade, mas tendo por método uma manipulação consciente da realidade imediata para criar uma realidade nova, inventada.

Enquanto o realismo naturalista propõe uma forma de arte baseada em referências comuns da realidade, e o surrealismo, numa realidade interna, Maya Deren instaura a forma de arte ritualística, em que os elementos da experiência – sensações, ideias, desejos, medos – são rearranjados num todo que transcende a soma das partes. "Tamanha delicada manipulação entre o verdadeiramente real e o real fictício é, creio eu, um dos maiores princípios da forma fílmica" (DEREN, 1946, p. 46, tradução nossa). As coreografias dos corpos em cena são mobilizadoras dessa forma, que culmina em cinedanças.

No filme *At Land* (1944), a primeira sequência do filme demonstra o que Deren relata como "uma certa efetividade especial, uma realidade que só pode ser alcançada através da manipulação temporal de elementos naturais por meio da câmera como um instrumento de arte" (DEREN, 1946, p. 48, tradução nossa). Imagens de uma mulher deitada na areia da praia são concatenadas com imagens do mar revertido (figura 1). A efetividade que parece ser alcançada pela forma como tal sequência é filmada é o estranhamento de um mar que "cospe" uma mulher na praia e a abandona, atônita.

Figura 1 (Fonte: captura de tela)

As manipulações de espaço-tempo estão presentes ao longo de todo o filme, como procedimento formal e estético. Além de outras reversões de movimentos (e do uso de câmera lenta), há o estabelecimento de uma geografia própria à realidade construída, que é possibilitada apenas pelo corpo dessa mulher, pela forma como ele se movimenta no espaço e como isso é filmado e montado. Também em *A Study in Choreography for Camera* (1945) Deren constrói uma geografia pelas imagens do corpo. Desta vez, através da continuidade de movimento em descontinuidade espacial (figura 2).

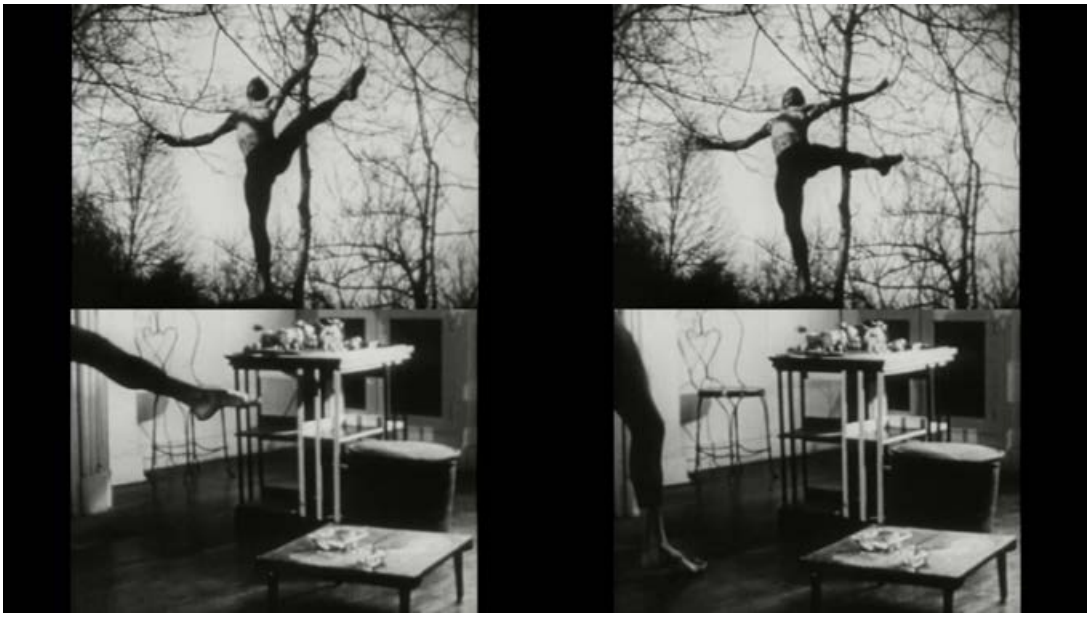


Figura 2 (Fonte: captura de tela)

Essa estrutura de construção da dança e efetivação do espaço no filme é destacada por Perez (2006) com o objetivo de "evidenciar as operações compositivas afins entre a coreografia e o cinema" (p. 7, tradução nossa). Os filmes em que o corpo em movimento tem um peso específico são definidos pelos "mecanismos de fragmentação do corpo em movimento que se dão na filmagem e na montagem" (PEREZ, 2006, p. 9, tradução nossa). Ao articular as imagens partindo de parâmetros coreográficos, institui-se um filme de dança, ou cinedança, em que "há três geradores de movimento: o da câmera, o do bailarino e o da montagem" (PEREZ, 2006, p. 94, tradução nossa).

Em *Ritual in Transfigured Time* (1946), Maya Deren eleva a sua poética trabalhando, desde o título, com questões centrais sua teoria cinematográfica, o ritual e o tempo. Nesse filme, as manipulações do tempo são particularmente atingidas por repetições de frames e de movimentos, desacelerações, frames congelados ou movimentos suspensos. O ritual não é só formal como conceitual, no sentido antropológico, de despersonalizar o indivíduo. A dança aparece no filme como uma coreografia social (figura 3).

Figura 3 (Fonte: captura de tela)

Ainda que imbuída da mobilidade constante da dança moderna, pois contemporânea dessa forma de arte, Maya Deren reforça a sua posição vanguardista quando se apropria do movimento para, através do cinema, contribuir com novas possibilidades:

> se é para o filme contribuir de alguma forma com o campo do movimento, se quer demarcar seu direito em um território incomensuravelmente rico, então deve fazê-lo na esfera do movimento no filme, como uma dimensão completamente nova do movimento (DEREN, 1946, p. 48, tradução nossa).

COREOGRAFIAS CORPO-CÂMERA EM BEAU TRAVAIL

André Lepecki (2006) aborda a relação entre disciplina e coreografia pela maneira como ela contribui para um processo de militarização da subjetividade, e como certas relações entre política e dança podem desafiar essas dinâmicas coreográficas sociais. Assim, a coreografia pode propor novas abordagens ao corpo subjetivado à ontologia de movimento contínuo da modernidade, visto que é "o impulso cinético da modernidade articulado como mobilização que manifesta o processo de subjetificação na contemporaneidade como o de uma idiótica militarização da subjetividade" (LEPECKI, 2006, p. 13, tradução nossa).

Aprofundando a ligação entre coreografia e militarismo, Perez (2006) dedica uma seção de sua tese à relação dança-marcialidade. Buscando raízes na Grécia Antiga, o autor expõe que o domínio da dança era uma importante ferramenta de aprimoramento das habilidades espaciais e de mobilidade do soldado. A dança funcionava, então, como expansão do treinamento e da consciência psicofísica, sendo considerado melhor guerreiro aquele que melhor dançava.

Portanto, parece legítimo evocar *Beau Travail* (1999) como um filme de dança. A obra tem por premissa o treinamento de uma legião de soldados alocada no litoral árido do Djibuti. Os corpos dos soldados, rigidamente lapidados pelos exercícios militares, sobrepostos

a uma paisagem soberana, configuram a diegese. Mas a relação dança-guerra não se limita à literalidade de serem corpos militares coreografados. A forma como Claire Denis constrói suas imagens do corpo desafia aquela noção de militarização da subjetividade.

Denis articula os militares de *Beau Travail* de modo a provocar as predefinições normativas de subjetividade, desejo, expressão corporal masculina. Criando imagens que tocam os corpos, ou corpos que se tocam nas imagens, Denis efetiva o "conceito abstrato do toque" de Jean-Luc Nancy, "uma aproximação e um recuo, uma proximidade momentânea do outro que serve tanto para consolidar a identidade estável de um como para compartilhar a identidade do outro" (MORREY, 2008, p. 11, tradução nossa).

Nos filmes de Denis, "o corpo balança entre sua materialidade bruta, inescrutável, e o seu sentido translúcido, simbólico" (MORREY, 2008, p. 12, tradução nossa). Ela nos apresenta de forma complexa as relações do corpo, através de tensões e intenções subliminares, realizadas pela coreografia da câmera, pelo ritmo da cena, e pela montagem da obra. Na filosofia de Nancy de que Denis se aproxima, os corpos não habitam nem a matéria nem o discurso, nem ocupam o espaço. São, sim, o próprio espaço aberto, aquele que faz do espaço, espaço, no limite entre signo e significante realizando o que Morrey (2008) chama de *spacing of space*.

Esse toque contínuo entre o ser e o mundo, importado da filosofia de Nancy para a filmografia de Denis, centralizam nesta o corpo, seus sentidos, significados e sensações, suas relações consigo mesmo e com o outro. O olhar de Denis sobre os corpos no espaço realiza um registro visual não-hierárquico, em que corpos e paisagem se fundem. Os legionários estão no espaço e são como o espaço, seus corpos como elementos constituintes da paisagem, e a câmera é como uma companhia.

Figura 4 (Fonte: captura de tela)

> Quando digo que sou táctil, não é por pedir aos atores/atrizes que se movam de certa maneira. Nós conversamos sobre isso, e encontramos um *mood*, um ritmo. E a coreografia é a câmera. Ser capaz de acariciar e estar próximo, sendo respeitoso. Mas estar junto. [...] O *momentum* de permanecer parado, numa tomada estática, é tam-

> bém uma espécie de um plano coreográfico. Porque a duração, o tempo, estar lá olhando estaticamente para alguém significa também estar junto (DENIS, 2019, tradução nossa).

O olhar, assim como o toque, é um elemento central em *Beau Travail*, formal e narrativamente. Em especial, a troca de olhares entre Galoup e Sentain estabelece camadas de sentido e significado tão ricas de possibilidades quanto as sequências de treinamento da Legião. Claire Denis engendra uma coreografia particular através de tomadas do olhar, que mantêm a tensão do filme nessa via de contato entre os dois personagens.

Figura 5 (Fonte: captura de tela)

Beau Travail revela que mesmo corpos mais submetidos a condições castradoras de singularidade podem ser ressignificados e reinterpretados pela maneira como são coreografados, e pela intenção de criação das imagens dessa coreografia. A cena final em que Galoup dança no salão de uma boate (figura 6), ao som de *The Rhythm of the Night,* evoca o dançarino solitário (LEPECKI, 2006) de modo que intensificar o solipsismo, para experimentação cuidadosa e sistemática, transforma-o numa contrametodologia crítica e coreográfica.

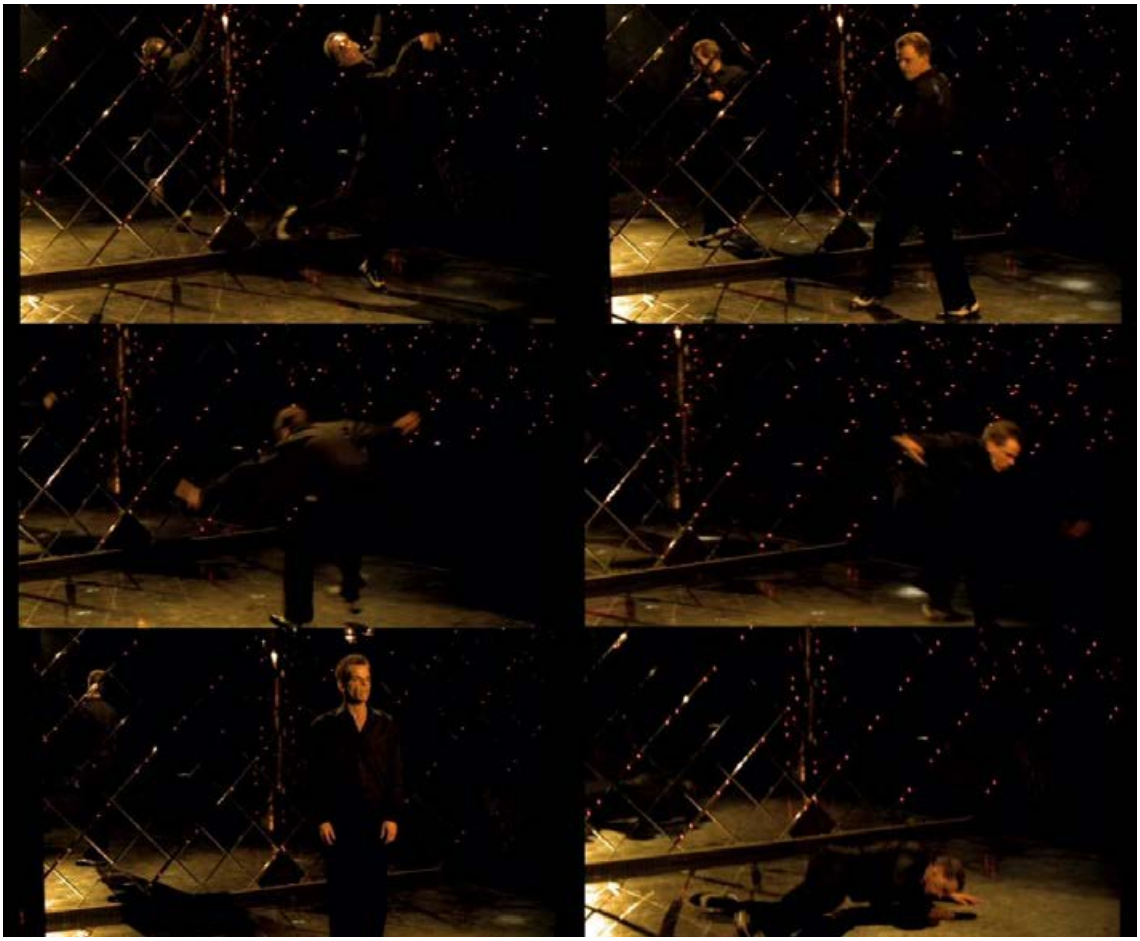


Figura 6 (Fonte: captura de tela)

O espaço assombrado da câmara coreográfica invoca presenças ausentes, temporalidades circulares, e opera como um acumulador de subjetividade (LEPECKI, 2006). A aparição inesperada de um outro de si mesmo para Galoup pela chegada de Sentain desencadeia uma introspecção solipsista inalienável do mundo, do toque, do olhar. É justamente organizando o espaço, dispondo as condições para que essa dança fosse possível, que Denis coreografa a cena, deixando sua câmera como uma observadora atenta e discreta.

CONTATOS: CORPOS EM MAYA E EM BEAU TRAVAIL

Em *Beau Travail*, são as imagens dos corpos que estão em negociação contínua com os próprios corpos apresentados nas imagens. A presença dos corpos é evocada pela coreografia diante da câmera tanto quanto pela coreografia da própria câmera em relação a esses. É esse também o cerne do cinema de Maya Deren, mobilizar os corpos fílmicos e manipular os instrumentos de filmagem e montagem para criar uma obra de arte somente possibilitada por esse meio, em que o movimento do corpo é coreografado de maneira singular.

A forma como constroem poeticamente seus filmes se efetiva por meio das coreografias corpo-câmera e da maneira como essa dança fílmica é finalizada na montagem. Perez (2006) entende que os filmes que exploram as possibilidades do corpo em movimento em conjunto com as manipulações de espaço e tempo do cinema, onde a câmera e a montagem têm uma coreografia paralela à dos movimentos que apresentam, obedecem a uma metadança audiovisual.

Não por acaso, Deren enquadra suas obras como filmes de dança e Denis considera a câmera como elemento de composição coreográfica. Nas metadanças audiovisuais de Deren e Denis, a fragmentação ou as elipses do corpo (PEREZ, 2006), do espaço e do tempo através da câmera, e as coreografias construídas na montagem, fazem um cinema que cria dança a partir de elementos não necessariamente próprios a ela.

Entendendo a metadança audiovisual como um método de construção de um cinema centrado no corpo, na sua agência e potência, nas possibilidades de afetar o corpo de quem assiste, propomos que é ela a responsável por consolidar o que Cleghorn (2016) chama de coreocinema: um fazer cinematográfico que opera como uma dança, e de que Maya Deren foi precursora, em que o corpo que dança é uma entidade coreofílmica, que se deixa mover e manipular pela câmera enquanto participante ativa.

Inscrever na forma fílmica uma coreografia, ao mesmo tempo que presume uma concepção e realização cinematográfica cuidadosas, permite que tudo no filme dance. O que temos é, então, não somente novas maneiras de apresentar a dança, mas a expansão do que pode ser considerado propriamente dança, através de gestos, movimentos, posturas, fragmentos do corpo que operam como elementos coreográficos, quando assim tencionado pelas obras coreocinematográficas.

REFERÊNCIAS

CLEGHORN, Elinor. "*'One must at least begin with the body feeling'*: Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema". Cinema Comparat/ive Cinema, vol.4, n.8, 2016.

DENIS, Claire. Palestra proferida no Festival de Cinema de Roterdão, 2019. Disponível em https://youtu.be/HaIBG7wYH1Q.

DEREN, Maya. *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

LEPECKI, André. *Exhausting Dance*: Performance and the politics of movement. Nova

Iorque: Taylor & Francis e-Library, 2006.

MORREY, Douglas. "*Open wounds*: body and image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis".

Film-Philosophy, vol. 12, n. 1, 2008.

PEREZ, Juan B.P. *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento*

dentro del film de acción y el film de danza. Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, 2006.

O afrofuturismo no videoclipe Liberdade (2021), de MC Xuxú[524]

Afrofuturism in the videoclip Liberdade (2021), by MC Xuxú

Noah Mancini[525]
(Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo – Universidade Estadual do Paraná. Bolsista Fundação Araucária)

Resumo: O presente artigo, através de uma análise audiovisual, pretende explorar os aspectos afro-futuristas presentes no videoclipe Liberdade (2021), da cantora travesti MC Xuxú. Ou seja, quais e como os códigos estéticos apresentados em som e imagem criam determinadas posições narrativas. Como referencial bibliográfico serão usados autores como Kênia Freitas e Jean Claude Bernardet.

Palavras-chave: Afrofuturismo; MC Xuxú; análise audiovisual

Abstract: This article, through an audiovisual analysis, intends to explore the afro-futuristic aspects present in the music video Liberdade, by the travesti singer MC Xuxú. That is, which and how the aesthetic codes presented in sound and image create certain narrative positions. As a bibliographical reference, authors such as Kênia Freitas and Jean Claude Bernardet will be used.

Keywords: Afrofuturism; MC Xuxú; audiovisual analysis

TINTRODUÇÃO

O presente texto irá procurar tratar aspectos do afrofuturismo presentes no videoclipe "Liberdade", da cantora travesti MC Xuxú, levando em consideração as intersecções com a linguagem videográfica. Lançado oficialmente no canal de Youtube da cantora no dia 29 de Janeiro de 2021, dia internacional da visibilidade trans, o single faz parte do primeiro álbum de Xuxú, chamado Senzala, por sua vez lançado no ano de 2018. O tempo é um fator preponderante para se pensar esse clipe, não só no que o tange em questões de diegese, mas também no concernimento de sua própria produção, é o último videoclipe do álbum Senzala realizado até então.

O clipe trata-se de uma história que se ambienta em três momentos: uma sala de aula, uma dimensão extraterrena e em imagens de arquivo. Esses três lugares possuem atmosferas distintas: enquanto na classe e fora da Terra o mesmo elenco performa personagens

524 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 1 - Alucinações sonoras: ouvir o mundo de corpo inteiro.

525 - Noah Mancini é Bacharel Interdisciplinar em Artes e Design pela UFJF, MBA em Comunicação e Marketing pela Descomplica, Técnico em Confecção e Moda pelo SENAI - JF e Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo pela UNESPAR. E-mail: noahmancinim@hotmail.com.

diferentes, já quando inseridos os vídeos de arquivo, há uma transição para outro formato de tela, onde as imagens passam de um *blackout* total ao formato *Polyvision*, emulando os olhos, que ao se abrir são irradiados pelas imagens: a memória.

CONSIDERAÇÕES NO CAMPO DA ANÁLISE

O começo do vídeo é na sala. O sino toca e os alunos entram. Nela, a professora leciona sobre Egito Antigo, desmistificando alguns conceitos eurocêntricos. Dado momento da explicação, a aluna (protagonizada por Xuxú) dorme. Adormecendo, é transportada para um outro espaço diegético, seu sonho: veste um macacão de astronauta, junto a outras pessoas que também habitam esse cosmos. Algumas dessas pessoas também estavam na aula. Tal acontecimento abre possibilidades de encararmos uma outra realidade, e é quando de fato a música começa a tocar.

O que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só se sabe depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. (BERNARDET, 2000, p.12).

Através desta transição narrativa, somos inseridos em um segundo ambiente: contexto galáctico, roupas de astronautas e um capacete embaixo dos braços de Xuxú. O fundo preto remetendo ao espaço sideral, com nada ao redor senão os corpos ali presentes, reforça a atmosfera interespacial. Com estética futurista, elenco majoritariamente com pessoas negras, adornos que dialogam com motivos étnicos (o olho de Hórus em um dançarino e os colares de Xuxú), a visualidade do clipe acaba se atrelando a poéticas do afrofuturismo, "que se apropria de imagens de tecnologia e futuro protético aprimorado - pode, por falta de um termo melhor, ser chamado de Afrofuturismo" (DERY, 1994, p.180).

Em meio ao universo onírico, neste terceiro lugar do videoclipe, são inseridos vídeos de personalidades históricas da luta LGBTQI+ brasileira, com ênfase em pessoas transexuais, sendo estas, em ordem de aparição: Lacraia, João Nery, Cláudia Wonder, Tynna Medsan, Theusa Passarelli, Luana Muniz, Mulher Banana, Rogéria e Jorge Lafond. No momento que as mesmas aparecem, há uma mudança da proporção de tela para 4:1, o formato *Polyvision* - sobretudo sem três simultâneas telas. Tal recurso, em uma das telas mais horizontalizadas já usadas na sétima arte, retoma a uma visualidade presente no passado (como em Napoelão, datado de 1927, dirigido pro Abel Grance). Todavia não deixa de servir como uma homenagem,

adicionando um produto audiovisual dentro de seu produto, vale-se de um elemento metalinguístico, que " (...) não é simplesmente um código: sempre há um comportamento dialógico para com a língua descrita e analisada. (BAHKTIN, 1997, p. 375). Xuxú se comunica com formatos que vem antes, mas também os usa de suporte para comunicar com o que se situa no agora, ou em outras palavras, na contemporaneidade deste trabalho.

As imagens de arquivo em formato de tela 4:1, por sua vez, são sincronizadas com os movimentos exercidos por Xuxú, como na abertura de braços da funkeira que é continuada no *take* de Rogéria entrando em um programa de auditório abrindo os braços para a platéia. Até mesmo em um plano de seu rosto posando e olhando para a câmera, seguido da face de Jorge Lafond interpretando Vera Verão fazendo bico de um beijo para o público de A Praça é Nossa. Passado e futuro complementam-se, embasados na compreensão do tempo presente, quando vestida de astronauta ela diz: "Esse é o Brasil / Agora eu tô aqui / Mas esse é o país que mais mata travesti".

O Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais. (WOMACK, 2015, p. 26)

É interessante que mesmo com a visualidade atrelada a noções de avanço tecnológico industrial, os grafismos que por vezes são aplicados à tela, retomam traços de ancestralidade. Feitos pela artista visual e cineasta Renata Dorea, são inseridos em momentos pontuais, se utilizando de poses para compor arranjos visuais em torno das figuras capturadas pela câmera. Nessa ação, ilustram-se universos para cada um daqueles que estão compondo o quadro, como se tais corpos trouxessem consigo muitas outras histórias, disparadores para outras narrativas. Como uma coroa em cima da cabeça de MC Xuxú, que aparece diversas vezes. Na coreografia, movimentos orgânicos imprimem a densidade da fumaça no ar, remetendo a um estado gravitacional outro. Alguns passos de capoeira são esboçados, uma roda de pessoas com mãos dadas se forma em torno de Xuxú, desenhando um cordão de segurança afetivo.

Nesse sentido, acessar o universo narrativo das obras afrofuturistas é lidar concomitantemente com a sua dupla natureza: a da criação artística que une a discussão racial ao universo do sci-fi e a da própria experiência da população negra como uma ficção absurda do cotidiano: uma distopia do presente. (FREITAS e MESSIAS, 2018, p. 8)

Ao final da música, voltamos para o espaço pedagógico, onde ela desperta do sonho e volta para a realidade: um outro aluno joga uma bola de papel amassado em sua cabeça e isso faz com que pare de sonhar. A palavra "Liberdade", título da canção, atrelada à história da população negra como um direito ainda não conquistado - mesmo na contemporaneidade - é trazida em contexto de aquilombamento. É na afirmação da vida de corpos marginalizados, seja na memória ou enquanto corpo presente, que Xuxú simboliza outros finais possíveis.

CONCLUSÕES

A partir dessas reflexões pretendeu-se pensar a relação que a música tem com as imagens, e através de certa análise, sugerir significâncias de códigos estéticos afro-futuristas, como eles são inseridos no clipe, onde estão, que sentido agregam ao vídeo, e com isso amplia a percepção audiovisual através da captura de tal conceito poético.

Pelo prisma do afrofuturismo, percebemos como o clipe reinventa o eu-lírico na música. Através de um sonho, a protagonista é representada em outro espaço, onde tem a voz que almeja. Pode debulhar seus anseios, mas também clamar um futuro melhor. "Esta é a tarefa dos músicos de vanguarda, que de preferência devem atuar para e dentro dos meios de comunicação de massa, até que o sistema tradicional se transforme e seja absolvido" (PIGNATARI, 2002, p. 144). Denuncia a injustiça social, projeta a realidade atual, a que nos antecedeu, e entoa ordens de um amanhã mais digno.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERNARDET, J. C. O que é cinema. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose em Flame Wars: the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. Imagofagia: Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. nº 17, 2018.

PIGNATARI, Décio. Informação, Linguagem, Comunicação. 25. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

WOMACK, Ytasha. "Cadete Espacial" in Freitas, Kênia (org.). Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

Sobre as propostas para o cinema negro brasileiro[526]

On proposals for black Brazilian cinema

Noel dos Santos Carvalho
(Unicamp)

Resumo: O texto expõe as formulações por um cinema negro praticadas no Brasil nos últimos cinquenta anos. Apresenta as principais posições na defesa de um acionemos negro brasileiro.

Palavras-chave: negro, cinema, identidade, política, cultura.

Abstract: The text exposes the formulations for a black cinema practiced in Brazil in the last fifty years. It presents the main positions in the defense of a Brazilian black action.

keywords: black, cinema, identity, politics, culture.

No Brasil o termo cinema negro designa os filmes escritos, produzidos e (ou) dirigidos por artistas negros. As diferentes designações podem ser explicadas pelos interesses dos seus praticantes - especialmente as dos produtores, cineastas e curadores. Ou seja, são definições locais formuladas pelos operadores do cinema em suas investidas por prestigio, capitais (econômico, simbólico), propostas políticas, interesses de produção e curadoria entre outros.

Elas informam sobre um conjunto limitado de filmes e realizadores e são importantes reflexões teóricas. Permitem compreender muito da relação entre os filmes e os contextos de produção. Especialmente sobre o modo como o meio cinematográfico concebe o seu próprio trabalho, pois, não raramente, as reivindicações mais radicais partem dos realizadores ou posições muito próximas da produção.

Já as posições mais afastadas do âmbito da produção tendem a abordar os filmes e os realizadores de uma perspectiva analítica e teórica, estabelecendo relações entre correntes analíticas e estéticas. Nesse caso, as informações que partem dos agentes locais são tomadas como resultado dos contextos nativos e depois analisadas a partir de modelos teóricos mais amplos.

O texto abaixo trata do primeiro caso, isto é, das asserções por um cinema negro feitas pelos seus praticantes.

526 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Cinema negro brasileiro – concepções nativas, demandas locais

A primeira manifestação pública por um cinema negro ocorreu em meados dos anos 1960. Em 1965 o cineasta David Neves apresentou a comunicação "O cinema de assunto e autor negros no Brasil" no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial realizado em Genova. Nela o autor selecionou alguns filmes da primeira fase do Cinema Novo nos quais identificou o que designou como uma "modesta fenomenologia" do cinema negro brasileiro. Escreveu ele: "no panorama cinematográfico brasileiro, emergiram cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui, as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil. Os filmes são: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda, Esse mundo é meu* e *Integração racial*". (NEVES, 1968, p. 75).

O argumento de Neves gira em torno dos quatro filmes, mas é a partir de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Ganga Zumba* (Cacá Diégues, 1964) que o autor aprofundou sua proposição. No primeiro filme identificou a presença naturalista da cultura negra pela via da religiosidade popular; no segundo a pesquisa histórica sobre a experiência negra.

Para Neves os filmes do Cinema Novo são antirracistas porque: 1) não representam o negro como fizeram os filmes até aquele momento; e 2) produzem uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor faça qualquer diferença. Para desenvolver esse segundo argumento, partiu do exemplo de *Barravento* para mostrar como o personagem Firmino (negro) é o porta-voz do cineasta (branco). Chama atenção para a identificação do público com um personagem negro: "Outro dado importante a ser notado é o fato de ter o elemento escolhido para porta-voz sido um elemento de cor e o complexo processo afetivo de identificação do público (das metrópoles, sobretudo) ter de funcionar relativamente ao destino de um líder negro" (NEVES, 1968, p. 77).

A Revista Civilização Brasileira debateu a participação brasileira no congresso de Genova no mesmo ano, 1965. O cineasta Gustavo Dahl, um dos participantes do congresso, afirmou: "Em verdade, em matéria de Cinema Negro, o que se pode discutir foi o cinema brasileiro". (VIANY, 1965, p. 227).

Temos aqui uma definição de cinema negro atrelada aos realizadores do movimento. Toda a representação do negro anterior ao Cinema Novo foi definida como estereotipada e exploradora do exotismo. Nessa chave, o cinema negro nasce com os filmes do movimento. Podemos deduzir o cinema negro como um fenômeno do Cinema Novo, segundo Neves.

Os anos 1970 foram de reorganização do movimento negro. Vários intelectuais negros exilados retornaram ao país e se engajaram na luta antirracista. Em 1978 se juntaram a geração mais nova de ativistas e criaram uma organização de frente ampla intitulada Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR). O MNU teve um papel central na política dos movimentos negros com profundas reverberações estéticas no campo das artes.

A participação de negros no cinema sempre foi minoritária e restrita à atuação em papeis secundários. A crítica de filmes realizada por negros, essa então foi praticamente inexistente até os anos 1970 quando alguns poucos ativistas passaram a comentar filmes nas publicações do movimento Negro e jornais da imprensa alternativa. Beatriz Nascimento foi uma das principais críticas ligadas aos movimentos negros nesse período.

Em 1976 publicou no Jornal Opinião o texto *A senzala vista da Casa Grande* sobre o filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976). Nele critica duramente as representações raciais estereotipadas das mulheres, o "desrespeito" com a história da população negra, a alienação em relação a tensão entre quilombolas versus senhores e a passividade dos escravizados contra o sistema:

> Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconsequentes (bandidos, salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor (cena em que Teodoro anui em forma de exército para salvar João Fernandes). O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas: a esposa insatisfeita do intendente, o padre bronco, a guarda impotente da cidade e as crianças, com certeza egressas de um colégio interno inglês - educação em atirar pedras. Mas isso tudo por despeito, e não por motivação concreta.
>
> Em suma, o ethos do português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros. Uma escravidão amena e divertida! (NASCIMENTO, 1976)

Há um subtexto com propostas políticas sobre como o negro deveria ser representado no filme. Em outro artigo - *A senzala vista da casa grande: merchandising e a contracultura no cinema nacional* - redigido cinco anos depois ela explicita a demanda política que orientou o texto

> Quando, em 1975, o Secneb (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil), na Bahia; o Sinba (Sociedade de Intercâmbio Brasil-África) e o IPCN (Instituto de Pesquisa da Cultura Negra), no Rio de Janeiro; o Cecan (Centro da Cultura e Arte Negra), em São Paulo; e o Cena (Centro de Estudos Brasil-África) e o GTAR (Grupo de Trabalho André Rebouças), em Niterói, se organizaram enquanto instituições - visando, num primeiro momento, à afirmação da cultura afro-brasileira no conjunto da cultura nacional, ou seja, uma contracultura -, não tinham a noção muito clara de todo o processo de massa que se iniciara em 1974, sob a chancela do Ceaa (Centro de Estudos Afro-Asiáticos), da então faculdade Cândido Mendes, de Ipanema; muito menos previam as dimensões que tomaria esse projeto de afirmação, a ponto de influenciarem setores do Cinema Novo, que agora abandonam o cinema engajado para o cinema comprometido com financiamentos privados e de órgãos governamentais. Em 1976, surge Xica da Silva. (NASCIMENTO, 2022, p. 59).

Em 1979 o crítico e cineasta Orlando Senna publicou na Revista de Cultura Vozes o texto *Preto-e-branco ou colorido (O negro e o cinema brasileiro)*. Segundo o autor a pouca presença negra em posições de comando na produção cinematográfica seria o principal

fator para a sua estigmatização. Os filmes são caros e monopolizados pela classe média de maioria branca que vive alienada da realidade da experiencia negra. Conclui que somente um cinema realizado por artistas e produtores negros seria capaz de dar vazão ao imaginário dessa parte da população.

Os dois textos acima são exemplares de uma mudança na forma de abordar o negro no cinema brasileiro. Em Beatriz a agenda política do movimento negro e do Cinema Novo se desencontraram e, para a autora, o filme Xica da Silva é exemplar desse desencontro. Em Senna a conexão entre cinema e imaginário negro passa pela presença negra nas posições de decisão. Ressalta-se a proximidade entre os dois autores com o meio cinematográfico: Senna é roteirista e produtor ligado ao Cinema Novo, enquanto Beatriz teve o cinema como um dos seus objetos de reflexão sobre a cultura negra. Nos anos 1980 foi corroteirista do filme *Ôrí* (Raquel Gerber, 1989) e atuou como consultora em *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984).

O terceiro momento de afirmação do cinema negro ocorreu em 1998 capitaneado por um grupo de jovens realizadores de curtas-metragens. O grupo apoiou o manifesto "Dogma Feijoada - Gênese do Cinema Negro Brasileiro" que, em tom provocativo, propôs sete mandamentos para a fundação de um cinema negro brasileiro. São eles: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados, negros ou não, estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Em 2001, durante o 5º Festival de Cinema do Recife, outro grupo de artistas - formado por veteranos das telas e palcos - publicou o Manifesto do Recife que fez uma dura crítica às representações estereotipadas e reivindicou ações afirmativas em toda a cadeia produtiva do audiovisual.

Embora tenham tido divulgação na época do lançamento, a sobrevida dos dois manifestos veio, principalmente, do reconhecimento e premiação dos filmes de longa-metragem lançados pelos principais cineastas dos dois movimentos.

Os dois manifestos vieram a público em um contexto de profundas transformações estruturais no meio cinematográfico: digitalização dos processos de produção, adoção de políticas públicas como foco na industrialização e eliminação de entraves na cadeia produtiva, criação de instituições de regulação e fomento e o surgimento dos cursos livres e universitários de cinema e audiovisual. É desse período a renovação da pauta antirracista impulsionada pelas feministas negras e pelos jovens da periferia. O movimento hip hop renovou a cultura negra e as feministas negras renovaram as questões de gênero. Essas problemáticas foram incorporadas aos filmes.

Uma quarta fase ocorreu a partir de 2010 quando uma nova geração de realizadores (as) oriundos de escolas de cinema privadas, públicas e cursos livres ministrados em comunidades reivindicou um cinema negro. Sua marca é um cinema negro sem normatividade estética. A proposta é ocupar os espaços de produção como sugere a fala de uma das realizadoras dessa geração, Viviane Ferreira:´

> Não existe uma disposição ou uma perspectiva do que a gente chama como o movimento político do cinema negro... pra encaixotar a gente em um formato. Encaixotar esse movimento em uma forma X, Y ou Z, porque a ideia mesmo é ocupar todos os espaços. A ideia é que corpos pretos possam explorar todos os gêneros. Todas as formas de fazer cinematograficamente. Disputar esses espaços e se entranhar neles, sair desconstruindo cada estereótipo sobre este corpo preto. (MONTEIRO, 2017, p. 232)

Aos filmes e realizadores se somaram grupos de curadores e produtores de mostras e festivais que se dedicaram a selecionar filmes e cineastas e terminam por construir sentidos diversos para as suas escolhas. Afinal, toda seleção encerra conceitos e definições.

Finalmente, para efeito de revisão, procuramos destacar as manifestações por um cinema negro praticadas desde os anos 1960 por realizadores e críticos. Embora esses textos e manifestações públicas tenham grande importância na medida em que nos informam sobre os filmes e o campo de produção. Elas são limitadas quanto ao alcance das suas considerações e raramente podem ser generalizadas para outros campos e contextos.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, N. S.; DOMINGUES, P. Dogma Feijoada: a invenção do Cinema Negro brasileiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 33, nº 96, 2018.

CARVALHO, N. S. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, São Paulo, 2006.

MONTEIRO, Adriano. Cinema Negro: Racialidade e Relações de Poder no Campo do Audiovisual Brasileiro. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espirito Santo - UFES, Espírito Santo, 2017.

NEVES, D. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. In: *Cadernos Brasileiros:* 80 anos de abolição. Rio de Janeiro, Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

NASCIMENTO, M. B. A senzala vista da casa-grande. *Opinião*, Rio de Janeiro, p. 20-1, 15 out. 1976.

_____. A senzala vista da casa grande: merchandising e a contracultura no cinemas nacional. In: RATTS, A. *O negro visto por ele mesmo*: ensaios, entrevistas e prosa, São Paulo, UBU editora, 2022.

SENNA, O. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. In: *Revista de Cultura Vozes*, ano 73, v. LXXIII, n. 3, 1979. p. 211-26.

VIANY, A. Vitória do Cinema Novo: Gênova. In: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 2, p. 227-48, 1965.

O foco de interesse em *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho[527]

The focus of interest in *Neighboring Sounds* (*O Som ao Redor*, 2012), by Kleber Mendonça Filho

Pedro Oliveira Galvão de Arruda[528]
(Mestre – FAAC/Unesp)

Resumo: Quem é o protagonista em *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)? Analisando o filme, notamos que várias personagens disputam o foco de interesse, isto é, o protagonismo. Este trabalho apresenta um conjunto de indicadores (con)textuais que auxiliam o espectador a determinar o foco de interesse de uma narrativa. Em seguida, aplicamos esses critérios na análise de *O Som ao Redor* com o objetivo de investigar os efeitos que indicadores contraditórios têm sobre a experiência do espectador.

Palavras-chave: Protagonismo, narrativa em rede, poética do cinema, narratologia funcionalista, cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: Who is the protagonist in *Neighboring Sounds* (*O Som ao Redor*, Kleber Mendonça Filho, 2012)? Upon analyzing the film, we observe that several characters dispute the focus of attention, i.e., the protagonism. This work presents a set of (con) textual indicators that aid the viewer in determining the focus of the narrative. We then apply these criteria in the analysis of *Neighboring Sounds* to investigate the effects that conflicting indicators have on the viewer's experience.

Keywords: Protagonism, network narrative, poetics of cinema, functional narratology, contemporary Brazilian cinema.

Na definição do dicionário de narratologia de Gerald Prince, o protagonista é o "personagem principal; o personagem que constitui o principal foco de interesse" (PRINCE, 2003, p. 80, tradução nossa). O "protagonismo" é um conceito útil, por meio do qual apontamos um ou mais personagens, dentre o *dramatis personae*, que têm uma função importante numa narrativa. Identificamos o personagem principal de uma peça de teatro, de um romance, de um filme, uma telenovela etc. como o protagonista da narrativa com uma grande dose de consenso (HARRISON, 2011, p. 264-265). Até mesmo artigos de jornal dizem que um acontecimento foi protagonizado por um determinado indivíduo que desempenhou um papel importante.

527 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: "De corpo, alma e uma pitada de sangue: os processos de criação de personagens".

528 - Graduado em Imagem e Som pela UFSCar. Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação e Design, da Unesp.

Como reconhecemos o(s) protagonista(s) de uma narrativa? Em seu ensaio "Hero or Heroine? *Daisy Miller* and the Focus of Interest in Narrative" (1985), a pesquisadora Tamar Yacobi propôs doze indicadores que auxiliam os leitores nessa tarefa: seis indicadores textuais (explícito, quantitativo, sequencial, analógico, perspectivo e temático) e seis indicadores contextuais (convencional, histórico, genérico, autoral, genético e empírico). O conjunto de características da própria narrativa constituem os indicadores textuais; o conjunto de elementos externos constituem os indicadores contextuais. Esses dois conjuntos interagem, de modo harmônico ou desarmônico, para compor o centro de interesse de uma narrativa.

O espectador busca ativamente o protagonista — ou, melhor dizendo, o foco de interesse — de uma narrativa por meio de seus indicadores textuais e contextuais. Um filme narrativo fornece pistas relacionadas ao mundo da fábula, à estrutura do sujet, à narração (BORDWELL, 2007, p. 90-93), dentre outras, e o espectador é responsável por pegar essas pistas, criar hipóteses e elaborar respostas a fim de identificar o foco de interesse, responsável por reger as relações entre as partes e prender a nossa atenção. De acordo com Yacobi, "o centro de interesse nunca é algo dado, mas uma hipótese de leitura, formada à luz de vários, possivelmente conflitantes, 'indicadores'" (YACOBI, 2006, p. 277, tradução nossa). O centro de interesse, portanto, é uma hipótese falível, maleável e indispensável, que pode variar tanto em foco quanto em poder explicativo, formulada para dar sentido à composição narrativa.

É importante manter a mente aberta acerca de como os indicadores se interrelacionam. Por exemplo, no terreno do cinema, Kristen Thompson (1999) analisou como o filme de Ridley Scott *Alien: O 8º Passageiro* (*Alien*, 1979) inicialmente iguala a importância dos tripulantes da espaçonave a fim de manter o suspense, tornando difícil prever quais membros da tripulação sobreviverão ao ataque da criatura alienígena. No terreno da literatura, Meir Sternberg (1978) analisou como o foco do romance de William Faulkner *Luz em Agosto* (*Light in August*, 1932) sofre uma mudança brusca ao passar da perspectiva externa dos eventos de um personagem para a perspectiva interna de outro, demolindo as nossas primeiras impressões deste último. Com efeito, o romance "muda tão drasticamente o foco de uma personagem ou linha narrativa para outra que o interesse se concentra no padrão temático subjacente que unifica todas elas" (YACOBI, 1985, p. 6, tradução nossa).

Estamos bastante acostumados com filmes que apresentam um personagem principal. Quando os indicadores se dirigem para um único personagem, centralizando nosso interesse, dizemos que o filme tem um protagonista bem definido. Contudo, não há nada que impeça que os indicadores de uma narrativa se oponham ou divirjam. Quando os indicadores se espalham entre diferentes personagens da fábula, de modo que nenhum deles pareça ocupar mais o centro de interesse do que outro, costumamos dizer que esse filme tem vários protagonistas. Nas últimas décadas, cineastas de diferentes países têm explorado esse esquema narrativo, que ficou conhecido como "narrativa em rede" (BORDWELL, 2007, p. 189-250).

Na maioria das vezes, uma narrativa conforma-se a expectativa de um centro de interesse conciso e bem definido, mas ocasionalmente uma narrativa desafia essa convenção. É o caso d'*O Som ao Redor* (2012). Em contraste com um filme convencional cujos indicadores de foco de interesse incidem sobre um personagem, O Som ao Redor está repleto de indícios contraditórios. Mas isso não é um defeito. Os indicadores contraditórios são parte importante do sistema formal do filme. O objetivo deste trabalho, portanto, não é determinar o protagonista do O Som ao Redor, e sim explicar as condições e as consequências da dificuldade dessa tarefa. O que cria essa dificuldade? Quais efeitos ela gera? Tal problema levantando por O Som ao Redor torna-se mais claro à luz da teoria funcionalista proposta por Yacobi (1985).

O PROTAGONISMO EM SOM AO REDOR

O Som ao Redor, escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho, se passa numa rua em Setúbal, bairro de classe média e alta na orla de Boa Viagem, e entremeia as linhas de ação de vários personagens para formar um painel urbano e social do Recife. O título do filme refere-se à paisagem sonora do bairro, cujo ruído constante de construções de novas torres residenciais domina a trilha sonora, expressando a ansiedade e paranóia que permeia o espaço urbano.

Em dado momento do seu texto para a revista Cinética, "Movimentos políticos" (2013), o crítico Fábio Andrade abre um parêntese e pergunta: "há protagonista, em *O Som ao Redor*?" Podemos ficar tentados a atribuir o protagonismo a uma das três personagens principais do filme: Bia, João ou Clodoaldo. Uma pessoa poderia argumentar que Bia é a protagonista do filme por aparecer no começo e no fim, e ocasionalmente em toda parte, emoldurando a narrativa. Outra poderia contrapor que João é o protagonista por aparecer por mais tempo de tela do que qualquer outro personagem. Outra pessoa, ainda, poderia contestar que Clodoaldo é o protagonista por carregar o maior peso dramático. Todas essas interpretações poderiam ser apoiadas em algum indicador textual: sequencial, quantitativo e temático, respectivamente.

No entanto, se decidíssemos por apenas um dos personagens deixaríamos de notar o caráter relativo do centro de interesse de *O Som ao Redor*. Em vez de seguir uma linha de ação principal e se ater a ela, o enredo do filme se organiza ao redor de vários personagens, cada qual com sua linha de ação, paralelas às demais. Em vez de cruzar essas linhas de ação, na maior parte das vezes o filme apenas as justapõe: Clodoaldo só se encontra pessoalmente uma única vez com João ou Bia, em toda narrativa. Mas os personagens não se acham menos relacionados por causa disso. A dificuldade de integrar as personagens e linhas de ação num todo coeso, com efeito incentiva o espectador a procurar por analogias e motivos que as unam. Tal qual *Luz em Agosto*, o interesse se propaga para o padrão temático subjacente.

Um dos efeitos desse procedimento consiste em projetar as relações entre os personagens para um plano mais abstrato. Podemos constatar esse efeito por meio do indicador empírico. Desde seu lançamento, *O Som ao Redor* originou uma considerável fortuna crítica.

Essa fortuna crítica, por sua vez, tornou-se objeto de pesquisa. Dois estudos sobre a recepção inicial do filme, por exemplo, chegaram a conclusões semelhantes: o predomínio de textos que veem o filme como um retrato do país (ALMEIDA, PELEGRINI, 2016; MOUSINHO, 2017). Partindo de aportes teóricos diversos, a crítica acadêmica em linhas gerais também converge nessa interpretação. Por exemplo, em seu ensaio "*O Som ao Redor*: Sem futuro, só revanche?" (2015), Ivone Daré Rabello analisa com notável olhar crítico os motivos e temas do filme pernambucano, chegando à seguinte conclusão: "A rua de classe média do Recife figura uma interpretação do Brasil contemporâneo" (RABELLO, 2015, p. 163).

O material temático d'*O Som ao Redor*, como do cinema pernambucano mais recente, é marcado pela "relação entre passado histórico e presente, tradição rural e modernização urbana" (XAVIER, 2021, p. 2). O diretor Kleber Mendonça Filho foi bem claro a esse respeito: "Em conversas com amigos, eu indagava: 'Como seria um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico, mas transplantado para uma rua moderna urbana no Recife, sem jamais falar isso para os espectadores?'" (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 14). No filme, o avô de João, Seu Francisco, não só é um grande proprietário que se assenhora de uma rua moderna do Recife, mas também é o senhor de um engenho de cana. O complexo de engenho perdura no presente, como um fantasma que assombra os pensamentos e os sonhos dos personagens.

Assim podemos ver *O Som ao Redor* como tratando não de um ou outro personagem, mas sim da relação subjacente entre eles. Devemos, portanto, analisar como os indicadores funcionam levando em conta a narrativa do filme como um todo: como eles são motivados, como se desenvolvem e como interagem uns com os outros. Se esperarmos que todo centro de interesse seja conciso e bem definido, podemos considerar um filme narrativo com centro de interesse mais difuso e relativo, menos hierárquico, como *O Som ao Redor*, malsucedido (cf. ESCOREL, 2023). Mas se ajustarmos nossas expectativas, podemos ver como o filme nos convida a contrastar e comparar suas várias personagens e linhas de ação, contribuindo para expandir os seus padrões e significados temáticos. Portanto, em vez de perguntar: "Quem é o protagonista em *O Som ao Redor*?", podemos nos perguntar: "Como os indicadores se interrelacionam? Quais efeitos eles têm sobre a experiência dos espectadores?".

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R.; PELEGRINI, C. H. "Os textos críticos sobre o filme O Som ao Redor, seus pressupostos estéticos e desdobramentos hermenêuticos". Palabra Clave, v. 19, n. 3, p. 721-745, jun. 2016. Disponível em: <doi.org/10.5294/pacla.2016.19.3.3.> Acesso em: 4 jun. 2020.

ANDRADE, F. "Movimentos políticos: O Som ao Redor, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012)". 2013. *Cinética*. Disponível em: <revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012-3/>. Acesso em: 30 set. 2022.

BORDWELL, D. *Poetics of Cinema*. Nova York: Routledge, 2007. Disponível em: <www.davidbordwell.net/books/poetics.php>. Acesso em: 30 set. 2022.

ESCOREL, E. "O Som ao Redor: Violência latente". 2013. piauí. Disponível em: <piaui.folha.uol.com.br/o-som-ao-redor-violencia-latente/>. Acesso em: 30 set. 2022.

HARRISON, M.-C. "How Narrative Relationships Overcome Empathic Bias: Elizabeth Gas-

kell's Empathy across Social Difference". Poetics Today, Duke University Press, v. 32, n. 2, p. 255-288, 1 jun. 2011. Disponível em: <dx.doi.org/10.1215/03335372-1162686>. Acesso em: 30 set. 2022.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três Roteiros*: O Som ao Redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MOUSINHO, Luiz Antonio. Leitura de "O Som ao Redor e de sua recepção crítica". Revista de Estudios Brasileños, Slamanca, v. 7, n. 4, p. 92-101, 15 dez. 2017. Disponível em: doi.org/10.3232/REB.2017.V4.N7.2830. Acesso em: 4 jun. 2020.

PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2003.

RABELLO, Ivone Daré. "O Som ao Redor: Sem futuro, só revanche?" Novos Estudos — Cebrap, n. 101, p. 157-173, mar. 2015. Disponível em: <doi.org/10.1590/S0101-33002015000100009>. Acesso em: 4 jun. 2020.

STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood*: Understanding Classical Narrative Technique. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

XAVIER, Ismail. "O Som ao Redor: Arqueologia do vertical moderno no Recife". Galáxia, São Paulo, n. 46, p. 1-17, 19 abr. 2021. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/52911>. Acesso em: 30 set. 2022.

YACOBI, Tamar. "Hero or Heroine? Daisy Miller and the Focus of Interest in Narrative". Style, Penn State University Press, v. 19, n. 1, p. 1-35, 1985. Disponível em: <jstor.org/stable/42945527>. Acesso em: 30 set. 2022.

YACOBI, Tamar. "The Beldonald Holbein: The Artist's Power and Its Dangers as Narrative Center". The Henry James Review, Johns Hopkins University Press, v. 27, n. 3, p. 275-284, 2006. Disponível em: <dx.doi.org/10.1353/hjr.2006.0026>. Acesso em: 30 set. 2022.

Titanic: pensamentos sobre a relação entre história, memória e ficção[529]

Titanic: thoughts about the relation between history, memory and fiction

Pedro Gabriel de Souza e Costa[530]
(Mestrando – Universidade Tuiuti do Paraná)

Resumo: Este trabalho é um recorte de pesquisa de mestrado e tem o objetivo de investigar a interligação entre história, memória e ficção que instigam uma reflexão acerca de suas participações no cinema, especificamente no filme *Titanic* (1997). Para tal, uma pesquisa bibliográfica foi realizada com base nos materiais e ideias de Hayden White, Paul Ricoeur, Robert Rosenstone, Marc Vernet, Walter Lord e a produção de James Cameron.

Palavras-chave: Cinema, Titanic, História, Memória, Ficção.

Abstract: This paper is part of of a master's research and aims to investigate the interconnection between history, memory and fiction that instigate a reflection about their participation in cinema, specifically in the movie *Titanic* (1997). For this, a bibliographical research was carried out based on the materials and ideas of Hayden White, Paul Ricoeur, Robert Rosenstone, Marc Vernet, Walter Lord and James Cameron's production

Keywords: Cinema, Titanic, History, Memory, Fiction.

Existem diversas formas de documentar acontecimentos históricos, sendo o filme uma delas e, nessa perspectiva, seria capaz de retratar situações "reais" dependendo de sua abordagem. Entretanto, esses poderiam ser considerados relatos históricos?

Em sua viagem inaugural, em abril de 1912, o *RMS Titanic* colide com um *iceberg* e acaba naufragando. Esse evento teve grande impacto histórico, acontecendo em um período de transição de séculos, em que se depositavam grandes expectativas nos meios de comunicação e transporte e que, em um período de paz, vitimiza mais de 1.500 pessoas. Tal tragédia tornou-se tema para diversos livros, romances, películas, dentre outras obras, levantando, devida a tamanha grandeza, o questionamento dos motivos pelos quais um naufrágio, ocorrido quase 100 anos antes, ainda ser relevante e importante para o cinema. Realizado pelo diretor James Cameron e levando o nome do próprio navio, *Titanic* (1997), é um dos filmes mais conhecidos sobre o desastre. Nele a personagem Rose Dawson[531], uma senhora com mais de 100 anos, relata suas experiências durante a viagem de forma inicialmente similar

529 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Tensionar as formas do filme: aspectos do ensaio, da montagem e da memória.

530 - Mestrando bolsista PROSUP/CAPES em Comunicação e Linguagens (UTP) na linha Estudos de Cinema e Audiovisual, membro do grupo de pesquisa TELAS. Pesquisa assuntos relacionados à memória, mito e cinema.

531 - A escolha de usar o sobrenome Dawson se deve a escolha da personagem em ser chamada assim no filme.

à documental, mas que se transforma quando são utilizados os flashbacks. A tragédia real então é "revivida" por uma personagem ficcional que apresenta personalidades reais, acontecimentos reais, porém, com algumas liberdades. É válido lembrar que

> Para tomar seu trabalho e sua função naturais, o filme de ficção tende, com frequência, a escolher como tema as épocas históricas e os pontos de atualidade a respeito dos quais já existe um "discurso comum". Assim, finge submeter-se à realidade enquanto só tende a tornar sua ficção verossímil. (VERNET, 2012, p. 106).

Ou seja, é criada uma trama plausível o suficiente de ter acontecido. Sabendo se tratar de um filme que relata acontecimentos "reais" junto a ficcionais, é importante explorar algumas concepções a respeito da história, memória e ficção.

Para encabeçar as questões acerca da narrativa histórica, é possível se basear nos pensamentos do historiador Hayden White que parte do pressuposto de os relatos históricos não serem livres da interpretação de quem os descreve (SUTERMEISTER, 2009). Nesse prisma, é viável iniciar a compreensão de que quem escreve a história não deixa de ser suscetível ao meio em que vive, em outras palavras, acaba por ter uma interpretação do que se escreve

> Em primeiro lugar os elementos do campo histórico são organizados numa crônica pelo arranjo dos acontecimentos que serão tratados na ordem temporal de sua ocorrência: depois a crônica é organizada numa estória pelo posterior arranjo dos eventos nos componentes de um "espetáculo" ou processo de acontecimento, que, segundo se pensa, possui começo, meio e fim discerníveis (WHITE, 1992, p. 12).

Como Paul Sutermeister (2009) demonstra em sua pesquisa, os acontecimentos são explicados pelas narrativas, porém essas são preenchidas por suposições. Os críticos iriam contra esse pensamento ao utilizarem a premissa de o trabalho ser realizado por pesquisadores, sendo imprescindível se aprofundar arduamente ao investigar os materiais, com intuito de evitar equívocos e transmitir o conhecimento verídico, construído baseado em sistemas desenvolvidos coletivamente e, por isso, validado por todos.

Nesse contexto, o trabalho de White é criticado por supostamente eliminar a "verdade" como o princípio do historiador e que o relativismo exposto poderia ser responsável por um negacionismo perigoso. Assim, em teoria, dizer que as narrativas são influenciadas pelo historiador colocaria em dúvida as conexões feitas, isto é, um determinado acontecimento não teria relação real com efeitos específicos (SUTERMEISTER, 2009). Todavia, essa justificativa também poderia ser refutada por, evidentemente, nenhum historiador ser realmente capaz de descrever todos os fatos, nem todos os ângulos. Isto posto, as noções de Hayden White e Paul Ricoeur se interligam.

Segundo Emerson Oliveira (2011), Paul Ricoeur traz a memória como uma das bases da história, defendendo sua importância e indo contra sua diminuição a simples objeto. Em outras palavras, a memória é valorizada como um recurso, ou base, da construção historiográfica, devendo, então, se valer dela como fonte importante a ser levada em consideração

ao se formular todo um conceito. Aqui, o pensamento de Ricoeur reforçaria o de White ao considerar a impossibilidade de se lembrar de tudo, isto é, se assemelha ao discorrido anteriormente no que diz respeito a influência do historiador em seus relatos, contudo, entraria no contraponto do esquecimento proposital - seleção ativa do que será lembrado - a exemplo do que é utilizado com intuitos políticos (OLIVEIRA, 2011).

Logo, pode-se compreender o vínculo entre as concepções de Ricoeur e White descritas por João Lisboa (2018), onde o passado por si só nada significa, fazendo-se necessário alguém para, num futuro, selecionar o que será relevante, importante de ser relembrado, em outros termos, aquilo que é posto como história passa pelo filtro de quem a conta, enfatizando novamente a interferência do sujeito que a narra, consequentemente, as ideias de Percy Cohen se encaixariam nesse ponto, quando este tenta explicar o que seriam os mitos.

Cohen (1969), trata os mitos como uma forma de narrativa de extrema importância, já que seriam uma maneira de ordenar acontecimentos específicos. Independente da mutabilidade de partes da estrutura narrativa, a existência de um instante inicial, fixo no tempo, é uma certeza e, justamente isso, prenderia o presente no passado. Ou seja, um evento no passado explicaria situações do presente, sendo o mito utilizado inclusive como mediador de contradições ao se escrever a história, uma tentativa de dar sentido, contudo, continua associado à ficção.

Tendo em mente o já abordado, uma aproximação plausível com o cinema seria vista em Rosenstone, quando argumenta que tanto historiadores profissionais quanto cineastas interpretam a história e realizam "concepções" do passado para, assim, defender a não existência de uma só verdade, mas sim diferentes formas de narrar o passado. Entretanto, deixa claro que imagens e palavras não trabalham da mesma forma ao interpretar o mundo (DIAS, 2015). Em vista disso, vale salientar que, para o autor, "filmes históricos" seriam os ambientados no passado, não considerando históricos os feitos durante os acontecimentos que retratam, sendo, nos tidos "sérios", estimado a utilização de materiais acadêmicos já produzidos. Em resumo: filmes históricos são os que remetem ao passado, não os contemporâneos aos eventos, e a pesquisa, de fato, histórica daria mais credibilidade as produções. Por essa vertente, *Titanic* (1997) teria ares de filme histórico por si só.

Rodrigo Dias (2015) evidencia o posicionamento do autor em não concordar com o julgamento de historiadores em relação ao emprego de cenas e personagens ficcionais em narrativas cinematográficas que exercem a função, anteriormente, exclusiva deles e que cineastas

> já são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra, nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente (ROSENSTONE, 2010, p. 54)

Se os cineastas poderiam ser considerados historiadores, o que dizer sobre as obras cinematográficas? Bom, Marc Vernet (2012) contribui a essas reflexões ao apontar que todos os filmes são ficção, mesmo que sejam documentários, pelo simples fato de a intenção influenciar a construção da narrativa - essa abrangendo no cinema tudo o que é utilizado para transmitir a ideia. Isto é, mesmo que se busque influenciar o mínimo possível, o ato de escolher um determinado corte, ritmo ou perspectiva, a transformaria em ficção, reforçando as questões apresentadas acerca da intervenção de quem escreve a história. Importante ressaltar que todo filme é um produto de sua época, mesmo relatando situações de outras eras. Dessa forma, a cultura, sociedade, etc., interferem no que/como será retratado determinado assunto, isso, obviamente, além dos responsáveis imediatos.

Uma Noite Fatídica, de Walter Lord, mostra-se uma obra de grande relevância quando o assunto em destaque é o naufrágio. Trata-se de um texto escrito nos anos 1950 desenvolvido a partir de pesquisa e entrevistas feitas com sobreviventes do desastre e que inspirou, na mesma década, outro importante filme sobre o navio: *Somente Deus por Testemunha* (1958). Quase 50 anos depois, o livro acabou se tornando uma das bases para o diretor James Cameron desenvolver seu projeto que, logo, se tornou referência, servindo para mostrar ao grande público a história do desastre. Utilizando uma mistura de fatos e ficção, James Cameron produziu uma narrativa elaborada com foco nas memórias da personagem ficcional Rose Dawson, uma sobrevivente documentando os acontecimentos, remetendo, então, aos relatos daqueles que realmente foram entrevistados e viveram os eventos, fechando, desta maneira, o ciclo: história, memória e ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O "inafundável" *RMS Titanic* vai a pique em 1912, no mesmo ano o desastre já é mostrado nos cinemas e, quase 100 anos depois, a história continua a ser refilmada. A embarcação existe de fato, tanto na realidade quanto no imaginário. O que aconteceu é contato e recontado conforme novas descobertas são feitas. O incidente marcou a história e a memória daqueles que vivenciaram diretamente os eventos, sendo de grande importância os relatos. Cada um passou por algo diferente dentro da mesma situação, assim, tudo que é contado é uma parte de um todo. A história, desse modo, pode sempre tomar um rumo diferente a depender do que se considerar importante.

Ao levar às grandes telas, o escrito/relatado torna-se ficção, uma outra etapa na interpretação dos fatos. Mesmo que se busque ao máximo permanecer fidedigno ao apurado, tratar-se-ia de uma encenação. As situações já aconteceram, grande parte das vezes os personagens são representados por pessoas que não as originais, os locais são recriados e daí por diante. No entanto, esses filmes não são descartáveis, pelo contrário, podem ser de extenso valor ao se pensar sua capacidade de alcançar outros públicos além do acadêmico. Em relação ao *Titanic*, poderia ser dito que o cinema tem extraordinária importância no que diz respeito em manter viva sua memória, inclusive, sendo responsável, muitas vezes por estimular o caminho contrário: por conta da película, se buscam por informações históricas.

Por fim, mais de um século se passou e cada nova informação que se descobre, muda/acrescenta a(o) que se tinha, isso em todas as esferas e o desastre do Titanic serve para evidenciar as ligações entre História, memória e a ficção, gerando oportunidades de se debater conceitos sobre cada uma, ao mesmo tempo que proporciona um campo para análise de suas semelhanças.

REFERÊNCIAS

COHEN, P. S. "Theories of Myth". Man, New Series. v. 4, n. 3, p. 337-353, set. 1969.

DIAS, R. F. "Pensando a "Escritura Fílmica da História": uma leitura crítica do livro de Robert A. Rosenstone". In: XXVIII Simpósio Nacional de História, Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios, 2015, Florianópolis. p. 01-16. Disponível em: < http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1423569990_ARQUIVO_TEXTOCOMPLETO-SNH2015-novaversao.pdf> Acesso em: 15 dez. 2022.

LISBOA, J. L. "Hayden White, Ricoeur e os desafios morais da História. Práticas da História". Journal on Theory, Historiography, and uses of the Past, Lisboa, n. 6, p. 97-104, 2018.

OLIVEIRA, E. D. G. de. "Esquecimentos possíveis: a hermenêutica da memória de Paul Ricoeur". Em Tempo de Histórias. n. 14, 2011.

ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história* / Robert A. Rosenstone; tradução Marcello Lino. – São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SUTERMEISTER, P. "A meta-história de Hayden White: uma crítica construtiva à "ciência" histórica". Revista Espaço Acadêmico, São Paulo, v. 9, n. 97, p. 43-48, jun 2009.

VERNET, M. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 89-155.

WHITE, H. *Meta-História:* a imaginação histórica do século XIX/ Hayden White; [tradução de José Laurêncio de Melo]. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

The Show: considerações sobre a exibição da violência racista[532]

The Show: considerations on the display of racist violence

Pedro de Alencar[533]
(Doutorando – PósCom/UFBA)

Resumo: Neste artigo, analisamos reflexões trazidas pelo cineasta Cruz Angeles em seu curta-metragem The Show (2003), no qual ele questiona a persistente exibição em museus de imagens de linchamentos produzidas pelos linchadores e, por extensão, a exibição da imagem de violência racista no geral. Argumentamos que a partir de The Show é possível pensar também na espetacularização dos vídeos de violência policial, em especial em sua presença deslocada de um contexto urgente de denúncia.

Palavras-chave: *Violência policial; imagens de violência; ética; Estados Unidos.*

Abstract: In this article, we analyze reflections brought by filmmaker Cruz Angeles in his short film The Show (2003), in which he questions the persistent display in museums of images of lynchings produced by lynchers and, by extension, the display of images of racist violence in general. We argue that from The Show it is also possible to think about the spectacularization of police violence videos, especially in their presence displaced from an urgent context of denunciation.

Keywords: *Police violence; images of violence; ethics; United States.*

1. UMA INTRODUÇÃO À IMAGEM ABORDADA

A brutalidade do período chamado *Jim Crow* é estampada em imagem: centenas de linchamentos de pessoas negras nos Estados Unidos ocorreram nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, e muitos foram fotografados pelos próprios linchadores. Trata-se de fotografias em que geralmente um homem negro aparece enforcado em uma árvore, com diversas pessoas brancas em torno dele reunidas. No discurso supremacista, o linchamento era tanto uma forma de deter a suposta ameaça apontada no homem negro linchado como de alertar a população negra para que seu lugar fosse sabido: um de inferioridade. Mas argumenta-se que o discurso supremacista sustentado pela defesa que essas imagens representam tinha motivações ainda mais amplas. Para Henry Louis Gates Jr,

532 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 22 – A imagem que testemunha.

533 - Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

> A ameaça do estupro e a defesa da feminilidade branca foram usadas por Democratas brancos como metáfora para relações econômicas e de poder político mais profundas, e como desculpa para reverter ganhos em direitos que o povo negro tinha obtido durante a Reconstrução. (GATES JR, 2020, p. 144, tradução nossa)

Essas imagens representavam o homem negro como inferior, mas também eram uma autorepresentação do homem branco enquanto *Homem*, nos termos de Wynter (2003) e do homem negro enquanto *outro*. Os usos dessas fotografias estariam portanto inseridos num conjunto de representações da superioridade dos brancos e inferioridade dos negros, e a serviço da manutenção de um poder atrelado ao domínio brutal de um povo em uma sociedade segregada *de jure*. Essa manutenção de poder não era uma tarefa fácil. Segundo Taylor (2016), brancos pobres e brancos ricos, no pós-emancipação, tinham em comum o fato de não serem negros. Era fundamental, portanto, que tal ideal de supremacia fosse perpetuado até onde fosse possível. É nesse contexto que as fotografias de linchamento se inserem: num projeto amplo de manutenção de poder através da sustentação de que *todos* os brancos eram naturalmente superiores a *todos* os negros.

No entanto, as mesmas fotografias suscitavam outras reações, como as campanhas anti-lynching da NAACP, que as usavam, segundo Benjamin Balthaser, para "cooptar seu uso por pessoas brancas, portanto mudando a conversa sobre o linchamento e sobre o que as imagens representavam" (BALTHASER, 2016). Ao longo do tempo, exposições por todos os Estados Unidos exibiram fotografias de linchamento, geralmente com o objetivo de informar sobre a história do racismo do país, ou relembrar dos riscos da tolerância ao ideal de supremacia branca ou a ideologias análogas a ela ainda presentes no país. É exatamente sobre esse tipo de exposição que o cineasta Cruz Angeles se debruça em seu curta-metragem *The Show*, objeto de análise deste artigo.

2. *THE SHOW* (CRUZ ANGELES, 2003)

O curta trata-se de uma encenação de um linchamento de um homem negro, supomos que em algum lugar dos Estados Unidos no período *Jim Crow*. No início, vemos três homens brancos, vistos de um ângulo baixo. Podemos ver os pés de um homem que está deitado, na parte de baixo da tela, mas não sabemos a que homem aqueles pés pertencem.

Os três homens brancos estão em frente a um pier na beira de um rio, e esperam pela chegada de duas mulheres em um pequeno barco. Uma das mulheres, logo que chega, olha horrorizada para a câmera (Figura 1), e nesse instante o filme revela que estávamos acompanhando o ponto de vista de um homem negro (Figura 2), agora em tela.

Figura 1 - Uma das mulheres olha aterrorizada para a câmera. Reprodução: ***The Show*** (dir. Cruz Angeles, 2003)

Figura 2 - É revelado que a câmera até então era o ponto de vista de um homem negro. Reprodução: ***The Show*** (dir. Cruz Angeles, 2003)

Dois dos homens brancos então o arrastam por um caminho de terra, e as mulheres os seguem. O grupo passa por uma casa e vemos o olhar apreensivo de uma mulher negra, parada por dentro de uma janela desta casa. O grupo segue até a base de uma árvore. Um dos homens brancos ri, enquanto o homem negro é enforcado com uma corda. As duas mulheres e os homens posam para uma foto. A imagem do filme se torna estática, e um corte é feito. Vemos então a mesma foto sendo filmada em uma moldura, por detrás de um vidro: trata-se de um museu (Figura 3).

Figura 3 - A fotografia é encarada em um museu por um visitante.
Reprodução: ***The Show*** (dir. Cruz Angeles, 2003)

Figura 4 - Um homem negro é o último a encarar a fotografia.
Reprodução: ***The Show*** (dir. Cruz Angeles, 2003)

Passamos a ver, a partir deste momento, o ponto de vista da fotografia. Pessoas, sozinhas ou em grupo, em um ritmo característico de quem vai a uma exposição, passam, olham a fotografia e saem, seguindo o curso para a próxima fotografia ou obra. Ao final do filme, depois de vermos diversas pessoas passando pela fotografia e a encarando, um homem negro o faz (Figura 4), encerrando o curta-metragem. Nossos esforços por uma análise do filme se concentram nesta última cena.

3. A ÉTICA DO *TORNAR VISÍVEL* E A ÉTICA DO OLHAR

Ao final do curta-metragem, a fotografia é vista em um museu por diversas pessoas que param e a observam atentamente. Nesse procedimento de montagem, Angeles parece demonstrar um incômodo que gira em torno de como a imagem é vista. Contudo, talvez esse incômodo não esteja restrito ao espaço do museu, mas direcionado às próprias ques-

tões vinculadas ao tornar visível. Sugerimos que o incômodo de Angeles está no âmbito dos dispositivos de visibilidade (RANCIÈRE, 2012), tal dispositivo sendo o "que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem". (RANCIÈRE, 2012, p. 96)

Questionar o tornar visível, ou os dispositivos de visibilidade, supõe falar em ética. O museu, ou qualquer outro espaço, é encarado como "dispositivo que regula o estatuto dos corpos" (RANCIÈRE, 2012, p. 96) por Angeles, e sobre essa regulação operam, aparentemente, questões importantes de natureza ética. Podemos pensar na justaposição das duas sequências centrais de *The Show*. Visto que o incômodo de Angeles poderia ser passado sem que houvesse a primeira sequência, supomos que parece haver, na escolha pela encenação, uma espécie de convite para a importância de pensar sobre o que *não está* na fotografia, ou seja, as histórias, contextos, subjetividades, motivações que a antecederam.

Para Sánchez-Biosca (2017), as imagens de atrocidades usualmente trazem em si uma falta, quando ele fala em especular sobre "o que se encontra mais aquém ou mais além dos limites do campo visível e sobre a relação que os seres capturados mantêm com o fora de campo" (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017). Segundo o autor, a apropriação da imagem não é livre de riscos. A necessária especulação, para ele, deveria surgir como uma espécie de método de pensar essas imagens. Esse parece ser exatamente o projeto de Angeles: refletir que há algo além da imagem na imagem em si. O incômodo parece estar também na desconsideração desse fato.

Mas, quando falamos, a partir de Sánchez-Biosca, dos riscos dos quais a apropriação da imagem não está isenta, de que riscos estamos falando? Podemos supor um risco de *dano*. Não estamos falando aqui de uma responsabilidade do exibidor com o sujeito vítima presente na fotografia. Falamos dos efeitos *danosos* que a fotografia pode causar em sua exibição. Nossa visão, alinhada com Rancière, também está com Mondzain (2009), quando ela diz que

> a relação entre a violência e o visível diz respeito, não às imagens da violência, nem à violência própria das imagens, mas à violência cometida contra o pensamento e a palavra, no espectáculo das visibilidades. (MONDZAIN, 2009, p. 34)

Portanto, podemos dizer que o risco é inerente à imagem, mas não imperativo sobre a imagem. Ou seja, não é a mera exibição da imagem, seja onde for, que carrega riscos, mas a forma desta exibição, a articulação, a forma da apropriação, o dispositivo que a torna visível.

Argumentamos, então, que o museu está em *The Show* como *ponto* de articulação. Não é apenas o museu, mas o dispositivo que dá visibilidade à fotografia. A partir disso, pensemos nos olhares ali colocados. Algo é claro: só há um homem negro em cada uma das duas cenas do filme. Primeiro, aquele que morre, cujo ponto de vista inicia o filme; depois, aquele cujo olhar, que encara o primeiro, morto, décadas antes, encerra o filme. Nem todos os outros personagens são não-negros ou brancos, tanto na encenação do linchamento quanto na cena do museu. No entanto, só há esses dois homens negros. Isso nos leva a crer que esse último olhar *ressignifica* de alguma forma o filme. De que forma?

Pensemos a partir das seguintes perguntas feitas por Saidiya Hartman:

> Quais são os protocolos e limites que moldam as narrativas escritas como contra-História, uma aspiração que não é um profilático contra os riscos decorrentes ao reiterar discursos violentos e representar novamente rituais de tortura? Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência? (HARTMAN, 2020, p. 18)

Poderia-se argumentar que a encenação do linchamento seria, então, a reiteração da tortura representada, a replicação da gramática da violência? Talvez se não houvesse tal ressignificação. No entanto, a ressignificação pelo olhar não pode ser confundida como artifício de defesa ou justificação, pois é de fato ressignificação, central à expressão do incômodo, portanto fundamental dentro do filme: o olhar do homem nos força a encarar todos os olhares do filme, porque aqueles que vieram antes eram apenas contemplações talvez corriqueiras de uma obra ou documento histórico. Mas porque ele olha há necessariamente uma sugestão *outra* que busca jogar o espectador – dono de um olhar – de volta às subjetividades até ali trazidas.

Escolhemos nos deter a quatro desses olhares, que nos parecem fundamentais para pensarmos em ética: o olhar que sugere, ou seja, do homem negro que encerra o filme; os olhares dos outros frequentadores do museu; o olhar de Cruz Angeles; e o olhar do espectador de *The Show*. Tendo como ponto central o espectador, vemos que há uma identificação possível deste com os visitantes do museu, visto que da mesma forma que um olhou a encenação/filme de um linchamento – isolada, talvez, reiteração –, o outro olha para a fotografia – registro da ação, fato, documento, mas também, como vimos, muito mais que isso. Portanto, tudo o que dissemos sobre dispositivo se volta contra a própria obra enquanto dispositivo: a encenação, sendo reiteração em potencial, não é também um dispositivo que dá um tipo de visibilidade a sujeitos como aquele?

Não há passividade no olhar. Dado o conjunto de elementos presentes, o incômodo de Angeles não poderia ser apenas com o dispositivo como pertencente a um ator que o opera e articula a imagem dentro dele. Isso seria livrar o espectador de qualquer tipo de reflexão. No entanto, ele, após perceber o incômodo com a presença da imagem no museu como imagem *dada*, é colocado como testemunha da reiteração por um olhar de um homem identificado com o homem linchado. É justamente essa, então, a ressignificação de que falamos: é uma que implica o espectador como espectador, que retira a distância deste para aqueles outros, que são os da fotografia dentro de um museu. Essa implicação é fundamental para pensarmos em ética: *tornar visível* não é tarefa apenas de quem articula; é necessário um espectador com determinado grau de consciência.

4. UM ARGUMENTO CONTRA A IMAGEM *DADA*

As fotografias de linchamentos dos anos *Jim Crow*, catalogadas e exibidas por museólogos e historiadores, são usualmente vistas como predecessoras dos vídeos de violência policial contemporâneos, mas esses, para Balthaser (2016), são mais diversos em sua forma:

> Alguns são produzidos por ativistas e vizinhos de vítimas, outros por câmeras em viaturas ou câmeras de segurança. São disseminados em veículos nacionais de imprensa, em vez de pela polícia (...) e precisamente por esse motivo seu significado não está cuidadosamente situado num contexto ativista. Ao contrário das fotografias da *Crisis* ou da *SNCC*, elas não servem a nenhuma função manifestamente crítica. (BALTHASER, 2016, tradução nossa)

Além de não circularem necessariamente em contexto ativista, há, argumentamos, uma característica dessas imagens que parece ser identificada nos dias de hoje: elas parecem *dadas* à exibição. Os processos em torno da imagem, neste contexto, não supõem considerações éticas, porque não há uma ética imperativa. Ou seja, a disponibilidade da imagem no ambiente virtual, a partir do momento em que ela surge ou viraliza, é cada vez mais uma *total* disponibilidade, não só para acesso, mas para reprodução.

Levar em consideração as reflexões feitas neste artigo e saber dessa *total* disponibilidade da imagem de violência racista trará preocupações, esperamos. Isso porque os dispositivos que regulam o estatuto dos corpos representados neste contexto são inúmeros, e as formas de fazer ver os sujeitos vítimas de violência em suas imagens também. Mas argumentamos que é preciso pensar para além daquele que pensa e articula a imagem, aquele que regula o dispositivo. É claro: é necessário de fato um apelo por considerações éticas no processo de *fazer ver* essas fotografias e vídeos. Balthaser apresenta um argumento onde diz que

> Devemos reconhecer (...) que as imagens de violência contra Afro-Americanos não falam por si mesmas. Para prevenir a naturalização da violência pela mídia nacional – sua anulação do conteúdo radical dessas imagens – deve-se articular tanto a posição do sujeito quanto uma contra-narrativa à da supremacia branca. (BALTHASER, 2016, tradução nossa)

Mas, assim como em *The Show* a preocupação principal de Cruz Angeles parece estar em questões que passam pelo *ver* a imagem, é importante que pensemos também no papel de um espectador crítico no contato com imagens outrora tidas como *dadas* à exibição e articulação. Estaremos os espectadores eximidos de participação em um processo/dispositivo que torna aqueles sujeitos visíveis de alguma forma? Com isso, não queremos dizer que o olhar deve fugir, mas adotar postura crítica frente à própria presença deste sujeito em sua visibilidade pretendida, digamos. Esperamos pela formação de uma consciência que negue a imagem como *dada*, como disponível a qualquer tipo de exibição. Isso levará, idealmente, a um duplo movimento: tanto a uma rejeição da naturalização da articulação quanto a uma transformação no próprio dispositivo, dentro do qual o olhar tem papel fundamental.

REFERÊNCIAS

BALTHASER, B. Racial Violence in Black and White: Lynching Photography and the Documentation of Police Violence. Boston Review, 2016.

GATES JR, H. L. *Stony the Road*: reconstruction, white supremacy and the rise of Jim Crow. Nova Iorque: Penguin Books, 2020.

HARTMAN, S.. Vênus em dois atos. Revista ECO-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.

MONDZAIN, M. J. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

RANCIÈRE, J. A imagem intolerável. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 83–102.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. Imagens de atrocidade e modalidades do olhar: questões de método. In: MORETTIN, E. et al. (orgs.). *Cinema e história*: circularidades, arquivos e experiência estética. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 396–438.

TAYLOR, K. Y.. *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*. Chicago: Haymarket Books, 2016.

WYNTER, S. Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation--An Argument. CR: The New Centennial Review, v. 3, n. 3, p. 257–337, 2003.

Título: *Noite que não finda*[534]

Title: *Endless night*

Pedro Aspahan[535]
(Doutorado - Professor da Escola de Belas Artes - UFMG)

Fig. 01: Imagem do filme *Noite que não finda*

Resumo: O artigo discute o processo de criação do filme *Noite que não finda* (Pedro Aspahan, 06', 2021), demonstrando a relação que se estabelece entre a forma do filme e a composição musical, ambos construídos a partir de princípios matemáticos de progressão exponencial correlatos ao processo de disseminação descontrolada do Corona Vírus no Brasil, e como forma de prestar homenagem às vítimas da doença no país. O filme dialoga com as tradições do cinema estrutural, da música serial e da música espectral.

Palavras-chave: Cinema estrutural, música serial, música espectral, cinema experimental, estética do serialismo.

Abstract: This article discusses the creation process of the film *Endless Night* (Pedro Aspahan, 06', 2021, Brazil). It demonstrates the relationship built between the form of the film and the musical composition, both based on mathematical principles of exponential progression related to the process of uncontrolled dissemination of the Corona Virus in Brazil. It also pays tribute to the more than 60,000 victims (in july of 2020) of the disease in the country. The film makes reference to the tradition of structural film, serial music and spectral music.

534 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST Estilo e Som no Audiovisual: Sessão 5: Vozes e Práticas.

535 - Pedro Aspahan é professor da Escola de Belas Artes da UFMG, com doutorado em Comunicação pela UFMG, e estágio doutoral na King's College London, estudando as relações entre Cinema Moderno, Música Contemporânea e a Estética do Serialismo na obra de Straub-Huillet. É coordenador audiovisual do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Keywords: Structural film, serial music, spectral music, experimental film, aesthetics of serialism.

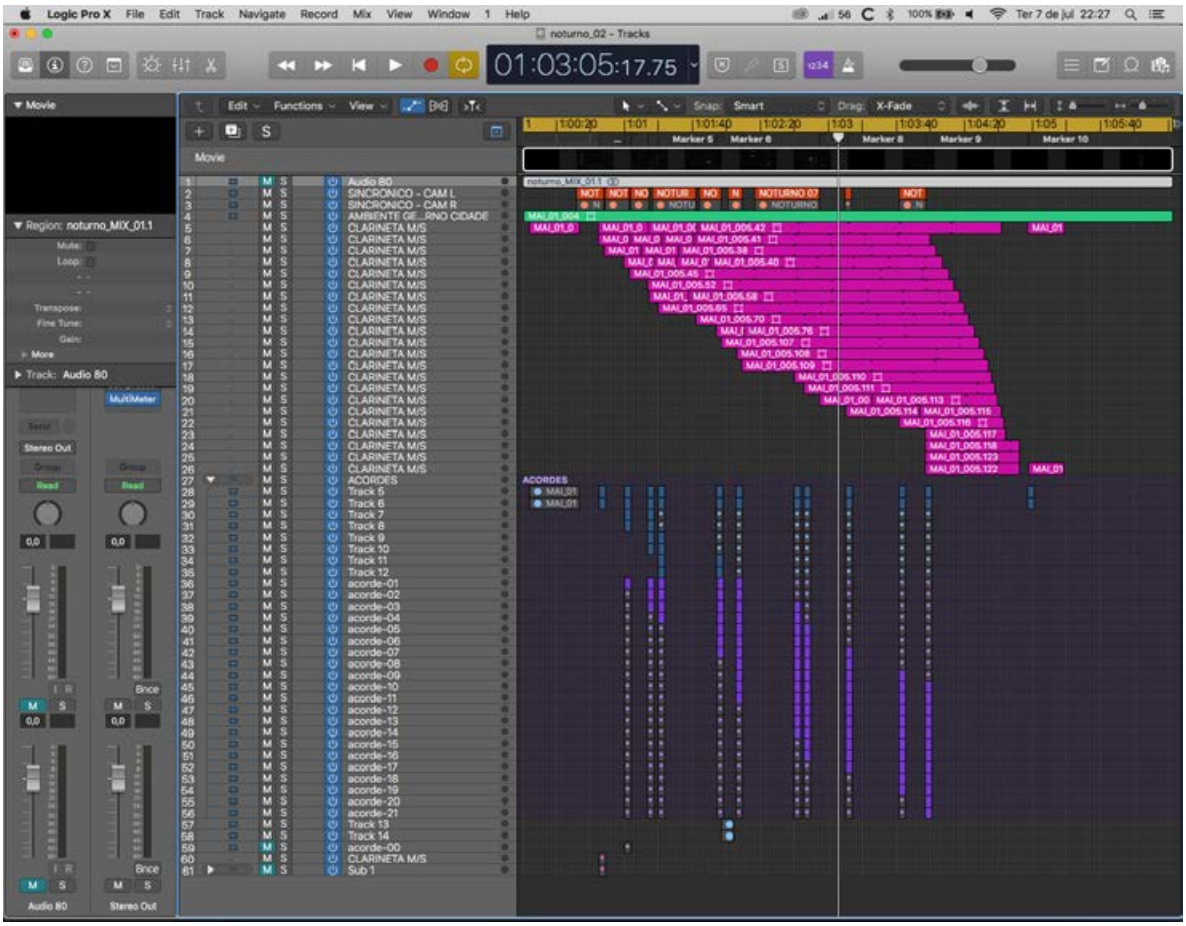


Fig. 02 Projeto e esquema da composição musical no software Logic

O apagar de uma luz em uma janela da cidade noturna pode ser visto de forma poética, como velas que deixam de brilhar, abandonando o calor e a vida de seu ambiente, sugerindo também as vidas que se apagam diante da pandemia no país, enquanto outras luzes se mantêm acessas, velando a noite que não finda. O filme é uma forma de prestar homenagem e de elaborar a perda dessas inúmeras vítimas, incluindo uma pessoa querida de minha família que foi precocemente vitimada pela doença.

Partimos das imagens noturnas da cidade, destacando os momentos em que as luzes de janelas se apagam, muitas vezes de modo bastante imperceptível para o nosso olhar. A experiência do filme oferece ao espectador uma sensação de perda, como se ele não conseguisse reter ou capturar o que acaba de acontecer à sua frente. A música caminha no sentido contrário, destacando, com acordes, cada luz que se apaga.

No processo de construção da forma fílmica utilizamos o princípio matemático de progressão exponencial, próprio à propagação descontrolada da doença (agravada por uma necropolítica irresponsável e negacionista, de extrema direita, do governo Bolsonaro), para marcar cada passagem à tela preta. O primeiro intervalo em preto tem apenas 6 frames de duração, o segundo tem 12 frames, o terceiro, 24 frames (um segundo), até chegarmos ao ápice, no último intervalo, com 1 minuto de tela em preto: um minuto de silêncio das imagens em homenagem às vítimas, enquanto os etéreos sons musicais agonizam nos agudos.

O filme tem 6 minutos exatos de duração e foi feito quando atingimos 60 mil vítimas, em 2021. Cada minuto do filme homenageia 10 mil vítimas. Hoje, em 2022, já ultrapassamos mais de 600 mil mortes por Covid no Brasil. O filme produz um alargamento e uma angustiante densificação da noite que se aprofunda.

A construção da música também é feita usando o princípio da progressão matemática na aplicação de um crescente acúmulo de notas agudas da série harmônica, seguindo a sua lógica numérica intervalar: nota fundamental, oitava, quinta, e assim sucessivamente, o que corresponde às divisões da nota fundamental por valores progressivos: dividido por 2, 3, 4, 5, 6, 7 etc... até o último harmônico possível na tessitura da clarineta, caminhando sempre na direção dos agudos.

Decidi trabalhar com o instrumento de sopro, a clarineta, não só por ser o instrumento ao qual me dediquei intensamente a aprender durante a quarentena, mas principalmente, por seu som ser produzido a partir de um sopro, algo que dialoga com os movimentos da respiração, da vida e da morte, e com os dilemas da Covid-19, que é uma doença respiratória: inspiração e expiração. Além disso, o sopro coloca em questão a própria origem mítica da humanidade, o sopro de vida sobre a matéria, e coloca também a ameaça do último suspiro, que nos visita e que se torna onipresente diante da pandemia.

Para tocar o instrumento é preciso soprar, ficar sem ar durante a produção das notas, parar de respirar. Nesse sentido, a melodia principal vai se estabelecendo através de sopros, os mais longos possíveis, até o completo término do ar na caixa torácica, produzindo um cansaço físico extenuante no instrumentista e um conjunto interessante de variações micro-tonais na afinação.

A cada nova luz que se apaga, uma nova nota mais aguda da série harmônica vem se somar à nota fundamental que ressoa contínua. Trata-se de um processo contínuo e progressivo de adição, em diálogo com as experimentações da música espectral, num jogo intenso de variações timbrísticas, com um certo nível controlado de aleatoriedade. No início, a música soa de forma bastante harmoniosa, por se tratar dos primeiros harmônicos consonantes da série, mas ao longo do tempo, com as adições progressivas dos harmônicos, a complexidade dos intervalos sonoros vai se ampliando e atingindo um nível extremo de dissonância no desenvolvimento da série, com intervalos de segundas maiores e menores em conflito nas notas mais agudas.

Esse movimento de construção da tensão e da dissonância se rarefaz no final, num breve instante em que as notas ainda ressoam antes de lermos o título do filme, quando uma última nota aguda dissonante ressoa solitária sobre a fundamental e podemos perceber com mais clareza a dificuldade do sopro em manter a nota longa por tanto tempo, pois o ar vai acabando e a afinação oscila.

Esse grande movimento musical progressivo também intensifica a sensação daquele momento de angústia provocada pela quarentena, pois, no país, a situação só se agravava e se intensificava de modo progressivo, dada a postura negacionista e complacente do governo de extrema-direita que esteve à frente da pandemia, sem recuos e sem perspectivas de melhora, como uma noite que não finda.

O filme trabalha a relação imagem e música a partir desse princípio matemático de estruturação, oferecendo ao espectador um desafio constante para perceber as pequenas luzes que se apagam das janelas em diálogo com as variações do material sonoro. A imagem vai se rarefazendo e caminhando em direção à tela em preto, o som vai se densificando, caminhando em direção à dissonância, à tensão e ao acúmulo de camadas e intervalos da série harmônica. A atenção do espectador flutua entre ver e escutar, como certa vez propôs Bresson ao criar o seu princípio de não redundância entre a escuta e a visão. Quando os olhos se cansam, damos atenção aos sons, quando os ouvidos se cansam, damos atenção à imagem. Porém, aqui, as imagens se apagam para dar espaço ao luto agonizante dos sons vividos no período da pandemia no Brasil.

Em sua estrutura, o filme dialoga também com as experimentações do chamado "cinema estrutural", de cineastas como Kurt Kren, Peter Kubelka e Michael Snow, ao se utilizar de um dispositivo lógico matemático que rege todo o processo de construção e estruturação fílmica, mas sem perder de vista que a construção de tal dispositivo acontece em função da proposição de um resultado sensível em termos de relações entre imagem e música (como acontece na composição musical serial, por exemplo). Portanto, trata-se de um procedimento próximo à estética do serialismo, tal qual discutida por Markus Bandur, em seu belíssimo ensaio: *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture* publicado em 2001. Segundo Bandur, o pensamento serial se constitui num esforço de:

> Criar formas artificiais baseadas em relações específicas entre individualidade (singularidade) e similaridade, com o objetivo de evitar a repetição, em busca de completude, tendendo a uma permanente inovação tanto na teoria quanto na prática, e girando em torno à ideia de uma mediação estrutural entre diferentes quantidades, qualidades, tipos e classes de elementos. (BANDUR, 2001, p. 07)

Assim, por mais que o termo serialismo seja normalmente associado às inovações introduzidas no campo musical pelo método de composição dodecafônico proposto por Schoenberg e radicalizado pelas experimentações do serialismo integral, do grupo de Darmstad na década de 1950, podemos tomar a série como um modo de pensar, tipicamente moderno, que contribui para a estruturação de formas artísticas em diferentes campos, como na arquitetura, na pintura, na dança e no cinema. Sobre esse aspecto da série, Pierre Boulez destaca:

> A série tornou-se um modo de pensar polivalente e não mais uma técnica de vocabulário apenas. O pensamento serial de hoje faz questão de sublinhar que a série deve não somente engendrar o próprio vocabulário, como também aumentar a estrutura da obra; é portanto uma reação total contra o pensamento clássico cuja in-

> tenção é que a forma seja, praticamente, algo de preexistente, assim como é a morfologia geral. Aqui não existem escalas preconcebidas, ou seja, não existem estruturas gerais onde se insere um pensamento particular; por outro lado, todas as vezes que o pensamento do compositor precisa se expressar, ele utiliza uma metodologia determinada, cria os objetos de que necessita e a forma indispensável para organizá-los. O pensamento tonal clássico fundamenta-se num universo definido pela gravitação e pela atração; o pensamento serial, sobre um universo em perpétua expansão. (BOULEZ, 1995, 270-272).

Desse modo, o curta que propomos é também um exercício de criação por meio de princípios estruturais próximos à Estética do Serialismo compreendida de modo expandido, um modo de pensar a produção de relações entre imagem e música segundo um critério simples e coeso, afim de produzir um resultado sensível e uma interpretação crítica do momento histórico que vivemos.

REFERÊNCIAS

ASPAHAN, Pedro. *Composição musical e pensamento cinematográfico: a estética do serialismo no cinema de Straub-Huillet*. Belo Horizonte: UFMG, 2017, orientação de César Guimarães, 323 fls.

ASPAHAN, Pedro. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2008.

BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism: contemporary research from music to architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The Board of Regents of The University of Wisconsin System, 1985.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995

BRADY, Martin. *Entrückung und Bilderverbot: Arnold Schoenberg and Film*. London: University of London, 1998.

BURCH, Nöel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MOURAO, P. DUARTE, T. (Orgs.) *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

GIDAL, Peter (org.). *Structural Film Anthology*. London: British Film Institute, 1978.

A animação para telas hemisféricas sob a perspectiva do *live cinema*[536]

Animation for hemispheric screens under the live cinema perspective

Pedro Luis Viana[537]
(Mestrando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Pretendemos abordar os aspectos da animação desenvolvida para telas hemisféricas, a partir da ideia de cinema como arqueologia das mídias, levando em consideração as tensões sobre o conceito pré e pós no cinema, tendo como objetos obras operadas através da lógica da montagem ao vivo. Por tanto, colaboram com o tema, as problemáticas como a do distanciamento e sobrevivências entre diferentes formas de fazer cinema, e de como a manipulação performática e as ferramentas tecnológicas induzem os desenvolvimentos estéticos e poéticos dessas práticas.

Palavras-chave: Telas hemisféricas, animação, arqueologia das mídias.

Abstract: We intend to discuss aspects of animation created for hemispherical screens, from the idea of cinema as media archeology, taking into consideration the concept of pre and post in cinema, having as objects works that are operated through the logic of live montage. Therefore, collaborate with the theme, problems such as the distancing and survival between diverse forms of cinema creation, and how performative manipulation and technological tools induce the aesthetic and poetic developments of these practices.

Keywords: Hemispheric-screens, animation, media archaeology.

A partir do contato com o conceito de cinema como arqueologia das mídias, a investigação passa a explorar os elementos do chamado pré-cinema, com os objetivos de compreender seus desenvolvimentos estéticos, tecnológicos e metodológicos e então apontar, dentro da lógica do cinema como arqueologia das mídias, as sobrevivências, as obsolescências e apropriações que essas práticas operam entre os gestos de montagem de diferentes historicidades e dispositivos, seja do cinema, do vídeo ou até mesmo de práticas artísticas e culturais anteriores mais próximas à pintura e à arquitetura.

536 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Animação, linguagem e suas interfaces.

537 - Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, mestrando do programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

A OBRA LATENT SPACE

Latent Space é uma performance audiovisual projetada em tela hemisférica, desenvolvida em 2019 em um programa de residência artística na Société des arts technologiques (SAT), em Montreal no Canadá, pelo artista audiovisual Marian Essl, que assina uma série de trabalhos monocromáticos com o codinome *MONOCOLOR*. O artista vem de um contexto familiar musical e de uma formação em artes visuais tecnológicas, e vai explorar a relação entre som e imagem através da luz e espaço, visando criar universos audiovisuais imersivos e interativos, através de uma montagem que se dá usualmente em tempo real, dentro da lógica da performance visual e musical, a partir de linguagem de programação. A obra *Latent Space* possui três formatos: a exibição da composição audiovisual pré-renderizada, projetada em tela hemisférica, com duração de cerca de 25 minutos, uma segunda versão interativa para exibição em galeria, sem projeção, em tela retangular, e uma terceira versão, a qual esta investigação se debruça: a performance audiovisual montada em tempo real, ou seja, com a presença do artista montando o trabalho ao vivo, sob a presença e o olhar do público. No trabalho, linhas brancas sobre um fundo escuro são projetadas em uma tela hemisférica, na qual os movimentos dos gráficos tecem uma animação, forjando sobre a perspectiva dos espectadores um espaço virtual. Hora geométrico, hora orgânico, esse espaço se transforma, se contrai e se expande através da constante manipulação de imagens e sons por parte do artista.

Como metodologia de análise da obra *Latent Space* de *MONOCOLOR*, me aproprio dos conceitos de cinema como arqueologia das mídias, discutido por Elsaesser em seu livro de mesmo nome, onde o autor propõe uma forma de pensar a história do cinema, através da noção de arqueologia das mídias, os desafios dos avanços tecnológicos e a influência no ambiente urbano da forma de pensar a imagem em movimento. E, também, o conceito de aliança midiática, tratado por Kittler em seu livro Mídias Ópticas, onde o autor propõe a ideia de que toda mídia é fruto de uma preexistente associação midiática ao expor um panorama dos reinos pictóricos artificiais desde a pré-história, as imagens que acompanhavam textos na condição de ilustração, passando pelos aparelhos da câmera obscura e da lanterna mágica, também por quando as imagens ganham movimento, no filme, televisão e chegando enfim no computador, apontando sempre os princípios gerais do arquivamento, da transmissão e da computação de imagens acima de suas diversas realizações. (KITTLER, 2016. p. 24). Portanto proponho pensar a obra *Latent Space* de *MONOCOLOR* do ponto de vista das alianças técnico-midiáticas, tratando neste texto de obras audiovisuais, processos criativos e avanços tecnológicos que viriam a colaborar por uma arqueologia das telas hemisféricas, por uma arqueologia do espaço de projeção, por uma arqueologia do *live cinema* e, por fim, por uma arqueologia da animação expandida.

POR UMA ARQUEOLOGIA DAS TELAS HEMISFÉRICAS

Temos a ocorrência de projeção de base redonda desde as lanternas mágicas, aparelho de transmissão precursor de todas as telas cinematográficas (KITTLER, 2016, p. 92), ao qual proponho acrescentar também as telas hemisféricas. A Lanterna Mágica, com sua

função de simular o movimento através da utilização de figuras inanimadas projetadas sobre uma superfície, representava, segundo Kittler (2016), a inversão da câmera obscura, ao substituir a fonte luminosa natural do sol por uma fonte de luz artificial, e ao inverter o ambiente da projeção de dentro para fora da câmera obscura, as imagens ganhavam assim uma nova forma de transmissão, adquirindo popularidade junto ao entretenimento público, para além do seu uso técnico nas áreas da ciência, arte e religião. O *Rijksmuseum*, museu nacional da Holanda, dedicado a artes e história, possui grande parte de seu acervo digitalizado e disponibilizado gratuitamente na internet ao público. Dentre o acervo estão peças de slides de madeira, com pinturas em vidros, utilizadas em projeções de lanternas mágicas e percebe-se, pelas datas, que, ainda no século XVII, muitos desses slides utilizavam como suporte para essas projeções, vidros redondos A partir do século XVIII, percebe-se uma ampliação no formato desse suporte de vidro, ou seja, começam a surgir variações nas janelas de projeção, desde suportes quadrados, permitindo projeções quadradas, permitindo uma expansão dos limites desse quadro.

Figura I. Vijf taferelen uit de Klassieke mythologie, autoria anônima, Rijksmuseum, ca. 1700 - ca. 1790

Figura II. Een geraamte en twee mannen, autoria anônima, Rijksmuseum, c. 1793 - c. 1830

POR UMA ARQUEOLOGIA DO ESPAÇO DE PROJEÇÃO

Em *Latent Space*, essa tela circular ganha também uma dimensão arquitetônica. É aqui então que essa investigação se volta por uma arqueologia do espaço de projeção. Me utilizo do termo espaço de projeção como uma versão genérica do termo sala de cinema, podendo abranger espaços em galerias, espaços urbanos, salas de planetário e etc. *Latent Space* foi exibida pela primeira vez em 2019 na *Satosphère* um teatro modular em forma de cúpula, com 18 metros de diâmetro e cerca de 12 metros de altura, formando uma tela de projeção esférica de até 360 graus, podendo acomodar até 350 espectadores. “Poderíamos dizer que o cinema faz convergir três dimensões diferentes em seu dispositivo: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano, a tecnologia de captação/projeção, cujo formato

padrão foi inventado no final do século XIX, e, finalmente, a forma narrativa" (PARENTE e CARVALHOS, 2009, p. 27). Sugiro que essas três dimensões convirjam em outro espaço de projeção: os planetários. Tony Rothman no texto *Geodesics, Domes and Spacetime*, do seu livro intitulado *Science à la Mode: Physical Fashions and Friction*, expõe a intercessão dos caminhos de formalização do planetário, desde a matemática geodésica e da arquitetura do domo. Em relação a dimensão arquitetônica, o domo enquanto forma e superfície de representação simbólica já era utilizado pelas igrejas para tratar das questões do divino desde Brunelleschi. Mas ainda antes disso, por volta de 350 antes de Cristo, segundo o autor, possivelmente modelos de representação astronômica eram desenvolvidos por Eudoxo de Cnidos, que viriam a ser aperfeiçoados ao longo dos séculos e aumentados para que o ser humano pudesse caber dentro deles, observando o céu de dentro do globo e não mais de fora, como foi o caso do *Gottorp Globe* desenvolvido por Adam Olearius na Alemanha entre 1654 e 1664, possuindo 3.1 metros de diâmetro. Em Jena, na Alemanha, o *Zeiss-Planetarium*, construído em 1926, funciona ainda hoje, sendo o planetário em funcionamento mais antigo do mundo. Buckminster Fuller criou em 1960 o projeto *Cloud Nine*, proposta de cidade flutuante em formatos de esferas geodésicas, baseada nas *Airborne Cities* da ficção científica da literatura, do cinema e que recentemente também se mostra presente nos jogos digitais. Tais estruturas esféricas flutuantes seriam construídas a partir de unidades básicas triangulares que juntas formariam uma esfera cujo ar contido dentro de si seria irrelevante comparado a massa da própria estrutura, sendo possível então, a partir da diferença de temperatura interna e externa, fazê-la flutuar. Em relação a dimensão da projeção: o artista audiovisual americano Stan VanDerBeek utilizou do termo "cinema expandido" em seu manifesto escrito em 1965, intitulado "*Culture: intercom and expanded cinema, a proposal and manifesto"*, onde se pretendia a criação de uma nova linguagem audiovisual internacional, a partir das propostas de criação de centros de pesquisa em audiovisual e do desenvolvimento de tecnologias de compartilhamento de imagens, ambos em escala internacional. Em *Movie-Drome,* trabalho inspirado nos trabalhos arquitetônicos esféricos de Buckminster Fuller, as multi-projeções sobre a tela hemisférica da sala de cinema, VanDerBeek traduz suas ideias e desejos a respeito de um novo conceito de cinema, que subvertia as limitações de uma única tela de projeção, em direção ao cosmos, ou até mesmo de uma inteligência extraterrestre – acrescento ainda, uma inteligência artificial. O trabalho de Van der Beek foi um entre tantos outros a apresentarem um movimento que pensa uma produção que questiona o dispositivo normalizado do cinema, e para além disso, pensam possíveis espaços de representação, seja pela pintura enquanto elemento anterior à projeção projeção, enquanto o cinema ainda não existia enquanto dispositivo formalizado. O cinema se move em direção às outras linguagens artísticas e junto leva consigo suas arquiteturas e seus discursos, quebrando regimes formalizados e, principalmente, abrindo espaço para o diálogo com novas formas de se fazer cinema.

POR UMA ARQUEOLOGIA DO *LIVE CINEMA*

O gesto de montagem aqui também é performático. No caso de *Latent Space*, o conteúdo visual em sua totalidade é criado a partir de linguagem de programação, através do qual o artista fabrica *samples* antes da sessão audiovisual. Esses *samples* podem ser montados de diferentes formas. Mia Makela (2011) apresenta em seu artigo intitulado *"Live Cinema language and Elements"* a utilização do *loop* na montagem ao vivo, elemento fundamental para compreender o cinema em tempo real: "Performances em tempo real são baseadas em material de loop em vez de materiais brutos editáveis. Os softwares voltados para performances audiovisuais em tempo real fazem um loop automático de todos os clipes até que seja dito o contrário". Sendo assim, o gesto performático sobre a montagem – definido a partir da presença do artista – é indispensável para que o conteúdo seja construído e exibido a partir do desenvolvimento da própria montagem em tempo real.

Mas de onde surge o cinema ao vivo? Henrique Roscoe, no artigo "Estratégias para produção de trabalhos audiovisuais ao vivo" do livro "Pesquisa em Animação (Cinema e Poéticas tecnológicas)" de 2019, apresenta um panorama da *Visual Music*, gênero audiovisual caracterizado pela utilização de estruturas advindas da música como parâmetros para o tratamento de imagens, e que nasce a partir dos Color Organs, instrumentos que tinham como objetivo criar relações diretas entre som e imagem, a partir de correspondências entre notas da escala musical e cores do espectro visual. O professor Maarten Franssen, da Universidade Técnica de Delft, vai apontar no seu texto "*The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel"* de 1991, a importância do Cravo Ocular para o mundo da ciência e também sua importância para a evolução estética inclusive da literatura que viria a desembocar no Romantismo, principalmente em relação à ideia de sinestesia. Alexander Wallace Rimington afirma em seu artigo *A New Art: Colour-Music* de 1895 que "a cor vem sendo apresentava sem mobilidade e quase invariavelmente associada a forma, tanto na natureza como na arte", e cria a obra chamada *Color-Organs*, na qual ele controlava espectros de cor através das teclas do instrumento, na tentativa de libertar a cor do seu entrave da forma. Três novos elementos são adicionados a cor: tempo, ritmo e combinação espontânea. E vai sugerir analogias científicas entre som e cor, tratando por exemplo dos aspectos da propagação sonora.

POR UM ENSAIO DE UMA ANIMAÇÃO EXPANDIDA

Latent Space é comumente divulgado enquanto uma obra imersiva, mas eu gostaria de propor aqui um diálogo entre o trabalho de MONOCOLOR e o trabalho *Line Describing a Cone* de Anthony Mccall, para tentar compreender o conceito de imersão e se ele é realmente aplicável neste caso. Philippe-Alain Michaud, em seu livro "Filme: por uma teoria expandida do cinema" descreve o trabalho de Mccall:

> Filmado numa mesa de animação, imagem por imagem, *Linha* mostra a formação progressiva de um círculo traçado com guache branco, por meio de uma esferográfica e um compasso, sobre uma folha de papel preto." [...] "O filme deve ser projetado não num cinema, porém num espaço de exposição fechado, homogêneo e não hierar-

> quizado, sem degraus, sem separação entre a cabine e a sala, sem fileiras de assentos e, acima de tudo, sem tela." [...] "Ponto essencial: um produto fumígeno é difundido durante a projeção, para que a imagem do círculo projetado na superfície da tela seja substituída pela do feixe luminoso proveniente do projetor, que assume na fumaça uma consistência material." [...] "Segundo McCall, o comprimento ideal do feixe [...] deve ficar compreendido entre 15 e 25 metros. A largura deve ser de 2,5 a 3 metros, e a base deve situar-se a cerca de 30 centímetros do chão. Um espectador deve caber inteiro dentro do cone, sem que seus braços esticados toquem o ápice." (MICHAUD, 2014: 118)

Em *Line* o espectador se posiciona corporalmente dentro da projeção, entre a ponta e a base do cone. O *meio-projeção* toma para si o status, antes pertencente a sua base – a tela – de elemento principal da figura matemática cônica. Agora o espectador está fisicamente mergulhado na projeção, podendo interagir de forma concreta com a animação, que também assume sua forma expandida, para além de sua base – a tela – sua forma completa, cónica. Já em *Latent Space*, o espectador não possui contato direto com o *meio-projeção*, na versão performática, com a presença do artista, o público também não pode interagir com a obra. Então o que faz dela imersiva? Se entendermos o termo imersão como espectro, *Latent Space* se encontraria mais próximo da imersão do cinema em seu dispositivo formalizado, tendo sua tela como suporte para uma animação em constante contração e expansão que envolve e mergulha o espectador em sua narrativa.

REFERÊNCIAS

FRANSSEN, Maarten. *The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel:* The Science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre. Groningen: Rodopi, 1991

KITTLER, Friedrich. *Mídias Ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

MACHADO, Arlindo; CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea.* São Paulo: Revista Galáxia, 2009.

MAKELA, Mia. Live Cinema language and Elements. Helsinque: Helsinki University of Art and Design, 2011.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme*: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ROTHMAN, Tony. Science à la Mode*: Physical Fashions and Friction.* Nova Jersey: Princeton University Press, 2014.

ROSCOE, Henrique. *Estratégias para produção de trabalhos audiovisuais ao vivo.* In SILVA GINO, Maurício; TAVARES, Mariana Ribeiro (orgs.). *Pesquisas em Animação*: Cinema e Poéticas tecnológicas. Belo Horizonte: Editora Ramalhete, 2019.

VANDERBEEK, Stan. *Culture: intercom and expanded cinema,* a proposal and manifesto. In MACKENZIE, Scott (org.). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures:* A Critical Anthology, Berkeley: University of California Press, 2014.

Trajetórias utópicas no cinema de Carlos Diegues dos anos oitenta.[538]

Utopian trajectories in the cinema of Carlos Diegues in the eighties.

Rafael Garcia Madalen Eiras[539]
(Doutorando – PPGCine- UFF)

Resumo: Este trabalho faz uma análise de como a utopia se apresenta em dois filmes do diretor Carlos Diegues: *Quilombo* (1984) e *Um Trem Para As Estrelas* (1987). Obras produzidas em um período de redemocratização e apresentam a passagem do diretor de um cinema moderno brasileiro, para uma estética que assume a pós-moderna na cinematografia nacional.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Utopia, Pós-modernidade, Carlos Diegues.

Abstract:]This work analyses how utopia is presented in two films by Carlos Diegues: *Quilombo* (1984) and *Um trem para as estrelas* (1987). Works produced in a period of redemocratization and show the director's passage from a modern Brazilian cinema to na aesthetic that assume the postmodern in national cinematography.

Keywords: Brazilian Cinema, utopia, postmodernity, Carlos Diegues.

INTRODUÇÃO

O texto é o inicio de um projeto de doutorado onde se propõe a investigação de duas obras subsequentes do diretor Carlos Diegues, *Quilombo* (1984) e *Um trem para as estrelas* (1987). Pesquisa que tem como objetivo perceber a passagem para um breve momento na historiografia do cinema nacional denominado de pós-moderno. Tendo o foco da participação na *SOCINE* delimitado pelo conceito da utopia nas duas obras.

Os dois filmes ilustram em suas estéticas esse momento que tem como marco temporal meados dos anos de 1980. *Quilombo* é um filme que apesar de trazer propostas pós-modernas em sua estética, ainda trabalha temas cinemanovistas. Evidenciado na busca de uma imagem social e política para representar o Brasil. Já em *Um trem para as estrelas*, surgem diversas oposições ao filme anterior. Obra percebida como uma proposta estética urbana, rodeada de clichês, de fragmentações, de hibridismos e hipertextualidades, como a releitura de códigos já utilizados em vários momentos da história do cinema.

538 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados – Sessão 4: Cinema Novo e além

539 - O autor é doutorando(PPGCine-UFF); mestre em Humanidades, Culturas e Artes (UNIGRANRIO) e graduado em Cinema e Audiovisual (UNESA). Além de Professor do Município do Rio de Janeiro.

O período histórico brasileiro é de reabertura política, de luta pelas eleições diretas para a Presidência da República. Um momento de grande clima de transição em que o cinema nacional e sua forma estatal de produção e distribuição, se encontravam em crise. Um "quadro em que se fala da morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme" (XAVIER, 2001, p.52). Assim, surge na segunda metade da década, um debate estético que evidenciava a sintonia com um cinema contemporâneo, mas que ainda trazia uma articulação particular da "questão nacional", "traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com tradições literárias e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito" (XAVIER, 2001, p. 38). No entanto, a "constelação moderna" não constituía mais uma referência exclusiva.

Esse é o caso, segundo Ismail Xavier, de *Quilombo*, que apesar de recriar a cultura brasileira através de uma ressignificação do próprio Cinema Novo, está repleto de características que já se relacionavam a uma estética pós-moderna: Como as suas cores plásticas, a trilha sonora *pop* e a narrativa clássica na construção do simulacro em que o tema quilombola elabora um olhar sobre a sociedade brasileira por meio da cultura. Afinal, o filme mostra a trajetória de resistência à escravidão colonial, mas a representação do passado aponta para o futuro, em uma negociação quase esquizofrênica com o tempo. Um debate que já aponta para o contexto contemporâneo ao momento, mas ainda trazia uma articulação potente com o *Cinema Novo.* Traços que estão presentes nas perspectivas utópicas do filme ao propor uma espécie de "Democracia Cordial".

Nesta conjuntura, experientes diretores que passaram pelo Cinema Novo, mas atentos ao seu tempo, partem para esses desvios pós-modernos. Como é o caso de Carlos Diegues com a inspiração visual de *Um trem para as estrelas* e decididamente em *Dias melhores virão* (1988-1989)

Em *Um trem para as estrelas* se apresenta uma releitura do mito de Orfeu, em que um jovem saxofonista branco passa por diversas experiências nas ruas do Rio de Janeiro enquanto procura sua namorada desaparecida. Durante essa busca, ele vivencia, pela cidade, violência, miséria e injustiças; sempre envolvido pela música e o cenário do rock nacional. Um intrincado jogo de referências e metalinguagens em que, por exemplo, Cazuza aparece como ele próprio e interpreta a canção-tema que é de sua autoria (em parceria com Gilberto Gil). O filme mergulha "fundo no visual pós-moderno, com o inevitável saxofone tocado de madrugada, cenários com neon, fotografia fantasia e trama policial transcorrendo dentro da noite urbana" (RAMOS, 2016, p. 480). Abandonando, assim, o enfrentamento da simulação cinematográfica, fazendo um profundo "mergulho no jogo de espelhos no qual a retificação da mercadoria é estampada em espetáculo" (RAMOS, 2016, p. 456). Lugar em que as utopias parecem enfraquecidas. No entanto, segundo Jameson (2006) seria na impossibilidade que residiria o poder transformador da utopia.

UTOPIA E PÓS-MODERNIDADE

Foi só em 1516, na obra clássica de Thomas More, *Utopia*, que a palavra passou a ser percebida como um conceito relacionado a um gênero literário: a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz. (CHAUÍ, 2008). Quando chegou o século XIX, surgem as chamadas "utopias práticas", no que se pode chamar de socialismo moderno, pensado em contrapartida ao desenvolvimento do capitalismo. É nessa conjetura que Engels e Marx elaboraram uma proposta de socialismo científico, numa crítica direta ao que seria o socialismo utópico (CHAUÍ, 2008). Ou seja, o socialismo científico seria o uso racional do imaginário utópico dos dominados, da classe trabalhadora; o amadurecimento político de uma prática. A revolução seria transformar esse 'não lugar' em um lugar.

Essa utopia revolucionária acaba por ser uma força que critica o poder dominante existente no presente, e não uma simples possibilidade futura, preconizando uma "utopia concreta", não só porque se relaciona ao socialismo, mas porque se apresenta na práxis dialética. No entanto, nos anos 1980 essa dinâmica já parecia estar fora do lugar, um conceito incerto. O historiador François Hartog (2003) percebe em seu conceito de *presentismo* que um complexo esquema surge depois de maio de 1968, em que ideias revolucionárias e utópicas começam a se misturar com um horizonte estritamente limitado ao presente suprimindo a importância do futuro, Mudança que se deve às novas "solicitações do mercado, ao funcionamento de uma sociedade de consumo, às mudanças científicas e técnicas, aos ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente torna tudo obsoleto" (HARTOG, 2003, p. 11).

Esse esquema para o autor vai se concretizar mais adiante com a queda do muro de Berlim, em 1989, já está eclodindo em 1984 no momento em que Quilombo é produzido e se mistura ao entusiasmo utópico inerente ao processo de redemocratização do país. Uma experiência do presente, em que o passado não seria mais referência para perceber um futuro fechado e certo.

Já o que se entende como modernidade para GUMBRECHT (2010), seria a predominância do sentido com vocação hermenêutica, expressa pelas dicotomias espírito e matéria, mente e corpo, significado e significante. O autor evidencia que essa cultura do sentido não seria a única e mais profunda forma de lidar com aquilo que está presente no mundo. Pelo contrário; a excessiva hierarquização da espiritualidade, da metafísica, levando à perda do mundo e das coisas, traria para a contemporaneidade a busca por um espaço de vivência não conceitual, da experiência, da presença. Para o autor, seria essa a dinâmica pós-moderna.

Nesse contexto, há o entendimento do conceito de utopia de duas formas: tanto como lugar a ser alcançado por meio da prática política como se reforçou durante todo o século XX, ou como um ritual de presentificação.

Fredric Jamson (2006) analisando a cultura pós-moderna desenha um prognóstico catastrófico e reducionista a respeito do futuro. Mas também uma quebra radical que emerge do fim dos anos 50 e anos 60. O que ele vai ligar diretamente a um terceiro estágio do capitalismo, o capitalismo tardio.

No pós-modernismo de Jameson as relações de espaço e tempo são alteradas das existentes na modernidade, o tempo teleológico perde sua finalidade dando lugar a uma experiência esquizofrênica, onde se elabora outras relações entre espaço e tempo. A intensidade esquizofrênica impossibilita a imaginação além da pura presença espacial, mas ainda é uma experiência de tempo (JAMESON, 2006) Assim, a utopia ainda existe, mesmo em uma sociedade que parou de pensar no progresso histórico e passa a dar mais valor a distância entre corpos, as intensidades, da micropolítica.

A utopia pós-moderna não está no pensar um mundo novo, invocando uma política universal de mudança da realidade. Exemplo disso é a discussão que Jameson vai fazer em relação ao símbolo e o alegórico. O alegorico não é uma atividade certeira, universal, mas que se esparrama no espaço, que percebe outras sensações impossibilitadas pela centralidade do símbolo. Local em que a utopia não surgiria através de símbolos, mas de alegorias geográficas, horizontais que incidem sobre um corpo particular, ela não é um projeto de mundo coletivo, mas a sensação de um indivíduo, de um corpo que deseja e vislumbra.

Uma questão importante do cinema pós-moderno é o esvaziamento dos significados, ponto focal das vanguardas modernas na concepção do autor e da crítica ao cinema clássico, onde há a predominância da imanência, do que emerge do filme e não se fecha. A utopia pós-moderna se apresenta no corpo quando se deseja ser algo diferente, ou se experimenta no corpo esse desejar. Nesse sentido, o corpo que quer é um corpo utópico.

Foi nos anos oitenta que se relacionou a expressão “pós-moderna” a filmes, com o objetivo de diferenciá-los de realizações anteriores; eram filmes que “desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades” (PUCCI Jr., 2016, p. 363), designando o que fugiria às classificações tradicionais da teoria. Filmes caracterizados por um sentido de nostalgia, que geravam imagens e simulacros do passado, produzindo algo como um “pseudopassado”.

Porém, não se trata de fazer aqui uma apologia a uma perspectiva pós-moderna, mas entender que é onde as obras analisadas aqui estão situadas, principalmente se pegarmos Jameson como teórico norteador. Também é essencial ter em mente que a própria ideia de modernidade na contemporaneidade é problematizada por perspectivas decolonias. Abordagem teórica que entende que a modernidade se desenvolveu na exploração colonial, e, portanto, não se deve entender países como o Brasil atravessados pela mesma modernidade que se entende a Europa e os Estados Unidos e da mesma forma pode-se entende a pós-modernidade. Ou seja, dizer que o Brasil passa, ou passou na década de 1980 por uma

pós-modernidade é uma afirmação complexa. Deve-se, no mínimo, entender que nesses países essa dinâmica se dá de formas particulares, sem poder universalizar o que seria uma perspectiva contemporânea dessas sociedades.

No entanto, há uma distinção a ser feita: diferenciar o que seria o período histórico pensado como pós-moderno e uma estética pós-moderna. Da mesma forma que na modernidade se tinham obras artísticas que não eram modernistas, pode-se ter uma estética nomeada de pós-moderna em um lugar em que essa pós-modernidade não acontece de fato. Nos filmes apresentados aqui, há um esforço do diretor de absorver essa dinâmica cultural, principalmente do cinema norte americano. Como o próprio Diegues cita em suas memórias:

> Quando já desenvolvia o projeto de *Quilombo*, descobri *O fundo do coração* (One From the Heart, 1982), de Coppola, que eu não parava de rever e de mostrar aos outros na novidade do aparelho de VHS. O filme, passado em Las Vegas, me ajudaria na concepção visual de Quilombo e me faria contemplar a possibilidade de fazer o outro filme, o "Filme carioca".(filme que depois seria intitulado Um trem para as estrelas) (DIEGUES, 2014, p.467).

Assim, nos filmes aqui apresentados, a referência no modo intertextual do Cinema Moderno é enfraquecida. Um debate que se origina no final da década de 1980 em torno de basicamente dois eixos estruturais: o esgotamento do modo estatal de produção e distribuição, devido à crise da Embrafilme e seu posterior fim, e a emergência de neoliberalismo circunscrito em movimentos democráticos com o fim da ditadura militar.

ANALISANDO AS CENAS

Duas cenas, uma em cada obra, são marcantes neste sentido, ao permitir uma comparação apontando para os elementos estéticos dos filmes. Em Quilombo, um plano fechado mostra Zumbi. Um Jovem negro que olha um cometa passar pelos céus. Ele fecha os olhos (fotograma 1) se transportando mentalmente através do corte seco para a festa carnavalesca em Palmares (fotograma 2). Um lugar utópico nesse sentido, por ser um reflexo político, social e cultural do presente.

Fotograma 1

Fonte: Filme Quilombo, 1984

Fotograma 2

Fonte: Filme Quilombo, 1984

No segundo, vemos em um plano fechado (fotograma 3) a imagem de um jovem músico, que de olhos fechados faz barulhos do ambiente urbano com a boca, imitando o som do saxofone. No plano anterior, vemos a cidade à noite (fotograma 4) com seus prédios repletos de luzes acesas. É diante desta imagem deslumbrante que o personagem está e abre os olhos para admirá-la, sem o sentido de olhar para o futuro, como acontece no filme anterior, mas para vivenciar o presente.

Fotograma 3

Fonte: Filme Um trem para as estrelas, 1987

Fotograma 4

Fonte: Filme Um trem para as estrelas, 1987

Em ambas as cenas o futuro é presentificado e o simulacro cinematográfico se revela distante das representações históricas de um cinema moderno. Alertando o espectador da impossibilidade, da falta da própria utopia.

Porém em *Quilombo* ainda há um projeto transcendental, a imagem de um futuro possível. Em contrapartida, *Um trem para as estrelas* esse sentido moderno perde a força. Não há imaginação, só sensações. Nesse sentido, Zumbi é parte do sistema histórico ao buscar Palmares como apoteose revolucionária, mesmo tendo na narrativa do filme a nostalgia, a alegoria, a história como simulacro, perspectivas de uma produto cultural entrelaçado a um capitalismo tardio.

Quilombo, apesar de ter no corpo de Zumbi a experiência utópica, a projeta em uma idealização coletiva de uma sociedade brasileira aquilombada. Ele sente no corpo a totalidade. Já o personagem branco do segundo filme, busca no corpo a sensação que o transporte pela paisagem, que o tira desse sistema histórico, teleológico. Ele não imagina, ele é o corpo utópico que sente o presente através do particular.

ALGUNS APONTAMENTOS FINAIS

As perspectivas pós-modernas desarticulam a totalidade, assim, a utopia perde o sentido de apontar um lugar universal, como uma terra prometida. O futuro como utopia é sugado pela sinestesia corporal, para a experiência de uma cultura de presença. Querendo ou não, o capital necessita sempre da imaginação, de desejos incontroláveis. Desta forma, como percebe Jameson, é nesse momento que mais precisamos da utopia, quando não se permite mais imaginar. É o que Zumbi ainda consegue e o que parece querer o personagem de *Um trem para as estrelas*.

REFERÊNCIAS

CHAUÍ, M. Notas sobre utopia. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 60, n. 1 - Especial, p. 7-12, 2008.

DIEGUES, Carlos. Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GUMBRECHT, Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

HARTOG, François. "Tempo, História e a escrita da História: a ordem do tempo." Revista de História, v. 148, p. 9-34, 2003.

JAMESON, F. Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 2006.

PUCCI Jr., Renato Luiz. "Cinema pós-moderno." In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Grande Crise: pós-moderno, fim da Embrafilme e da Pornochanchada in: RAMOS, Fernão Pessoa.; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). Nova história do cinema brasileiro. vol. 2. e-book. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Autoencenações da juventude e o espaço social: MLB-MG e Caranguejo-PE[540]

Self-enactments of youth and the social space: MLB-MG and Caranguejo-PE

Rafael Mello[541]
(Mestrado – UFMG)

Resumo: Olhando para gestos de juventudes em experiências audiovisuais do Coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste, no Recife, e o MLB de Minas Gerais, indagamos como tais filmes constroem os espaços sociais destes sujeitos em suas autoencenações. Fazemos um cotejo com produções realizadas em diferentes contextos do cinema brasileiro moderno. A análise se desenvolve pelo arranjo cênico da Corrida, a exemplo de situações de fuga e deambulações reflexivas, que reverbera a relação dos jovens com o espaço.

Palavras-chave: Movimentos sociais; espaço; auto-*mise-em-scène*; cinema brasileiro.

Abstract: Looking at gestures of youths in audiovisual experiences of the Collective Caranguejo Tabaiares Resiste, in Recife, and the MLB of Minas Gerais, we ask how such films build the social spaces of these subjects in their self-enactments. We make a comparison with productions made in different contexts of modern Brazilian cinema. The analysis is developed by the scenic arrangement of the Race, that reverberates the relationship of young people with space.

Keywords: Social moviment; space; auto-*mise-em-scène* ; brazilian cinema.

PONTO DE PARTIDA

Em julho de 2019, a comunidade Caranguejo Tabaiares, na Zona Oeste do Recife, foi alvo de um "decreto de desapropriação em caráter de urgência". A desapropriação ocorreria em virtude das obras de requalificação do Canal do Prado, em cujas margens se localiza Caranguejo Tabaiares, onde seriam implantadas três faixas de veículos (precisamente onde se situa a comunidade)[542]. Essas contínuas ameaças ao longo de 2018 e 2019, antes mesmo do decreto oficial da prefeitura, fizeram com que o coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste fosse constituído. Entre as ações, se destacaram oficinas audiovisuais com a juventude do local que resultaram no videoclipe *Sem Destruição*, que busca afirmar o senso de pertencimento dos moradores através de um combativo bregafunk. Em outubro do mesmo ano, após inten-

540 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA03 - Marcharemos em nossa luta: militância e suas representações em diferentes experiências audiovisuais.

541 - Jornalista e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, atualmente, pesquisa relações entre cinema, juventude e movimentos sociais de moradia digna.

542 - "Ameaçada e Esquecida pela Prefeitura, Caranguejo Tabaiares resiste ao despejo", disponível em: https://marcozero.org/ameacada-e-esquecida-pela-prefeitura-caranguejo-tabaiares-resiste-ao-despejo-feito-as-pressas/

sa mobilização, a comunidade conseguiu revogar o decreto de despejo. Nesse movimento de tomada de posição, fica em evidência como jovens, crianças e adolescentes aparecem como atores críticos em contextos de lutas atravessadas pelas imagens.

A importância da juventude em situações de disputa social também se revela no Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas (MLB). O movimento social de amplitude nacional luta pelo direito humano à moradia digna. Fundado oficialmente em 1999, é formado por milhares de famílias sem-teto brasileiras que sofrem com a ação predatória da especulação imobiliária e fundiária. O movimento defende a luta por moradia como instrumento para a reforma urbana, acreditando que através das reivindicações é possível mobilizar as pessoas e pressionar os governos contra os problemas enfrentados pelas populações marginalizadas nas grandes cidades brasileiras. Atualmente, mais de 23 anos após a sua fundação, o MLB está presente em 17 estados brasileiros. Em relação aos filmes do MLB, *analisamos A Rua é Pública*, *Aniversário e Castigo* e *Papagaio Verde*, oriundos de oficinas com crianças da Ocupação Isidora e Eliana Silva entre 2013 e 2017.

O objetivo desse movimento analítico é adensar as relações entre a ação de tais atores sociais e os espaços filmados, dando a ver os modos como a cena fílmica reverbera e prolonga lutas urbanas a partir da juventude. Convocaremos os filmes do cinema brasileiro moderno *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1969) como corpus expandido. O elo entre filmes aparentemente tão distantes se firma na juventude, ponto comum de figurações populares que colocam em cena opressões e conflitos catalisados pela desigualdade social, que emerge na tela através das experiências audiovisuais. Ou seja, buscamos uma análise que construa uma historicidade não aparente, à medida que as aproximações entre os filmes não estão dadas nem são imediatas – juntas, por vezes essas obras despertam mais diferenças do que semelhanças.

No processo de cotejar, indagaremos: com foco nos gestos, ações e posturas da juventude, como os filmes se reportam aos espaços sociais destes sujeitos e como essas narrativas *inventam* estes locais? O que une e singulariza cada um destes espaços? Afinal, ainda que vindas de diferentes regiões brasileiras, Recife e Belo Horizonte, as produções que apontamos originam-se de ocupações urbanas periféricas que batalham pelo direito de *ser* e *fazer* cidade, sendo o cinema e a juventude peças fundamentais nesse processo: que relações de vizinhança podem ser estabelecidas?

Em relação aos filmes do Coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste, trazemos como *corpus* de pesquisa, além de *Sem Destruição* (2019), a produção *Tabaiares*, que se trata de uma produção conjunta em que os moradores reencenam o processo de luta. Já em relação à experiência dos filmes produzidos no contexto do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas de Minas Gerais (MLB-MG), abordaremos parte da produção resultante da série de oficinas realizadas entre 2013 e 2018[543]: *A Rua é Pública* (2013), *Aniversário e Castigo* (2017), *Palmilha* (2017) e *Papagaio Verde* (2018).

543 - Ocupação Esperança e Vitória (localizadas na região da Isidora), Eliana Silva II.

Ao defender que "cada pessoa tem o direito de ser filmada" (2012), Walter Benjamin aponta como, com as artes industriais e com o avanço da técnica, o cinema perturba a distância entre emissor e receptor, minguando uma diferença fundamental entre autor e público. Para o autor, o mundo do trabalho moderno irrompe um saber falar – ou "encenar" – sobre este trabalho. Assim, a modernidade, com a extensão do "direito de ser filmado", oferece condições para a autoencenação dos povos diante da câmera. A "reivindicação do direito de ser filmado" se recoloca. Convocando Paulo Freire, a existência humana não pode ser muda – existir humanamente, *pronunciar* o mundo e dizer a palavra não deve ser privilégio de alguns, mas direito de todos (2021, p. 108-109).

Nos termos de Dayrell e Carolina (2006), entendemos os jovens como produtores culturais diversos, que estabelecem trocas, experimentos, divertem-se, sonham e vivem "uma determinada forma de ser jovem" (p. 288). Normalmente, a juventude está atrelada a uma simples faixa etária, um determinado período circunscrito da vida, abandonado para a entrada no mundo adulto. No entanto, até mesmo sob categorias temporais, físicas e psicológicas, a noção de juventude é socialmente variável, abarcando experiências e abordagens múltiplas sob a gama da diversidade.

Por meio de oficinas de realização fílmica, a juventude aparece de forma decisiva na construção de uma auto-imagem coletiva em meio a situações de disputas, que no caso desses filmes envolve o direito à moradia, ameaçado pelo avanço da especulação imobiliária nos respectivos locais. Buscamos articular os espaços sociais e autoencenações valorizando gestos, movimentos, nuances e posturas da juventude, de modo que foi composto arranjo cênicos de Corridas.

A CORRIDA ABRE A CENA

Percebemos a reincidência de crianças correndo em espaços previamente vazios, tendencialmente nas "aberturas" ou primeiras cenas dos filmes. Em *Aniversário e Castigo*, a corrida inicial das crianças que descem o morro desemboca em um grupo maior de meninos que, com o rosto voltado para o céu, empinam pipas. *Palmilha* (2018) também traz, logo no primeiro plano, uma criança que corre subindo o morro. Na terceira cena, a menina protagonista, em busca de uma palmilha para que sua amiga Gabi possa jogar futebol, corre ladeira abaixo pela ocupação. Segue-se na mesma dinâmica: do espaço vazio, surge a criança que corre e dá movimento à cena.

Essa estratégia recorre não só nos filmes do MLB/MG, produzidos no mesmo contexto de oficinas, mas também na comunidade Caranguejo Tabaiares (Recife/PE). Logo após os créditos iniciais, *Tabaiares* se inicia com a imagem das moradias cortadas por um beco vazio, onde o único movimento é o do vento que balança as roupas no varal. Do final deste beco previamente vazio, surgem as crianças correndo (Figura 1).

niversário e Castigo _ MG _ 09'43" _ 2017

niversário e Castigo _ MG _ 09'43" _ 2017

ocê Faria Isso Por um Papagaio - Papagaio Verde _ MG _ 08'28" _ 2017

ocê Faria Isso Por um Papagaio - Papagaio Verde _ MG _ 08'28" _ 2017

FIGURA 1: Cenas iniciais de *Aniversário e Castigo*, *Papagaio Verde*, *Palmilha* e *Tabaiares*

Em *A Rua é Pública*, também na cena inicial, o garoto protagonista vem à cena do fundo da ladeira carregando uma bola nos braços. Nas cenas seguintes, o garoto se juntará aos colegas na busca por um terreno adequado para que possam jogar futebol. A primeira cena de *Palmilha* traz uma criança subindo o morro da ocupação; ao acompanhá-la, o plano nos dá uma visão panorâmica da paisagem do lugar. Por outro lado, nas cenas iniciais de *Couro de Gato,* vemos as crianças se preparando para mais um dia no morro, carregando toneis d'água ou preparando o amendoim que será vendido na "cidade". Uma delas também aparece em cena vinda do fundo de uma ladeira. Ao invés da bola, latas d'água, ao invés da palmilha, porções de amendoim a serem vendidos na "cidade", que vemos do alto do morro. Se nos filmes antes mencionados as crianças correm para chamar os colegas para jogar bola, empinar pipa, ajudar o amigo a sair do castigo ou a amiga a achar uma palmilha, aqui elas se preparam para mais um longo dia de trabalho.

FIGURA 2: Cenas iniciais de *Couro de Gato*, *Palmilha* e *A Rua é Pública*.

Analisando essas cenas em conjunto, percebemos um *vir à cena* pautado por uma relação com a cidade permeada de tensões. Nestas, fica evidente a disputa entre o que pode ser entendido como *cidade*, a partir da construção do espaço da ocupação[544]. Em *Couro de Gato,* a cidade é o lugar da exploração, da demarcação rígida de classes, que não se compadece de estender suas contradições até as crianças, figuras da inocência e marcadas pelo subdesenvolvimento. Nos filmes do MLB ou do Coletivo Caranguejo Tabaiares, a cidade também é um lugar de injustiças, mas que se move com a luta ativa por desejos e direitos, com a busca ávida pela construção do destino, como numa corrida. Nos dois planos acima, ambos de cenas inaugurais dos respectivos filmes, também vemos a paisagem por um ângulo parecido, em que a criança corre de frente a uma subida de morro; o chão de terra batida e até a presença da vegetação se assemelham; ao fundo, a cidade, mas não a mesma cidade. Em *Couro de Gato*, a cidade que vemos é a da classe média, onde as crianças tem que se expor todos os dias para ganhar a vida. Em *A Rua é Pública,* a paisagem urbana que vemos ao fundo da fumaça é a da própria ocupação. No primeiro, a cidade é o que acirra e explicita a opressão e a desigualdade social; no segundo, trata-se da cidade que luta para ser vista e entendida como cidade.

A FUGA

Está em jogo uma *captura* da imagem de si. E contra a captura, a fuga. Por isso, em muitos casos, como analisaremos brevemente, as crianças *fogem* da câmera. Essa fuga acontece tanto de modo imprevisto, como quando as crianças, assustadas, estranham o documentarista invasor, como no caso de *Lacrimosa;* como quando a fuga da câmera é fruto de uma roteirização prévia, como acontece em alguns filmes do MLB, em *Couro de Gato* e *Tabaiares*.

544 - Vale ressaltar que, em *A Rua é Pública*, a ocupação Eliana Silva I está num estágio inicial, em que as casas de alvenaria estão sendo construídas e as ruas abertas.

Costumamos ver a fuga pela ótica da derrota. Mas o ato de esquivar-se do controle é também uma forma de fundar novos horizontes, de criar e habitar cenários. Em *Aniversário e Castigo*, as crianças armam um plano de fuga para que Lucas, que está de castigo por não ajudar sua mãe nas tarefas domésticas, possa comemorar o aniversário com os amigos. Após armar o plano coletivamente debaixo da árvore, as crianças correm para colocá-lo em prática o quanto antes. A corrida como gesto de fuga parece ter presença marcante não só nesse filme, mas em outras produções centradas nas crianças, como veremos no curso da análise, convocando outros tempos e imagens.

FIGURA 3: Cena de *Aniversário e Castigo* em que as crianças correm para pôr em prática a fuga de Lucas.

Em *Lacrimosa,* existe um duplo movimento das crianças com relação à câmera. Por um lado, algumas buscam a câmera, vem até ela, em conjunto encaram esse corpo estranho invasor. Logo no começo da segunda parte, quando a câmera desce do carro e se lança às crianças, elas ficam paralisadas encarando a câmera. Já outros garotos fogem. Trata-se da única presença manifesta da corrida no filme de Raulino e Alkalay. Correm para longe dessa câmera em busca de um lugar seguro, como o alto dos morros encontrado em *Couro de Gato*, um lugar em que sua imagem esteja a salvo. Na sequência abaixo, as crianças, ao perceberem que estão sendo filmadas, fogem em direção aos seus barracos. Uma delas olha para trás algumas vezes e percebe que a câmera insiste em persegui-la, buscando sua imagem, ora pelo movimento físico de quem segura o aparato, ora com o movimento óptico de *zoom*, quando a perseguição física já não é possível.

FIGURA 4: Frames de cena de *Lacrimosa* na qual as crianças *fogem* da câmera invasora.

Em *Tabaiares*, as crianças correm pelos becos, onde provavelmente cresceram, sem sabermos exatamente para onde vão - elas buscam o ponto de fuga. Na locução *off* ouve-se a fala de Sarah Marques, moradora e militante do Coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste: "O

caranguejo vive e vai se renovando a cada dia". A corrida das crianças é um dos principais elementos que fazem aparecer a vida que pulsa no local; elas exploram os becos do território onde vivem num enquadramento parecido ao da criança que foge da polícia em *Couro de Gato,* corrida para garantir a vida.

FIGURA 4: Crianças correm pelos becos em Tabaiares, no contexto de uma brincadeira, e em *Couro de Gato*, no contexto de figa da polícia.

Assim, retomamos a nossa aposta inicial, que vê as auto-encenações dos jovens imbricadas ao tecido social e produzem arranjos cênicos (em conjunturas e posturas singulares) para inventar o território, mostrando como a forma é imanente no gesto de fazer imagem. Nas diversas formas de aparecimento e diferentes processos, o aparecimento está imbricado aos processos. A potência inventiva dos jovens e crianças geram momentos de interpelação distintos, trazem novidade e possibilidades diferentes para a auto *mise-en-scene*. Esta última não está apartada de quem filma. A aproximação não-hierarquizada entre os filmes requer evidenciar como um elemento de um filme pode se tornar o operador de outro filme.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*: teorias do cinema na américa latina. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995. 320 p.

BENJAMIN, Walter. Autor como produtor. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAROLINA, Áurea; DAYRELL, Juarez. Juventude, produção cultural e participação política. *In*: *Mídias comunitárias, juventude e cidadania*. 2. ed. Belo Horizonte: Autência/Associação da Imagem Comunitária, 2006. v. 5, cap. 9, ISBN 9788575262429.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.

DAYRELL, Juarez. *O jovem como sujeito social. Rev. Bras. Educ.* [online]. 2003, n.24, pp.40-52. ISSN 1413-2478.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021. 78 ª ed.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, César Geraldo (2015). O que é uma comunidade de cinema?. *Revista Eco-Pós*, *18*(1), 45–56. https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i1.1955

MLB. Morar Dignamente é um Direito Humano: as propostas do MLB para a Reforma Urbana. Tese do 4o Congresso Nacional do MLB. 2014. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/ab3c6b_1bfe13eef6cc46ca820c8dc9b51e397f.pdf Acesso em: 10 jun. 2022

Trilhas, vozes e contrução sonora em Vidas Secas (1963)[545]

Tracks, voices and sound construction in Barren Lives (1963)

Raphaela Benetello[546]
(Doutoranda em Artes – Universidade Federal de Minas Gerais)

Resumo: Análise das sonoridades presentes em *Vidas Secas*, por meio da interação entre trilha musical, ruídos, vozes e efeitos sonoros. O trabalho de Geraldo José, responsável pela criação sonora, é analisado no sentido de como o som do carro de boi aparece como trilha musical e como efeito sonoro. A conclusão é que a construção sonora do filme foi crucial na caracterização de um meio opressivo e letal, assim como a fotografia superexposta, o enredo cíclico e a direção de Nelson Pereira dos Santos.

Palavras-chave: Artes, Cinema, Som, Cinema Brasileiro, Vidas Secas.

Abstract: Analysis of the sonorities present in Barren Lives, through the interaction of the sound tracks: music, voice and sound effects, in narrative composition. The work of Geraldo José, responsible for sound creation, is analyzed in the sense of how the sound of the oxcart appears as a musical track and as a sound effect. The conclusion is that the sound construction of the film was crucial in characterizing an oppressive and lethal environment, as well as the overexposed photography, the cyclical plot and the direction of Nelson Pereira dos Santos.

Keywords: Arts, Cinema, Film Sound, Brazilian Cinema, Barren Lives.

INTRODUÇÃO

Com direção de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963, 100 min.), baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos, conta a história de uma família de retirantes em alguma parte da região Nordeste que tenta fugir da seca e buscar trabalho e dignidade em meio a aridez do sertão. A história se passa na década de 1940, especificamente no período entre 1940 e 1942, em que aconteceram duas grandes secas no nordeste brasileiro e foi filmada em locação nas imediações das cidades de Minador do Negrão e Palmeira dos Índios, local onde Ramos foi prefeito entre 1928 e 1930.

O filme começa com a família – Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), Fabiano (Átila Iório), duas crianças (Gilvam Lima e Genivaldo Lima) e a cadela Baleia – viajando a pé por paisagens secas e arrasadas pela ausência de chuva. Logo encontram uma casa abandonada na fazenda

545 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 7 – Som.

546 - Doutoranda em Artes, na linha de Cinema, pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Técnica em Audiovisual na UFMG.

de Miguel (Jofre Soares). Mesmo explorada pelo empregador e pela polícia, principalmente na figura do Soldado Amarelo (Orlando Macedo), a família consegue se estabilizar por um tempo naquela vida, até que, dois anos depois, a seca novamente devasta as terras e eles são obrigados a se retirar, buscando um outro local em que possam sobreviver com o mínimo de altivez.

A história em *Vidas Secas* é marcada pela trilha de ruídos e efeitos sonoros, sem presença de música externa à narrativa (extradiegética) e com poucas falas. Os diálogos do filme são compostos por vozes dubladas, algumas vezes em atraso com relação à imagem ou com os personagens de costas para a câmera para driblar o problema de sincronia, mas também por falas gravadas em som direto, principalmente nas cenas na sede da fazenda, uma novidade para a época.[547]

Neste trabalho vamos discorrer sobre a trilha de ruídos e a trilha musical nos concentrando na análise das cenas em que é possível ouvir o som do carro de boi, seja de forma diegética ou extradiegética, dentro ou fora de quadro. Para essa caracterização, serão utilizados os conceitos contidos no livro *Hearing the Movies* (2010), de James Buhler e David Neumeyer, no qual os sons são categorizados como diegéticos e extradiegéticos, dentro ou fora de quadro.

A partir da breve descrição das cenas, pretende-se elaborar uma análise sobre o uso do ruído do carro de boi na trilha de áudio do filme e teorizar sobre como este som pode ser utilizado para amplificar os momentos de tensão, a dramaticidade da narrativa e representar o movimento constante da vida nômade que vivem as populações submetidas à seca.

A CONSTRUÇÃO SONORA

A construção sonora do filme é assinada por Geraldo José de Paula, sonoplasta, técnico de som e *foley* para rádio, TV e cinema, responsável por idealizar e executar os ruídos que integram este filme e dezenas de outros ao longo de sua carreira. No documentário *O Som sem barreiras* (2003), Geraldo José fala que naquela época não existia o profissional responsável pela construção de ruídos no cinema, portanto, sua experiência no Rádio e na TV trouxe para a tela grande essa habilidade; e que mais do que acompanhar imagens, o som também poderia ressignificar e intensificar o que estava exposto, ou superexposto no caso da fotografia do filme. Em *Vidas Secas*, Geraldo José constrói o ruído do carro do boi que aparece diversas vezes durante o filme e representa mais que do que apenas um som agudo e alto, mas intensifica o lamento do retirante nordestino que precisa abandonar suas terras em meio à seca para não sucumbir à fome. Segundo Santos no vídeo "Nelson Fala Sobre *Vidas Secas*", Geraldo José "fez mil gravações em vários pontos de captação", deixando claro que o som que ouvimos foi gravado diretamente de um carro de boi, não sabemos se aquele que vemos no filme. O sonoplasta conta no documentário dedicado a ele que Santos o avisou de que o filme não teria música incidental e que iria "depender muito de seu trabalho", desafio aceito por José e que foi um marco para ele, segundo seu depoimento (2003).

547 - Em entrevista a O'Grady, Ramos salienta que *Vidas Secas* só possuía "alguma dublagem". (Sadlier, 2012, 137).

Por conta desse cuidado de Geraldo José, é interessante ressaltar que o ruído do carro de boi transmite veracidade em todos os trechos, uma vez que não é um som contínuo ou em repetição, mas apresenta pausas, grandes amplitudes e alterações de timbre, altura e ritmo compatíveis com a realidade do som produzido pela roda de madeira com ferro e cantadeira sendo puxada pelo animal. Devido a essas características, muitas vezes o espectador é levado a acreditar que trata-se de um som diegético fora de quadro e não um extradiegético, operando ali como trilha sonora, pois há também intensa relação entre o ruído e o modo de vida ali apresentado, o meio de transporte e a necessidade constante das mudanças e retiradas para fugir das estiagens.

Hipóteses anteriores à elaboração deste trabalho dão conta que a presença do som do carro de boi no filme seria uma homenagem do diretor ao cineasta Humberto Mauro, pioneiro do cinema em Minas Gerais e no Brasil, figura central na constituição do Cinema Novo. José Carlos Avellar (2013) aborda essa interpretação em seu *podcast* para o Instituto Moreira Salles, analisando o roteiro do filme e a obra original de Graciliano Ramos. No livro, o carro de boi não é citado na cena inicial e sua inclusão se dá no roteiro do filme, com anotações a lápis que, segundo Avellar, Nelson escreve na margem do papel: "som do carro de boi".

> Muito possivelmente essa opção de utilizar o ruído do carro do boi como acompanhamento musical de *Vidas Secas* veio da experiência viva de ter visto algum carro de boi no momento em que preparava a filmagem, no momento em que escrevia o roteiro. Mas é possível também que na memória do realizador, na memória de quem viu o cinema, na memória de quem sabe alguma coisa da produção cinematográfica no Brasil, estivesse pelo menos um dos trechos em que Humberto Mauro, anos antes, apresentou um carro de boi especialmente com a atenção voltada para o ruído do carro de boi, para este canto meio chorado, uma voz meio esganiçada, de tensão muito forte na garganta, que nem consegue falar, nem consegue cantar mais nada. (AVELLAR, 2013).

Os indícios da homenagem a Humberto Mauro ficam evidenciados ao revisitar o filme *O Canto da Saudade – lenda do carreiro* (1952), que utiliza do humor em provocação política e social, tendo o ruído do carro de boi como problema desencadeador de conflitos da narrativa, uma vez que a história discorre sobre o coronel Januário (Humberto Mauro) que recebe algumas multas pelo som produzido por seu carro de boi na cidade. O fazendeiro tem um embate com o prefeito e o carro de boi entra e sai da cidade emitindo seu ruído, podendo se fazer aqui uma correlação direta com as cenas de abertura e encerramento de *Vidas Secas.* Além disso, os documentários *Manhã da roça* (1956), em que Mauro descreve como é feito um carro de boi e como seu som é obtido e *Carro de bois* (1974), sobre como este meio de transporte estava caindo em desuso, também são exemplos de como o cineasta mineiro tinha apreço por este tema e utilizava o seu som característico em diversas obras.

O carro do boi, construído através de rodas de madeira, o rodeio, mesa (superfície que recebe a carga) e eixos não produz seu som apenas pelo atrito dos materiais. *Manhã da roça* mostra a cantadeira ou chiadeira, peça localizada "bem no coração da mesa", debaixo dela entre o eixo e os calços, que produz sua "voz e a alma", constante e estridente, como um

grito ou um profundo lamento. Fundamentado nisso, é possível constatar que o som emitido pelo carro de boi está ali propositalmente, ou seja, a cantadeira foi concebida para antecipar sonoramente sua chegada e anunciar sua presença, assim como observamos nos filmes de Humberto Mauro e em *Vidas Secas*.

O SOM DO CARRO DE BOI

Na cena de abertura, o som extradiegético do carro de boi é escutado antes do aparecimento dos personagens, desde os créditos iniciais, seguindo por pouco mais de três minutos como uma trilha musical de abertura para o filme e como indício de movimento, anunciando a chegada da família naquela localidade.

Durante o filme, o som do carro de boi aparece por quatro momentos, de forma diegética ou extradiegética, mas todos com uma característica em comum: antecipam momentos conflitantes no filme. Quando Fabiano chega à cidade para receber sua remuneração, o carro de boi está dentro do quadro, logo presenciaremos a tensão entre Fabiano e o Fazendeiro, que paga menos que o combinado. Na sequência que Fabiano tenta vender um pedaço de carne na cidade e é parado pelo Fiscal da Prefeitura e pelo Soldado Amarelo, o som do carro de boi é ouvido em segundo plano sonoro, marcando a tensão presente e a iminência do conflito, caso Fabiano não recuasse.

O conflito de Fabiano com o Soldado Amarelo se amplifica a partir das cenas em que a banda de pífanos desfila rumo à igreja e o carro de boi aparece dentro de quadro carregando as crianças e cercado pela população da cidade que logo chegará na festividade religiosa. Nessa sequência ouvimos o som da cantadeira de forma diegética e, durante a missa, Fabiano resolve sair da igreja e acaba em um jogo de cartas com o Soldado, que não gosta da atitude de Fabiano ao final da partida e abusa de sua autoridade para agredi-lo e prendê-lo na delegacia.

Nas cenas que culminam na morte da cachorra Baleia, ouvimos o som do carro de boi de forma extradiegética, sob o ponto de escuta do animal, amplificando a dramaticidade da cena pois o som aumenta de volume à medida que Baleia agoniza. Com um plano que evoca a potência do Sol naquelas terras, a cachorra fecha os olhos pela última vez e ouvimos o toque de um berrante, assistimos ao bater de asas de um pássaro e um corte sonoro abrupto, marcando o falecimento do animal. No livro, Graciliano Ramos descreveu a cena dessa maneira:

> Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda. [...] Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas. (RAMOS, [1938] 2013, p. 31).

O fato do diretor ter preferido fazer com que Baleia expirasse debaixo da roda do carro de boi, evitada pela cachorra no livro, ressalta ainda mais a importância do som do carro na construção narrativa de seu falecimento. Podemos pensar nessa sequência sonorizada de apenas um minuto como a chegada da morte do ponto de escuta de Baleia, pois antes da imagem do sol a cachorra ainda é mostrada ofegante, de olhos fechados, para depois ter um *close*, sem movimentos, com a trilha musical combinada do carro e do berrante ainda soando. Essa imagem é seguida da tomada de uma ave batendo asas para as poças, enquanto os sons se esvaem em um rápido *fade out*. Dessa forma, a montagem faz interagir as imagens do sol e dos pássaros que sugerem morte com a interrupção abrupta do som, correspondendo ao cessamento da vida do animal.

A sequência final da narrativa acontece logo após a morte de Baleia e se inicia com um diálogo entre Sinhá Vitória e Fabiano sobre o que eles encontrarão no futuro e quais seus desejos para a próxima localidade que se estabelecerão. O represamento das vozes durante a estadia na fazenda, faz com que elas jorrem de forma inédita no filme, tornando explícita a divergência em relação ao projeto de vida de cada um, Fabiano não vislumbra outra vida senão aquela de vaqueiro, em um nomadismo forçado que exaspera Sinhá Vitória, pois não quer que os filhos sigam o pai nesse modo de vida. Sinhá Vitória mencionou nessa última conversa a possibilidade de irem para a cidade grande, ao que Fabiano acaba por concordar que não poderiam continuar naquela vida.

O carro de boi começa a ser ouvido assim que a família passa pelo portão da propriedade pela última vez. Essa marcação para o início do som em questão é fundamental no entendimento que o carro de boi se faz presente também na intenção de apontar as mudanças que os personagens são obrigados a fazer devido à seca e como esses movimentos constantes em busca de sobrevivência são marcantes no início e ao final do filme, assim como o ruído do carro de boi em protagonismo sonoro. Nas cenas de abertura e encerramento de *Vidas Secas* é possível constatar também que o som produzido pela cantadeira e ouvido de forma extradiegética pelo espectador marca a transitoriedade dos personagens, que precisam estar em constante mudança para fugir da seca, da fome e em busca do mínimo de dignidade para viver.

CONCLUSÃO

A partir do exposto pelo trabalho, é possível entender que a construção da trilha de áudio no filme acontece como uma fusão entre o que comumente se diferencia como trilha musical e trilha de ruídos. A não utilização de trilha musical extradiegética típica, como orquestras ou músicas originais, demonstra uma busca por um estilo próprio pelo diretor concentrando-se principalmente no que se adequa ao filme, no caso a construção de paisagens sonoras que conversam com a obra literária e complementam a realidade explicitada pela história.

As cenas descritas reforçam e solidificam as teorias acerca do som do carro de boi como trilha musical da narrativa, antecipando conflitos, marcando os pontos de tensão e de transitoriedade no filme. O ruído do carro de boi sonoriza o nomadismo forçado da família e também demarca o falecimento de Baleia, deixando a impressão de que a caminhada final dos quatro em meio a mais uma seca na caatinga pode ser fatal. A história posterior da rápida migração e urbanização brasileira e após os anos 1950 mostra que muitas vezes as famílias retirantes se colocaram nessa escolha forçada entre a morte e o êxodo rural.

Por tudo isso, podemos concluir que a construção sonora de *Vidas Secas* foi crucial para a caracterização das personagens e de um ambiente opressivo e possivelmente letal, tanto quanto a fotografia superexposta de Luiz Carlos Barreto e José Rosa, o enredo cíclico e explícito que segue bem de perto o livro de Graciliano Ramos, além das atuações do par central e a direção minimalista de Nelson Pereira do Santos.

REFERÊNCIAS

BUHLER, J.; NEUMEYER, David. *Hearing the movies: music and sound in film history.* Primeira Edição. Oxford: Oxford University Press, 2010.

CINEBRASIL. *Nelson Pereira dos Santos fala sobre Vidas Secas.* Disponível em: <https://vimeo.com/687465294> Acesso em: 12/03/2022.

GERALDO José: *O som sem barreira.* André Sampaio (Dir.). 53 min, sonoro, colorido. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2003. Disponível em: <https://vimeo.com/126390898>. Acesso em: 25/08/2021.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme Vidas Secas.* Revista Vórtex, Curitiba, v.6, n.1, 2018, p.1-19.

RAMOS, G. *Vidas Secas.* 120ª edição. Rio de Janeiro: Record, [1938] 2013.

VIDAS Secas. Nelson Pereira dos Santos (Dir.). 100 min, sonoro, preto e branco. Rio de Janeiro: Herbert Richards, 1963. Disponível em: <https://www.telecine.com.br/filme/Vidas_Secas_24532>. Acesso em: 23/08/2021.

VIDAS Secas. [Locução de]: José Carlos Avellar. Instituto Moreira Salles – Rádio Batuta, 05/07/2013. *Podcast.* Disponível em: <https://radiobatuta.com.br/programa/vidas-secas/>. Acesso em: 01/08/2021.

Acenos ao além do cinema: The Deserted e Days, de Tsai Ming-Liang[548]

Waving to Beyond Cinema: Tsai Ming-Liang's The Deserted and Days

Renato Trevizano dos Santos[549]
(Doutorando – PPGMPA/ECA/USP)

Resumo: O trabalho aborda The Deserted (2017) e Days (2020), de Tsai Ming-Liang: em ambos, o protagonista Hsiao-Kang é observado de perto, detidamente. The Deserted, sendo um experimento em VR, levanta questionamentos sobre os limites das mídias e, conforme propõe Tsai, sobre o futuro do cinema. Days, como outros filmes de Tsai que contestam as fronteiras entre o espaço do cinema e o da galeria de arte, por exemplo, é ralentado, contemplativo e atmosférico, também expandindo o que o cinema pode ser.

Palavras-chave: Tsai Ming-Liang, cinema queer, cinema contemporâneo, slow cinema, realidade virtual.

Abstract: The work addresses The Deserted (2017) and Days (2020), by Tsai Ming-Liang: in both, the protagonist Hsiao-Kang is closely observed. The Deserted, being a VR experiment, raises questions about the limits of media and, as proposed by Tsai, about the future of cinema. Days, like other films by Tsai that challenge the boundaries between cinema and art gallery space, for example, is slow, contemplative and atmospheric, also expanding what cinema can be.

Keywords: Tsai Ming-Liang, queer cinema, contemporary cinema, slow cinema, virtual reality.

> *"[...] o filme é uma invenção misteriosa: o quadro é uma limitação ou um encorajamento para se estender ao além?"*
>
> (TSAI apud GORFINKEL, 2019, tradução nossa)

Tratando-se de Tsai Ming-Liang, nunca será óbvio começar pelo começo: por dar a ver tempos que se revoluteiam, dobrando-se sobre si mesmos e esticando-se das tradições do passado às invenções do futuro — e, entre uma direção e outra, um presente que é, em si, futuro já passado —, desafia-nos a teima por qualquer teleologia. Mas teimamos e, assim, começaremos pelo título: "Acenos *ao além* do cinema" foi, anteriormente, "Acenos *para depois* do cinema". Tal noção, em si mesma contrassensual, é ainda menos coerente ao se tratar da obra de Tsai, como comentamos. Afinal, existirá um "depois" do cinema? *Como, se o cine-*

548 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Pós-cinemas.

549 - Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP), com pesquisa sobre cinema queer. Bacharel pelo Curso Superior do Audiovisual (CTR-ECA-USP, 2018).

ma ainda nem foi inventado? Aqui, referimo-nos à noção de André Bazin em seu canônico ensaio "O mito do cinema total", segundo o qual a fantasia que teria incitado a invenção da tecnologia cinematográfica miraria, essencialmente, na reprodução total da realidade, fiel em todos os seus aspectos. Desse modo, seria correto concluir, por efeito retórico, e seguindo Bazin (2018), que *o cinema ainda não foi inventado*.

Mais apropriado seria nos referirmos, quem sabe, a um "além" do cinema: algo que o extrapola, que é *mais que*, em entrecruzamentos com distintas formas de arte — como a pintura, o teatro, a performance, a instalação, a videoarte, a realidade virtual etc. — e outros espaços de exibição e circulação artística, incluindo galerias de arte, museus, universidades, entre outros contextos, institucionais ou não. Além disso, é um termo que carrega em si um incontornável apelo *post-mortem*, à maneira de "além-túmulo". O *além*, dito em tom popular e até ironicamente, aqui nos interessa como *locus* de fantasmagoria e borramento de fronteiras, com indistinção de temporalidades, sobreposição de binarismos e sínteses inventivas, as mais improváveis e fantásticas, do aparente irreconciliável.

O pensamento de Bazin também nos é caro neste ponto: ao remeter às máscaras mortuárias na constituição de uma genealogia da arte cinematográfica, por exemplo, considerando a impressão material da morte — à maneira do fenômeno químico operado na constituição da imagem fotográfica, ontologicamente dependente do real imediato para existir em concretude —, dá a ver o vínculo íntimo entre a morte e o cinema (BAZIN, 2018).

Não apenas Bazin, como também Roland Barthes, a partir de suas reflexões sobre a fotografia em *A câmara clara*, lança luz sobre os parentescos entre a morte e a matéria fotográfica, sendo a fotografia, para ele, o epítome do morto (BARTHES, 2016). Tais noções nos ajudarão a esboçar, a partir de duas obras de Tsai Ming-Liang — *The Deserted: VR* (2017) e *Days* (2020) —, reflexões sobre a fisicalidade das fantasmagorias e seu potencial queer de transcendência dos binários, o quanto se opera fenomenologicamente (AHMED, 2006), isto é, desde corpos e para corpos; sobre, entre, através, sob eles.

THE DESERTED, MORADA DE FANTASMAS

Primeiro longa-metragem chinês em realidade virtual, *The Deserted* (2017) foi realizado com um orçamento de $1,6 milhões, produzido pela própria companhia de Tsai e pelo HTC Virtual Reality Content Center, e coproduzido pela Jaunt China (FRATER, 2017). Trata-se de um experimento radical com o uso de VR, tecnologia ainda pouco explorada em formatos mais longos, com obras que raramente ultrapassam os 20 minutos, devido ao desconforto gerado pelo peso do "headset" e à possível tontura causada pela natureza fisicamente rotacional da experiência (ROSATI, 2019). Tais efeitos corpóreos são, a propósito, bastante pertinentes e desejáveis à fruição particular de *The Deserted*, ecoando na forma fílmica, e graças à tecnologia empregada, o seu conteúdo existencial. A esse respeito, pondera Elena Gorfinkel:

> O peso do "headset" parece adequado à resistência da gravidade no cinema de Tsai: que nós também devamos ironicamente sentir "dores no pescoço" enquanto estamos encerrados nesse mundo absorvente parece simplesmente apropriado para um cinema tão preocupado com a capacidade do corpo de suportar as pressões do tempo, do estresse e da gravidade. (GORFINKEL, 2019, tradução nossa)

Isso compõe uma estratégia estética que explicita a passagem do tempo e suas implicações sobre o corpo, sujeito ao envelhecimento, ao adoecimento, ao esquecimento — mas também passível de tratamento, cura, rejuvenescimento; movido por lembranças, afetos e desejos.

The Deserted, ademais, tece um liame autobiográfico, em relação às circunstâncias vividas por Tsai Ming-Liang e Lee Kang-Sheng (que interpreta o protagonista Hsiao-Kang aqui e em todos os outros filmes do diretor, em uma relação iniciada há mais de 30 anos, com *Rebeldes do Deus Neon* [1992]): afinal, ambos tinham ido viver, de fato, em uma casa abandonada na zona rural de Taiwan, onde o filme é rodado, devido a questões de saúde de Lee que demandavam tratamento e recolhimento: "O projeto todo começou quando [Lee] Kang-Sheng ficou doente por alguns anos, e eu estava cuidando dele. Durante aquele tempo nós sentimos uma conexão especial com as ruínas em que vivíamos e com o ambiente natural circundando-as nas montanhas" (TSAI apud SU, 2017, tradução nossa).

Lá, ocuparam-se da reforma da casa, bem como da plantação e do cultivo de vegetais nos campos ao seu redor. Assim, o processo de isolamento terapêutico a que Hsiao-Kang se entrega no filme é, também, um eco da "realidade" extrafílmica. O título original do filme, em chinês, significa "O Lar no Templo Lan Re", proveniente de uma história de fantasmas presente em um romance (FRATER, 2017). Tsai recorda: "Nós estávamos rodeados por outras casas abandonadas e em ruínas. Às vezes eu tinha a sensação de que, não obstante, nós tínhamos vizinhos, embora não os víssemos. Eu disse a Lee Kang-Sheng: 'Nós vivemos no Templo Lan Re'" (GARAGE, 2018).

Na narrativa, Hsiao-Kang se ocupa, junto a sua falecida mãe, dos pequenos gestos do cotidiano, como cozinhar, tomar banho, dormir, fumar etc., ao que aderimos fisicamente, dado o poder de Tsai para instaurar a fisicalidade pela duração, marca do chamado *slow cinema* (LIM, 2014), bem como a espacialidade para além do quadro, desejo expresso já em seus longas-metragens anteriores, sem a tecnologia da realidade virtual, a qual viria apenas cristalizar tal envolvimento espacial. Tsai afirma:

> A essência da VR deveria ser a criação de um espaço diferente, que, com a entrada dos espectadores, parecesse real. Deveria ser um espaço que você pudesse observar mais livremente e de diferentes modos. Na minha opinião, pensar que a VR é uma mídia estritamente dinâmica pode subestimar seu potencial. Então, meu pensamento inicial era, na verdade, como fazer o espectador não sentir a necessidade de ficar se movendo ao redor. Eu quero que os espectadores reexaminem esses pressupostos comuns. Claro que eles ainda podem se mover livremente, mas aos poucos vão parar de fazer

> isso apenas por fazer, mas com propósito. Isso significa que, se eles quisessem olhar para a parede, virariam a cabeça e olhariam para a parede. Se quisessem ver através da janela ao fundo, saberiam virar a cabeça para fazer isso. Eles são livres para escolher em que direção olhar e por quanto tempo. (TSAI apud GORFINKEL, 2019, tradução nossa)

A rotina morosa de Hsiao-Kang é subitamente invadida por presenças fantasmáticas: não foi sem sobressalto que eu, particularmente, apreendi, por exemplo, a primeira aparição da personagem fantasmagórica de uma mulher vestida de noiva, que também habita a casa. Ela surgiu sem aviso em um momento em que eu observava Hsiao-Kang cuidando da plantação, tendo apenas por curiosidade me virado para ver o que se passava na casa, localizada às minhas costas então, tendo esgotado o interesse pela ação de Hsiao-Kang à frente. Então, eu a vi: longo vestido branco através de uma janela alta. O susto, característico do cinema de horror, aqui opera pela diluição de seu efeito e pela tensão que projeta sobre o demais da obra. Com enquadramentos sagazes, que nos situam entre molduras de portas e janelas que permitiriam a entrada e saída de quadro por pontos variados, Tsai constrói a ansiedade dessas possíveis (mas nunca repetidas) assombrações.

Outros momentos jogam com elementos distintos, ainda no universo das convenções do gênero horror, como o compartilhamento de um espaço muito reduzido com a noiva fantasma e um sapo, por exemplo, fazendo emergir a repugnância dos pequenos monstros, bem como certa claustrofobia, a quem tal couber. O horror se dá pela sensação de onipresença e imprevisibilidade de ocorrências fantasmagóricas.

Ainda no domínio da fantasmagoria, do sonho e do *além*, Hsiao-Kang se envolve em intimidades físicas com uma carpa transmutada em mulher. Tal cena explicita o gesto de "queerização" até mesmo das relações heterossexuais operado por Tsai (VILLIERS, 2022). Hsiao-Kang, que experiencia diversas relações ao longo da filmografia do diretor, seja com mulheres, homens, peixes ou melancias, transita por indefinições várias, sem a menor necessidade de fixar-se (ou de deixar-se fixar), preferindo, antes, abrir-se e deixar-se afetar pelo imprevisível.

DAYS, O RETORNO DO RETIRO

Último longa-metragem ficcional de Tsai lançado até o momento (janeiro de 2023), *Days* é também o seu primeiro da década de 2020. Cá, desde nossa narrativa pessoal, desejaremos atribuir a isso um significado especial: como se Tsai e Lee, neste preciso momento histórico, dessem um laço no fio há muito lançado ao caminho. Fantasmas do passado: aquela obsessão amorosa acompanhada de frustração que Hsiao-Kang experiencia em *Rebeldes do Deus Neon*; o silêncio da impossibilidade de *Vive l'amour*; o mal-estar gerado pelo tensionamento do tabu do incesto em *O rio*; o enlouquecimento pandêmico em *O buraco*[550]; o sexo vendido à indústria pornográfica em *O sabor da melancia*;... e, mais recentemente, o

550 - Para uma reflexão mais detida sobre *O buraco* em relação ao contexto pandêmico, tema em torno do qual elaborei outro texto, cf. SANTOS, R. T. dos. "Fantasmas e fantasias do isolamento: O buraco e The Deserted, de Tsai Ming-Liang". Anais do V Seminário Internacional Desfazendo Gênero. Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79300. Acesso em: 31 jan. 2023.

emprego precário, exaustivo e esvaziado de *Cães errantes*, isso para citar apenas alguns casos dos entraves à realização do amor em sua trajetória. Parece-nos, então, que *Days* tenta ensaiar um movimento para fora da negação, para dentro da possibilidade: aqui se realiza contato, carícias, massagem, banho, beijo, sexo e até saudades envolvendo Hsiao-Kang e um rapaz. Diríamos que Kang teve, em alguma medida, aquilo que nunca alcançou, e que tanto buscou. *Days*, assim, configura-se como um slow melodrama feliz de Tsai.

Embora nesse filme Hsiao-Kang se relacione afetiva/sexualmente com outro homem, isso não significa que ele seja necessariamente gay (ou mesmo bissexual), ou que *Days* seja um "filme gay": Tsai conscientemente rejeita o rótulo de "cineasta gay". Trata-se, em verdade, de uma postura queer: que não trata da invisibilização gay, mas que propõe um regime inteiramente outro de visibilidades e desvelamentos (mas também de ocultações, sem um julgamento moral que indistintamente atribuirá à visibilidade e à identidade um valor positivo incontestável).

Como Rosalind Galt e Karl Schoonover destacam, "sexualidades não ocidentais ou não tradicionais nem sempre se sentem bem quando vistas através da lente ocidental da visibilidade" (GALT; SCHOONOVER, 2016, p. 12). Além disso, as práticas sexuais podem não redundar obrigatoriamente em identidades no cinema e na cultura asiática de modo geral, em uma reconfiguração das possibilidades de expressão do desejo e constituição política que não precisam se condicionar hermeticamente ao identitarismo, habitual à cultura ocidental.

Trata-se, antes, da primazia da corporeidade, que não se encaixa inteiramente sob rótulos e definições estanques. Há vários planos-sequência detidos sobre ações rotineiras, como observamos também em *The Deserted*: a câmera parada observa à distância a preparação de uma refeição pelo rapaz com quem Hsiao-Kang se relaciona, incluindo o inusitado feito de lavar folhas de alface no chão do banheiro. São pequenos espantos gravados na contingência do gesto e do corpo: como o terceiro mamilo que se insinua no peito de Hsiao-Kang, um pouco menor que os outros dois, e situado mais abaixo, também disponível à língua de seu parceiro. Trata-se de um detalhe em uma cena que, com delicadeza e poesia, insinua a intenção de, em alguma medida, "inovar e também quebrar tabus" (BISMARCHI, 2011) em relação às restrições do afeto. O longo plano determina, também sobre a nossa sensibilidade, a invenção do terceiro mamilo, inserindo-o como uma possibilidade corpórea não espetacularizada, e sim trivial.

Desde seu plano de abertura, *Days* situa a preponderância da ação de olhar, havendo um longo plano-sequência de Hsiao-Kang contemplando a chuva. Isso torna o espectador consciente do próprio olhar, mais sensível à densidade do momento presente. Tal espectatorialidade se aproxima da experiência de contemplação de um quadro, por exemplo, em uma relação que extravasa o cinema em direção ao espaço da galeria de arte ou do museu, os quais manifestam relações com fantasmagorias e, portanto, também são acenos do além.

REFERÊNCIAS

AHMED, S. *Queer phenomenology*: orientations, objects, others. Durham/London: Duke University Press, 2006.

BARTHES, R. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BISMARCHI, A. "Angela Bismarchi inova e vai implantar um terceiro seio". Sensacionalista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BTchHlmeXkw. Acesso em: 31 jan. 2023.

FRATER, P. "VR at Venice: Tsai Ming-liang tests story and technology in 'The Deserted'". Vanity Fair. 2 set. 2017. Disponível em: https://variety.com/2017/film/asia/vr-venice-tsai-ming-liang-deserted-1202542656/. Acesso em: 31 jan. 2023.

GALT, R.; SCHOONOVER, K. *Queer cinema in the world*. Durham/London: Duke University Press, 2016.

GARAGE. "VR project: The Deserted". set. 2018. Disponível em: https://garagemca.org/en/event/vr-project-the-deserted. Acesso em: 31 jan. 2023.

GORFINKEL, E. "'To extend into the beyond': on Tsai Ming-liang's late digital style". Sight and Sound. 22 abr. 2019. Disponível em: https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/tsai-ming-liang-late-digital-period-deserted-your-face. Acesso em: 31 jan. 2023.

LIM, S. H. *Tsai Ming-liang and a cinema of slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014.

ROSATI, A. "VR Film Review: The Deserted (2017) by Tsai Ming-liang". Asian Movie Pulse. 5 abr. 2019. Disponível em: https://asianmoviepulse.com/2019/04/vr-film-review-the-deserted-2017-by-tsai-ming-liang/. Acesso em: 31 jan. 2023.

SU, Z. N. "Tsai Ming-liang on confronting death in 'The Deserted' and the future of virtual reality". The Film Stage. 8 set. 2017. Disponível em: https://thefilmstage.com/tsai-ming-liang-on-confronting-death-in-the-deserted-and-the-future-of-virtual-reality/. Acesso em: 31 jan. 2023.

VILLIERS, N. de. *Cruisy, sleepy, melancholy*: sexual disorientation in the films of Tsai Ming-liang. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.

Entre a mitologia indígena e o fora de campo em *Hamaca paraguaya*[551]

Between Indigenous Mythology and the Out-of-frame in *Hamaca paraguaya*

Ricardo Lessa Filho[552]
(Doutor – UFMG)

Resumo: O texto analisa o filme *Hamaca paraguaya* (2006), o primeiro longa-metragem realizado no Paraguai desde 1978, para discutir a maneira como Paz Encina concebe a transmutação do mito indígena dos guaranis para a linguagem cinematográfica e ficcional. O texto examina escolhas formais do filme, tais como a dessincronização entre imagem e som ou o seu importante e singular exercício estético e temporal com o fora de campo a partir de sua espectralidade e de suas encenações entre o visível e o invisível.

Palavras-chave: Cinema paraguaio; mitologia indígena; fora de campo; espectralidade.

Abstract: The essay analyses *Hamaca Paraguaya* (2006), the first feature film made in Paraguay since 1978, focusing on the way in which Paz Encina conceives the transmutation of the Guarani indigenous myth into the language of cinema and fiction. The text examines formal choices in that film, such as the desynchronization between image and sound and the important and singular aesthetic and temporal exercise with the out-of-frame, addressing both its spectrality and its staging of the visible and the invisible.

Keywords: Paraguayan cinema; indigenous mythology; out of frame; spectrality.

INTRODUÇÃO

O presente artigo buscará compreender e atualizar o modo como, através da narrativa cinematográfica ficcional, uma cultura ou língua podem ser ressignificadas à luz das imagens em movimento, isso quer dizer, sobretudo, que o cinema (esta arte capaz de ofertar um movimento aos mortos e aos mitos) tem a potência de fazer ressurgir a história ou a mitologia dos povos originários. E é isso o que Paz Encina, delicadamente, consegue realizar em *Hamaca paraguaya*: um movimento cinematográfico para os vivos e para os mortos, à luz da língua guarani e de uma temporalidade onde os movimentos desacelerados e presentificados em seus protagonistas acabam por romper com toda a necessidade da celeridade, da ligeireza dos gestos humanos e estéticos (da montagem, dos *raccords*), constituindo-os na própria lentidão dos corpos estabelecidos em uma rede indígena, esperando sem fim a prole (o espectro) voltar da guerra.

551 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: OUTRAS PERSPECTIVAS EM CINEMAS INDÍGENAS

552 - Atualmente realiza estágio de Pós-Doutorado no PPGCOM da UFMG. Doutor em Comunicação/Cinema pela Universidade Federal de Pernambuco.

Assim, tentaremos dar continuidade ao que, de certa maneira, Petra Reitböck (2015) realizara em seu artigo *¿Narrar para sobrevivir*?[553] acerca das aproximações e releituras míticas que Paz Encina exercera em seu filme, como também buscaremos outros conceitos e possibilidades para expandir o que a própria Reitböck erigiu em seu texto e, sobretudo, aquilo que ela deixou de abordar, por exemplo, os exercícios formais vinculados ao campo e fora de campo à espectralidade. Fá-lo-emos tornando contíguos os pensamentos que Gilles Deleuze, Jacques Derrida e André Brasil desenvolveram, cada um à sua maneira, na constituição de vislumbres teóricos possíveis para a amplificação, em língua portuguesa, dos debates em torno destes conceitos. A proposta deste ensaio residirá em seguir a lição de Feurbach como relembrada por Giorgio Agamben: que, em qualquer obra de pensamento (arte, poesia, cinema, etc.), o elemento filosófico é a capacidade que essa obra tem para ser desenvolvida o gérmen, o ponto ainda não dito e que pode ser aprofundado, retomado (Agamben 2016). De tal modo *seguiremos* esse fio epistemológico e, longe de repetir, de redizer o já dito, sondaremos os pontos em que o filme *Hamaca paraguaya* poderá ser amplificado, continuado em outros itinerários heurísticos e sensíveis.

O MITO COMO MEMÓRIA E NARRATIVA

Dentre os países da América Latina, o Paraguai é o único que tem a língua de um povo originário, o guarani, como língua co-oficial e falada por mais de 70 % da população. A sobrevivência da língua guarani só foi possível devido à redução da presença jesuíta em território paraguaio, fato crucial para uma maior proteção da população indígena (Chamorro 2004; Reitböck 2015). Mas não apenas o idioma, senão também toda a cultura dos guaranis sua mitologia, suas crenças, sua cosmovisão foram conservadas no Paraguai e seguem presentes, escreve Roa Bastos, como âmago cultural (nas artes visuais ou na literatura) até hoje (Bastos 1984). Se nos aproximarmos, etimologicamente, da noção originária do mito que jamais foi uniforme que se inicia em sua raiz grega, e seguindo as línguas derivadas do latim, ela aponta-o como uma narração maravilhosa situada fora do tempo histórico e protagonizada por personagens de caráter divino ou histórico. É preciso ainda destacar a função essencial do mito em uma contextualização social, tornando-o "uma narração (*Erzählung*) que cria sentidos não demonstráveis, [mas] vigente para um coletivo" (Burdorf 2007, 534).

Claude Lévi-Strauss escreveu páginas fundamentais para a apreensão estruturalista do mito como parte indissociável da língua. Amplificando as compreensões de Lévi-Strauss, Horacio Cerruti Guldberg (2000) propõe o mito (sobretudo os dos povos originários da América Latina) como fundamento e o princípio unificador da organização social e das expressões culturais: a linguagem, a arte (visual), a poesia e a religião dos povos levam gravadas o substrato de suas concepções mitológicas. Desta maneira, continua Cerruti Guldberg, toda a atividade humana, até em seus gestos supostamente irrelevantes, aparece vinculada a uma realidade transcendente, portanto, aquilo que não se pode ver nem tocar, mas que não cessa de manifestar sua presença, sua eficácia e sua inesgotável vitalidade: "A análise

553 - De fato, este artigo de Reitböck se tornou uma base importante para a confecção do texto que aqui se encontra, e esperamos que a leitura do mesmo comprove o mérito da autora em introduzir diversos pontos de estudo e de desenvolvimento teórico.

das culturas mostra a tenacidade e a constância com que os mitos e as representações míticas aparecem, se transformam e voltam a aparecer transfigurados nos pontos mais diversos do tempo e do espaço (Guldberg 2000).

SENTIR O FORA DE CAMPO

Hamaca paraguaya, de Paz Encina, em sua estaticidade formal é filmado com um elenco de pouquíssimos planos fixos. Assim, oferece-nos a escuta de dois seres humanos inseridos no interior do Paraguai que rememoram da maneira mais simples possível a partida e o retorno jamais conseguido do espectro filiado. Evocam um filho, raramente nomeado que, ao partir para a guerra, *partilha sensivelmente* (RANCIÈRE, 2005) a vida de seus progenitores: para recordar, em cada imagem-fissura que emerge a partir da palavra, o que da vida nos sobra, ante a solidão do espaço e do abandono do mundo. *Há memória*, apesar de tudo. Há a língua, ao mesmo tempo indomável e inestimável, de todo um povo subjugado:[554] o guarani dos indígenas, dos ancestrais amazônicos dizimados, essa língua que chegara na topografia sul-americana muito antes de qualquer hispanofonia ou lusofonia, como se antes de toda imagem e de toda palavra esta língua e os seus portadores tivessem simplesmente surgido da terra ou do barro de suas anfractuosidades.

Há neste pequeno filme paraguaio algo singular: ele nos oferta, com a sua aparente simplicidade estética, uma maneira de perceber as parcelas de humanidade que estão diante de nosso olhar e que tão frequentemente o cinema contemporâneo para massas ignora, como se os gestos de humanidade nos filmes precisassem sempre de uma digitalização ou artificialização, como se a própria presença humana, o contato fundamental entre dois atores, já não fosse mais crucial para o cinema contar uma história e ser aquilo que Alain Badiou pôde nomear como a "presença humana" que um único instante desta arte pode fazer surgir inesperadamente (BADIOU, 2013, p. 6). Emersão à luz desta fragilidade: fraturados pela distância no espaço, os dois idosos *entoam* a cada momento em que o filho faltante é mencionado um desejo da presença daquilo que não é mais do que um espectro. É justamente ao insistir na nomeação desta espectralidade que *Hamaca paraguaya* faz deste epíteto a lacuna comovente de sua narrativa, isto é, a tentativa, a uma só vez à distância (do filho na guerra) e contígua (entre o casal idoso, ao redor ou sentados em sua *hamaca*), de compreender as sinuosidades da memória quando aquilo que a aciona já não pode estar ante o olhar, ante o toque humano.

Assim, escutamos, atentamente, o pai e a mãe lamentando, por sobre os tecidos da recordação, as causas da partida do filho para a guerra, fazendo surgir algo outrora inédito: a inferência, por parte destes seres humildes, das condições da guerra de difícil identificação, da estiagem sufocante, da cadela que não cessa seu latido, dos gorjeios incessantes dos pássaros. Contudo, estes diálogos flutuam sobre a superfície narrativa, o que lhes confere o

554 - Os últimos 150 anos do Paraguai foram marcados por diversos acontecimentos importantes e massacrantes. Entre 1864 e 1870, travou a Guerra do Paraguai (contra o Brasil, Argentina e Uruguai) na qual se estima que o país perdeu quase metade de sua população. De 1932 a 1935, como já mencionado anteriormente, travou a Guerra do Chaco contra Bolívia. De 1954 a 1989, viveu sob uma das ditaduras ocidentais mais sangrentas e duradouras, a de Alfredo Stroessner — sobre este período totalitário, em 2016, Paz Encina lançou seu notável documentário: *Ejercicios de memoria*.

teor de uma espécie de amarga nostalgia e, sobretudo, da rememoração da partida do filho ao mesmo tempo para o combate e para a ausência física. Mas se o espectro é sempre algo fisicamente ausente de nosso olhar, como rememorá-lo e, inclusive, reconstituí-lo através do fora de campo desta imagem que nunca *nos chega* explicitamente? Há também o indiscernível da temporalidade que o filme nos lança: qual o tempo dos acontecimentos a que estamos assistindo? Há quanto tempo o filho partiu? E o que resta deste nome pronunciado que aqui se torna uma espécie de entalhadura, de lápide para a memória dos pais e também da história de seu próprio país?

Jacques Derrida escreveu páginas importantes acerca da noção de espectro/espectralidade, propondo que o aparecimento do espectro não pertence a este tempo (Derrida 1994, 13), justamente porque ele não pode ser *captado* por nossa visualidade. Para Derrida, a espectralidade seria uma incorporação paradoxal, um devir-corpo, e, portanto, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito: "Pois carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral, mas desaparece apenas na aparição, na vinda mesma da aparição ou no retorno do espectro. Há desaparecido na aparição como reaparição do desaparecido" (Derrida 1994, 21).

Se aceitarmos o fato de que Máximo é um *espectro em filiação*, portanto, ao mesmo tempo *algo sempre mencionado, mas jamais visto* no filme e algo filiado ao casal de protagonistas (e, por isso mesmo, sempre *presente* em seus diálogos), esta concepção se aproxima exponencialmente do fora de campo no cinema.[555] Gilles Deleuze,[556] cuja perspectiva sobre este conceito é a que mais nos interessa, pensa o campo, ou seja, a imagem enquadrada, como um conjunto fechado que se abre para sistemas mais vastos de conjuntos, de novos fora de campos infinitos. De tal modo, Deleuze teoriza em *A imagem-movimento* que tanto o espaço (a geometria do plano) quanto a ação (a duração do plano) podem fazer transbordar os limites do enquadramento, da tela: "O fora de campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas está no entanto perfeitamente presente" (Deleuze 2009, 34). Deleuze propõe, com essa abertura dos sentidos de nossa visualidade, que o fora de campo, mesmo na impossibilidade de sua escuta ou visão, continua ao nosso redor como que para marcar, ainda que silenciosamente, sua existência alhures:

> Num caso, o fora de campo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que "insiste" ou "subsiste", um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do fora de campo se misturam constantemente. (DELEUZE, 2009, p. 36).

555 - Decidimos utilizar o termo "fora de campo" entre outros possíveis, pois entre "os estudiosos não há consenso [...] quanto à sua nomenclatura" (Weschenfelder 2020, 23). Jacques Aumont (2004) chama-o de "fora-de-quadro" para assinalar a sua herança com o quadro pictórico; Noël Burch (1992), por sua vez, denomina-o de "espaço-off" na tentativa de estabelecer o espaço dentro (concreto) e fora da tela (imaginário).

556 - Na tradução portuguesa do livro *A imagem-movimento*, o tradutor Rafael Godinho traduz o termo em francês "*hors-champ*" como "extra-campo". Tal tradução foi levemente modificada por nós para "fora de campo".

Ora, esta existência alhures de que nos fala Deleuze em sua concepção acerca do fora de campo vai chocar-se e, inclusive, dialetizar-se com o que Derrida propôs dez anos após[557] em *Espectros de Marx.* Enxergamos nestas duas concepções contíguas (porque ambas falam, cada uma ao seu próprio modo, sobre *espectros da imagem*, sobre o que não estará diante de nosso olhar, contudo perenemente ao nosso redor) uma maneira de expor, ante *Hamaca paraguaya,* a sua singularidade enquanto exercício da forma. Deleuze (2009, p. 36) propõe que o fora de campo, em sua inscrição radical, é um alhures, um "fora do espaço e do tempo homogêneos". Derrida corrobora que o espectro, tal como o fora de campo, está fora do tempo e do espaço homogêneos, portanto, que "ele não pertence a este tempo" (DERRIDA, 1994, p. 12), que ele é "uma dissimetria", uma "dessincronização", *nomeando-o* como metáfora nos termos de um "efeito de viseira".

Mas, então, Máximo, na dessimetria fundamental de sua presença é dizer, sua dessincronização total com a imagem apresentada , quando *irrompe* no filme de Paz Encina, fá-lo através de sua voz. É assim quando, por exemplo, em uma conversa com o pai e o plano, sempre fixo, é do progenitor sozinho organizando a cana de açúcar , descobrimos a confissão do filho que pensa mudar de nome para que, no caso de morrer na guerra, sua mãe jamais saiba de sua morte (Imagem 2). Sabemos que na tradição guarani o nome, ou melhor, aquele que porta *o* nome, porta-o porque ele é sagrado. Ou, dizendo de maneira mais explicativa: para os guaranis, uma criança só alcança sua identidade e posição na comunidade ao receber o seu nome. Quem o escolhe não são os pais, senão os deuses cuja tradução é *ñanderú* (o xamã): "Em caso de doença grave, o *ñanderú* costuma realizar um novo batismo, mudando de nome, como um último recurso para desorientar e afastar a morte. Se essa pessoa se recupera, ninguém volta a pronunciar seu antigo nome" (Colombres 2008, 21). Por isso, Máximo considera mudar de nome, porque assim ele acaba seguindo uma longa tradição indígena que, diante do risco de morte, enxerga na mudança de nome uma possibilidade de afastá-la a qualquer custo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao conceder um tempo ao espectro do "filho perdido que se mostra metaforicamente por sua invisibilidade" (Reitböck 2015, 48), Ramón e Cándida estariam *ali* onde apenas eles poderiam estar, dando aquilo tudo que eles poderiam dar, o *resto do tempo* que lhes resta ambos anciãos, ambos à espera do filho que jamais regressa e da morte de seus próprios corpos, quase estáticos como os planos que os constituem no filme, apoiados na *hamaca* , mas que jamais eles podem converter na presença do ser nomeado, desejado. Contudo, este resto de tempo, de uma temporalidade disjuntiva o campo e o fora de campo que não podem surgir no mesmo espaço, no mesmo instante de nossa visibilidade , é o *ir e vir* do espectro, do desejo de sua materialização, precisamente por esta ausência que ele faz nascer a cada instante de sua rememoração.

557 - *A imagem-movimento*, de Gilles Deleuze, foi publicado originalmente na França em 1983. Já *Espectros de Marx,* de Jacques Derrida, foi publicado pela primeira vez, também na França, em 1993.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, J. 2016. “Memória comunicativa e memória cultural.” História Oral, 19 (1): 115-128.

AUMONT, J. 2004. O olho interminável. Cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify.

BASTOS, A. R. 1984. “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual.” Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 10 (19): 7-21.

BENJAMIN, W. 2004. Libro de los pasajes. Madrid: Akal.

BLUMENBERG, H. 2003. Trabajo sobre el mito. Barcelona: Paidós.

BRASIL, A e BELISÁRIO, B. 2016. “Desmanchar o cinema.” Sociol. Antropol, 6: 601-634.

DELEUZE, G. 2009. A imagem-movimento. Cinema I. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, G. 2003. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva.

DERRIDA, J. 1995. Dar el tiempo. La moneda falsa. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.

DERRIDA, J. 1994. Espectros de Marx. RJ: Relume-Dumará. Morel, H.; Moral, J. D. 1988. Diccionario mitológico americano.

RANCIÈRE, J. 2005. A partilha do sensível: *estética e política.* São Paulo: EXO Experimental/ Editora 34.

REITBÖCK, P. 2015. “¿Narrar para sobrevivir? Mitos prehispánicos en Hamaca paraguaya de Paz Encina”. *QVR* 46: 39-53.

Weschenfelder, R. 2020. *A imagem invisível no cinema*. Brusque: Ed. UNIFEBE.

Ser filha pelo cinema: o que se nomeará feminismo em *Daughter Rite*[558]

Being daugther through cinema: what will be named feminism in *Daughter Rite*

Roberta Veiga[559]
(Doutora – UFMG)

Resumo: Através do documentário pessoal *Daugther Rite*, de Michelle Citron, proponho pensar os modos como a invenção da feminilidade é devedora da primeira relação com uma mulher, ou com a primeira mulher. Portanto, em que medida o dispositivo cinema qualifica a experiencia de ser filha e ser mãe, e sua construção ao longo da vida, como feminista.

Palavras-chave: maternidade, documentário, feminismo, Michelle Citron.

Abstract: Through the personal documentary *Daugther Rite*, by Michelle Citron, I propose to think about the ways in which the invention of femininity is indebted to the first relationship with a woman, or with the first woman. Therefore, to what extent does a cinema device qualify the experience of being a daughter and being a mother, and its construction throughout life, as a feminist.

Keywords: maternity, documentary, feminism, Michelle Citron..

No percurso de minha pesquisa, *Formas de insubordinação materna no cinema*, após centrar em filmes ficcionais que tensionam o mítico ideário patriarcal materno, me volto a documentários em que *filhas filmam a mãe;* por ora: *News From Home* e *No Home Movie* (Chantal Akerman, 1976 e 2015); *The Ties That Bind* e *I Cannot Tell You How I Feel* (Su Friederich, 1985 e 2018); *Caracol* (Naomi Kawase,1994); e *Casa* (Letícia Simões, 2018).

Se nesses filmes, diferente da ficção, a maternidade é de saída complexa, pois o cinema acontece pela experiencia vivida entre mãe e filha verdadeiramente ocupantes de suas funções, em *Daughter Rite,* de Michelle Citron (1978-1980), ela é bem intricada. A filha (cineasta, roteirista, personagem) monta trechos de videos caseiros dela, sua irmã e sua mãe, filmadas pelo pai, os recobre com sua voz confessional, construindo uma narrativa fruto de sua experiência como filha e de relatos de várias mulheres colhidos à época. Esses inspiram ainda depoimentos de duas irmãs que encenam para câmera revelações sobre a mãe que, de modo alternado aos arquivos, compõe todo o filme. Assim, temos um dispositivo em

558 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE ST – Cinema mundiais entre mulheres.

559 - Professora da Comunicação/UFMG, coordenadora do grupo *Poéticas Femininas, Políticas Feministas*; do *GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual*/Compós, e do *ST Cinema mundiais entre mulheres*/Socine.

três faixas: os extratos de filmes caseiros; os *offs* da voz feminina em primeira pessoa; e as sequencias dessa simulação de um cinema direto, em que as irmãs no espaço da casa, testemunham a relação com a mãe, entre elas e para câmera.

O filme sinaliza na voz de Citron e na apropriação dos arquivos de familia a construção da feminilidade como tributária da primeira relação com uma mulher, a mãe, e a partir daí, nos faz pensar: como e porque o nomeamos esse, ou esses filmes, feminista? O que ocorre quando se transpõe para a cena cinematográfica uma relação profunda e tensa entre mulheres, que foi previamente descrita por outra cena (a psicanalítica) instituída pela figura paterna e pela presença/ausência do falo?

A segunda pergunta parece responder a primeira. Basta lembrar Luce Irigaray: "A relação entre mãe/filha, filha/mãe constitui um núcleo extremamente explosivo em nossas sociedades. Pensá-lo, mudá-lo, equivale a minar a ordem patriarcal" (1985, p. 86). Ora, segundo ela, a ordem do discurso psicanalítico, retratando uma sociedade machista, não permitiu em sua constituição do modus operandi parental pensar a mulher a partir de sua diferença, criando um falologocentrismo. Montar tal relação numa cena cinematográfica significa, trazê-la para a linguagem (o logos), elaborá-la, mediá-la por um aparato de distanciamento e figuração, que lhe concede meios simbólicos de se pensar quando tais meios são manuseados e partilhado por mulheres. Ao lidar com imagens antigas de sua infância, feitas pelo pai, e atritá-las com questionamentos, oscilações, e fraturas das relações em familia e principalmente com a mãe, ao ficcionalizar um gesto documental caro ao cinema feminista, no cotejo entre os níveis e neles mesmos, Citron é capaz de insubordinar uma ordem discursiva *falogocêntrica* calcada na maternidade funcional e na subordinação da filha.

Dessa forma, *Daughter Rite (DR)* aciona três vias históricas-política postas pela teoria feminista da maternidade: *1) o apagamento* - a pouca produção artística e religiosa sobre a relação mãe e filha, e a contundência de filmes que do pessoal ao político permitem outra ordem discursiva, ou como bem demonstra Hélène Cixous, elabora uma escrita feminina; *2) o falocentrismo* - a subserviência dos modelos explicativos psicanalíticos à díade mãe-filha, à falta e inveja do pênis; e a necessidade de uma elaboração parental marcada pela diferença do feminino sobre seus próprios termos, pelo lugar das mulheres não como negativo (o não-fálico) mas positivo, definido *per se*; e *3) o entre-elas,* "les femmes entre-elles" (IRIGARAY, 1984, p. 70): construção de um contrato social feminino, uma relação horizontal *entre* mulheres que as permita sair do estado de abandono e ter uma identidade na ordem simbólica distinta da função materna (IRIGARAY, 2017).

Trata-se da dificil tarefa de descentralizar esse lugar engessado de forma que a mãe invente uma vida como mulher para além do papel materno, e que a filha possa vê-la não como repositório de suas expectativas (que deveriam ser atendida pois ela lhe negou o pênis e o pai) mas, construir formas alternativas de feminilidade a partir e entre elas.

O próprio o filme é ato contra o *apagamento* (1). O processo do fazer é já mover-se, deslocando a visão filial patriarcalista da mãe de modo a historicizar e recompor a relação. Por aí, Citron vai em *DR* revolver as memórias da familia *abrindo a caixa das bobinas de 8 mm.*

> *Os filmes eram um dos mais importantes rituais da minha familia. Meu pai tinha domínio da câmera e uma clara ideia do que deveria ser filmado... celebrações públicas, aniversários, festas, feriados... para ir em algum lugar especial, para sinagoga, um recital, ele tinha que nos filmar, acenando para câmera, vestidas com nossa elegância... filmava momentos domésticos, lavando as louças, limpando a casa, fazendo o jantar (off de Citron).*

Ao rever essas imagens a filha-cineasta não apenas se recoloca na cena de sua relação cotidiana com a mãe, mas também seleciona, corta e monta, aquelas que irá dispor em sua obra. A princípio a voz *off* parece não ter correspondência com o que vemos, porém a narração é um modo de resgatar essas imagens de lembranças fixas produzidas pela figura paterna, interferindo naquela zona borrada da memória e da relação fusional com a mãe (CHADORROW, 1990), para tomar distância. Re(a)ver o passado pelos arquivos é um processo fílmico de elaboração e re-arranjo dos vínculos no qual a relação dialética mãe-filha (identificação-desidentificação, proximidade-afastamento, amor-ódio) possa ter lugar e reintroduzir ambas na ordem do simbólico como sujeitas para além das funções parentais.

Já de início, Citron em sua voz confessional feminina diz: *Dedico esse filme com todo amor a minha mãe. Uma mulher que me pareço tanto, porém não tenho nada a ver.* Trata-se do exercício sempre oscilante de olhar para mãe como uma cineasta de 28 anos para enunciar-se como filha no processo fílmico, e buscar como ela lhe parecia naquela mesma idade: enquanto uma faz filme, a outra, casada, já tinha lhe dado a vida.

Em uma cena expandida numa temporalidade arrastada (como a maioria delas), uma menina (que supomos ser quem narra, Citron) corre como que em câmera lenta com uma colher na boca equilibrando um ovo em direção aos braços da uma senhora que imediatamente sabemos ser a mãe, uma vez que o filme de modo íntimo já se endereçou a essa primeira mulher. A repetição da cena e seu ralentamento, a imagem granulada do antigo vídeo caseiro, torna palpável a dificuldade de chegar ao destino: a mãe. No enquadramento de Citron, o equilíbrio e o abraço esperado parecem mais que a travessia de uma prova; parece um sacrifício.

> *...mamãe pensa que eu sou incapaz de amar, isto é, amá-la, porque sua ideia de amor é o sacrifício total. Minha mãe fez isso pela mãe dela e em troca esperava isso de nós. Eu não consigo ver isso como amor, então não ofereço. Ela não enxerga qualquer outra coisa como amor então não aceita o que eu realmente ofereço.* (*off* Citron)

Em outra cena vemos a menina e a irmã, sem blusa lavando a louça. Novamente a imagem é oferecida nesse truncamento, o que intensifica o desajeito da criança com suas pequenas mãos proceder a limpeza. Não ouvimos nada que se refira ao aprendizado doméstico infantil, a voz *off* da filha adulta-cineasta conta que a mãe a chamara para confessar algo pessoal mesmo sabendo de sua intolerância para tal assunto: ela desejava ser cremada.

Ainda nesse gesto dialético que permite elaborar o amor sacrificial nessa oscilação entre desejo e corte, afeto e ódio, que percorre a interação *off* e arquivos domésticos, em outra cena, enquanto vemos imagens caseiras das duas irmãzinhas carregando malas que parecem flutuar lentamente para a esquerda da tela (como se tentassem escapar das mãos da mãe), a voz entoa a tensão identificação-desidentificação: *eu odeio minhas fraquezas... minhas fraquezas são minha mãe.*

Já na faixa das duas personagens que perfomam o procedimento da entrevista, a irmã mais velha relata um caso doméstico traumático, que realça a afastamento total:

> *Minha mãe queria saber muito da minha vida. Queria saber o que eu estava fazendo se envolvia em me comprar roupas, me vestir, me mandar pra festas. Vivendo através de mim, ela não tinha muito mais que isso. ... Eu descobri um dia que ela estava lendo meus diários então comecei a esconder meus diários e ela também estava lendo minhas cartas ... Fiquei com ainda mais raiva.* (*off* Citron)

Percebe-se então duas operações em *DR* de insubordinação e fratura da maternidade integral que opera para os dispositivos *falocêntricos* disciplinares (2) - a faixa das irmãs que utilizam as estratégias do cinema *verité* para fazer críticas a figura materna, como que num choque de realidade; e a intervenção na memória de infância, através de procedimentos técnicos – repetição e ralentamento das imagens de arquivo, e a narração em *off* que as fraturam. Tal dispositivo não só constrói um simbólico entre mulheres como enfraquece, e até desvia o falocentrismo para uma escrita feminina.

No testemunho em que uma das irmãs conta seu estupro pelo padrasto, o que está por traz do desdém da mãe que não ouve a dor da filha, é o amor incondicional a um homem, a explicitação do quão as mulheres podem ser reféns desse amor heteronormativo. Por outro lado, percebe-se como essa prisão é alienante, a mãe prefere fingir que não sabe que algo terrível ocorreu para sustentar a fachada da classe média americana. Não ver é não prestar contas de uma vida doméstica caótica, é manter a casa limpa, o jantar servido, e lugar materno preservado. Nesse momento, *DR* não só faz a crítica da subserviência ao falocentrismo, mas coloca na mesa as novas cartas com as quais as mulheres precisavam jogar nos fim dos anos 70, ao deflagrar a negatividade feminina que impede que a mãe de fato veja e escute a filha, funcionando como um autômato da domesticidade, como nos mostra o hipersimbólico *Jeanne Dielman,* de Chantal Akerman.

Esse lugar de um *status quo* burguês, da familia tradicional, da recatada mulher do lar e mãe perfeita, está no imaginário instituído pelos regimes patriarcais que historicamente emperram outras produções de sentido. Citron fratura esse protocolo de dentro, o eviden-

ciado no comportamento da imagem e na letra do texto, quando intervém nas filmagens caseiras sorridentes e celebratórias do pai. O pai está no antecampo não o vemos, porém, acenar para câmera era acenar para ele. Mas quando, recoberta pela narração atormentada da filha - *estou cheia de tristeza e amor por essa mulher -,* a imagem ampliada se embacia, desacelera, e os gestos se repetem, o cinema faz ver o engodo do socialmente acordado, que a vida doméstica colocava para baixo do tapete nos anos 60-70. Rich e Williams afirmam que nada parece mais a vida verdadeira, imediatamente aceitável, como realidade dos videos de familia, daí a eficácia de *DR* sobre o embuste falocêntrico: a vida feliz (que almeja a verdade) é representada *o pai com a câmera.*

Em uma dessas cenas, vemos a mãe com as filhas passear de barco num lago, elas estão, como em todos os trechos, cuidadosa e elegantemente vestidas e penteadas, com roupas claras no mesmo tom, casacos pousados nos ombros, e olham sem desviar para a câmera. A imagem dos rostos femininos risonhos meio granulados da materialidade do arquivo antigo, e a fixidez dos olhares das três até a saída da embarcação que custa a passar, ao querer certificar se estão mesmo sendo olhadas (aprovadas) por aquele que filma, traz uma profunda melancolia. Apesar do passeio chique, algo resta, talvez porque importa muito a filmagem e pouco o *estar juntas* (3), o estar entre elas navegando. A voz da filha-cineasta conta que a mãe estava deprimida porque seu pai se fora, e que iria morar no Havaí: *Uma mudança superficial e desesperada. Ela continuaria a mesma pessoa, descontente consigo mesma, com sua vida, sempre fugindo... Odeio sua falta de sinceridade.*

A figura do pai no antecampo olhada com tanto fervor se torna aqui o traço do descontentamento, tanto da mãe quanto da filha. O dispositivo revela na imagem e na voz que narram os acontecimentos e conversas do passado, que aquela vida é um embuste, e que a mãe parece, ainda assim, ao invés de entendê-la como tal ir atrás de outra fantasia possível.

Conforme o filme avança tal mecanismo faz crer que tudo que a mãe fez se reduz a *belas imagens molduradas* para o olhar do pai, que a mostra sempre pronta a exibir as filhas em seus belíssimos vestidos de festa, e sua capacidade de cuidar como sendo a de embonecar as futuras mulheres. Tudo se passa como um espetáculo da maternidade, ou um espetáculo do cuidado. Só que estar para câmera é o estar para o pai, portanto ser o que ele espera, uma vez que o olhar da câmera nas imagens de arquivo representa o olhar falologocêntrico, e a câmera o falo, o poder de quem retira daquela mulher tudo que ela pode ser para figurar a relação parental naqueles moldes. Porém, o espetáculo traz seu revés, quando a filha-montadora toma os filmes de familia, percebemos pela dialética a fachada: a mãe busca se encaixar numa norma. Na contramão, as cenas das irmãs adultas, filmadas pela própria Citron, trazem a consciência da auto-*mise-en-scène*, da ficcionalização e até do drama. Ali é a *filha atrás da câmara* e não a fantasia patriarcal-burguesa.

Na interação entre as faixas, fatura final da montagem, importa que o simbólico em *DR* é possível porque o estar juntas mãe-filha chega em sua tensão, fraturando padrões. Surge, se quisermos, a *aliança* entre as duas irmãs filmadas diretamente, no presente do filme, cozinhando, comentando e elaborando juntas a história comum vivida com a mãe. Por isso

tal faixa documental ainda que pareça pesada traz a leveza que vislumbra um comum entre mulheres. Ainda a faixa das filmagens de arquivo e as narrações que as cobrem, o memorial íntimo da cineasta, diríamos, também aciona esse entre elas, a presença conjunta está ali todo o tempo, o aprendizado da coisas domésticas na figura sempre inocente das crianças que se abraçam, e se agarram pelos cabelos. E nos momentos em que a cineasta enxerga a mãe como ela, uma adulta, sinalizando a identificação mesmo onde a mãe se mostra mais alienada. Quando Citron diz que não está brava com mãe, mas triste por uma vida que pareceu perdida, ela aponta a consciência de algo maior que aprisionou a mãe. Quando ela narra sua percepção ao ganhar o pijama de seda que era da mãe, que tinha sido guardado para ela, a filha, quando nela servisse, o fio de afeto enlaça uma união anacrônica dos corpos delas: aquele que a mãe um dia teve e que agora Citron tem, pois como diz a narradora: *o pijama caiu como uma luva*.

Nesse jogo de amor e ódio, um momento parece crucial da aliança que sempre esteve e não pôde vir à tona para ser compartilhada na elaboração conjunta. Ainda numa das cenas caseiras as meninas impecavelmente vestidas, sozinhas no quadro, correm vencendo o *slow motion* em direção a câmera enquanto a voz feminina dirá: *in hating my mother, I hate myself.* Será que ali, dessa vez, ao invés do pai, era a mãe a esperar no antecampo?

REFERÊNCIAS

CHODOROW, N. *Psicanálise da maternidade.* RJ: Rosa dos Tempos, 1990.

CIXOUS, H. *O riso da Medusa*. RJ: Bazar do Tempo, 2022.

IRIGARAY, L. *Ethiquê de la diffêrence sexuelle.* Paris: Minuit, 1984.

_____. *Esse sexo não é um sexo.* SP: Senac, 2017.

_____. *Speculum: Of the Other Women.* Cornell University Press, 1985.

RICH, R; WILLIAMS, L. "The Right of Re-Vision: Michelle Citron's Daughter Rite". Film Quarterly, vol. 35, n. 1, 1981

Masumura x Reichenbach – Sangue e Morte[560]

Masumura x Reichenbach – Blood and Death

Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes[561]
(Mestre – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo investiga as influências dos filmes Manji (1964), Tatuagem Irezumi (1966) e Mojû (1969) do cineasta japonês Yasuzô Masumura na obra de Carlos Reichenbach. Com a utilização do sangue e da morte como elementos simbólicos, nota-se a influência de Georges Bataille na filmografia de ambos, assim como a construção de personagens femininas fortes que acabam por conduzir as narrativas nas obras citadas nesse trabalho.

Palavras-chave: Sangue, morte, sexplotation, transgressão, feminino.

Abstract: This article investigates the influences of the films Manji (1964), Tatuagem Irezumi (1966) and Mojû (1969) by Japanese filmmaker Yasuzô Masumura on the work of Carlos Reichenbach. With the use of blood and death as symbolic elements, one notes the influence of Georges Bataille in the filmography of both, as well as the construction of strong female characters that end up leading the narratives in the works cited in this work.

Keywords: blood, death, sexplotation, transgression, feminine.

NUBERU BAGU – UMA BREVE INTRODUÇÃO

Após a segunda guerra mundial, como é de praxe em conflitos dessa proporção, diversas penalidades de guerra foram impostas pelos EUA e aliados aos países derrotados. Na esteira dos acordos assinados após o fim da conflagração, as demandas dos norte-americanos atingiram vários setores, mas com ênfase na área cultural. Com o objetivo de enterrar o passado imperial e militarista do país, houve uma verdadeira invasão de filmes americanos no circuito exibidor japonês, além da fiscalização e censura sobre o que era produzido no próprio país.

No início da década de 1960, dentro das próprias produtoras japonesas se inicia um movimento para mudar esse panorama e permitir que os jovens pudessem produzir e dirigir seus roteiros. Esse movimento foi influenciado pela Nouvelle Vague na França, que no mesmo período distribui dois filmes elementares do grupo nos cinemas do Japão, Os Incompreendidos (Les cuatre cents coups, 1959) de François Truffaut e Acossado (À bout de souffle, 1960) de Jean Luc Godard como aponta a pesquisadora Lucia Nagib (NAGIG, 1993, p.16).

560 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL.

561 - Rodrigo Moraes é Mestre em comunicação e cultura pela UFRJ e bacharel em cinema e audiovisual pela UFF. É montador e colorista, trabalhando principalmente com documentários.

Assim como em outros locais, no Japão o cinema realizado por esses jovens tem como foco central as preocupações sociopolíticas, bem como as demandas dos movimentos estudantis, o questionamento dos costumes, a sexualidade e principalmente, a rigidez e a disciplina japonesa. Com destaque para a produtora Shochiku, que já tinha uma política de estímulo aos realizadores mais jovens e que também por influência da crítica acaba por dar o impulso necessário para que o movimento tome corpo e se inicie.

Nesse contexto surge um grupo de cineastas que ficou conhecido posteriormente como "os sete samurais" da Nuberu Bagu. Faziam parte os cineastas: Susumu Hani, Masashiro Shinoda, Yoshishige Yoshida, Nagisa Oshima, Shohei Imamura, Seijun Suzuki e Hirochi Teshigahara.

1.2 MASUMURA – CINEASTA FEMINISTA

Após ter estudado por dois anos em Roma, o cineasta retorna ao Japão para iniciar sua carreira no estúdio Daiei Company em 1948. Seu grande mérito foi retratar sem "meias palavras" as contradições da sociedade japonesa daquele período, com destaque para as personagens femininas que o cineasta colocou em seus trabalhos. Masumura permaneceu na Daiei Company até a falência do estúdio em 1971, provocando a ira de outros cineastas da Nuberu Bagu e contaminando parte da crítica japonesa, fato que contribui decisivamente para o pouco conhecimento dele fora do Japão, principalmente no ocidente. Porém em entrevista à revista Cahiers Du Cinema, Yoshida corrobora a importância de Masumura na revolução ocorrida no cinema japonês daquele período.

> Eu concordei com Masumura; quando começou a trabalhar nos cinco grandes estúdios. Não foi uma revolução: mas por vinte anos do pós-guerra, houve uma evolução no interior dessas empresas. E Masumura foi o mais destacado do nosso grupo, quando formamos o que chamamos a "nova onda japonesa", por volta de 1960. Como você sabe, ele estudou em Roma, e começou a trabalhar no Daiei, primeiro como assistente de Mizoguchi, depois como diretor. (...) Ele nos demonstrou, em primeiro lugar, que o sistema não era tão poderoso e que poderíamos ir contra ele. (YOSHIDA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 24).[562]

Portanto, é interessante notar a influência do pensamento europeu no trabalho produzido pelo cineasta, pois após ter contato com os filmes da Nouvelle Vague e ter estudado na Itália, Masumura afirma que a grande diferença entre o japonês e o europeu está na questão da racionalidade e na individualidade, pois para ele o pensamento japonês era demasiadamente coletivo e baseado nas emoções em contraponto ao pensamento europeu, racional

562 - Tradução livre: Quand nous avons commencé à travailler dans les cinq grandes compagnies. ça n'a pas été une révolution : mais pendant vingt années d'après-guerre, il y a eu une évolution à l'intérieur de ces compagnies. E t Masumura était le plus distingué de notre groupe, quand nous avons formé ce qu'on a appelé la « nouvelle Vague Japonaise », vers 1960. Comme vous savez, il a étudié à Rome, et commencé à travailler à la Daiei, d'abord comme assistant fde Mizoguehi entre autres), puis comme réalisateur. Il nous a démontré, le premier, que le système n'était pas si puissant, et qu'on pouvait aller contre lui.

e individual (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 30).[563]. Dessa maneira, essas opiniões e posições políticas do diretor acabam por refletir em seus filmes, por conseguinte esse é o ponto crucial que o separa dos outros sete samurais na Nuberu Bagu.

O diretor teve como preocupação central em sua obra, a representação do erotismo através do feminino e da construção de mulheres fortes, logo são heroínas que permeiam grande parte de seus trabalhos, e pode-se dizer que ele coloca em questão a "ombridade" do homem em oposição à liberdade da mulher e por essa razão somente ela poderia representar o erotismo, na visão do realizador.

> Mas finalmente, é a mulher quem é o mais humano, não é? O homem vive apenas para a mulher arrastando seu fardo como um cavalo, para finalmente morrer de um ataque cardíaco. O homem é anti-humano, enquanto a mulher age em todos os lugares no arbítrio. (...) Então, para expressar o humano, só existe a mulher. Ou seja, não é para expressar a mulher que eu escolho a mulher... (MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, p. 33).[564]

Nos filmes do diretor a mulher exerce um papel diferente daquele comum ao sexo feminino nos filmes clássicos japoneses, ao contrário da ideia de pureza com que era retratada anteriormente, agora se aproximaria do homem no sentido perverso para exercer sua liberdade. Dentre as diversas personagens de Masumura podemos destacar a jovem sedutora Mitsuko Tokumitso, de Manji (1964), a enfermeira Sakura Nichi de Red Angel (Akai Tenshi - 1966), e a femme fatalle Otsuya de Tatuagem (Irezumi, 1966), todas interpretadas pela atriz Ayako Wakao.

Após ser duramente criticado por seus pares no final dos anos 1950, Masumura escreve um artigo esclarecedor sobre suas influências e que é parte fundamental para o estudo de sua obra. Nesse texto, citado por Rosenbaum (2017), o diretor sublinha suas motivações para a realização de seus filmes, com um trecho particularmente interessante no que toca o desejo e sua restrição, ou como afirma Bataille, interdição.

> b. "Não existe tal coisa como desejo não restrito. Uma pessoa que revela completamente seu desejo só pode ser considerada louca... [E] o que eu gostaria de criar não é uma pessoa estável que inteligentemente calcula a realidade e exprime com segurança seu desejo dentro do cálculo. Eu não quero criar um ser humano humano. Eu quero criar uma pessoa louca que expresse seu desejo sem vergonha, independentemente do que as pessoas pensam."[565]

563 - Tradução livre: Dans la pensée européenne, il y a. je crois, deux choses : le rationalisme et l'individualisme. Et ni l'une ni l'autre ne conviennent au tempérament japonais. Les Japonais sont peut-être plus fantaisistes, ils se moquent vraiment de l'idée d' « individu » ou de « raison ». Ils croient que cela ne peut donner naissance ni à un drame ni à une émotion esthétique. Personnellement., je suis persuadé qu'il faut nbsolument dépasser cet aspect de la pensée européenne, même si nous échouons par la suite. De toute façon, les Japonais ne croient pas essentiellement en l'individu.

564 - Tradução Livre: Mais finalement, c'est la femme qui est l'être le plus humain, n'est-ce pas ? L'homme ne vit que pour lafemme, traînant son fardeau comme un cheval sa charrette pour finalement mourir d'une crise cardiaque. L'homme est anti-humain, alors que la femme agit partout arb itrairement. dit librement n'importe quoi, et est donc extrêmement humaine. (...) pour exprimer l'humain, il n'y a que la femme. Ce n'est pas pour exprimer la femme que je choisis la femme...

565 - Tradução livre: b. "There is no such a thing as non-restricted desire. A person who thoroughly discloses his or her desire can only be considered mad ... [And] what I would like to create is not a stable person who cleverly calculates reality, and safely expresses his or her desire within the calculation. I do not want to create a humane human being. I want to create a mad person who expresses his or her desire without shame, regardless of what people think."

> c. "O que me interessa é um conflito entre expressões de desejos nus que não podem ser mitigados pelo ambiente." (MASUMURA, apud. ROSENBAUM, 2017, s.p.).

Essa afirmação do cineasta também reafirma a separação entre o indivíduo (ser humano), e a natureza, pois o "cálculo" a que se refere o diretor é exatamente o oposto das forças da natureza que funcionam de maneira cíclica (BATAILLE, 2013, p. 86), engendrando para destruir, em oposição clara à racionalidade humana.

Para além do aspecto do interdito, não deve ser deixado de lado o viés da transgressão, pois como afirma Bataille: "A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala o interdito" (BATAILLE, 2013, p. 89). Portanto a transgressão não é a negação do interdito, mas é sua complementaridade.

O SANGUE E A MORTE EM MASUMURA X REICHENBACH

Convém aprofundar a ligação do sangue no cinema de Masumura com o de Reichenbach, pois o próprio cineasta brasileiro cita a relação do sangue do diretor japonês com o uso estético que ele faz do mesmo elemento. Majoritariamente relacionado com o feminino, e profundamente conectado com o sexo, representa para os dois cineastas, a ligação do feminino com a violência interna da natureza humana. O diretor japonês afirma que o sangue é algo essencialmente conectado ao feminino, pois em todas as fases mais importantes da vida de uma mulher ele está presente, além do fato da menstruação que é periódica durante a idade fértil feminina, logo, é uma relação extremamente próxima do ponto de vista erótico e vital.

Em *Amor, Palavra Prostituta* (1980) a cena do filme que foi censurada no Brasil à época do seu lançamento é a evidência mais marcante desse fato. Após um aborto clandestino, a personagem Lucinha tem complicações, e, portanto sofre uma hemorragia. Ela irá sangrar até o final da trama e será cuidada por Fernando, amigo de Luiz que é quem mantinha relações com a vítima. No momento derradeiro da trama a cena da personagem no chuveiro com Fernando, no qual ele limpa a vagina dela simboliza uma purificação da mesma após ser abandonada pelo personagem machista que não a apoia após o procedimento médico. Essa purificação não se dá pela presença do personagem masculino, mas sim pelo sangue escorrendo pelo ralo.

Figura 1: Extremos do Prazer

Figura 2: Irezumi

Figura 3: Manji

Figura 4: O Império do Desejo

O mesmo ocorre nos três filmes citados nesse artigo do diretor japonês. Em Manji, no pacto de sangue, no qual Sonoko realiza tal ato com Ejirô. Em Irezumi pela pintura no início do filme, na qual escorre sangue pelas pernas de uma mulher com diversos homens mortos aos seus pés e pelo sangue nas costas da personagem XXX ao final da trama. E em Mojü, pela auto mutilação dos personagens Michio e Aki.

Figura 5: Irezumi

Figura 6: Irezumi

Portanto, para os dois diretores o sangue tem a ligação estreita com a mulher, mas também com a violência da natureza, representada pelo corpo feminino. Os dois diretores relacionam o aspecto simbólico desse sangue com um ritual de purificação desse corpo feminino em relação aos personagens masculinos. Dessa maneira, o sangue passa a simbolizar a superioridade do feminino frente ao masculino.

Com a morte, ocorre uma situação semelhante, pois se o sangue carrega o aspecto simbólico da purificação através da violência, a morte tem o aspecto simbólico da redenção. Nos filmes de ambos os cineastas, o abjeto simbolizado pela morte está presente. No caso do diretor japonês há um suicídio coletivo ao final de Manji, um duplo suicídio do casal de Mojü, e o duplo assassinato ao final de Irezumi. Portanto a morte nunca pertence somente a um personagem.

Com o diretor brasileiro não é diferente, em O Império do Desejo vários personagens são assassinados pelo personagem Di Branco afim de expurgar seres abjetos da praia. Porém por fim, o próprio personagem também se mata. E há ainda o afogamento do último personagem abjeto no mesmo momento em que Nick e Lucinha chegam ao orgasmo. Em Extremos do Prazer, a figura da morte através de uma personagem fantástica morta do professor que vive isolado em uma casa de campo e também acaba assassinado ao final da obra. E por último em Amor, Palavra Prostituta a morte está relacionada com um homem suicida logo no início da trama e claro pelo aborto realizado por Lucinha.

Nesse sentido a função que a morte exerce para ambos os cineastas é a de estabelecer uma fusão dos amantes que culmina com a destruição de ambos e, portanto, com a morte. Bataille também teorizou a respeito desse fato ao dizer que o sentido final do amor é a própria fusão ao afirmar "O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um *objeto do desejo"* (BATAILLE, 2013, p. 89).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, é interessante notar que Carlos Reichenbach busca referências em diversos cineastas em suas obras, mas a presença do diretor japonês é central e marcante. Além de citar Masumura em diversas entrevistas, as representações simbólicas que os elementos abjetos do sangue e da morte assumem para ambos os cineastas se assemelham bastante.

Outro ponto que não pode deixar de ser citado é a predileção dos dois diretores por personagens femininas fortes em contraponto a homens fracos e muitas vezes estúpidos. Esse fato é importante pois marcar profundamente a obra dos diretores asiático e brasileiro, ao estabelecer que a mulher é quem verdadeiramente conduz a trama e ao deslocar os aspectos abjetos do sangue e da morte para o terreno simbólico da purificação e da redenção. Em ambos os cineastas a mulher não é pura, mas o que contém os traços de impureza dessa mulher é o homem. Tal qual a redenção da qual se trata, não é pelo "ser" feminino para sim por ser humano e, portanto, relacionado com a natureza com toda a violência e transgressão dos interditos decorrentes desse fato.

Por fim, é importante citar que para os dois cineastas o objetivo final do amor e da comunhão dos corpos é mesmo o da fusão. Do rompimento da descontinuidade iniciada no nascimento para dar origem a um novo ser contínuo novamente. Esse objetivo se dá com diversos personagens a partir da morte dos mesmos, e o sangue é o elemento de violência que muitas vezes provoca essa fusão.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O Erotismo.* 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter:* On the Discursive Limits of Sex. Florence, USA: Routledge, 1993.

GORDIENKO, Andrey. *The Politics of Eros:* The Philosophy of Georges Bataille and Japanese New Wave Cinema. 2012 Doctor of Philosophy in Film and Television. University of California, Los Angeles.

MASUMURA in CAHIERS DU CINEMA, n. 224, France, Paris, 1970.

NAGIB, Lucia. *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa.* 1ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

NOVIELLI, Maria Roberta. *História do Cinema Japonês.* Brasília: UNB, 2007.

Sensorialidade, vazio e fantástico no horror nórdico contemporâneo[566]

Sensoriality, emptiness and the fantastic in contemporary Nordic horror

Rodrigo Carreiro
(Doutor – UFPE)

Laura Loguercio Cánepa
(Doutora – Universidade Anhembi Morumbi) [567]

Resumo: O trabalho analisa três longas de horror nórdico (o sueco *Border*, de 2018; o islandês *Lamb* e o norueguês *The Innocents*, ambos de 2021), destacando a inserção de elementos do imaginário fantástico na construção de paisagens audiovisuais que priorizam atmosferas de desconfiança, contemplação e vazio. Os filmes formulam um recorte relevante da forma como o gênero horror articula ideias, valores e tensões sociais, explorando toda a superfície sensória do corpo do espectador.

Palavras-chave: Horror; atmosfera; multissensorialidade; gótico; Países Nórdicos.

Abstract: The paper analyzes three Nordic horror features (the Swedish *Border*, from 2018; the Icelandic *Lamb* and the Norwegian *The Innocents*, both from 2021), highlighting the insertion of elements of the fantastic imaginary in the construction of audiovisual landscapes that prioritize atmospheres of distrust, contemplation and emptiness. The features formulate a relevant outline of the way in which the horror genre articulate ideas, values and social tensions, exploring the entire sensorial surface of the spectator's body.

Keywords: Horror; atmosphere; multissensoriality; gothic; Nordic countries.

O cinema contemporâneo tem passado por um ciclo de produção, nas últimas duas décadas, que usa convenções do gênero horror para explorar sentimentos de tensão, receito e insegurança em filmes que não estão diretamente comprometidos com a tradição mais convencional deste gênero fílmico. Ao passar por sucessivas reinvenções, o horror sublinha a famosa afirmação de Steve Neale (1999), segundo a qual os gêneros cinematográficos, de modo amplo, *são entidades dinâmicas em permanente construção.*

Originários de múltiplas geografias e modelos de produção, muitos filmes têm utilizado recursos narrativos e estilísticos do horror para construir atmosferas de tensão e medo causadas por tensões sociais e choques de valores culturais, com a inserção de elementos

566 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE, na mesa temática Estudos do Horror Contemporâneo.

567 - Rodrigo Carreiro é professor do PPGCOM da UFPE e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Laura Cánepa é professora do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi.

do imaginário fantástico num processo de construção de paisagens audiovisuais que enfatizam estados de contemplação, provocando nas plateias uma experiência menos narrativa e mais sensorial. Nessa categoria, se encaixam os filmes que compõem nosso *corpus*, que revisita a tradição do horror nórdico para refletir sobre a mencionada tendência.

Nossa proposta reflete sobre três filmes de longa-metragem – o sueco *Border* (*Gräns*, Ali Abbasi, 2018), o islandês *Lamb* (Valdimar Jóhannsson, 2021) e o norueguês *Os inocentes* (*De Uskyldige*, Eskil Vogt, 2021) – tendo como ponto de partida o conceito de insegurança perceptual (ELSAESSER, 2009). Gostaríamos de discutir, a partir desse *corpus*, como paisagens audiovisuais que engendram atmosferas de contemplação e desorientação são capazes de induzir um modo de espectatorialidade multissensorial, que explora toda a superfície sensória do corpo.

Alguns pesquisadores (TROY; HÖGLUND; LEFFLER; WIJKMARK, 2022) descrevem o *horror nórdico* como um fenômeno recente. Essa região geopolítica tem uma história complexa e multilinear, *é composto de nações com* línguas diferentes e um passado de inúmeros conflitos, mas também compartilha relações culturais, sociais, étnicas, religiosas e econômicas que permitem aos teóricos tratá-la como um conjunto coeso (TROY; HÖGLUND; LEFFLER; WIJKMARK, 2022, p. ii).

Quando reflete sobre a história do cinema produzido nessa região, Gunnar Iversen (2016, p. 332) afirma que somente a partir dos anos 2000 houve o que pode ser considerado um ciclo relevante de cinema de horror. No entanto, a tradição da ficção deste gênero na literatura dos países nórdicos é antiga, tendo iniciado no século XIX, com características próprias que a singularizam em meio à ficção fantástica produzida no continente europeu desde o final do século XVIII. Yvone Leffler (2010) alega ser possível discernir uma tradição horrífica na literatura escandinava a partir da noção de *gótico* (neste *paper*, usamos o termo de forma abrangente, caracterizando-o principalmente pela busca de afetos como a angústia e a estranheza diante do desconhecido).

No horror escandinavo, segundo Leffler (2010), castelos e cemitérios são substituídos por desertos de gelo, florestas escuras, mares tempestuosos e penhascos. Além disso, as personagens são menos vítimas de maldições ancestrais (como ocorria no romance gótico inglês) e mais do próprio meio ambiente, estando conectadas à paisagem. Assim, os ficcionistas de horror escandinavo e nórdico recorrem ao que Leffer (2010) chama de "topografia gótica", uma relação complexa entre paisagem e personagem; espaço e focalização; ambiente externo e estado mental; tempo presente e passado oculto.

Desde o começo do século XX, o cinema se juntou à literatura e ao teatro no tratamento de temas horríficos, a partir de um gótico nórdico. Gunnar Iversen (2016) aponta alguns títulos originários da região como importantes para a tradição do horror mundial, desde o princípios da história do cinema, como o melodrama fantástico sueco *A Carruagem Fantasma* (Viktor Sjostron, 1921), o documentário dinamarquês sobre a história da bruxaria *Haxan* (Bejnjamin Christensen, 1922), e o filme de vanguarda *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932).

Contudo, foi apenas a partir dos anos 1990, em especal quando os governos dos países da região passaram a adotar uma política cultural que encarava o cinema como indústria, que o gênero horror voltou a despertar interesse (IVERSEN, 2016, p. 333). Isso teria dado abertura ao fenômeno dos filmes de horror feitos a partir das tradições narrativas dos países nórdicos. Alguns exemplos são o longa *O Vigilante da Noite* (*Nightwatch*, Ole Bornedal, Noruega, 1995), e a série dinamarquesa *O Reino* (*Riget*, 1994-1997) dirigida para a TV por Lars Von Trier.

Essa mesma tendência também deu visibilidade internacional a escritores voltados ao gênero, como o sueco John Ajvide Lindqvist (cujo conto *Gräns*, de 2006, inspirou *Border*), famoso no cinema pelas duas adaptações que ele mesmo fez do romance *Deixa ela entrar*, publicado pela primeira vez em 2004: *Deixa ela entrar* (*Let The Right One In*, Tomas Alfredson, Suécia, 2008) e *Deixe-me entrar* (*Let me in*, Matt Reeves, EUA/Reino Unido, 2010).

A popularidade internacional das séries nórdicas de investigação feitas para a TV – como a dinamarquesa *Forbrydelsen* (Søren Sveistrup 2007-2012) e a sueco-dinamarquesa *Bron* (2011-2018) – levou outras séries a alcançar sucesso nas plataformas de *streaming*, como a finlandesa *Bordertown* (*Sorjonen*, 2016-2020, Miikko Oikkonen), a islandesa *Trapped* (*Ófærð*, 2015-2021, Baltasar Kormákur), e a dinamarquesa *O Homem das Castanhas* (*Kastanjemanden*, 2021, Søren Sveistrup).

Uma das estratégias estilísticas dos filmes de horror nórdicos feitos a partir desta leva é o engajamento multissensorial da plateia, que estabelece um vínculo mais forte entre os filmes e os corpos (de espectadores e personagens). Apontamos como recursos recorrentes nesse grupo de filmes as atmosferas de angústia e medo, os enredos contemplativos, personagens deslocados, alienados ou desorientados, ambientes sonoros esparsos, quase sempre pontilhados por sons hiper-reais do cotidiano, em especial aqueles emitidos pelo corpo humano. Muitos desses filmes podem ser agrupados sob rótulos como "realismo sensório" (VIEIRA JR, 2015), ou "realismo dos sentidos" (NAGIB, 2011; DE LUCA, 2015).

A sensação permanente de insegurança pode ser percebida de muitas maneiras: *mise-en-scène* que chama a atenção para si de forma ostensiva (DE LUCA, 2015); uso frequente de planos fechados ou *close-ups* que valorizam texturas táteis da natureza, ou partes dos corpos dos personagens, evocando uma forma de "visualidade háptica" (MAKRS, 1999); banda sonora construída a partir de ambiências naturais e efeitos sonoros hiper-reais; música eletrônica sem padrões rítmicos ou melódicos, que ajuda a manter uma percepção de indefinição narrativa. Tem sido comum, também, a inclusão de uma profusão de sons produzidos por corpos, como respiração, gemidos e gritos (CARREIRO, 2020).

Os finais são abertos ou indefinidos. As narrativas são construídas em torno de personagens sobre os quais o espectador e eles mesmos sabem pouco; são solitárias, caladas, às vezes acometidas de condições fisiológicas ou mentais alteradas, como depressão, esquizofrenia, ansiedade, surdez.

Enredos voltados à exploração perceptiva utilizam convenções oriundas de filmes de horror para expressar, realçando a forma multissensorial, o que significa viver no momento histórico contemporâneo, repleto de incertezas e imerso em crise, metaforizando problemas de larga escala, como migração, maternidade, preconceitos contra sexualidade e gênero, racismo, questões ambientais (KELLNER, 2016).

A noção de insegurança perceptual (ELSAESSER, 2009), parece o elo mais forte a unir os filmes. Para o teórico alemão, a prática espectatorial contemporânea está marcada por uma desconfiança permanente, partilhada por personagens da ficção e membros da plateia. Elsaesser associa a insegurança perceptual com o discurso do realismo sensório. A experiência espectatorial explora toda a superfície sensória do corpo do espectador, em um modo de recepção fílmica no qual a percepção audiovisual pelos corpos da plateia trabalha de forma complexa e simbiótica, afetando os corpos dos espectadores de uma maneira mais fisiológica e sensorial do que intelectual.

Por fim, gostaríamos de propor a multissensorialidade como elo entre a noção de insegurança perceptual e o gênero fílmico do horror. Muitos pesquisadores têm analisado o uso recorrente de recursos de estilo do cinema de horror por filmes associados à estética do realismo sensório (MELLO, 2015; SANTOS, 2018). A nosso ver, essas ferramentas estilísticas são capazes de criar atmosferas (GIL, 2005; GUMBRECHT, 2014) que geram a insegurança perceptual.

Border, *Lamb* e *Os inocentes* recorrem a elementos do imaginário fantástico ou insólito, tais como monstros míticos e poderes paranormais, possuem narrativas lentas, pontuadas por tempos mortos e uma atmosfera de estranheza e vazio existencial. Cenários desertos, ângulos de câmera oblíquos ou subjetivos, close-ups em rostos ou partes de corpos, ambiências e música minimalistas e personagens confusos ou alienados são estratégias comuns.

Em *Border*, a trama que gira em torno de Tina, guarda de fronteira que identifica passageiros irregulares usando o olfato. Ela, que vai se descobrir um *troll*, é solitária e tristonha, e mora numa casa encravada em um bosque, onde interage mais com animais e menos com humanos. Planos enfatizam texturas selvagens, como musgo, neve e lama, e o fime explora muitos *close-ups* do rosto de Tina. Na banda sonora, destacam-se ruídos mínimos, como chapinhar na água, pegadas molhadas, insetos e vermes se movendo. A respiração e outros ruídos corporais (urros, gemidos, gritos) têm destaque.

Em *Lamb*, um casal trabalha duro em uma fazenda isolada na Islândia e vive uma rotina taciturna, sem superar a tragédia da perda de uma filha. Essa dor é aplacada pelo nascimento de uma ovelha com corpo de criança, fenômeno que o filme não explica até o final (aberto). Há longas tomadas da natureza, ambiências sonoras que enfatizam a força do vento, o isolamento, além de música minimalista, muitos close-ups fechados dos corpos dos atores, e planos subjetivos sempre pontuados por uma respiração feroz. O filme tem causalidade mínima e muitos tempos mortos.

Os Inocentes, do norueguês Eskil Vogt, se passa num condomínio residencial ao lado de uma floresta. Durante as férias de verão, quatro crianças lutam para dominar poderes telecinéticos, que os adultos não percebem. Seus corpos, por diferentes razões, não se enquadram nos ideais de branquitude, que costuma ser relacionado às populações dos ricos países nórdicos. O filme também recorre a planos longos. A câmera se move constantemente, como se mimetizasse a ansiedade das crianças. O filme exibe os corpos com profusão de texturas e detalhes; o *sound design* privilegia sons naturais delicados, como o farfalhar do vento e passos sobre o cascalho.

Todos os filmes representam certo tipo de cinema de horror que, em vez de carregar nos momentos de choque e repulsa (embora eles existam), busca fazer ao espectador um convite à contemplação, apelando a tempos mortos, atmosferas e texturas visuais e sonoras que evocam os cinco sentidos, propondo uma experiência sinestésica e valorizando menos a causalidade narrativa do que o envolvimento corporal do espectador.

A desconfiança perceptual, além de promover uma experiência sinestésica e multissensorial, cumpre uma tradição do cinema de horror (KELLNER, 2016; WOOD, 2018) espelha, pela chave da insegurança perceptual, grandes crises sociais, políticas e econômicas do século XXI, refletindo sobre temas como migração, desastres ambientais, racismo, feminismo e diversos tipos de intolerância, ligas a gêneros, raças e credos políticos e religiosos.

REFERÊNCIAS

CARREIRO, Rodrigo. "O papel da respiração no cinema de horror". *E-Compós* (DF), v. 23, n. 1, 2020, pp. 1-21.

ELSAESSER, Thomas. "World Cinema: Realism, Evidence, Presence", p. 3 -19. In: NAGIB, Lucia. Realism and the audiovisual media. London: Palgrave Macmillan, 2009.

GIL, Inês. *A atmosfera no cinema*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IVERSEN, Gunnar. "Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema". In: jhort, Mette; LINDQVIST, Ursula. A Companion of Nordic Cinema. Wiley-Blackwell: 2016, p. 332- 369.

KELLNER, Douglas. "O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood". *Matrizes*, São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 13-18, 2016.

LUCA, Tiago de. "Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo". *Realismo fantasmagórico* (org. Cecília Mello). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, p. 61-93, 2015.

MARKS, Laura. *The skin of the film*: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 1999.

MELLO, Cecília (Org.). *Realismo fantasmagórico* São Paulo: Coleção CINUSP, 2015.

NAGIB, Lúcia. *World cinema and the ethics of realism*. London: Bloomsbury, 2011.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

SANTOS, Fernanda S. R. (2018). Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do in-

ício do século XXI. Thesis: Universidade de São Paulo.

TROY, Maria Holmgreen; HÖGLUND, Johan; LEFFLER, Yvone; WIJKMARK, Sofia. Nordic Gothic. Manchester University Press: 2022.

VIEIRA JR, Erly. "Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo". In: *Realismo Fantasmagórico* (org. Cecília Mello). São Paulo: Coleção CINUSP, 2015.

WOOD, Robin. *Robin Wood on the horror film*: collected essays and reviews. Detroit: Wayne State University Press, 2018.

O Cinema Fantástico no Rio Grande do Sul (1960-2020)[568]

The Fantastic Cinema at Rio Grande do Sul (1960-2020)

Rodrigo Figueiredo Nunes[569]
(Mestre em Comunicação Social – PUCRS)

Resumo: O trabalho buscou identificar a presença do gênero fantástico no cinema produzido no Rio Grande do Sul, entre 1960 e 2020. A proposta abrangeu obras em vários formatos de captação, com as respectivas modalidades de duração. No total, foram localizados 165 filmes, divididos em onze categorias (horror humano, monstros, fantasia, desconhecido, relação com os mortos, terror psicológico, ficção científica, mundos alternativos, duplos malignos, mitos ou lendas do Rio Grande do Sul e antologias).

Palavras-chave: Comunicação, Cinema, Cinema Fantástico, Cinema Gaúcho, Cinema de gênero.

Abstract: This paper aims to pinpoint the presence of the fantastic genre produced in the cinema made at State of Rio Grande do Sul from 1960 to 2020. The proposal embodies all possible production formats with their respective length of time. Altogether, 165 fantastic films were found, in eleven categories (human horror, monsters, the unkown, fantasy, dead people related, psychological terror, science fiction, alternate worlds, double evils, myths or legends of Rio Grande do Sul and anthologies).

Keywords: Communication, Movies, Fantastic Cinema,"Gaucho" Cinema, Film genres.

Defendida em março de 2021, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), a dissertação de Mestrado "O Cinema Fantástico no Rio Grande do Sul (1960-2020)" teve como objetivo identificar a produção de filmes gaúchos que dialogassem com esse gênero, no sul do Brasil. Três perguntas nortearam os estudos: Aproximadamente, quantos filmes com essa vertente teriam sido feitos? Quem foram os realizadores? Sobre o que seriam essas histórias? Até então, outros pesquisadores já haviam investigado a história do audiovisual local, como Glênio Póvoas (2005) e Miriam Rossini (1996). Mas sem que existisse um maior aprofundamento sobre obras com elementos de horror, ficção científica e fantasia – os três campos que compõem o fantástico.

A definição de fantástico foi trazida por autores como Tzvetan Todorov (1975), Gérard Lenne (1974) e David Roas (2014), que associam o termo a um gênero literário, nascido no século XIX através de autores como E.T.A Hoffmann e Guy de Maupassant. Todorov estabelece o seu conceito a partir da "hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento visto como sobrenatural" (TODOROV, 1975, p. 31).

568 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão remota CI 1: O Horror no Cinema.

569 - É jornalista, com especialização em Cinema e mestrado em Comunicação Social. Atua como pesquisador no IECINE (Instituto Estadual de Cinema do Rio Grande do Sul). E-mail: rodrigofigueiredonunes@gmail.com

Lenne fala num "choque entre o imaginário e o real, a partir da irrupção do imaginário (desconhecido, espantoso) no mundo real" (LENNNE, 1974, p. 93). Roas pensa o termo a partir de sua função enquanto ferramenta para a reflexão: "situar o leitor diante do sobrenatural para fazê-lo perder a sua segurança diante do mundo real" (ROAS, 2014, p.18), propondo as mais variadas reflexões sobre o ambiente que nos cerca.

Também foram conduzidas entrevistas com os profissionais envolvidos nesses trabalhos, mediante aprovação de órgãos como o CEP (Comitê de Ética em Pesquisa). Cada entrevistado foi convidado a dar sua definição de fantástico, e as respostas incluíram tópicos como "a atmosfera", "o medo", "a estranheza", etc. O levantamento adotou a metodologia da pesquisa documental, conforme definida por autores como Antônio Carlos Gil (2002) e Antônio Severino (2007). Alguns dos critérios de inclusão dos filmes foram a filmagem no RS (mesmo que os diretores não fossem gaúchos) e a exibição por algum meio (salas de cinema, festivais, emissoras de televisão, etc). Em compensação, foram desconsiderados trabalhos de caráter mais experimental, que não obtiveram circulação. Séries de TV ou produções apenas para a internet (*Instagram*, *YouTube*) também foram excluídos, assim como o cinema de animação.

Dentro desse recorte, foram localizados 165 filmes, sendo 134 de curta-metragem (81% do total), 25 de longa-metragem (15%) e 06 médias-metragens (04%). Todos foram divididos em categorias temáticas, que foram criadas com base na própria história do cinema fantástico, a partir de um exercício de estudo dos roteiros. Tendo em vista que o fantástico pressupõe que a realidade da narrativa (diegese) será perturbado por um evento extraordinário, buscou-se isolar esse fenômeno, que pôde ser dividido em 11 partes, a saber:

1) Horror Humano (30 filmes): Inspira-se a partir de filmes como *Psicose* (1960), e tem como base histórias nas quais o próprio ser humano é o responsável por causar mal ao seu semelhante. Aqui, destacaram-se títulos como *O Caso do Linguiceiro* (1995), *Paulo e Ana Luiza em Porto Alegre* (1998), *O Come gente* (2001), *Entrei em p*ânico ao *saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado* (2001). Em metade dos casos recortados, os homens são os responsáveis por adotar comportamentos violentos, estimulados por fatores como a obtenção de vantagens financeiras, puro sadismo ou violência contra a mulher. Quando as mulheres cometem crimes, o fazem por legítima defesa, vingança, necessidade de alimentar algo ou alguém. Essa categoria foi a que teve o maior número de registros, o que levantou a dúvida: teria a ver com o próprio passado sangrento do Rio Grande do Sul, acostumado a inúmeros conflitos armados (Revolução Farroupilha, Revolução Federalista), o que denotaria um povo mais agressivo e violento? Ou seria uma escolha explicada por aspectos de produção e/ou orçamentários, visto que é mais barato produzir um filme sobre um *serial killer* do que investir numa superprodução?

2) Monstros (26 filmes): Aqui, a "normalidade" é quebrada pela presença de uma criatura não humana, que se revela ameaçadora. Foi possível identificar um predomínio de monstros clássicos nesse segmento, num diálogo com os pioneiros filmes de terror do estúdio norte-americano Universal. Dessa forma, aparecem no audiovisual gaúcho personagens

como o monstro de Frankenstein, vampiros, lobisomens, zumbis e demônios. Também há espaço para criaturas marinhas, plantas carnívoras e até mesmo uma máquina de café em dia de fúria. A constatação mais relevante é a de que não existe um monstro tipicamente gaúcho: todas as incidências apontam para seres que já haviam aparecido antes, em outras cinematografias. Ocorrem, porém, algumas variações: há um vampirismo mais romântico, em *Beijo Ardente – Overdose* (1984), *Teleprisão* (1988) e *Drácula e Alma de Guapa* (2005), assim como a figura do homem que se transforma em lobo é bastante modificada em *Síndrome de Lobisomem* (2014). Um destaque importante é *Porto dos Mortos* (2012), que fala numa cidade devastada por mortos vivos, mas também agrega outras camadas de vilanias.

3) O Desconhecido (20 filmes): Acontece quando fenômenos inexplicáveis, de origens incertas, alteram as noções de ciência ou realidade vigentes até então. Adaptações cinematográficas da obra do escritor H.P Lovecraft servem para exemplificar essa categoria, bem como as obras de David Lynch, que até gravou participação especial em alguns filmes, como *Peixe Vermelho* (2009). Obras como *O Pontal da Solidão* (1974) e *A Casa Tomada* (1986) abordam residências misteriosas, que podem conduzir a outras dimensões. Títulos mais complexos são *O Corpo* (2015), *Reflexo* (2017), *Who´s That Man Inside My House* (2019) e *Psicopompo* (2020). Abordam temas como os segredos que se escondem por trás de pequenas cidades do interior, a (in) segurança pública nas grandes cidades brasileiras, escolhas políticas que podem conduzir ao caos e o descaso com as pessoas diante de uma grave crise sanitária. O elemento desconhecido é utilizado como um gatilho para fazer o público refletir acerca da sua própria realidade.

4) Fantasia (20 filmes): São histórias que lidam com acontecimentos mágicos ou encantados, capazes de deslumbrarem as pessoas. Remontam ao começo do próprio cinema, com George Méliès e René Clair. Esta é a categoria mais solar de todo o audiovisual fantástico gaúcho. Aqui, as ocorrências inusitadas adquirem um tom mais positivo e otimista, com desfechos favoráveis e alegres. Em *Meu pobre coração de luto* (1978) e *A filha de Iemanjá* (1981), aparecem sessões de espiritismo, rituais de candomblé e rezas para Nossa Senhora de Fátima. A grande maioria das narrativas pertence ao universo infanto-juvenil, e parece querer resgatar valores perdidos. Com isso, crianças sonham com uma sociedade ideal, onde não há problema em se relacionar com extraterrestres (*O Arco-Íris Mágico*, 1984), os pesadelos são apenas sonhos ruins que vão embora (*O Velho do Saco*, 1999), tudo aquilo que se almeja pode ser conquistado (*O Homem da Lua*, 2001), o bem sempre vence o mal (*O Sete Trouxas*, 2007), é possível adquirir superpoderes para derrotar o bullying escolar (*O Menino das Estrelas*, 2019).

5) Terror Psicológico (15 filmes): Surge quando uma conexão mental negativa (trauma, visão, pesadelo) afeta um indivíduo. É um subgênero presente em toda a história do cinema de horror, desde o expressionismo, com *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). No caso do Rio Grande do Sul, é justamente um filme de terror psicológico que abre a pesquisa: o curta *Noite de Terror* (1960), que aborda o receio de uma mulher sozinha ter a sua casa invadida, ao longo de uma madrugada. As obras irão abordar preocupações comuns à grande maioria das pessoas, como ficar no escuro, perder a pessoa amada, enlouquecer, morrer. O que une

todos os trabalhos é o medo da perda de controle sobre a própria vida, que se dá em três níveis: a) doméstico, quando a casa dos indivíduos não oferece proteção, como em *Blecaute* (1990) e *Kassandra* (2013); b) pessoal, quando os personagens possuem demandas mal resolvidas consigo ou com outros, vide *O Mal de Sanderpyl* (2003), *Sombras* (2010), *Jazigo* (2016); c) profissional, quando as atividades laborais são prejudicadas por descontrole mental, casos de *Uma Visita a Holliweger* (2010), *Paraphilia* (2012), *Disforia* (2019).

6) Relação com os Mortos (14 filmes): Envolve conexões que se estabelecem entre seres humanos vivos e pessoas falecidas, incluindo fantasmas/espíritos. O *Jovem Tataravô* (1936) – o primeiro filme nacional a ter elementos de horror - já lidava com essa dinâmica. Um dos títulos mais emblemáticos é *As Filhas do Fogo* (1978) que foi filmado na cidade serrana de Gramado e reflete o eixo central desses roteiros: a dificuldade do rompimento de laços entre as partes. Algumas histórias envolvem indivíduos assombrados, que se apegam ao passado e praticam atos extremos como profanação de túmulos e necrofilia. Um aspecto curioso é que o estado do Rio Grande do Sul teve forte influência da doutrina positivista, através de governantes como Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros. Esse movimento político tinha como lema a frase "Os vivos serão cada vez mais governados pelos mortos". Alguns títulos: *Edgar e o Corvo* (1983), *O Pulso* (1998), *Cortejo Negro* (2008), *Amores Passageiros* (2012).

7) Ficção Científica (14 filmes): Acontece quando a ciência/tecnologia cria uma novidade, que modifica uma sociedade, para o bem ou para o mal. É um tema fascinante que acompanha o cinema desde sempre, vide *Viagem à Lua* (1902). No caso do sci-fi gaúcho, há a predominância de uma visão de distopia quanto ao futuro da humanidade. Os experimentos inovadores apresentados nesses filmes geram problemas como guerras, acidentes nucleares, fome, radiação ou danos ambientais permanentes – não sendo capazes de ajudar o ser humano. Um dos títulos mais conhecidos é *Barbosa* (1988), que aborda uma viagem no tempo fracassada. *A Próxima Geração* (1994) apresenta uma visão negativa de como pode ser o futuro da espécie, na mesma linha de *Redenção* (2016), que profetizou a chegada de um vírus mortal como o Covid-19, salientando os prejuízos de uma resposta desunida diante dele. *Contos do Amanhã* (2020) também introduz uma sociedade dividida, em plena guerra civil no século 22.

8) Mundos Alternativos (09 filmes): Envolve uma viagem até um universo diferente do nosso, com regras próprias, vide clássicos como *O Mágico de Oz* (1939). No cinema fantástico gaúcho, os roteiros incluem incursões por territórios como um país ditatorial fictício (*Um Homem Tem de Ser Morto*, 1973), o satélite natural da Terra (*O Retorno da Lua*, 2006), uma região medieval (*A Era do Metal*, 2015) ou mesmo uma terra de gigantes (*A Saga do Herói*, 2015), entre outros. Um exemplar que se destaca é *Mapa Múndi* (2008), no qual aparentemente a ação se passa numa região do interior do Rio Grande do Sul, com um protagonista que quer sair de casa para conhecer outros locais – mas nunca consegue. Uma reflexão curiosa é que nenhum dos ambientes diferenciados propostos pode ser considerado ideal ou maravilhoso. Todos eles espelham conflitos existentes na vida real, numa espécie de ironia com os próprios gaúchos, normalmente muito arraigados ou presos em suas tradições.

9) Duplos Malignos (08 filmes): Tema muito caro ao fantástico, manifesta-se quando uma pessoa é obrigada a lidar com uma outra versão dela mesma, normalmente sombria. No cinema, apareceu pela primeira vez em *O Estudante de Praga* (1913). Os exemplares sulinos acompanham personagens em crise, que ficam ainda mais desnorteados após terem contato com suas facetas escondidas, como ocorre em títulos como *Reflexo Negativo* (1985), *Cachaça* (1989), *Espelho* (1989), *II – Dois* (1998), *Limbo* (2010) e *O Diabo no Armário* (2016). Essas interações acabam desviando esses indivíduos para o terreno das sombras, fazendo-os adotarem condutas reprováveis, como o racismo, a misoginia e a homofobia. Nas entrelinhas, discutem-se temas como a instabilidade das relações humanas e a certeza de que os piores sentimentos humanos podem estar apenas brevemente escondidos – já que o duplo não deixa de ser uma parte de nós mesmos.

10) Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul (07 filmes): São histórias universais, que se adaptam a qualquer época (mitos), ou localizadas no tempo-espaço, restritas a um dado período (lendas) que ajudam a contar a história de um povo. Bem mais antigos do que o cinema e a literatura, oferecem novos olhares sobre a formação das civilizações. No caso gaúcho, os principais casos encontrados foram *Cobra de Fogo* (2000), *O Negrinho do Pastoreio* (2005), *O Cerro do Jarau* (2005), *O Gritador* (2006), *Barros – A Lagoa* (2007) e *A Maldição do Sanguanel* (2014). São obras que permitem uma reconfiguração da figura clássica do gaúcho, habitualmente visto como heroico e invencível. Aqui, ele se encontra bem mais inseguro e vulnerável, tendo que lidar com ameaças como uma serpente sobrenatural, a chaga do racismo, uma princesa moura que se transforma em bruxa, a praga de uma mãe maltratada pelo filho, uma lagoa amaldiçoada e um pequeno diabinho italiano que atua na serra gaúcha.

11) Antologias (02 filmes): Agregam uma série de histórias independentes entre si, unidas por um tema comum. Os principais exemplares são *13 Histórias Estranhas* (2015) e *Histórias Estranhas* (2017). Uma dessas histórias independentes (*Ne Pas Projeter*, 2015) foi exibida isoladamente no prestigiado Festival de Sitges, na Espanha.

A pesquisa englobou tanto as obras de cineastas amadores quanto profissionais, nos mais variados suportes (película, super-8, VHS). Constatou-se que o maior número de filmes fantásticos realizados no Rio Grande do Sul foi feito por Fernando Mantelli (14), seguido por César Souza (09), Felipe Guerra (09) e Taísa Ennes Marques (05). A produção começou de modo tímido, entre 1960-1980, mas ganhou forte impulso nos anos oitenta, quando se iniciou um ciclo de atividade regular – graças à geração superoitista. A partir dos anos 2000, com a consolidação dos cursos universitários de audiovisual (na PUCRS, UNISINOS), a quantidade de filmes só aumentou, num indicativo de que o ritmo deve se manter constante, no futuro.

REFERÊNCIAS

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê?* Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros. 2008. 498 p. Tese (Doutorado em Multimeios) - Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, 2008.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 2008.

LENNE, Gérard. *El Cine Fantástico y sus mitologias*. Barcelona: Anagrama, 1974.

PÓVOAS, Glênio. *Histórias do Cinema Gaúcho*: propostas de indexação 1904-1954. 2005. 481 f. Tese (Doutorado) – Programa em Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2005.

ROAS, David. *A Ameaça do Fantástico*: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSSINI, Miriam. *Teixeirinha e o Cinema Gaúcho*. Porto Alegre: [s.n.], 1996.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

A cinematografia como refutação do inimaginável[570]

Cinematography as refutation of the unimaginable

Rogério Luiz Silva de Oliveira[571]
(Doutor – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

Resumo: O trabalho propõe um estudo sobre a presença da direção de fotografia no documentário *A Cordilheira dos Sonhos* (2019), de Patricio Guzmán. O objetivo é promover uma análise sobre a experiência imagética, guiada pela ideia de que a cinematografia procede contra uma "política da desimaginação", ideia proposta por Georges Didi-Huberman. A intenção é verificar o modo como a cinematografia do documentário configura um ato de refutação contra a Ditadura Militar Chilena.

Palavras-chave: Cinematografia, documentário, Ditadura Chilena, refutação, Didi-Huberman.

Abstract: The work proposes a study on the presence of cinematography in the documentary A Cordilheira dos Sonhos (2019), by Patrício Guzmán. The objective is to promote an analysis of the imagery experience, guided by the idea that cinematography proceeds against a "disimagination policy", an idea proposed by Georges Didi-Huberman. The intention is to verify how the cinematography of the documentary configures an act of refutation against the Chilean Military Dictatorship.

Keywords: Cinematography, documentary, Chilean Dictatorship, refutation, Didi-Huberman.

A CINEMATOGRAFIA COMO DISPOSITIVO

A Cordilheira dos Sonhos (2019) é um documentário construído em torno das reflexões do seu diretor Patricio Guzmán mas que, no plano de fundo, trata dos dilemas políticos de um país. A narrativa é construída em torno de uma temática imprescindível ao povo chileno e à América Latina: a Ditadura Militar e seu regime autoritário liderado por Augusto Pinochet, entre 1973 e 1990. A partir desse acontecimento trágico e intragável, o filme aqui em destaque reúne um conjunto de fragmentos sonoros e imagéticos que, metafórica ou explicitamente, oferece condições para profundas ponderações acerca do período violento e seus desdobramentos após o fim da Ditadura. Dentre os recursos narrativos, esse trabalho quer tratar sobre a cinematografia. Interessa analisar o filme em busca dos diferentes modos como a direção de fotografia oferece instrumentos técnicos e plásticos auxiliares da criação de sentidos, sensações e entendimentos a respeito do regime militar e suas reverberações no desenvolvimento sócio-cultural-político do Chile.

570 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE - Sessão 4 – TENSÕES E ACORDOS DE FILMAGEM, DO SEMINÁRIO TEMÁTICO ESTÉTICA E PLASTICIDADE DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA.

571 - Realizador audiovisual e professor de Cinematografia do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Ao estabelecer essa meta, convém evocar uma concepção do próprio diretor Patricio Guzmán: "Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana" (GUZMÁN, 2017, p. 19). No desdobramento dessa elaboração, o cineasta entende que o papel de um/uma realizador/realizadora está justamente na fabricação de histórias com esses "átomos que voam pelo ar" (GUZMÁN, 2017, p. 19). E mais. Sabe que, para reuni-los, é urgente a adoção de um ponto de vista manifestado, cinematograficamente, por meio de recursos particulares da direção de fotografia como os "enquadramentos, a luz adequada para filmar ou gravar essa realidade. O chamado 'ponto de vista' contribui para anular o caos" (GUZMÁN, 2017, p. 21).

O extrato tomado de empréstimo do diretor Patricio Guzmán, na organização teórica aqui proposta, é somada ao pensamento de Georges Didi-Huberman. Com este, é cabível compartilhar uma lógica: "Para saber é preciso imaginar-se" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11). A busca nessa reflexão é por salientar os diferentes modos como a cinematografia plasma as imagens e dá forma ao inimaginável. Interessa, nesse caso, compreender o modo como a cinematografia é mobilizada, enquanto eixo narrativo, a partir de duas perspectivas. Na primeira delas, cabe perceber a potência metafórica das imagens. Seja no sobrevoo sobre a Cordilheira dos Andes, no enquadramento das nuvens ou da fumaça da Batalha do Chile, nos planos-detalhe dos paralelepípedos das ruas de Santiago, a cinematografia figura aqui como instrumento da constituição dramática de átomos imagéticos. Já na segunda, a partir da experiência de um "camarógrafo editor", Pablo Salas – personagem estratégico do documentário -, a cinematografia de *A Cordilheira do sonhos*, para dialogar com Didi-Huberman, promove o encontro com algo "precioso para a memória: o seu possível imaginável" (Didi-Huberman, 2020, p. 39).

A construção desse caminho se dá mediante a elaboração de dispositivo manifestado por meio das imagens. Ao definir dispositivo, o próprio Guzmán chega à seguinte conclusão: "Em suma, o dispositivo, ao que parece, nos permite traduzir os conceitos em imagens. Antes, porém, diz que o dispositivo é "um fator que impulsiona a história" (GUZMÁN, 2017, p. 38). De todos os artifícios narrativos, importa, aqui, pensar sobre os que advêm da direção de fotografia. É por essa razão que se propõe um recorte que seleciona alguns planos utilizados na montagem do filme.

PLANANDO SOBRE A CORDILHEIRA

1. Sequência inicial do documentário

Fonte: *Frames* do filme *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Cinematografia: Samuel Lahu.

As nuvens capturadas numa tomada aérea, com a Cordilheira dos Andes em segundo plano, são como o prenúncio de uma narrativa construída em torno de um dispositivo manifestado por meio das imagens. Planos registrados com o recurso de *drone* – ao que tudo indica -, agem como uma imagem de contextualização. Os contornos rochosos, ao fundo, apontam para uma arquitetura natural que será especificada ao longo do documentário. As imagens aéreas ganham uma variação a partir do enquadramento que mostra a cidade de Santiago, numa determinação espacial precisa e que será dissecada adiante. A fusão da tomada panorâmica com o mapa de Santiago acaba por cumprir papel metafórico segundo uma sugestão que aproxima traços cartográficos de fendas e fissuras, inevitavelmente remontando à dimensão de memória que importa ao diretor. São essas mesmas gretas que potencializam a própria ideia de sonhos, exarada no título do filme. As nuvens, do mesmo modo, funcionam com elementos que reaparecerão na trama de modo ressignificado.

O PODER EPIDÉRMICO DAS IMAGENS

2. Fumaça vulcânica

Fonte: *Frames* do filme *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Cinematografia: Samuel Lahu.

A calmaria obtida com a sequência de planos com sutil movimentação de câmera antecede a explosão. A fumaça vulcânica que enche a tela tem relação direta com os acontecimentos do dia 11 de setembro de 1973, data da materialização do Golpe de Estado que destituiu Salvador Allende e um regime democrático. Em lugar das imagens registradas no referido dia – tão presentes em outros filmes do diretor Patrício Guzmán -, há blocos imagéticos que traduzem de outro modo a tensão ocasionada pelo avanço das tropas e das forças armadas. Dotada de textura, a imagem faz com que a fumaça plasmada na tela atue como dispositivo de lembrança do episódio fundador da narrativa.

3. Tomadas dos paralelepípedos

Fonte: *Frames* do filme *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Cinematografia: Samuel Lahu.

É possível falar dessa potencialidade plástica da imagem de outro modo. Certa sequência de *A Cordilheira dos Sonhos* é construída com planos-detalhe dos paralelepípedos utilizados no calçamento de ruas de Santiago. São inúmeros pontos de vista adotados com um sentido se mostrar que o vai-e-vem de transeuntes por sobre tais fragmentos de cordilheira integra um fenômeno mnemônico a partir do afeto imbricado em tal gesto. Em sua narração (voz *off*) o diretor trata disso, ou seja, do quanto aqueles retângulos rochosos têm a ver com suas memórias de infância. Por muitas vezes, ele caminhou sobre aquelas pedras, pisando uma por uma, depois de soltar a mão da avó.

Os diferentes ângulos assumidos pela câmera para registrar o chão da rua também revelam os nomes de pessoas desaparecidas durante a Ditadura Chilena. O conjunto permite um movimento teórico a fim de ampliar o sentido da leitura. As tomadas, nesse contexto, fazem lembrar do modo como Georges Didi-Huberman, ao retomar quatro fotografias registradas e retiradas de Auschwitz, são dotadas de uma força multiplicadora (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 40). Nessa passagem de *Imagens apesar de tudo*, o pensador constrói um entendimento sobre o modo como a fotografia está ligada à dimensão imagética e à memória por meio do que ele denomina de um "eminente poder epidérmico" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 40).

Ao nosso modo, tensionamos a lógica epidérmica inspirada pelo pensador francês na direção de uma analogia imediata com a textura da pele. Sendo a epiderme essa camada porosa, cheia de volumes, rugosidades e manifestada superficialmente, há de haver chance de promover uma paridade entre as imagens do filme e a memória. Assim como a pele é um ponto de convergência de tempos vividos, com as imagens acontece algo parecido.

4. Pablo Salas

Fonte: *Frames* do filme *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Cinematografia: Samuel Lahu.

5. Pessoas levadas presas para o Estádio Nacional do Chile

Fonte: *Frames* do filme *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Cinematografia: Samuel Lahu.

Se assim podemos pensar acerca das imagens produzidas intencionalmente para uma construção metafórica - tais como as nuvens ou pedras do calçamento -, o que poderá ser dito das imagens documentais registradas por Pablo Salas? Ele é o cinegrafista ao qual fizemos menção e que fora responsável por imagens significativas do momento em que pessoas presas pela Ditadura Chilena eram levadas para o Estádio Nacional do Chile, um palco de tortura e morte sob o comando de Augusto Pinochet.

É Didi-Huberman novamente quem inspira uma reflexão possível. As imagens escondidas registradas por Salas dão forma a um inimaginável. Se fica alguma dúvida de que pessoas foram levadas para um lugar de tortura e dor, as imagens são implacáveis e corroboram os inúmeros depoimentos que constituem a memória do período. A tensão do registro em seu ato de filmagem é outro indício revelador da escritura da câmera. Há no gesto do cinegrafista um esforço para refutar o inimaginável. Ele arrsica a sua liberdade para colocar a cinematografia a serviço de uma poltítica da desimaginação (Didi-Huberman, 2020, p. 34). É uma operação que refuta a busca do Regime em tornar os crimes inimagináveis. É sabido que a Ditadura Chilena, a exemplo de todos os regimes silimares na América Latina, promoviam o desaparecimento dos corpos, objetos, utensílios, arquivos, enfim, da memória do decesso.

6. Arquivo de Pablo Salas

Fonte: *Frames* do filme *A Cordilheira dos Sonhos* (2019). Cinematografia: Samuel Lahu.

Patricio Guzmán, ao final do seu texto narrado, se refere ao acervo de Pablo Salas como "um tesouro frágil, mas extrordinário". As fitas e outros suportes de armazemnamento de imagens registradas especialmente no contexto de resistência popular no Chile, aparecerem perfiladas nas estantes. Oferece, desse modo, a possibilidade de elaboração de uma investida teórica sobre cinematografia também a partir da dimensão arquivística. Nesse caso, a cordilheira agora sugerida é de imagens em movimento. Um conglomerado que aponta para um universo de registros que se somam ao repertório das imagens metafóricas como recursos de refutação contra um regime que não economizou esforços em tornar os crimes como algo inimaginável, por meio de iniciativas violentas que queriam dar fim à memória da violência.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34: 2020 (1ª Edição). Coleção TRANS.

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

A Dramaturgia em Democracia e Amor

The Dramaturgy in Democracy and Love

Rubens Rewald[572]

Resumo: Descrição do processo de realização do longa-metragem *Democracia e Amor*, dirigido por Rewald & Ab'Sáber e realizado com imagens de arquivo. A descrição busca dar conta do histórico do processo, dos objetivos estéticos e dramáticos implicados e do jogo de dispositivos e interações articulado entre os diretores.

Palavras-Chaves: Dramaturgia Audiovisual, Dispositivos, Processo Colaborativo.

Abstract: Description of the process of making the film Democracy and Love, directed by Rewald & Ab'Sáber and made with found footage. The description seeks to account for the history of the process, the aesthetic and dramatic objectives involved, and the game of devices and interactions articulated between the directors.

Keywords: Audiovisual Dramaturgy, Devices, Collaborative Process.

Filmes que não sejam maiores que a vida: esse é o horizonte que eu e o psicanalista Tales Ab'Sáber traçamos para nossos filmes. Uma premissa de concepção e de produção. Fazer filmes dentro da dinâmica da vida, ao contrário do que geralmente ocorre numa produção, quando a vida se organiza em função do filme. Noites em branco escrevendo roteiros, projetos e orçamentos. Dias, meses, anos de trabalho e angústia visando a viabilização do filme, em captações intermináveis. Depois, a pré-produção, a filmagem e a finalização, que ocupam a vida em suas 24 horas, se não mais.

E, ao final desse processo, com o filme finalmente pronto, um pesadelo maior: a sua distribuição. Enfrenta-se a enorme dificuldade de inserir um filme sem verba de lançamento num mercado altamente competitivo e quase sem regulação. Assim, um filme brasileiro de baixo orçamento, com duas ou três cópias de exibição, disputa um lugar ao sol com um filme da Marvel com duas mil cópias e uma vultosa verba de divulgação. Resultado: mais de 50% dos filmes produzidos no Brasil não conseguem ser lançados comercialmente. E dos que conseguem, só 10% deles permanecem em cartaz por mais de um mês. No *streaming*, o caminho é outro, mas a dificuldade é a mesma.

Em suma, realizar um filme no Brasil é uma jornada que pode levar de cinco a dez anos, deixando-o muitas vezes anacrônico, sem relação com o seu tempo. Isso quando tudo acontece a contento, pois na grande maioria das vezes o projeto é abandonado, não se viabiliza.

572 - Professor de roteiro da ECA/USP, dirigiu os longas Corpo, Super Nada, #eagoraoque, Segundo Tempo, Esperando Telê, Intervenção, Jair Rodrigues e Democracia e Amor

Portanto, lançamos um manifesto a nós mesmos: iríamos fazer filmes simples, técnica e financeiramente viáveis, com os meios de produção ao nosso alcance. Fazendo com que a precariedade fosse um dispositivo de criação e não um obstáculo. O importante seria fazer o filme possível e não o filme sonhado. Filmes que fossem pensados, feitos e vistos no seu tempo, na temperatura de suas discussões.

Com esse manifesto em mente fizemos dois filmes: *Esperando Telê* (2010), sobre o futebol e o país, e *Intervenção – Amor Não Quer Dizer Grande Coisa* (2017), sobre a emergência da extrema direita no Brasil.

Em 2020, em plena pandemia do coronavírus, resolvemos retomar nosso projeto de produçào. Afinal, estávamos isolados em nossas casas, o país se incendiando, numa crise política, econômica e sanitária sem precedentes. Sentíamos que tínhamos que fazer algo, refletir esse estado das coisas. Mas como?

Um dia, entre Abril e Maio de 2020, Tales me enviou uma mensagem com um texto de Leandro Saraiva, roteirista e professor de cinema da UFSCar, publicado em seu *facebook*. Era um diagnóstico político contundente do Brasil, da Constituição de 1988 até o Governo Bolsonaro. Por coincidência, e tais coincidências são decisivas na criação, havia lido um outro texto de Saraiva no *facebook* no dia anterior, uma declaração de amor à sua companheira, no dia de seu aniversário, e eles estavam fisicamente separados devido à quarentena. Tínhamos assim em mãos dois textos de Leandro Saraiva, ambos se relacionando à crise do coronavírus, um com viés político e outro com um viés mais afetivo. Propus a Tales que esses dois textos fossem o esqueleto de nosso novo filme. Um filme sobre nossa época, sobre o coronavírus, sobre nossas mazelas e afetos. Mas como fazer um filme cujos elementos centrais eram dois textos de *facebook*?

Tales me fala de *Triste Trópico*, de Artur Omar, de 1974. Nele, uma série de imagens é articulada com uma narração *over* que relata a jornada do Dr. Arthur, um personagem cuja história evoca uma aventura modernista. No entanto, não existe uma relação lógica e determinada entre som e imagem. As imagens não se apresentam como mera ilustração da história narrada. São, na verdade, dois discursos independentes e o cineasta confere ao espectador a responsabilidade, ou liberdade, de criar suas próprias inferências nesse embate entre imagem e som.

Tais características fizeram com que elegêssemos *Triste Trópico* como um objeto referencial de nosso filme, tendo como diretriz formal a busca dessa independência entre imagem e som, e como diretriz dramática a visão do país como uma cultura de fragmentos desencontrados.

Mas que imagens seriam essas de nosso filme, que dialogariam com o texto? Propus então a Tales um jogo de livre associação. Usando o *whatsapp* como plataforma, iríamos enviar um ao outro fotos extraídas do *google*. Ele iniciaria, me enviando uma imagem. Eu iria ver a imagem, refletir sobre ela, ver o que ela me suscitaria e então enviaria uma outra imagem a Tales, mantendo o jogo em movimento.

Logo no início, Tales me enviou uma imagem da lua. Como resposta, enviei uma imagem estilizada do sol banhando o planeta Terra plano, como sugerem os terraplanistas. Tales então me envia o esquema de planetas do sistema solar, com um brilho forte do sol. E aí envio para ele uma foto do Congresso Nacional, em Brasília, com o sol ao fundo. E assim seguimos, nesse jogo, por um mês, juntando duzentas e oitenta e seis imagens.

O princípio da busca foi se delineando no decorrer do jogo: imagens do Brasil que dialogassem com a nossa experiência e história, articulando uma visão crítica e afetiva do país sob o nosso viés. Eu e Tales temos a mesma idade, nascemos em 1965. Isso facilitou o jogo, pois compartilhamos as mesmas referências, fazendo com que as imagens escolhidas por um fossem logo compreendidas pelo outro. Dessa forma, vieram muitas imagens de ícones ou eventos que foram marcantes em nossa infância e adolescência, como a construção do minhocão, o incêndio do Edifício Joelma, os galãs das novelas da TV, os craques da música e do futebol, as mercadorias, os produtos, a publicidade, e muitas fotos da política brasileira, de Paulo Maluf a José Sarney, de Lula a Bolsonaro, de Fernando Henrique a Leonel Brizola. Um festival de nostalgia e mitologia pessoal, em nossas relações com o país.

Já tendo as imagens, começamos então a refletir sobre como trabalhar com os textos. Tales propôs mandá-los a um ator e uma atriz, para que eles o interpretassem. Ainda impactado pelo viés pessoal na escolha das fotos, propus que radicalizássemos a experiência subjetiva e que nós mesmos gravássemos os textos. Tales gravaria o texto político (que ele pinçou) e eu o texto de amor (por mim pinçado).

Com os gravadores contidos em nossos celulares, gravamos os textos, seguindo a tecnologia caseira. Tales então falou da necessidade de termos uma trilha musical. A princípio fui contra, defendia que nossas vozes seriam a trilha sonora do filme. Mas, ao final, ele me convenceu da necessidade de se seduzir o espectador, traze-lo mais para dentro da obra, um tanto árida só com fotos e um texto falado. Assim, a música seria uma espécie de fio condutor da experiência. Cada um de nós escolheu algumas músicas, ouvimos juntos e selecionamos quatro possíveis. Por fim, estávamos nesse momento com todos os elementos constitutivos do filme: as músicas, as imagens, as gravações dos textos. Faltava apenas fazer o filme.

Nem eu e nem Tales somos capazes de editar um filme. Entendemos de montagem cinematográfica, suas articulações narrativas, mas não sabemos operar os *softwares* de edição. Convidamos Alex Lima, o montador de meu último filme à época, um documentário sobre Jair Rodrigues, mas ele estava sem tempo para o trabalho, então propôs que sua assistente, Nara Dip, fosse a montadora, e ele ficaria como um supervisor. Concordamos e Nara entrou no processo..

A primeira ação de Nara foi fazer uma montagem intuitiva das imagens para testarmos as quatro possíveis músicas no início do filme e assim podermos escolher uma, que acabou sendo *Bijuterias*, de João Bosco e Aldir Blanc. A canção se relaciona com o momento pandê-

mico, pela morte de um de seus autores, Aldir Blanc, vítima da Covid-19. Além disso, ela traz uma forte carga nostálgica para nós, por ter sido abertura de uma novela de enorme sucesso da TV Globo, *O Astro*, de 1978.

Tudo era feito de forma remota. Nara montava e nos passava por *wetransfer.* Eu e Tales assistíamos, discutíamos e dávamos um retorno para ela. Não havia, porém, nos cortes propostos por Nara, um desenho instigante de diálogo entre imagem e texto. Ou a imagem era obvia e ilustrativa ao que estava sendo falado ou totalmente aleatória. Nesse momento, fomos nos distanciando do princípio da independência entre som e imagem de *Triste Trópico* e nos aproximando mais dos princípios da montagem de Eisenstein, na busca do "terceiro elemento", da síntese abstrata. Não buscávamos mais uma dessincronia entre imagem e som, mas uma sincronia própria, criada tanto pela relação entre a imagem e o som, como pela justaposição entre duas imagens. Não queríamos uma imagem que colasse perfeitamente ao que estivesse sendo dito, mas uma imagem que criasse tensão, que levasse o espectador a refletir. Assim o texto X com uma imagem Y, criaria um sentido Z na mente do espectador, o terceiro elemento. E claro, cada espectador criaria um sentido próprio para si, afinal cada um tem seu próprio arsenal de referências.

Por exemplo, num momento em que o texto fala do acesso à universidade pública, pensamos em usar uma imagem da greve dos metalúrgicos do ABC, de 1979, num plano de multidão na Vila Euclides, com um céu cinzento sobre eles. Qual o sentido disso? A metáfora é aberta, podendo propor diferentes sentidos para cada espectador.

Sob a luz de tal premissa, julgamos o primeiro corte sem força dramática e conceitual no jogo da disposição das imagens. Discutimos a questão e chegamos à conclusão que Nara desconhecia grande parte das imagens, afinal ela pertencia a uma outra geração, nasceu no final dos anos 1980, não vivenciou os anos 60, 70 e mesmo 80. Por exemplo, para Nara, uma imagem do antigo Secretário de Segurança de São Paulo, Erasmo Dias, com uma metralhadora, não tinha as mesmas conotações que para mim e Tales. Para ela, era um senhor desconhecido empunhando uma arma. Para nós, era uma imagem relevante do autoritarismo e truculência da ditadura militar.

Decidimos então fazer uma reunião para falar de todas as imagens, sua história, seu valor simbólico, seus significados políticos e afetivos. E assim, numa tarde pandêmica, via zoom, eu, Tales, Nara e Alex tivemos uma longa conversa sobre cada imagem. Discorremos sobre Xuxa, Francisco Cuoco, esquadrão da morte, Emerson Fittipaldi, Cacique Juruna, Hebe Camargo, Ibrahim Sued, Bozo, Vladimir Herzog, e vários outros artistas, políticos, ícones, eventos ou produtos que marcaram o país. Claro, nossas referências eram sempre marcadas pela subjetividade, afinal era a nossa visão, nossas impressões do país.

Essa reunião foi marcante no processo do filme. Assim, com todas essas novas informações, Nara voltou ao *Premiere* e fez um novo corte, mais potente dramaticamente. E, dessa forma, levamos adiante o processo. Nara montava, mandava o corte para nós, que discutíamos e dávamos um retorno crítico. E, após 3 meses, chegamos ao corte final, com seu título sugerido por Tales, que remete aos temas dos dois textos: *Democracia e Amor.*

Com essa mesma dinâmica, seguimos na criação de novos filmes: Democracia e Amor II, Democracia e Amor III, até chegarmos ao Democracia e Amor VII, completando um longa-metragem.

Os três primeiros filmes seguem essa mesma base: textos de *facebook* relatando alguma impressão do Brasil contemporâneo. E, acompanhando a leitura dos textos, imagens retiradas da internet, que criam ressonâncias ou dissonâncias entre si e com o texto. O quarto filme é um apanhado de pequenos vídeos, envolvendo o então presidente Bolsonaro e seus seguidores. O quinto filme é um passeio por uma imagem de um incêndio em Ouro Preto. O sexto filme é um *readymade*: uma cena extraída do youtube que registra o encontro entre o então prefeito de São Paulo, João Dória, o empresário Silvio Santos e o diretor teatral José Celso Martinez Correa, para discutir um embate urbanístico entre Silvio Santos e Zé Celso. Em suma, em todos esses seis filmes seguimos o programa original: os elementos constitutivos do filme foram retirados da internet.

Somente no último filme decidimos romper tal programa. Julgávamos que seria importante fechar o filme com um texto síntese. E escolhemos um texto de 1992 de Antônio Cândido, *Quatro Esperas,* no qual ele discorre sobre o poema *À Espera dos Bárbaros*, do poeta grego Konstantínos Kaváfis. No poema, Kaváfis fala sobre como os romanos esperaram pela invasão dos bárbaros, ansiando que os invasores chegassem logo para invadir o império e dar um jeito no estado de penúria e decadência. Mas os bárbaros não vieram, para decepção dos romanos. Eu e Tales julgamos que o poema e a leitura interpretativa de Cândido caíam como uma luva para a situação dos movimentos de esquerda no Brasil. que foram incapazes de combater Bolsonaro e o fascismo crescente, esperando por alguma solução milagrosa que resolvesse o problema, ao invés da ação e do confronto. Essa, na verdade, era a nossa leitura. O poema de Kaváfis e o texto de Antonio Cândido dão margens a muitas interpretações. Gravamos a leitura do texto por Tales e a do poema por mim. Ainda colocamos uma música para encerrar o filme, com imagens da internet. E assim finalizamos Democracia e Amor.

Concluindo, buscamos uma forma cinematográfica na qual nós, os diretores, teríamos pleno domínio dos meios de produção, já que os elementos estavam disponíveis na rede, mesmo que não tivéssemos autorização oficial dos autores das imagens. Nesse sentido, assumimos uma posição marginal na produção, um cinema de guerrilha, de orçamento zero, que fosse factível em termos financeiros, técnicos e burocráticos. Mas também um cinema possível, que falasse de questões prementes e relevantes e que, acima de tudo, não fosse maior que a vida, mas que a alimentasse e ajudasse a compreendê-la.

Claro, foi fundamental o caráter colaborativo no processo. Toda a história da concepção e realização dos filmes foi constituída a partir das interações entre Tales e eu, que possuímos uma relação que já vem dos anos 1980, quando nos conhecemos no curso de cinema da ECA/USP. Desde então, temos construído um diálogo ininterrupto, como amigos e parceiros de criação.

E fundamental também no processo foi a compreensão da dramaturgia como um jogo de dispositivos. Em nenhum momento escrevemos um roteiro, argumento ou uma proposta do filme. No lugar disso, discutimos quais elementos seriam postos em jogo. Esse foi o nosso partido: propor os materiais e, a partir deles, criar uma tessitura dramática. Portanto, a partir dos textos do facebook, criamos um jogo de livre associação com imagens e músicas e assim nasceu o primeiro filme. Repetimos a estratégia dos materiais nos filmes seguintes e, desta forma, chegamos aos sete curtas que perfizeram um longa. Portanto, os dispositivos funcionaram como princípio norteador da obra, não só disparando o processo de realização, como também articulando dramaticamente o filme.

É importante ressaltar que a dramaturgia esteve sempre presente em nossos jogos e discussões. Todas as nossas estratégias levavam em conta a construção dramática do filme. Só que ao invés de se apresentar na forma de um roteiro, vinha como a organização conceitual do processo, articulando nossas escolhas e ações. Foi a dramaturgia presente em nossos diálogos e interações que iniciou todo o processo, ao decidirmos pelos textos do *facebook* como o fio condutor do filme. E foi também essa dramaturgia que costurou a continuidade do processo colaborativo, ao decidirmos qual a relação entre imagem e som, qual o formato final do filme e quais os sentidos que o filme poderia propor ao espectador.

A dramaturgia é a organização dramática que articula a realização de um filme. Por vezes é transcrita num papel em forma de um argumento ou roteiro, mas nem sempre. No entanto, mesmo não concretizada de forma material num texto, a dramaturgia está sempre presente, invisível, organizando o processo. E, mesmo em sua forma imaterial, ela acaba incorporando as mesmas características de um roteiro: um instrumento que inicia o processo de realização de um filme e que garante sua consistência dramática.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. Cinemaníaco - Triste Trópico. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 09/12/1974.

BEZERRA, Julio. Triste Trópico, de Arthur Omar – Documentário do Avesso. In Revista Cinética. http://www.revistacinetica.com.br/tristetropico.htm

DIAS, Diogo. "Democracia e amor": um mergulho no espetáculo à brasileira. In Revista Cult, 02/12/2020. https://revistacult.uol.com.br/home/democracia-e-amor-um-mergulho-no-espetaculo-a-brasileira/

FERRO, Tiago. O Labirinto Fascista e a Monstruosa Coleção de Mercadorias. In Blog da Boitempo., 15/09/2020. https://blogdaboitempo.com.br/2020/09/15/o-labirinto-fascista-e-a-monstruosa-colecao-de-mercadorias/

GONÇALO, Pablo. O Pau de Deus: a extrema direita na vanguarda do cinismo pornográfico. In Revista Cinética, 03/06/2019. http://revistacinetica.com.br/nova/o-pau-de-deus/

MATTOS, Rogerio. Intervenção: quando a palavra golpe foi colocada em praça pública. In GGN, 05/07/2019. https://jornalggn.com.br/cinema/intervencao-quando-a-palavra-golpe-foi-colocada-em-praca-publica/

MURAO, Carlos (pseudônimo de Jean-Claude Bernardet). Cultura feita de cacos. In Opinião, 20/12/1974.

RANCIÈRE, Jacques. A Ficção Documental: Marker e a Ficção da Memória. in A Fábula Cinematográfica. Applebooks, 2014.

XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In Artepensamento, IMS, 1994. https://artepensamento.com.br/item/eisentein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/

Desmontando imagens, recriando imaginários[573]

Dismantling images, recreating imaginaries

Samantha Ribeiro de Oliveira[574]
(doutoranda PUC Rio)

Resumo: Esta comunicação pretende tecer uma rede de cruzamentos entre os filmes "Looking for Langston" (1989), do vídeo-artista britânico Isaac Julien, e "Até o fim" (2019), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, realizadores da Rosza Filmes, produtora sediada no Recôncavo da Bahia, tendo como fio condutor a ideia de contra estratégia para subversão do processo de representação, proposto por Stuart Hall no texto "O espetáculo do Outro", em que o autor se debruça fundamentalmente sobre a questão do estereótipo.

Palavras-chave: Estereótipo, Rosza Filmes, Representação, Isaac Julien, Até o fim.

Abstract: This communication intends to weave a network of crossings between the films "Looking for Langston" (1989), by the British video artist Isaac Julien, and "Until the End" (2019), by Glenda Nicácio and Ary Rosa, directors of Rosza Filmes, production company based in Recôncavo da Bahia, having as a guiding principle the idea of a counter-strategy to subvert the process of representation, proposed by Stuart Hall in the text "The spectacle of the Other", in which the author focuses fundamentally on the issue of stereotype.

Keywords: Stereotype, Rosza Filmes, Representation, Isaac Julien, Until the end.

Este artigo tece uma rede de cruzamentos entre os filmes "Até o Fim" (2019), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, realizadores da Rosza Filmes, egressos do curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, frequentado por estudantes majoritariamente negros, e "Looking for Langston" (1989), do vídeo-artista britânico Isaac Julien, realizado quando ele era membro do Sankofa Film and Video Collective[575], integrado por artistas formados em diversas faculdades de arte, em Londres, e dedicado a desenvolver uma cultura cinematográfica negra independente nas áreas de produção, exibição e audiência.

O fio do tear é a ideia de contra estratégia para subversão do processo de representação, proposta por Stuart Hall no texto "O espetáculo do Outro", em que o autor se debruça fundamentalmente sobre a questão do estereótipo. (HALL, 2016, p. 211).

Um fotograma do filme "Looking for Langston" é utilizado por Hall como exemplo de contestação do regime racializado de representação, uma espécie de contranarrativa que pretende desmontar as imagens a partir de seu interior, por dentro do processo da repre-

573 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI 25 – Imagens e alteridades.

574 - A autora integra o Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio e é graduada em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela UFF.

575 - Isaac Julien é, atualmente, um dos artistas britânicos mais importantes e influentes nos campos do cinema e da instalação. Seu trabalho artístico interdisciplinar se desdobra em instalações audiovisuais, documentários e obras fotográficas. O Sankofa Film and Video Collective foi fundado em 1983 por ele, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards e Robert Cruz.

sentação. O fotograma em questão mostra um homem negro nu, de costas sendo observado por outro homem negro elegantemente vestido, de smoking e gravata borboleta, em um descampado. Hall serve-se, então, desta imagem para postular sobre a possibilidade de, "através do olhar da representação", *fazer o estereótipo trabalhar contra si mesmo*.

> "A terceira contra estratégia está dentro das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta contestar a partir dessa esfera. Está mais preocupada com as formas de representação racial do que com a introdução de um novo conteúdo. Ela aceita e funciona juntamente com o caráter instável e mutável do significado e entra, por assim dizer, em uma luta pela representação, embora reconheça que não haverá vitória final, pois não existe possibilidade de fixar o significado." (HALL, 2016, p. 219)

"Looking for Langston" é uma recriação lírica do ambiente íntimo e privado de Langston Hughes, poeta, ativista social, romancista, dramaturgo e colunista nascido nos EUA em 1902 e morto em 1967. Ele e seus amigos, artistas e escritores negros, fizeram parte do movimento conhecido como o "renascimento do Harlem"[576], durante a década de 1920. Dirigido por Isaac Julien, o filme contou também com a participação do crítico e curador Mark Nash[577]. Rodado em 1989, no auge da epidemia da AIDS, "Looking for Langston" é considerado um marco do "New Queer Cinema"[578], pela exploração, em sua expressão artística, da natureza do desejo e da reciprocidade do olhar homoafetivo. O filme também é uma obra fulcral para os estudos afro-americanos, ininterruptamente discutido em universidades, faculdades e escolas de arte do mundo todo e, notadamente, nos EUA, há mais 30 anos.

"Até o fim" (2019), de Glenda Nicácio e Ary Rosa[579] recebeu o prêmio de Melhor Longa Metragem pelo júri popular, na Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2020. O filme conta a história de quatro mulheres negras, irmãs, que se reencontram depois de anos, em torno do agravamento do estado de saúde do pai, cujo desenlace é esperado para qualquer momento. Cada uma das personagens, ao entrar em cena, atualiza e reconfigura o papel das demais. Reunidas no restaurante da irmã mais velha, Geralda, a única que jamais abandonou sua cidade natal, Rose, Bel e Vilmar conversam sobre suas vidas com uma intimidade que se desdobra em assuntos secretos, polêmicos e muito dolorosos, abordados de forma poética e delicada [580].

576 - O movimento artístico e cultural surgido após o fluxo de imigração de afrodescendentes para o bairro nova iorquino a nordeste de Manhattan, nos anos 1910 e 1920, ficou conhecido como "Harlem Renaissance".

577 - Mark Nash é curador independente e escritor britânico. Colaborou com Isaac Julien no filme "Frantz Fanon: máscaras brancas de pele negra" (1996) e na exposição "Reimagining October", em Calvert 22. É o responsável pela preciosa pesquisa de arquivo de imagens do renascimento do Harlem em "Looking for Langston" (1989).

578 - "New *Queer* Cinema" é um termo criado por B. Ruby Rich na revista acadêmica Sight & Sound, em 1992, para definir um movimento com temas *queer* no cinema independente, no início dos anos 1990. É usado para redefinir a identidade e a experiência de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros em relação ao modelo heteronormativo.

579 - Mineiros radicados no Recôncavo da Bahia desde 2010, Glenda Nicácio e Ary Rosa realizaram, anteriormente, os longas-metragens de ficção "Café com Canela" (2017) e "Ilha" (2018). Posteriormente, fizeram ainda "Voltei"(2021) ,"Na Rédea Curta (2022) e Munguzá (2022).

580 - Durante o filme, o espectador vai, aos poucos, conhecendo a história de vida de cada uma das irmãs. Geralda, uma mulher seca, sem vaidades e de humor amargo, dedicou-se a cuidar dos pais "até o fim". Rose, que se tornou uma animada cabeleireira, fugiu de casa ainda menina e foi morar na cidade de Cachoeira, onde fez sua vida. Bel, é rica, independente, produtora de cinema com carreira dedicada a realizar no cinema histórias contadas por mulheres negras, e acabou de ganhar um Oscar (!). Vilmar, a última a chegar para o encontro, é hoje uma mulher transgênere, que surpreende a todos com sua nova identidade. Todas têm histórias muito tristes que envolvem o pai, à beira da morte. Bel se ressente de ter sido deixada à própria sorte por ele quando estava se afogando no mar, salvando-se por pouco da morte, por seus próprios esforços. Vilmar fugiu de casa após ser espancado e violentado em público, por colegas da escola, aos 12 anos, também sob as vistas do pai, que não só não

Os processos de trabalho dos dois filmes se assemelham na metodologia utilizada: colaborativa, pouco hierarquizada, onde as funções criativas são compartilhadas entre os membros da equipe, em arranjos inusuais.

Isaac Julien filmou "Looking for Langston" em preto e branco, em Londres, na Inglaterra, mas o colocou no mundo do jazz no Harlem, nos EUA dos anos 1920. A fumaça seca escultural utilizada em suas cenas complexifica ainda mais a periodização histórica, impregnando o trabalho com uma sensação de filme *noir* dos anos 1940. A combinação imaginativa de épocas cria, então, uma espécie de atemporalidade autoconsciente. As imagens estão também referenciadas em fotografias que tornam possível enxergar uma relação direta entre a história da fotografia afro-americana em preto e branco dos anos 1930 e a cultura *queer* dos anos 1980.

Segundo o texto de Bruce Nugent[581], narrado pelo ator Eric Ray Evan no início de "Looking for Langston", a "homossexualidade era um pecado contra a raça, então tinha que ser mantida em segredo, mesmo que fosse um segredo amplamente compartilhado". A visão da representação homoerótica, quando abordada frontalmente, opera para desnaturalizar o estereótipo do homem negro heterosexual e viril, que povoa amplamente o imaginário ocidental, trazendo à tona a possibilidade de existência de múltiplas masculinidades negras e expondo o estereótipo a partir de seu centro. Cito as reflexões de Hall acerca do fotograma do filme, ao qual se refere no livro:

> "Considerando que os negros sempre foram fixados e estereotipados pela visão racializada, talvez tenha sido tentador recusar as emoções complexas associadas ao "olhar". No entanto, essa estratégia joga com o "olhar" e tenta torná-lo "estranho" por meio de sua própria atenção - isto é, tenta desfamiliarizá-lo e, então, tornar explícito o que normalmente está escondido, suas dimensões eróticas." (HALL, 2016, P. 219)

Em "Até o fim", não se vê corpos brancos na tela, todos são negros. Trauma e senso de comunidade se entrelaçam. O ritmo, a nuance, a cor, o som, toda a energia do filme emanam do Recôncavo baiano e contribuem para a transcriação da imagem do negro na cinematografia nacional. O filme convoca a platéia à reflexão sobre a autoimagem do negro, pela via do afeto, e opera no sentido da reparação individual e coletiva das histórias de perda e de isolamento.

Há um ditado africano que diz: "Enquanto a história da caça ao leão for contada pelos caçadores, os leões serão sempre perdedores". As populações negras guardam histórias que somente são acessadas por elas próprias, particularidades que só podem ser tratadas

fez nada para impedir, como cuspiu-lhe no rosto depois. Geralda foi estuprada por ele e engravidou, Rose viu o estupro e culpa a irmã, como se ela tivesse consentido. Vilmar é, na verdade, filho de Geralda com o próprio pai, criada como irmã caçula pela mãe das outras três, que morreu de desgosto ao saber a verdade, anos depois do estupro. O pai, agora, vai morrer.

581 - Richard Bruce Nugent foi um artista, escritor, ator, bailarino, poeta, diletante e boêmio do renascimento do Harlem. Em 1926, Nugent foi um dos fundadores da controversa revista "Fire !!". Nela foi publicado seu poema "Smoke, Lilies and Jade", aparentemente o primeiro publicado por um afro americano abordando a homossexualidade de forma explícita. Seu protagonista, Alex, um jovem artista que se assemelha ao autor, se envolve amorosamente com um parceiro de nome Beauty (Beleza). O filme "Looking for Langston"(1989) é inspirado neste poema.

dramaturgicamente quando o espaço de criação é habitado por elas. A ocupação da cena criadora por pessoas negras enseja a criação de novas tramas, povoadas por outros desejos, outras questões, que suscitam formas de abordagem inéditas.

Aqui, novamente, ecoa a terceira contra estratégia apontada por Stuart Hall em "O espetáculo do Outro", e que opera "através do olhar da representação" (2016, p. 219), como uma das possíveis formas de subversão do sistema racializado de representação. As imagens produzem conhecimento sobre o mundo. O cinema pode, então, reiterar um adoecimento social, que vê a população negra majoritariamente através da lente da privação e do sofrimento, e também pode produzir saúde, vida e a recriação de um imaginário povoado com imagens diversas, de sucesso e de liberdade, por exemplo. Na reversão da estereotipia, a reconstrução do olhar que reproduz a doença constitui uma espécie de processo curativo, que devolve outras imagens para a sociedade. A abertura de novas possibilidades de identidade, ou de identificação, pela multiplicidade de possibilidades de representação, constitui um dos aspectos daquilo que Hall nomeou, ao longo de toda sua obra, como "políticas da imagem".

É precisamente o deslizamento do sentido, por fora da política da imagem estereotipada, que vemos agir nos personagens que povoam "Até o Fim" e, também, o britânico "Looking for Langston", onde os estereótipos se desfazem na exposição de seu avesso. Vemos, nos filmes, a estratégia de contraditar o estereótipo se apresentando como uma forma narrativa específica:

> "em vez de evitar o corpo do negro, por estar ele absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios." (HALL, 2016, p. 219)

Nos anos 1920, certamente não seria possível abordar, com esta frontalidade, a homossexualidade dos artistas e intelectuais que estiveram à frente do movimento afro cultural novaiorquino. Mas, em 1989, o britânico Isaac Julien e seu coletivo de artistas engajados puderam recriar poeticamente os personagens, seus afetos e os ambientes por onde transitaram Langston Hughes, Bruce Nugent, Alain Locke, W.E.B. du Bois e toda a nata do jazz afro americano, expondo ao olhar do espectador justo o que era entendido como o inominável, o oculto, o secreto: as múltiplas possibilidades de representação da masculinidade negra, subvertendo seu estereótipo e elaborando novas imagens para o negro no cinema anglófono.

Na segunda década do século XXI também é possível abordar frontalmente o estupro e a gravidez parental, a transgeneridade e a perversidade com que o patriarcado heteronormativo opera, sobretudo contra os corpos de mulheres negras, e também afirmar o sucesso afetivo e profissional desses mesmos corpos, em uma dramaturgia que se insurge na borda da atividade cinematográfica brasileira, colocada em cena por novos agentes criativos, cole-

tivamente agenciados em zonas de comunidade artística relacional[582], como ocorre com os jovens realizadores em torno do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Questionar o estereótipo o faz inabitável, destrói sua naturalização e a sua normalidade. É possível considerar, portanto, este modo operacional de produzir a representação - que conflui em ambas as obras audiovisuais, embora elas estejam trinta anos distantes entre si - como um método eficaz de fazer deslizar o sentido das imagens, deslocando-as das representações racializadas estereotipadas, para produzir novos imaginários e contribuir, desta forma, na criação de outros olhares estéticos, políticos e éticos sobre o negro, dentro da dramaturgia cinematográfica.

REFERÊNCIAS

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HALL, Stuart, org. ITUAÇU, Arthur; *Cultura e representação.* Rio de Janeiro: Apicuri e PUC-Rio, 2016.

HALL,Stuart, org. SOVIK, Liv; *Da di*áspora. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

KIFFER, Ana. *Relação e ódio - Glissant no Brasil de hoje*. São Paulo: N-1, 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra.* São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. São Paulo: N-1, 2020.

Sítios (último acesso em 06 de novembro de 2022)

https://www.ces.uc.pt/publicacoes/opiniao/bss/196.php

https://letterboxd.com/dudavalente/film/ate-o-fim/

https://www.isaacjulien.com/projects/looking-for-langston/

http://userpage.fu-berlin.de/~wilker/harlem/smokelilies.htm

http://history.com/topics/roaring-twenties/harlem-renaissance

FILMOGRAFIA

8.1 Longas - Metragens - Rosza Filmes

Café com canela (2017). Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio.

Ilha (2018). Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio.

Até o fim (2019): Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio.

Voltei! (2021) : Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio.

Na rédea curta (2022) : Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio.

582 - A ideia de zonas de comunidade artística relacional, neste artigo, é tributária dos estudos de Édouard Glissant acerca da poética relacional que surge na fricção de distintas culturas, criando novas zonas de comunidade relacional e, junto com elas, novas possibilidades narrativas. Essa noção está desenvolvida no artigo "Pegando a estrada ou um começo: apontamentos iniciais sobre as experiências dramatúrgicas cinematográficas multicentradas desenvolvidas pelas produtoras Rosza Filmes e Filmes de Plástico nas primeiras décadas do século XXI", de minha autoria, ainda inédito.

Munguzá (2022) : Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio.

8.2 Longas - metragens - FIlmes de Plástico

Ela volta na quinta (2014). Direção: André Novais Oliveira.

Temporada (2018). Direção: André Novais Oliveira.

No coração do mundo (2019). Direção: Gabriel Martins e Maurilio Martins.

Marte um (2022). Direção: Gabriel Martins.

De Norte a Sul: O circuito de Darwin pelos cineteatros do Brasil[583]

From North to South: Darwin's circuit through movie theaters in Brazil

Sancler Ebert[584]
(Doutorando – PPGCine-UFF / FMU-FIAMFAAM)

Resumo: A comunicação investiga o circuito de Darwin, o imitador do belo sexo, pelos cineteatros do Brasil na década de 1910. Foram encontrados registros do transformista pelos cineteatros dos estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul entre os anos de 1914 e 1918. Para a pesquisa foi feita uma coleta em 39 periódicos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, posteriormente organizada numa base de dados.

Palavras-chave: Darwin, circuito, cineteatros, Brasil, transformista.

Abstract: The paper investigates the circuit of Darwin, a female impersonator artist, through the movie theaters of Brazil in the 1910s. Records of the artist were found in movie theaters in the states of Amazonas, Pará, Maranhão, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná and Rio Grande do Sul between the years 1914 and 1918. For the research, an investigation was made in 39 periodicals in the Digital Hemeroteca of the Brazilian National Library, later organized in a database.

Keywords: Darwin, circuit, movie theaters, Brazil, female impersonator artist.

INTRODUÇÃO

Darwin, conhecido como imitador do belo sexo, era um artista de origem espanhola que se apresentava em cineteatros acompanhando as exibições de filmes. Os espetáculos eram compostos por três elementos principais: a performance de canções como fox-trots e tangos; a exibição de roupas femininas de luxo, anunciadas como obras de grandes costureiros europeus como o francês Jean Patou e o inglês Charles Frederick Worth e a imitação de diferentes tipos de mulheres.

583 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE no Seminário Temático: Exibição cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil.

584 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF); professor do Centro Universitário FMU-FIAMFAAM, em São Paulo e secretário executivo da Socine.

Em algumas sessões, Darwin dividia o palco com outras atrações, como acrobatas, bailarinas, homens boneco e ilusionistas. A imagem do transformista era usada na capa de partituras com seu repertório e Darwin participou do filme *Augusto Annibal quer casar* (1923), de Luiz de Barros (EBERT, 2022) interpretando a si mesmo.

Para a investigação do circuito do artista, criamos uma base de dados a partir de uma coleta de informações em 39 periódicos. Com isso encontramos registros do imitador do belo sexo pelos cineteatros dos estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul entre os anos de 1914 e 1936. Para este artigo fizemos um recorte focando no circuito da década de 1910, no qual o artista passa pela maior parte dos estados (o único no qual ele se apresentará apenas na década de 1930 é Santa Catarina).

O CIRCUITO DE DARWIN PELO BRASIL (1914-1918)

A estreia de Darwin acontece na cidade de São Paulo em 08 de abril de 1914, no Casino Antarctica, na Rua Anhangabaú. O local nesse período não exibia filmes, apenas atrações vinculadas a South American Tour (Correio Paulistano, 21/05/1914, p. 7), agência criada em 1910 em Buenos Aires por Eduardo Roldán com apoio de capital inglês, com operações na Argentina, Uruguai, Chile e Brasil. (Caras y Caretas, 22/04/1911, p. 18). Darwin fica no Antarctica até 21 de maio de 1914. Como o primeiro espetáculo do artista é em São Paulo, inferimos que sua entrada se deu pelo porto de Santos.

Depois, temos registros do transformista em Curitiba, no Eden Theatro. Nesse cineteatro, Darwin se apresenta pela primeira vez no Brasil junto a filmes, como *Coração de Ouro* e *Prazer da vingança* (Diário da Tarde, 11/06/1914, p. 5). No Eden Theatro, que posteriormente se tornaria o Cine Central, Darwin fica de 11 de junho a 22 de junho.

Um mês e meio depois acontece a estreia do imitador na cidade do Rio de Janeiro, em 08 de agosto de 1914 (Correio da Manhã, 08/08/1914, p. 8), onde permanece se apresentando até 09 de dezembro de 1914. Após um intervalo sem ser mencionado pelos periódicos cariocas, Darwin reaparece em 06 de fevereiro de 1915 no Rio de Janeiro, onde fica até o início de março daquele ano. Em seguida, ele surge em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 24 de março de 1915, onde se apresenta no Cinema Theatro Avenida, junto a filmes. Os anúncios dão conta de que Darwin apresentaria três canções: *Le long Missouri*, *Madame Cócó* e *El Gaiteiro* (A Federação, 19/04/1915, p. 8). No Avenida o transformista fica até final de abril, retornando em 27 de junho de 1915 à capital gaúcha no Recreio Ideal, para dividir o palco com Silvino Lisboa, transformista lusitano (A Federação, 27/06/1915, p. 7). Findando sua passagem por Porto Alegre, Darwin divide a programação com filmes no Cinema Teatro Coliseu de 17 a 19 de julho (A Federação, 17/07/1915, p. 3).

Quase dez meses depois, Darwin faz sua primeira incursão no Nordeste, com uma temporada entre maio e setembro de 1916 por Pernambuco. Em Recife, ele se apresenta no Theatro Helvetica junto a outras atrações e a filmes a partir de 10 de maio (Diário de Pernam-

buco, 10/05/1916, p. 3). Em 06 de julho o imitador se apresenta no Ideal Cinema (Diário de Pernambuco, 06/07/1916, p. 7), no Largo do Terço, no que parece ser uma passagem breve, já que logo em seguida ele volta a ser anunciado no Helvetica até agosto. Finalizando sua passagem por Recife, Darwin se apresenta no início de setembro de 1916 no Cinema Delícia (Diário de Pernambuco, 02/09/1916, p. 4).

Pouco dias depois, o novo lar do transformista é São Luiz no Maranhão, onde ele se apresenta no Cine Teatro São Luiz de 25 de setembro a 05 de outubro de 1916. Os primeiros anúncios da estreia do artista trazem dados interessantes sobre sua passagem por outras cidades e países, dando destaque a quantidade de dias em cada local.

> A maior celebridade dos últimos tempos. Homem-Mulher. Olhem Bem para Darwin e digam depois se ele é homem ou mulher. Toilettes chics (sic) ao rigor da moda. 185 dias seguidos no Palace do Rio do Janeiro - 165 dias seguidos no Polytheama de São Paulo - 326 dias nos teatros Casino e Imperial Teatro de Buenos Aires - 95 dias no Colyseu de Porto Alegre- 49 dias seguidos no Polytheama de Curitiba - 76 dias no Polytheama do Ribeirão Preto - 62 dias no Helvetica de Pernambuco. Enfim – o número atual de maior sucesso e uma celebridade no gênero. O mais perfeito imitador do Belo sexo até hoje conhecido. O maior sucesso da atualidade! Sucesso sem igual! As fotografias acham-se na sala do Cinema S. Luiz (Pacotilha, 23/09/1916, p. 2).

Importante destacar que nessa citação aparece a cidade de Ribeirão Preto, ausente em nossos registros, o que nos leva a inferir que alguns períodos sem registro entre uma cidade e outra podem ter sido temporadas de Darwin em cidades menores. Como a pesquisa foi realizada na Hemeroteca Digital, jornais locais podem não estar na base, criando assim essas lacunas. Devemos destacar também que em nossa pesquisa não encontramos referência a apresentações de Darwin no Polytheama de Curitiba. Mesmo procurando pelo nome do transformista mais o nome do cinema na busca, não localizamos nenhuma menção.

Avançando para a região norte, Darwin chega em Belém do Pará em 18 de outubro de 1916 (Estado do Pará, 18/10/1916, p. 5), sendo anunciado até 28 de outubro. Primeiro ele se apresenta no Theatro de Nazareth, logo depois no Theatro Moderno (Estado do Pará, 20/10/1916, p. 4) e por fim no Palace Theatre (Estado do Pará, 28/10/1916, p. 2).

Em 17 de novembro, o imitador chega ao Amazonas, onde tem temporada curta, cerca de 5 dias, de 17 a 22 de novembro de 1916. Na estreia, Darwin se apresenta junto de outros artistas, entre eles Alfredo Albuquerque, cômico que vai se apresentar com o transformista no Rio de Janeiro repetidas vezes na década de 1920. O imitador é anunciado com um questionamento curioso:

> É de tal ordem a perfeição do trabalho de Darwin que um jornal da Capital Federal termina assim um de seus elogios ao grande artista: "É o caso de perguntar-se: Darwin será realmente um homem imitando a mulher em cena ou será uma mulher fazendo-se passar por homem fora do palco?" (Jornal do Commercio, 17/11/1916, p. 4).

Sendo 22 de novembro o último registro de Darwin no Amazonas, a próxima data encontrada é 19 de dezembro de 1916, com a apresentação do imitador no cinema Ideal de Recife (Diário de Pernambuco, 19/12/1916, p. 1). Estranhamente localizamos apenas essa data em dezembro e posteriormente, ainda em Pernambuco, Darwin tem sua reentrada anunciada para o Theatro do Parque em 12 de janeiro de 1917. O artista se apresentou junto ao filme policial *Os 3 corações*. O anúncio do cineteatro que se autointitulava "o maior e mais elegante teatro do norte do Brasil", faz questão de sublinhar que apenas na sua estrutura Darwin conseguirá apresentar certos números. "O inigualável imitador transformista apresentará novos números e completamente desconhecidos em todo o norte do Brasil, pois Darwin ainda não pôde exibi-los devido à exiguidade dos palcos das casas congêneres onde o mesmo tem trabalhado" (Jornal de Recife, 12/01/1917, p. 6).

Cerca de quatro meses depois desse último registro, o transformista volta ao Rio de Janeiro, onde se apresenta entre 11 de maio e 21 de maio de 1917 e depois de 11 de junho a 23 de junho de 1917. Mais uma lacuna de dois meses e Darwin reaparece em São Paulo, no Casino do Parque Balneário, que apesar do nome, era um cineteatro. O artista é anunciado entre 24 e 28 de agosto de 1917, como uma atração já recorrente do local (A Tribuna, 24/08/1917, p. 4). Mais um intervalo e o imitador é citado novamente apenas em 19 de novembro de 1917 como uma estreia do Theatro São Paulo junto ao filme dramático *Mocidade, amor e honra* (Correio Paulistano, 19/11/1917, p. 2). Já em 01 de dezembro de 1917 Darwin entra na programação no Cineteatro Rio Branco, localizado na rua General Osório (Correio Paulistano, 01/12/1917, p. 9). No dia seguinte, ele é novamente anunciado no São Paulo, o que nos leva acreditar que ele se apresentou por alguns dias nos dois estabelecimentos. A temporada de Darwin no Theatro São Paulo se encerra em 17 de dezembro, com um espetáculo dedicada a J. Castro, secretário do artista (Correio Paulistano, 17/12/1917, p. 3). É a primeira vez que encontramos uma menção a existência de um profissional que trabalhava com o transformista.

No dia seguinte o imitador faz sua primeira apresentação no Colyseu Campos Elyseos, cineteatro localizado na Alameda Barão do Rio branco, esquina com a Alameda Nothmann (Correio Paulistano, 18/12/1917, p. 11). A passagem do artista no local vai até 07 de janeiro de 1918. Em 25 de janeiro ele retorna ao Theatro São Paulo, onde fica até 03 de fevereiro. No final de fevereiro encontramos informações de apresentações de Darwin em Campinas (Correio Paulistano, 28/02/1918, p. 4), seguida de uma temporada em Poços de Caldas em meados de março, a primeira e única menção a Minas Gerais que localizamos. A ida dele a Poços faz bastante sentido quando vemos a proximidade da cidade com Campinas, o destino anterior.

Dois meses e meio depois, Darwin encerra sua trajetória pelo Brasil na década de 1910 com uma temporada entre junho e setembro de 1918 em Porto Alegre. Sabendo que o transformista se apresentava em Buenos Aires, podemos inferir que a saída pelo sul do país facilitava seu acesso via vapor à Argentina. Nesse período na capital gaúcha, Darwin se apresenta no Carlos Gomes, cineteatro no centro (A Máscara, 01/06/1918, p. 42); no Teatro popular Thalia, na zona norte da cidade em junho (A Federação, 19/06/1918, p. 5) e no cineteatro Guarany, no centro, em julho (A Máscara, 20/07/1918, p. 15). Posteriormente, em setembro,

ele participa de um festival no Theatro São Pedro junto ao casal Mary-Bracco em benefício dos vendedores de jornais (A Federação, 05/09//1918, p. 2) e finaliza sua passagem no Cine-teatro Orion, localizado no Campo do Bom Fim (A Federação, 09/09/1918, p. 9).

Por esse percurso podemos perceber algumas coisas: a entrada e saída do país se dava por portos importantes para as rotas do artista, como São Paulo para ida ao continente norte-americano ou Europa e Rio Grande do Sul como caminho para os países latinos vizinhos como a Argentina. Em relação à programação, a grande parte era composta pelo espetáculo do artista junto a outras atrações e filmes, repetindo a dinâmica já vista no Rio de Janeiro. Poucos artistas que dividiram o palco com Darwin pelos outros estados brasileiros eram os que se apresentaram com ele no Rio de Janeiro, sendo os cômicos Alfredo Albuquerque e Baptista Junior os únicos a se repetirem tanto na capital federal quanto em outros estados.

Os anúncios das apresentações de Darwin em outros estados/cidades também trazem novidades sobre os espetáculos, com maior detalhamento da dinâmica, como a quantidade de canções e título destas, a ordem das atrações e filmes na programação. Uma próxima etapa da pesquisa será investigar mais profundamente os estabelecimentos para entender se eram cinemas lançadores, de bairro e quem eram seus proprietários.

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.

EBERT, Sancler. Darwin casa-se por engano: um transformista em destaque na comédia Augusto Annibal quer casar (Brasil, Luiz de Barros, 1923). VIVOMATOGRAFÍAS. REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE PRECINE Y CINE SILENTE EN LATINOAMÉRICA, v. 1, p. 169-198, 2022.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

KLENOTIC, Jeffrey. Putting Cinema History on the Map. Using GIS to Explore the Spatiality of Cinema. In: MALTBY, R., BILTEREYST, D., MEERS, P. *Explorations in new cinema history*: approaches and case studies. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p. 58-84.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. *In*: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (Orgs.). *História dos cinemas de rua de Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2021.

Periódicos

A Federaçao : orgão do Partido Republicano. Porto Alegre, RS: [s.n.], 1884-1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Gazeta. São Paulo, SP: [s.n.], 1914-1933. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763900. Acesso em: 17 jun. 2022.

A MASCARA: semanario Illustrado. Porto Alegre, RS: [s.n.], 1918-1928. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/mascara/174181. Acesso em: 17 jun. 2022.

A Pacotilha: hebdomadario critico e noticioso. São Luis, MA: Pacotilha, 1881- . Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/pacotilha/168319. Acesso em: 17 jun. 2022.

Caras Y Caretas. (Buenos Aires). 22/4/1911, no. 655. (131 pages). Disponível em http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004374421&search=&lang=em Acesso em: 17 jun. 2022.

CORREIO da Manhã. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842. Acesso em: 17 jun. 2022.

CORREIO Paulistano. São Paulo, SP: [s.n.]. il., retr ; 47x32,5. Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano/090972. Acesso em: 17 jun. 2022.

DIARIO da Tarde. Curitiba, PR: [s.n.]. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario-tarde/800074. Acesso em: 17 jun. 2022.

DIÁRIO de Pernambuco. Recife, PE: Diário de Pernambuco, 1825 - 1984. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=029033. Acesso em: 17 jun. 2022.

ESTADO do Para: propriedade de uma sociedade anonyma. Belém, PA: [s.n.], 1911- . Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/estado-para/800082. Acesso em: 17 jun. 2022.

JORNAL do Commercio. Manaus, AM: Empresa Jornal do Commercio, 1904 - 2007. 61x46 cm. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=170054. Acesso em: 17 jun. 2022.

PEQUENO Jornal. Recife, PE: Typ. Offic. do Jornal do Recife, 1905-1955. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/pequeno-jornal/800643. Acesso em: 17 jun. 2022.

Cinema, semiótica e educação[585]

Cinema, semiotic and education

Sonia Maria Santos Pereira da Rocha[586]
(Mestre em Educação – UFRGS)

Resumo: A importância do conhecimento da linguagem cinematográfica na Educação é o tema deste trabalho. A partir da análise do filme "Precisamos falar sobre Kelvin" (2011), trago as questões semióticas apresentadas na obra e as possibilidades do cinema como dispositivo pedagógico. A fundamentação teórica se dá a partir da abordagem sociossemiótica com Eric Landowski e das questões educacionais com Rosa Fischer.

Palavras-chave: Educação, Cinema, Semiótica, Formação de professores.

Abstract: This paper's theme is about the importance of knowledge of cinematographic language in Education. I began with the analysis of the film "We need to talk about Kelvin" (2011), after that, i bring the semiotic questions presented in the movie and the possibilities of the cinema as a pedagogical device. The theoretical ideias is based on the sociosemiotic approach with Eric Landowski and educational issues with Rosa Fischer.

Keywords: Education, Cinema, semiotic, Teacher's qualification.

O trabalho em questão tem por objetivo apresentar um filme cuja temática tem pertinência no âmbito educacional e, a partir deste, abordar os aspectos semióticos da linguagem cinematográfica, numa proposta de ensaio curricular para a formação de professores. Na sequência, argumentar sobre a necessidade de conhecimentos semióticos nesta modalidade de formação.

É importante dizer que, este trabalho é um recorte da investigação[587] que se realiza desde 2019 no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) cuja justificativa baseia-se na criação da lei 13006/2014 que obriga a exibição de filmes nacionais nas escolas de Educação Básica por duas horas mensais. O levantamento do problema, apontou para uma questão muito importante para o processo ensino/aprendizagem na relação com o cinema: a formação de professores.

Saber que o cinema como um suporte de linguagem sincrética abarca a leitura semiótica entre outras questões de produção de sentido (estesia, interpretação cognitiva e fenomenológica, etc) é de suma importância para um profissional de Educação Básica que, em sua prática irá fomentar em seus alunos o gosto pela sétima arte, abordar um conhecimento

585 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão Comunicação Individual – Cinema e Educação

586 - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU/UFRGS) Mestre em Educação (UERJ); Especialista em História (UFF) e Licenciada em Pedagogia (UERJ). Pesquisadora de Cinema e Educação.

587 - Esta pesquisa é financiada pela CAPES.

mais específico sobre cinema e seus desdobramentos na relação com o espectador. E neste sentido, o objetivo da investigação é produzir conhecimento os aspectos constituintes do cinema e sobre a relação deste com os espectadores, apontando para a importância da semiótica nesta modalidade de formação. Para tanto, neste texto serão trazidos os aspectos teóricos da semiótica discursiva relativo à linguagem cinematográfica a partir do filme "Precisamos Falar Sobre Kevin" (2011), num ensaio sobre a importância desse conhecimento na análise cinematográfica.

ASPECTOS SEMIÓTICOS DO CINEMA

O cinema como arte se impõe trazendo uma nova forma de direcionar o olhar do seu interlocutor, com convenções específicas de sua constituição que é capaz de dizer frases inteiras a partir de um *take;* com junções de fotogramas que criam significados correspondentes a parágrafos inteiros, quando comparados à literatura e; com planos e movimentos que estabelecem significações a partir de seu *modus operandi* peculiar – a montagem - possibilitando experiências estésicas. O cinema, hoje, é designado como linguagem, e deste lugar, ele cria um mundo novo e uma nova maneira de dizer, solicita novas maneiras de ver e fomenta outras maneiras de pensar e produzir sentido.

Concebendo o filme como um tipo de texto sincrético que, além da superposição de linguagens, tem uma coerência advinda de sua montagem para produzir efeitos de sentido; percebendo como ele atua na percepção do espectador a partir do que nele contém, é papel da semiótica apontar as relações entre plano de conteúdo e o plano de expressão deste objeto e como estas camadas alcançam este destinatário com 'um todo de sentido'.

Sobre o sincretismo de linguagens, Greimas & Courtés (1979, p. 426) o define como o estabelecimento, por superposição, entre dois ou vários temas de grandeza semiótica ou linguística, relacionados entre si num mesmo objeto. Através da montagem, a operação que conecta todas essas linguagens, cria o sincretismo e dá origem à sua identidade como arte. Fechini (2009) fazendo um paralelo do filme com os aspectos tradicionais do plano de conteúdo no percurso gerativo de sentido de um texto em geral, aponta que a montagem do cinema pode ser o correspondente ao procedimento narrativo/discursivo, e que as tematizações e figurativizações são definidas já no roteiro dos filmes, e que o procedimento técnico-expressivo, corresponde ao ritmo da narratividade. Pode-se então dizer que há montagem no roteiro, nas gravações, nas captações de sons, na edição final, etc. Esse é instrumento por excelência do cinema.

A parte da semiótica escolhida para a análise do filme é a sociossemiótica, cujo objeto de estudo é o sentido e cujo papel é o mapeamento dos processos de interações entre o sujeito e objeto. "Pensar sociossemioticamente a questão geral do sentido, ou analisar sociossemioticamente objetos de ordens diversas, é, em todos os casos, colocar a noção de interação no coração da problemática da significação." (LANDOWSKI, 2014, p.11). A sociossemiótica vai além das justaposições de elementos combinatórios ou da articulação entre eles dentro de um discurso, privilegiando a análise dos processos de construção de sentido

na interação. Ela propõe a distinção de duas atitudes diferentes: a do 'deciframento' de figuras de significação. E a do 'experimentado' com a captura e apreensão de sentido de ordem estésica, imanentes ao objeto. (LANDOWSKI, 2004). Este, situado no domínio da experiência direta do sentido, já que o cinema habita o espaço da estesia, colocando o filme na ordem do modo de presença. Assim, Landowski disserta sobre a relação entre regimes de presença e os regimes de sentido.

> O regime de presença no 'mundo em que vivemos'' comanda o regime de sentido. (...) O mundo-objeto é ele mesmo um mundo sensível cujo modo de presença em relação a nós condiciona a maneira como o vivemos e, por conseguinte, nosso grau de disponibilidade diante dele enquanto lugar de emergência potencial de um sentido. (...) a explicitação de seus regimes de presença no mundo não é, portanto, separável de uma análise que alcancem correlativamente as propriedades de ordem estésica imanentes aos objetos. (LANDOWSKI, 2004, p.106)

Na dissertação do autor, a relação do indivíduo com o mundo-objeto é tida como uma relação estésica, uma relação que se desenvolve a partir das potencialidades humanas de captação da realidade ou da experiência com o objeto que o fará produzir sentido. E neste lugar de mundo-objeto, por analogia, podemos colocar o filme. E, a partir das questões apresentadas nele, associadas às redes de significação do indivíduo e de suas infinitas possibilidades de considerações, fundamentadas nessa vertente da semiótica, que podemos aventar abordagens para os usos dos filmes em sala de aula como dispositivos pedagógicos, (FISCHER, 2002 e 2011) e como um agente de formação estética na educação do olhar (PILLAR, 2011).

ANÁLISE DO FILME: "PRECISAMOS FALAR SOBRE KELVIN" (2011)

Apresentados os aspectos teóricos que fundamentam a proposta deste trabalho, apresento, então, o filme a ser analisado. A escolha de "Precisamos Falar Sobre Kelvin" (2011) dirigido pela cineasta britânica Lynne Ramsay, se deu por conta de sua facilidade de acesso, de suas conexões com questões educacionais (família e escola), questões sociais e psicológicas, relativas ao aumento da violência dentro das escolas e das possibilidades das conversas sobre o assunto a partir do filme com suas potencialidades analíticas.

A perspectiva da narrativa é a da mãe (Eva/Tilda Swinton) de um menino (Kevin/Ezra Miller) que cometeu um massacre em sua escola. Seu processo de recuperação e de retorno à vida social, depois de tamanha ruptura de todo um arcabouço de conceitos como família e maternidade. O longa-metragem apresenta seu cotidiano, suas lembranças, suas tentativas de socialização num painel de silêncios competentes. As questões que constroem esse argumento são: Os processos internos e externos pelos quais a 'personagem' passa a partir da tragédia; a dificuldade de reinserção social e a reflexão sobre culpa.

A temporalidade da narrativa se dá a partir do presente, acompanhando o desenrolar do cotidiano dessa mãe através de *flashes* de memória, que ciceroneiam o espectador, contextualizando-o. A forma escolhida para falar sobre impressões muito subjetivas são as metáforas imagéticas, que criam um espaço de liberdade de interpretação para o espectador, e são viscerais: a fechadura que se quebra por dentro numa possibilidade de leitura da alma da personagem; os olhos no escuro em *close up*, olhos que estão abertos mas não enxergaram o que estava sob eles; o som da britadeira como refúgio de paz numa alusão ao calvário que se tornava aquela maternidade por conta das peculiaridades do filho; a cor vermelha sempre em destaque (geleia de goiaba, manchas de tinta nas paredes, produtos enlatados, festa do tomate, etc.) como um prenúncio; o olho que falta em Célia, simbolizando a cegueira da família em relação ao quadro apresentado por Kevin ao longo de sua infância; a lixia que é experimentada com requinte lascivo como confissão de culpa por uma ocorrência; o nome da personagem – Eva – a primeira mulher do mito adâmico, numa narrativa que versa sobre maternidade. Não existem diálogos no presente, só nas lembranças. Tudo é silêncio, elaboração de pensamento . Eva não interage com ninguém, vive no passado, juntando seus cacos, se reconstruindo.

Essas imagens milimetricamente filmadas, de cima para baixo, em close, focando ao centro o que estava em voga nas sequências, são exponenciais na composição da narrativa e devem ser alvo de atenção na leitura como um aposto imagético, uma 'explicação subjetiva' do que o roteiro estava apresentado.

ASPECTOS EDUCACIONAIS

O terceiro pilar desta investigação é a formação de professores[588] da Educação Básica, nível de ensino que visa a capacitação para o exercício da profissão de magistério na Educação Infantil e nos Ensinos Fundamental e Médio, já que serão estes profissionais que lidarão com o cinema em seus espaços de atuação profissional segundo a lei 13006/2014.

O cinema está presente muitos espaços da vida de uma sociedade. Traçando um paralelo com o que Hernandez (1998), relata em sua prática pedagógica com projetos, visando a desconstrução de um arcabouço engessado de atuação pedagógica e o fomento à transgressão e mudança nos processos educacionais, insiro o filme como um dispositivo pedagógico que possibilita o mesmo viés de disrupção. Pois é um suporte que viabiliza trabalhos de criação narrativa e possibilita a desconstrução do costume da aula expositiva, da transmissão pura e simples de conhecimento/conteúdo, incentivando o mergulho em temas que não abordaríamos normalmente em sala de aula, além do exercício de ações de ensino/aprendizagem autônomos. Vejo, nos trabalhos com filmes em sala de aula, a possibilidade de uma prática diferente da tradicional, não só porque os tempos pedem, mas porque o próprio suporte artístico além de propor isso, não resistiria à forma rígida de conteúdo e avaliação próprios da escola tradicional. Para Hernandez (1998), a transgressão efetua-se na desconstrução de visão escolar baseada em conteúdo; na desconstrução do conceito

588 - Quando o termo citado é 'formação de professores', aqui inclui-se também as aulas de licenciaturas dadas na Pedagogia para as demais subáreas da Educação, que também formam professores para o segundo segmento do Ensino Fundamental e para o Ensino Médio.

de disciplinas estanques; na aprendizagem que passa a ter como base o estabelecimento de relações; no reconhecimento da multidimensionalidade do conhecimento; no aprender a lidar com complexidades ao invés de lidar apenas com as singularidades e; na possibilidade da transdisciplinaridade.

Todos esses aspectos somados, são capazes de desenvolver potencialidades que estão diretamente relacionadas às respostas às necessidades do mundo do trabalho, da vida cotidiana e dos objetivos gerais da Educação em uma sociedade, que são: o exercício de cidadania, o desenvolvimento da criatividade e das capacidades de análise, crítica e síntese. Também mexe com o papel do professor que passa a ser um facilitador que problematiza e indica pistas de investigações, análises, reflexões e conexões. E, o mais importante, possibilita a subversão do paradigma da avaliação, por ser uma atividade de análise e reflexão subjetivas, que nunca se completa. Que está sempre se fazendo, acontecendo de acordo com o espectador, seu momento, seu nível de maturidade, enriquecendo-o e enriquecendo-se de forma múltipla e diversa. Desenhando, assim, um mosaico de complexidades imensuráveis.

O que significa hoje, em nossa sociedade, abordarmos a semiótica em sala de aula da Educação Básica? Possivelmente, formar indivíduos que percebem os processos de produção de efeitos de sentido. O que pode uma educação que aborde os processos midiáticos em plena era de redes sociais? Possivelmente, viabilizar menos manipulação, menos incidência de *fake News* e o desenvolvimento da capacidade de identificá-las e saber lidar com elas. Não fazê-lo seria apostar na criação de uma massa acrítica e no fomento à exclusão social.

Trazer todas essas possibilidades para a formação de professores é estar em consonância com as mudanças do mundo atual, é fomentar a educação do olhar no processo de 'leitura' das imagens e de mapeamento daquilo que se vê, é dar liberdade de interpretação de contexto e de mundo.

> (...)a leitura de uma imagem seria a leitura de um texto, de uma trama, de algo tecido com formas, cores, texturas, volumes. (...) O sentido vai ser dado pelo contexto gráfico e pelas informações que o leitor tem. (...) Ao ler, estamos entrelaçando informações do objeto, suas características formais, cromáticas, topológicas e informações do leitor, seu conhecimento acerca do objeto, suas inferências, sua imaginação. Assim, a leitura depende do que está em frente e atrás dos nossos olhos. (PILLAR, 2011, p.8)

A importância da educação do olhar nas sociedades das imagens é mais que uma questão epistemológica, é uma questão de alfabetização política para o mundo. "(...) inserida num contexto social e econômico, [a leitura de mundo] é de natureza educativa e política, pois nossa maneira de ver o mundo é modelada por questões de poder, por questões ideológicas." [grifo nosso] (PILLAR, 2011, p. 10). Negar essa possibilidade ao estudante de escola pública é cooperar com todo um processo de exclusão que vem com o não-saber e com o tolhimento da capacidade de discernimento de mundo.

REFERÊNCIAS

FECHINI, Y. *Contribuições para uma semiotização da montagem*: In: OLIVEIRA, A. C; TEIXEIRA, L. Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2009. P.323-370.

FISCHER, R. M. B. *Cinema e pedagogia*: uma experiência de formação ético-estética. Percursos. Florianopólis, v.12, n.1, p.139-152, jan./jun. 2011.

FISCHER, R. M. B. "O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV". Educação e pesquisa; São Paulo, v.28, n.1, p.151-162, jan./jun. 2002

GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

HERNÁNDEZ, F. *Transgressão e mudança na Educação*: os projetos de trabalho. Porto Alegre: Artmed, 1998.

LANDOWSKI, E. *Sociossemiótica*: uma teoria geral do sentido. Galáxia. São Paulo (online), n. 27, p.10-20, jun. 2014. http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609

PILLAR, A. D. (Org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2011.

PRECISAMOS, Falar Sobre Kevin (*We need to talk about Kevin*). Direção: Lynne Ramsay, Reino Unido, 2011.

Festa do catálogo: mídias físicas, tecnostalgia e descartabilidade[589]

Festa do Catálogo: physical media, technostalgia and disposability

Sabrina dos Santos Monteiro[590]
(Mestranda – PPGCine-UFF)

Talitha Gomes Ferraz[591]
(Doutora – ESPM/PPGCine-UFF)

Resumo: Este trabalho busca investigar, à luz das noções de "tecnostalgia" e "descartabilidade das mídias", as interações entre os colecionadores/consumidores e o mercado distribuidor de filmes em mídia física (*DVD* e *blu-ray*) a partir da análise de postagens nas páginas do Facebook *Fora de Catálogo*, *Blog do Jotacê* e *Curtindo filmes adoidado*, enfatizando a "Festa do Catálogo", que ocorreu no Brasil em 2020.

Palavras-chave: *Mídia física; Tecnostalgia; Colecionadores; Descartabilidade das mídias*.

Abstract: This paper seeks to investigate in the light of the notions of "technostalgia" and "disposability of media" the interactions between collectors/consumers and the distribution industry of movies on physical media (*DVD* and *Blu-ray*), from the analysis of posts on the Facebook pages *Fora de Catálogo*, *Blog do Jotacê* and *Curtindo filmes adoidado*, emphasising the "Festa do Catálogo", which happened in Brazil in 2020.

Keywords: *Physical media; Technostalgia; Collectors; Media disposability*.

INTRODUÇÃO

A experiência da ida ao cinema é, em diversos casos, impactante e representativa na vida dos espectadores, não sendo raro haver entre eles um desejo de prolongação de tais vivências a partir do colecionismo de suvenires como fotos, pôsteres, ingressos, brindes etc. ligados à sessão e aos filmes assistidos. Nesse universo de objetos extensores da ida ao cinema, devemos incluir ainda as próprias obras audiovisuais disponibilizadas em discos ópticos destinados tecnologicamente à entrega de média e alta definições de imagem e som: o *DVD* e o *Blu-ray*. Os filmes (vistos em salas de cinema ou pela TV) se tornaram objetos de desejo

589 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão 3 do ST Exibição Cinematográfica, Espectatorialidades e Artes da Projeção no Brasil.

590 - Sabrina Monteiro é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

591 - Talitha Ferraz é professora e pesquisadora na ESPM-Rio e no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

de um nicho de mercado formado por colecionadores que enriquecem e enfeitam as suas videotecas privadas com mídias físicas capazes de fornecer-lhes sensações de segurança – por meio do sentido de posse – e pertencimento – por meio do sentido de participação em um universo de valorização de uma identidade cinéfila.

Acreditamos que a nostalgia, prática social usualmente presente nas interações entre as esferas midiáticas e a vida cotidiana contemporânea, funciona como um agente impulsionador do mercado e das práticas de colecionismo de mídias físicas; mais especificamente, a tecnostalgia vem aí proceder como um aspecto mediador e redentor entre o perdido/descartado e o preservado/reintegrado (FERRAZ, 2020).

Tendo em vista este horizonte, analisamos um episódio ocorrido em 2020, no Brasil, conhecido pelos adeptos ao consumo e guarda de mídias físicas audiovisuais como a "Festa do Catálogo". Lançamentos de filmes inéditos e relançamento de filmes antigos; críticas em relação aos interesses de produtoras e distribuidoras na comercialização de mídias físicas; pressões de comunidades de fãs cinéfilos nas redes sociais pela reaparição de filmes de difícil acesso; engajamento entre o público de *home video* e pequenas distribuidoras nichadas etc. estavam entre os componentes desta "festa" em torno de lançamentos de filmes em *DVD* e *Blu-ray*. Tudo isso ocorreu durante um cenário pandêmico de crise sanitária e isolamento social, que deu margem a movimentações mais ativas de oferta e procura no mercado de filmes em *DVD* e *Blu-ray*. Tal ensejo parece ter reforçado algumas dinâmicas de usabilidade, reencantamento e operações nostalgizantes relacionados à curadoria fetichizada e à (re) inserção de mídias físicas nas práticas cotidianas de espectadores domésticos.

Nosso ponto de partida são as postagens de cinéfilos e colecionadores nas páginas dos grupos do Facebook *Fora de Catálogo*, *Curtindo filmes adoidado* e *Blog do Jotacê*, espaços onde a "Festa do Catálogo" encontrou ressonância. Com base nos estudos de nostalgia e das micro-histórias da exibição, distribuição e consumo audiovisuais, pensamos a "Festa do Catálogo" buscando perceber como práticas de compra e discursos colecionistas em torno de *DVDs* e *Blu-rays* são atravessados pela tecnostalgia.

A FESTA DO CATÁLOGO: O SURGIMENTO, A RECEPÇÃO E O SUCESSO

Até o final do ano de 2019, os colecionadores de mídia física se sentiram negligenciados pelas distribuidoras quanto aos lançamentos de filmes no mercado nacional. Isso ocorreu por vários fatores: a falta de *players* reprodutores (grandes fabricantes descontinuaram seus produtos), a queda da venda de filmes em discos ópticos (*Dvds* e *Blu-rays*) no mercado global frente à ampliação das plataformas vídeo em *streaming* e o fechamento de grandes lojas do setor.

Quando o mercado de lançamentos de filmes em mídia física parecia caminhar para um final, surgiu a pandemia da *covid-19,* que ocasionou o fechamento das salas de cinema, e, em sequência, um aumento nas vendas online de filmes em discos ópticos (*DVD* e *Blu-ray*), além do crescimento dos números de participantes em grupos de redes sociais voltados para discussões sobre as mídias físicas (principalmente no Facebook).

Nas publicações de participantes desses grupos, eram frequentes as queixas quanto à perenidade e a curadoria dos acervos das plataformas de *streaming*, bem como quanto à falta de lançamentos em mídia física de filmes que acabavam de sair dos cinemas ou mesmo filmes mais antigos. Estava configurada, aí, a "Festa do Catálogo", assim denominada pelos colecionadores para marcar a celebração pelos lançamentos e relançamentos de filmes que até então não haviam sido lançados em alta definição no Brasil ou que, à altura, já estavam esgotados em *DVD* ou *Blu-ray* no país. Entre tais grupos de colecionismo no Facebook, onde a "Festa do Catálogo" foi ensejada, ressaltamos especialmente aqueles que durante o pico da pandemia apresentaram um crescimento exponencial de membros, tornando-se os três com o maior número de participantes do nicho: *Fora de Catálogo*[592], *Curtindo filmes adoidado*[593] e *Blog do Jotacê*[594].

Com a interação entre consumidores, distribuidores e lojas possibilitada pelas postagens nos grupos, notou-se que além de ávidos por lançamentos em alta definição de filmes recém-saídos das salas de cinema, havia uma grande demanda por relançamentos de títulos esgotados. Um desses títulos, o filme "A Bruxa" (Robert Eggers, 2016), foi o marco inicial da aclamada "Festa do Catálogo". A obra foi lançada em *Blu-ray* em abril de 2020 pelo conglomerado formado entre as distribuidoras Sony/Universal/Paramount (SUP), para venda exclusiva na loja virtual FAMDVD. Com tiragem de mil peças, os *Blu-rays* do filme esgotaram em três meses. Tamanho sucesso mostrou ao mercado que havia uma oportunidade de vendas para esse nicho de colecionadores a partir de pequenas lojas virtuais como FAMDVD, Versátil, Obras Primas do Cinema, Classicline, The Originals, Bazani Geek, Imovision e Vídeo Pérola, além de grandes lojas como a Amazon.

Durante a Festa do Catálogo de 2020, foram lançados 141 filmes em alta definição (*Blu-ray*). O sucesso foi tão grande que possibilitou a continuidade da "festa" nos anos seguintes: 2021 (230 títulos lançados) e 2022 (91 títulos lançados). Porém, apesar do aumento das vendas de filmes em mídia física, algumas distribuidoras encerraram suas atividades no Brasil, como foi o caso do conglomerado SUP (Sony/Universal/Paramount) e da Disney.

TECNOSTALGIA E RECICLABILIDADE AFETIVA DO DESCARTADO

Considerando (1) os processos de descontinuação tecnológica e sociotécnica de dispositivos do cinema e audiovisual ao longo do tempo, (2) as apostas políticas e econômicas de setores midiáticos numa escancarada programação de obsolescências tecnológicas e (3) a dominação das plataformas de *streaming* entre as opções de acesso a conteúdos audiovi-

592 - Criado em 2015, hoje conta com mais de 12 mil membros.

593 - Criado em 2019, a página conta com mais de 9.900 membros.

594 - Criado em 2010. Hoje, reúne 7.900 membros.

suais, podemos inferir que *DVD*s e *Blu-rays* são apreciados como objetos de um desejo nostálgico das audiências, integrando, assim, videotecas privadas não apenas de colecionadores, como também de um público consumidor geral, que associa esses itens a uma vivência passada de espectação do filme (que pode ter sido, de formas diversas, memorável) e/ou à possibilidade de sua salvaguarda doméstica que a mídia física proporciona. Nesse sentido, a questão do colecionismo verificada nas práticas e discursos de consumidores envolvidos na "Festa do Catálogo", assim como as iniciativas das empresas distribuidoras de títulos em mídia física não deixam de estar atreladas a uma efetiva ameaça de afastamento entre o espectador e a garantia de um acesso (permanente?).

Assim, cabe aqui pensarmos em duas noções propostas pelos autores Bruce Sterling (2008) e Dominik Schrey (2014). A primeira diz que o nosso tempo é marcado como a "era de ouro da mídia morta" (STERLING, 2008) e a segunda, que o nosso tempo é a "era da descartabilidade das mídias" (SCHREY, 2014). A ambas as ideias, acrescentamos a sugestão de que tais óbitos e descartabilidades se referem não apenas às materialidades e aos dispositivos técnicos-midiáticos em si, mas, do mesmo modo, a rituais, práticas e identidades a elas associados. Se a cultura do descarte impera, um antídoto possível será o apreço pela salvaguarda de elos, em nosso caso, físicos, com aquilo que ainda pode sobreviver para além das operações de rememoração.

A reexperimentação dos rituais da espectação de determinado filme amado, mesmo que deslocados para ambientes domésticos, e a disponibilidade de um acesso facilitado a conteúdos de obras já vistas em outras ocasiões são aspectos permeados por vieses nostálgicos envolvidos nas práticas de colecionadores, em especial (em nosso contexto de análise) os participantes da "Festa do Catálogo".

A descartabilidade apontada estabelece-se também a partir de contextos de obsolescência programada e transformações profundas na cultura material do contemporâneo. Objetos descartados podem, no entanto, voltar como fantasmas, porém não tão etéreos assim... Preservação, emulação, reprodução e reinvenção: fatores que percebemos em casos como o da "Festa do Catálogo". Fazemos coro, assim, à afirmação de que "O obsoleto ou o morto pode ser cúmplice do ato de criação", segundo coloca, a partir de Jussi Parikka e Garnet Hertz, o autor John Campopiano (2014, p. 76).

Para Domink Schrey (2014), em tudo o que é lembrado ou preservado podemos notar a lacuna e o vazio do já perdido e/ou esquecido: falamos, portanto, em uma "medialidade da nostalgia", isto é, a nostalgia como um aspecto mediador (sentimental, estético, comercial, sociocultural, discursivo etc.) entre as práticas de memória do par lembrança-esquecimento e suas esferas de atualidade e virtualidade (SANTA CRUZ e FERRAZ, 2018; FERRAZ, 2020).

Vale destacar que o caso da "Festa do Catálogo" e as exposições que colecionadores fizeram do evento nos grupos de Facebook se inserem na esfera da tecnostalgia, ou seja, uma reminiscência de tecnologias de mídias passadas nas práticas de memória contemporâneas (VAN DER HEIJDEN, 2015). Para Tim van der Heijden (2015), a mídia faz a mediação da memória dela/nela mesma, ou seja, torna-se objeto e discurso de memória, num duplo

processo mnemônico autorreferente; nesse sentido, a própria mídia catalisa aspectos e processos nostalgizantes. Não à toa, é no âmbito das redes sociais que foram produzidas e compartilhadas, na "Festa do Catálogo", as narrativas de rememoração dos laços afetivos com determinados filmes por meio da aquisição de suas versões em mídia física. Além disso, é no contexto industrial/comercial midiático, na figura das distribuidoras e lojas envolvidas nos processos de comercialização de DVDs e *Blu-rays* na mesma ocasião, que se efetiva um ciclo nostalgizante, que inclui a valorização (mercadológica e simbólica) de mídias ameaçadas pela era de descarte.

Deste modo, percebemos a tecnostalgia como reencantamento das mídias passadas e seus artefatos tecno-midiáticos esquecidos ou mortos, de onde vêm situações socioculturais e comerciais de re-familiarização e reintrodução de dispositivos e práticas midiáticos de "velhos tempos". É importante salientar ainda que vivenciamos uma época de profundo apreço pelos aspectos tecnológicos e estéticos analógicos (ou suas emulações por meio de recursos do digital). Com isso, a tecnostalgia a que nos referimos se vincula a uma "nostalgia do analógico" (SCHREY, 2014), que antes de ser uma simples negação do digital ou a recusa ao tempo midiático presente, funciona no aqui-e-agora como uma espécie de fetichização e comodificação de mídias analógicas, prestando honras à remediação, à revivência ou à reinvenção de estéticas, "problemas", rituais analógicos e, no contexto de nosso estudo, da promoção comercial e consumos de mídias físicas.

CONCLUSÃO

O caso da "Festa do Catálogo" e as construções discursivas nostálgicas realizadas por colecionadores e consumidores de *DVD*s e *Blu-rays* em grupos do Facebook sobre este evento mostram que, mais do que objetos de consumo, as mídias físicas audiovisuais características do século XX se tornaram hoje uma espécie de memorabilia cinematográfica ligada, muitas vezes, a momentos especiais experimentados pelas pessoas durante suas idas ao cinema.

No entanto, é interessante notar que nem sempre a guarda desses itens se relaciona com vivências de ida ao cinema em si: o colecionismo também responde ao desejo de salvaguardar o objeto indicial do filme assistido a partir de dispositivos técnicos e modos de acesso do/ao audiovisual para além da sala de cinema (TV, VHS, plataformas de *streaming*, por exemplo). O que está em jogo, portanto, é a capacidade de "materialização" da experiência afetiva e cultural (e, por que não? identitária, já que esse âmbito das audiências esbarra nas práticas cinéfilas) com a obra.

Conforme discutimos, há de se ressaltar também que tais experiências de colecionismo e os investimentos da indústria audiovisual no lançamento de filmes em DVDs e *Blu-rays* acontecem dentro de um sistema sociocultural, comercial e tecnológico de uma contemporaneidade que descarta ao mesmo tempo em que celebra a preservação e a memória das mídias, com iniciativas nostalgizantes. Portanto, por um cerne mais crítico, podemos

perceber a adesão da nostalgia a intencionalidades do capital que, igualmente, descarta dispositivos (em face de vertiginosas atualizações dos fluxos tecno-comunicacionais) e ergue valores de raridade para artefatos do multiverso midiático.

REFERÊNCIAS

BLOG DO JOTACÊ. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/blogdojotace. Acesso em: 10 out. 2022.

CAMPOPIANO, J. "Memory, Temporality, & Manifestations of Our Tech-nostalgia". *Preservation, Digital Technology & Culture*, v. 43, n. 3, p. 75-85, 2014.

CURI, Pedro P.; FERRAZ, Talitha. Ida ao cinema, nostalgia(s) e memorabilia: ensaio sobre uma triangulação. In: Lucia Santa Cruz; Talitha Ferraz (Org.). *Nostalgias e mídias:* no caleidoscópio do tempo. 1.ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

CURTINDO FILMES ADOIDADO. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/305517803672514. Acesso em: 10 out. 2022.

FORA DE CATÁLOGO. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/foradecatalogo .

Acesso em: 10 out. 2022.

FERRAZ, T. Disciplina Nostalgias, Cinema e Audiovisual – PPGCine-UFF. Módulo 4 - A tecnostalgia nos contextos de dispositivos, espectatorialidades, imagens e estéticas do cinema e audiovisual. *Canal do PPGCine-UFF*. Youtube, 25 nov. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TCQOwogXA78&list=PL1Xl3veWj3wtvybvdrkvbJWGedrxx-Ku45&index=4.

SANTA CRUZ, L. e FERRAZ, T. (orgs.) *Nostalgias e mídia:* no caleidoscópio do tempo. 1.ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

SCHREY, D. Analogue nostalgia and the aesthetics of digital remediation. In: NIEMEYER, K. (Ed.) *Media and nostalgia*: Yearning for the past, present and future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

STERLING, B. "The life and death of media". In: MILLER, P.D. *Sound unbound.* Sampling Digital Music and Culture. Cambridge, MA, London: MIT Press, 2008.

VAN DER HEIJDEN, T. "Technostalgia of the present: from technologies of memory to a memory of technologies". NECSUS. European Journal of Media Studies, v. 4, n. 3, p. 103-121, 2015.

Premiação em festivais audiovisuais no Brasil: práticas e sentidos[595]

Brazilian Film Festivals Awards : practices and meannings

Tetê Mattos[596]
(Doutora – UFF)

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a cultura de premiação nos festivais de cinema e audiovisual no Brasil, analisando as estratégias políticas e de sentido de suas práticas. É de nosso interesse pensar os festivais e seus sistemas de premiação [júri, categorias de prêmios, troféus, cerimônias, protocolos] como instâncias de poder e legitimação, e as múltiplas relações culturais, sociais e políticas que estes estabelecem com os cineastas, os públicos, a mídia, os patrocinadores, e a crítica.

Palavras-chave: Festivais de cinema, premiação, prestígio cultural, legitimação cultural.

Abstract: This article seeks to reflect on the culture of awards in brazilian film festivals, analyzing the political strategies and meaning of their practices. It is in our interest to think of festivals and their award systems [jury, award categories, trophies, ceremonies, protocols] as instances of power and legitimacy, and the multiple cultural, social and political relationships that they establish with filmmakers, audiences, the media, sponsors, and critics.

Keywords: Film festival, awards, cultural prestigie, cultural legitimization.

Em “Fostering art, adding value, cultivating taste” [Promovendo a arte, agregando valor, cultivando o gosto], Marijke De Valck parte da abordagem sociológica baseada nos conceitos de “campo”, “capital” e “habitus” do sociólogo francês Pierre Bourdieu para elucidar as estruturas e princípios que fundamentam a existência de um circuito de festivais de cinema. O ensaio é conduzido pela pergunta: o que diferencia a exibição de filmes nos festivais de cinema da exibição de filmes em salas de cinema comercial?

De forma bastante sintética, podemos observar que, no que tange ao campo, a exibição dos filmes em festivais de cinema se baseia na ênfase no caráter artístico/estético da obra. A autonomia que caracteriza esses eventos em relação à exibição comercial (preocupada com a rentabilidade do produto cultural impulsionado pelas receitas de bilheteria) faz os festivais incorporarem normas artísticas e princípios de avaliação como seu principal modelo. A programação dos festivais de cinema se apoia em princípios da história do cinema e na qualidade estética dos filmes. De Valck observa:

595 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Comunicação Individual – Festivais de cine.

596 - 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.

> O principal capital nestes nichos é o simbólico: prestígio, honra e reconhecimento. (...) Devido a tal ênfase em critérios de seleção festivais de cinema são capazes de oferecer o que é chamado de legitimação cultural; seleção para um festival traz reconhecimento cultural para o filme e seus criadores porque serve como marca de qualidade (DE VALCK, 2016, p.105).

Assim, os filmes exibidos num festival de cinema são incorporados num rico contexto discursivo que promove o filme: o espaço na programação do festival (mostra competitiva, mostra homenagem, mostra retrospectiva, entre outras), a presença dos diretores e equipe para apresentar o filme e debatê-lo, a produção escrita sobre o filme (textos no catálogo, crítica especializada, entrevistas), a presença da imprensa credenciada e especialmente a concessão de prêmios. De Valck aponta:

> Prêmio ou condecoração é a forma mais tangível de capital simbólico. Além disso, competições e suas premiações têm valor de notícias necessárias para atrair os críticos de cinema que vão escrever matérias, resenhas, críticas sobre a programação do festival de uma posição de autoridade e qualificada que podem amplificar a legitimação cultural que é oferecida pela seleção do festival (DE VALCK, 2016, p.106).

Nosso objetivo é refletir sobre a cultura de premiação nos festivais de cinema e audiovisual no Brasil, analisando as estratégias políticas e de sentido de suas práticas. É de nosso interesse pensar os festivais e seus sistemas de premiação [júri, categorias de prêmios, troféus, cerimônias, protocolos] como instâncias de poder e legitimação, e as múltiplas relações culturais, sociais e políticas que estes estabelecem com os cineastas, os públicos, a mídia, os patrocinadores, a crítica e outros atores da cultura cinematográfica.

Boa parte dos festivais de cinema no Brasil segue uma lógica de premiação baseada em modelos de competição de festivais internacionais generalistas. Porém, alguns outros eventos renunciam a estes modelos – símbolos de opulência e prestígio que reforçam a hierarquia e distinção entre os filmes / cineastas – para propor uma outra configuração e estrutura de organização baseada na não-competição e na valorização de práticas não-hegemônicas, de certa forma descolonizadoras, e mais condizentes com o contexto cinematográfico brasileiro e o perfil do festival em questão.

Se nos detivermos um pouco na estruturação das categorias de premiação dos festivais de cinema brasileiro, observamos que, quando se trata de eventos generalistas, há uma tendência à padronização dos prêmios conferidos a partir de categoriais de melhor filme, divididos por gêneros (ficção, documentário, animação, experimental); ou por duração (longa, média e curta metragem); ou por abrangência (internacional, nacional, regional). Alguns festivais ampliam suas categorias de premiação introduzindo prêmios técnicos, tais como, melhor diretor/a, melhor interpretação, melhor roteiro, melhor fotografia, melhor montagem, melhor som, melhor trilha musical, melhor direção de arte[597], entre outros.

597 - Algumas categorias são incorporadas como premiação através de demandas de associações de classe. Como exemplo, a Bra.da – Coletivo de Diretoras de Arte do Brasil, em 2021 endereçou um pedido ao Fórum dos Festivais solicitando que a categoria de direção de arte fosse contemplada nas premiações dos festivais.

Outras categorias recorrentes nos eventos são as de Prêmio Especial do Júri[598] e Menção Honrosa[599]. Há também prêmios conferidos por organizações parceiras, como entidades de classe (ABD, AVCA, etc.), ou prêmios de aquisição de obras por televisões e plataformas de streaming (exemplos como Canal Brasil, TV Sesc, entre outros). Há também prêmios que homenageiam personalidades brasileiras e são conferidos à filmes ou artistas que se relacionam de alguma forma com o homenageado (Prêmio Helena Ignez de interpretação feminina, Prêmio Zózimo Bulbul referente ao cinema negro). E por fim, o prémio do voto de público, que trataremos mais adiante.

É possível afirmar que se por um lado as categorias de premiação nos festivais se apresentam de forma mais padronizada e seguem modelos semelhantes aos festivais internacionais, por outro, no que se refere aos critérios de premiação, eles são subjetivos e contingenciais. As deliberações do júri – selecionado à convite da organização do evento e condizente com o seu perfil - na maior parte dos casos são resultado de discussões e processos de negociações subjetivas que levam em consideração não só as questões estéticas, mas também questões políticas e de conjuntura histórica e social. Uma característica destas premiações é a de que o prestígio cultural conferido a um filme/ cineasta é avaliado por seus pares – cineastas, produtores, técnicos - ou especialistas da área.

Quando estudamos mais a fundo os festivais de cinema, devemos pensá-los a partir de suas singularidades, já que estamos tratando de um segmento extremamente diverso e complexo. Neste sentido, um evento que merece desta na nossa análise pela sua singularidade é o Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU). Criado em 1995 com o objetivo pioneiro de exibir a produção universitária brasileira, o FBCU em sua terceira edição, em 1998, inovou ao criar novas categorias de premiação que se distinguem das categorias tradicionais dos festivais. Os filmes universitários selecionados poderiam ser agraciados com os prêmios "Destaque em Retrato da Realidade Nacional", "Destaque em Pesquisa de Linguagem", "Destaque em Expressão Cultural", "Destaque em Expressão Poética", "Destaque em Contribuição Artística" e "Destaque em Contribuição Técnica".

No texto do Catálogo da 10ª edição referente a mostra retrospectiva de filmes premiados em edições anteriores, os organizadores do evento explicam a decisão da inovadora premiação:

> Ao invés da tradicional (e um tanto monótona) premiação técnica, comum à maioria dos festivais de cinema – que as vezes suscita um clima não tão sadio de competição entre os participantes do festival, pelo improvável "melhor filme" – foi criado um sistema de premiação temática, onde de forma lúdica o corpo de jurados aponta os trabalhos que se destacam em cada uma das competições do festival. (...) É importante ressaltar que não há nenhum tipo de hierarquia entre os prêmios, tendo todos igual valor simbólico – o que não justifica, no entanto, a distribuição pura e simples dos prêmios entre os possíveis, porém improváveis, "seis melhores". [600]

598 - Trata-se de um prestigioso prêmio que muitas vezes destaca o segundo melhor filme na opinião do júri. se configura

599 - Trata-se de um prêmio em que se destaca algum aspecto do filme que na opinião do júri merece ser premiado.

600 - Catálogo do 10º. Festival Brasileiro de Cinema Universitário, 2005, p. 131.

Notamos que os termos utilizados nas premiações "destaque em" e "contribuição" substituem o termo "melhor". Ainda que a ideia de competição esteja presente, há uma sutileza semântica que ameniza a hierarquia entre os filmes premiados e não premiados. Uma outra característica observada é o destaque a uma dimensão mais coletiva da obra.

No texto acima a ideia de "improvável melhor filme" corrobora a visão de ausência de padrões e critérios nas premiações do júri pautados pela autonomia, subjetividade e pelo contexto político, histórico e social. (De Valck e Soeteman, 2010)

Ainda no texto do FBCU, há uma menção ao "clima não tão sadio de competição" entre participantes de festivais. É interessante notar que alguns poucos festivais que optaram pela não competição possivelmente buscaram, num primeiro momento, favorecer o clima festivo e de encontro destes eventos. Porém nota-se que com o passar dos anos, o princípio da não-competição, não se mantem em eventos mais tradicionais e longevos do país.

Tomemos como exemplo o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, criado em 1990. Apesar de durante décadas afirmar o seu caráter-não competitivo, o Curta Kinoforum, como é conhecido, sempre estabeleceu uma série de parcerias com empresas que conferiam prêmios aos filmes mais votados pelo júri popular. Na 30ª edição do festival, em 2019, é que foi instituída, pela primeira vez, uma mostra competitiva e a composição de um Júri Oficial. Quais as razões que levam à direção do consolidado Festival optar pela caracterização do evento como competitivo? Atrair o interesse de realizadores ampliando a legitimação cultural das obras?

Um outro exemplo de mudança de perfil pode ser observado na Mostra de Cinema de Tiradentes, evento criado em 1998 na histórica cidade mineira. Adriano Ramalho Garrett em sua dissertação de mestrado intitulada *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012)* afirma:

> Na primeira década da Mostra de Tiradentes nota-se uma intenção de se constituir como um grande painel da diversidade da produção cinematográfica brasileira contemporânea. A disputa por premiações, algo que em outros eventos do tipo funcionava como um selo de legitimação e um importante chamariz para realizadores e imprensa, era relegada a segundo plano -só a partir da terceira edição é adotado o prêmio do Júri Popular (para vídeos, curtas e longas), que poderia laurear quaisquer filmes da programação, mas não havia nenhuma seção competitiva que fosse julgada por um júri especializado. (GARRETT, 2020, p.54)

Em 2008, dez anos após seu surgimento, é criada a Mostra Aurora voltada para realizadores em início de carreira, que disputarão o Troféu Barroco, conferido por um júri oficial. Desde a sua criação, a Mostra Aurora vem se constituindo como uma das sessões mais prestigiadas do evento, reposicionando a Mostra de Tiradentes no circuito dos festivais brasileiros como um dos mais atrativos e prestigiosos festivais, especialmente no que tange o reconhecimento e legitimação das obras/cineastas.

Como mencionamos acima, uma outra forma de premiação em festivais é o voto do público. Trata-se de de premiação onde o filme agraciado não passa por critérios (subjetivos) de especialistas da área, mas pelo reconhecimento do público em termos de comunicabilidade da obra. Receber um prêmio de público, a princípio, aponta para um possível caminho na carreira do filme/cineasta em direção ao cinema de mercado. Também há um aspecto a salientar de envolvimento dos espectadores do festival que ao votarem nos seus filmes preferidos, se engajam de forma mais participativa no evento. Este protagonismo do público na definição dos filmes premiados, confere um aspecto mais coletivo ao festival, e menos individualizado, onde um grupo de pessoas "qualificadas" tem o poder de julgar as obras selecionadas.

Num olhar mais aproximado, podemos observar distintos sentidos no voto de público. Um interessante caso a ser mencionado é o da Mostra de São Paulo, em seus primeiros anos objeto de estudo da dissertação de Emerson Dylan intitulada *Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)*. Em um contexto de ditadura militar e de censura aos filmes, é interessante notar que a opção pelo voto do público se configurou como uma forma de protesto e de resistência ao regime, como aponta Dylan:

> Essa escolha de conceder aos espectadores o poder de júri era uma novidade no mundo dos festivais e foi exaustivamente promovida pela Mostra. No catálogo da primeira edição uma página inteira era ocupada pela frase "O público é o júri", que viria a ser o principal slogan do evento. Ao mesmo tempo em que enfatizava seu caráter não competitivo, ao abrir mão de um júri oficial, a estratégia era uma simbólica forma de resistência contra o regime militar, que estava no poder há treze anos e suprimira as eleições diretas para o Executivo. (DYLAN, 2021, p.80-81).

Já no caso do Festival do Rio, em contexto distinto do exemplo anterior, a introdução do voto do público no Festival, se deu em 2000 com a forte entrada da Br Distribuidora como patrocinadora do evento. Os filmes eleitos pelo público recebiam as volumosas quantias de 200 e 100 mil reais para filme de longa-metragem de ficção e documentário, valores que deveriam ser destinados ao lançamento dos filmes em salas de exibição comercial. Esta estratégia de monetarização da premiação possivelmente contribuiu para o posicionamento do recém criado Festival do Rio como prestigioso evento na hierarquia dos grandes eventos no circuito dos festivais brasileiros, na medida em que provocou enorme interesse das/dos realizadoras/res na submissão de suas obras ao Festival.

Para concluir, em que medida os festivais brasileiros realmente se constituem como instâncias de poder e legitimação das obras audiovisuais? Será que as estratégias de premiação conferem prestígio e reconhecimento às obras? Será que devemos nos basear em modelos e estruturas de premiação estabelecidos e baseados em práticas colonizadoras? Ou devemos pensar em outras configurações e assim inventar outros futuros?

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *A distinção* – Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

DE VALCK, M.; KREDELL, B. e LOIST, S. (orgs). *Film festivals: history, theory, method, practice.* London; New York: Routledge, 2016.

DE VALCK, M. e SOETEMAN, M. 'And the winner is...' What happens behind the scenes of film festival competitions". *International Journal of Cultural Studies* 2010 Volume 13(3): 290–307.

DYLAN, E. *Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, 2021.

ELSAESSER, Thomas. "Film Festival Network: The New Topographies of Cinema in Europe". In: *European Cinema*: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amesterdam University Press, 2005.

GARRETT, A. R. *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

MATTOS, T. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. Tese (Doutorado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

VALLEJO, A. Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history, *Studies in European Cinema*, v. 17, 2020

São Paulo: sinfonias, cacofonias, imaginários, tonalidades e ritmos[601]

São Paulo: symphonies, cacophonies, imaginaries, tonalities and rhythms

Thaís Itaboraí Vasconcelos[602] -
(Mestre pelo PPGACL– UFJF)

Resumo: A partir da análise comparada entre *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, e o filme *São Paulo – Sinfonia e Cacofonia* (1994) de Jean-Claude Bernardet, refletiremos sobre os imaginários da capital paulista, destacando como a cidade é representada como dinâmica e pungente, em especial nos anos 1920. Ambos os filmes se aproximam das sinfonias urbanas, bem como abordam e colaboram na construção do imaginário da capital paulista.

Palavras-chave: Teoria do cinema, Cidade, Sinfonias Urbanas, São Paulo, Imaginário.

Abstract: From the comparative analysis between *São Paulo: A Symphony of the Metropolis* (1929), by Rodolfo Lustig and Adalberto Kemeny, and the film *São Paulo, Symphony Cacophony* (1994) by Jean- Claude Bernardet, we will reflect on the imaginaries of the capital of São Paulo, highlighting how the city is represented as dynamic and poignant, especially in the 1920s. Both films are close to urban symphonies and collaborate in the construction of the imaginary of the capital of São Paulo.

Keywords: Film theory, City Symphony, São Paulo, Imaginary.

INTRODUÇÃO

A cidade de São Paulo já foi filmada por diversos ângulos e histórias. Nas primeiras décadas da sua cinematografia, pode-se observar uma tendência por parte dos cineastas que a filmavam em exaltar a capital paulista por sua industrialização e progresso.

Nesse sentido, o teórico e crítico de cinema Ismail Xavier no artigo "São Paulo no Cinema: da coesão da cidade-máquina à corrosão da cidade-arquipélago" discorre sobre o modo como a cinematografia paulista das décadas de 1920 e 1930 ressalta a presença de uma forte vontade de progresso e um olhar para o a avanço tecnológico como se fosse a solução dos problemas. Observa ainda que essa aspiração ao progresso era associada aos

601 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE, na sessão: CI 16 – Cinema e cidades

602 - Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual..

valores econômicos, mas havia um desejo de manutenção de padrões morais ligados "a um patriarcalismo assentado nas bases rurais e familiares da formação social brasileira" (XAVIER, 2006, p. 2).

Os temas do trabalho e da disciplina foram relevantes nesse período tal qual se pode observar em melodramas como *O Exemplo Regenerador* (1919) e *Fragmentos da Vida* (1929) e também na sinfonia urbana *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) em que a cidade tem destaque sendo ela um dos principais temas do filme.

Ao pensar a cinematografia dos anos 1920, o filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole*[603], é emblemático para o imaginário paulistano de uma ideia de "cidade máquina" (LEZO, 2016), uma cidade destinada ao trabalho e no filme se pode observar, como bem apontou Ismail Xavier (2006), essa dualidade entre aspiração ao progresso e manutenção de uma moral conservadora.

São Paulo,SM pode ser pensado como parte das sinfonias urbanas, gênero cinematográfico que foi um fenômeno internacional no período do entreguerras, no qual havia um momento histórico propício de exaltação, em conjunto, tanto do cinema quanto das cidades.

Partindo da representação sinfônica de São Paulo nos anos 1920, vamos trazer à tona o filme *São Paulo - Sinfonia e Cacofonia* (1994), dirigido por Jean-Claude Bernardet, no qual temos uma montagem polifônica de diversos filmes da cinematografia paulista, a narrativa segue personagens pelas ruas de São Paulo em uma "antropologia poética" (MOURÃO, 1998, p. 4).

SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE (1929)

São Paulo,SM foi dirigido pelos imigrantes húngaros Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny. Os diretores vinham de experiências no cinema europeu e eram donos da produtora Rex Films sediada em São Paulo que também era um importante laboratório fílmico. O filme foi distribuído pela Paramount e, na sua divulgação, já reforçava o orgulho da cidade de São Paulo como uma metrópole próspera (MENEGUELLO, 2018).

603 - Doravante *São Paulo,SM*.

Figura 1- Anúncio do filme.

No anúncio temos também a imagem de um homem segurando uma câmera, enfatizando o cinema como uma das tecnologias do progresso, em uma possível referência ao filme de Vertov[604] que tinha estreado no mesmo ano.

Ao contrário da maioria dos filmes sinfônicos da época, não havia por parte dos diretores uma relação próxima com as vanguardas, a dupla estava mais ligada a produções de filmes de encomenda, os chamados filmes de cavação[605]. Para o pesquisador Donny Correia o olhar do filme para a capital paulista reflete "um modo de enquadrar a realidade que serve exclusivamente a propaganda de exaltação, traço herdado pela 'cavação' " (CORREIA, 2018, p. 128).

Há indícios de que alguns trechos do filme possam ter sido aproveitados de materiais filmadas anteriormente (MACHADO JR., 1989, p. 50), imagens, por exemplo, do Corpo de bombeiros e do Instituto Butantã. Nesse sentido, há ainda uma valorização das instituições (escola, presídio, dentre outras), numa "ideia de progresso e ordem" (MACHADO JR., 2011, p.11). Essa percepção já era presente em parte da mídia da época como se pode observar em publicação de Octávio no periódico "O Fan", que tinha como marca a defesa ao cinema de vanguarda:

> Da "Sinfonia de São Paulo" salvam-se algumas imagens, bem ritmadas, bem fotografadas, agradáveis... mas lastimavelmente se não alçadas sobre pelo menos influenciada pelas de "Berlim", de Ruttmann. Dessas cenas iniciais parte-se para o mais banal dos documentários. Mostra-se o processo de fundição em São Paulo e mais

604 - *Um homem com uma câmera* (1929).

605 -

> detalhadamente ainda a chegada do Presidente de Estado ao Palácio, etc. Como documentário não presta. Como filme de ritmo muito menos. (FARIA, de 1930, p. 8)[606]

Em contrapartida, temos a fala de Livio Tragtemberg para um especial da Folha de São Paulo intitulado "As distorções de uma sinfonia"[607] , o compositor e teórico discorre sobre como o filme carece de ser revistado, e levanta alguns pontos interessantes para a reflexão, como, por exemplo, o fato dos diretores serem imigrantes e não fazerem parte da elite cultural paulista, o que pode ter afetado em parte a percepção do mesmo na época e que ecoa até os dias atuais. Tragtemberg também levanta observações sobre as acusações de que a sinfonia paulista seria um mero plágio da sinfonia de Berlim, para o autor "justamente por tratar-se de um gênero extensamente praticado à época, a acusação de plágio torna-se vazia e inútil" (1997, p.1).

Os comentários de Tragtemberg são instigantes com a proposta de novos olhares para a sinfonia paulista. Podemos questionar se a busca por um imaginário da cidade dinâmica e pungente, que ainda não correspondia à realidade da época, não está presente em maior ou menor grau em boa parte das sinfonias urbanas da época, numa relação entre a cidade "real" ou é um desejo de cidade. Denise Lezo, ao refletir sobre o tema, afirma que

> Ao mesclar entusiasmo e desconfiança frente às mudanças trazidas pelos processos de modernização, as chamadas Sinfonias Urbanas se situavam, também, em um fronteiriço terreno entre as cidades reais, as cidades desejadas e as cidades que já se anunciavam, para futuros possíveis. (LEZO, 2016, p.12).

Nas cartelas finais da sinfonia paulista esse olhar que os realizadores "construíram" pode ser melhor observado:

> É uma visão que os nossos olhos construíram: São Paulo metrópole formidável e cyclopica, collocando-se, em alguns decênios na vanguarda dos maiores centros de atividade do mundo!

Como se pode observar pelo texto, há uma busca em apresentar uma cidade formidável e não a representação, a cidade mais próxima da realidade em si.

606 - Trecho de jornal encontrado a partir da pesquisa de LEZO, 2016, p. 105 e disponível em http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/fan/fan7.pdf

607 - Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/23/mais!/29.html

Figura 2 : Plano do filme *São Paulo,SM*

A imagem que sucede o intertítulo, é de uma São Paulo futurista, com arranha-céus, Zepelim e aviões. No fim do filme, com essa projeção de futuro, a aspiração ao progresso fica ainda mais evidente.

SINFONIA E CACOFONIA (1994)

São Paulo - Sinfonia e Cacofonia[608] (1994) faz parte de um projeto temático financiado pela FAPESP e desenvolvido na USP de 1991 a 1994 e se debruçou sobre a cinematografia da cidade de São Paulo. O diretor do filme e pesquisador Bernardet ao falar sobre o processo de concepção do filme no artigo "A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação" comenta:

> *Embora resultante de um processo coletivo, o filme acabou assumindo um caráter bastante subjetivo: se, por um lado, refletia visões de São Paulo elaboradas pela produção cinematográfica durante décadas (principalmente anos 60-80), por outro, expressava uma vivência minha de São Paulo, uma maneira pessoal de amar e simultaneamente odiar a cidade. (BERNARDET, 2021, p.02)*

O autor fala ainda de como duas coisas se misturam nessa dimensão pessoal, as suas vivências da cidade em si e as suas memórias como espectador *(BERNARDET, 2021, p. 3)*. O filme é um mergulho pessoal e coletivo na cidade cinemática paulista e utiliza em sua constituição mais de cem filmes rodados na capital paulista.

Em *Sinfonia e Cacofonia*, apesar de a princípio não ser necessário ter conhecimento prévio da filmografia para a compreensão da obra, o filme ganha uma outra dimensão com o conhecimento dos filmes. Há um certo prazer cinéfilo envolvido no visionamento do filme, em rever as imagens agora ressignificadas[609].

608 - Doravante *Sinfonia e Cacofonia*.

609 - As terminologias e discussões sobre a utilização de imagens de arquivo é um tema de ampla discussão, como sugestão para um primeiro olhar sobre o tema temos o artigo "Found Footage: uma introdução" de Sabrina Luna. No entanto, por não ser esse o nosso principal ponto e a critério de facilitar a discussão, trataremos aqui o termo ressignificação para pensar quando há um deslocamento do objeto da sua origem.

A montadora Maria Dora Mourão conta um pouco sobre o processo de montagem no texto *Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias*, publicado em 1998. No texto ela faz uma descrição do processo de montagem, tanto em escolhas estéticas quanto técnicas e explica que havia dois principais eixos a temática e a composição gráfica de cada plano. No seu relato é citado ainda alguns temas guias do roteiro como: multidão, solidão, dinheiro, construção-demolição, violência policial, dentre outros. Algumas imagens também tem força como movimentos de ligação na montagem, tais como: pés, escadas, janelas, o vagar pela cidade, pessoas atendendo telefonemas, personagens andando nas ruas e pessoas solitárias em ambientes internos.

Em *Sinfonia e Cacofonia* temos, como nas sinfonias urbanas, em suas primeiras imagens, a cidade vazia. A montagem brinca, no entanto, com outros elementos, os planos iniciais nos remetem ao cinema clássico narrativo, imagens de monumentos como planos de contextualização da cidade, a seguir um plano de *Exemplo Regenerador* (1919) de um carro burguês chegando a um local, a sensação que a montagem nos passa é que vamos ser apresentados ao personagem que está no carro.

A cidade clássica em P&B se quebra com um corte para uma imagem colorida de um homem correndo - *Os Herdeiros* (1970). A montagem brinca a seguir com planos de personagens a andar pela cidade, olhares se cruzam pela edição. Janelas e portas se abrindo, temática comum do amanhecer das sinfonias, estão presentes nessa sequência. Há também uma montagem de vários planos em que pessoas olham o relógio, estrutura semelhante a que está presente na sinfonia paulista e na sinfonia de Vertov.

Após o amanhecer, o andar pela cidade entra em destaque, a sensação quase de um *flânerie* é quebrada através da inclusão de ruídos, logo depois temos o contraste de dois modos de andar na cidade, o da contemplação e o da cidade caótica.

Figura 3 - Imagens de *Sinfonia e Cacofonia* (1994)

É possível pensar o filme em dialogo com as sinfonias urbanas por alguns pontos: a cidade como tema principal, a estrutura narrativa do passar do dia, além da presença de temáticas e ícones caros ao gênero como imagens de multidão. Cabe ressaltar que apesar de relações possíveis entre o filme de Bernardet e o gênero das sinfonias urbanas, a sinfonia paulista não consta nos filmes utilizados, no mapa de montagem (MOURÃO, 1998) na se-

quência de imagens destinadas à temática do dinheiro havia uma referência à utilização do filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole (1929)*, no entanto a mesma não está presente no filme.

A sinfonia alemã de Walter Ruttmann *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927) é considerada forte influência para a sinfonia paulista dos anos 1920. No filme de Bernardet é possível identificar algumas semelhanças entre as obras. Na sinfonia de Ruttman temos na montagem no fim a cidade em paralelo com uma montanha-russa, o mesmo está presente de maneira revisitada em *Sinfonia e Cacofonia.*

Figura 4 - Na primeira linha frames dos filmes *Berlim, SM*(1927) e na segunda de *Sinfonia e Cacofonia* (1994)

No filme de Ruttman a imagem da montanha russa abre uma sequência para a cidade em vertigem que culmina em uma cena de suicídio. Em *Sinfonia e Cacofonia* a cena que simula uma montanha russa é uma ruptura para a abordagem de temáticas da cidade em crise que culmina com uma morte - a imagem é de *São Paulo, Sociedade Anônima*(1965) quando recolhem o corpo de Hilda que morre por suicídio, informação que só é compreendida por quem conhece o filme citado

Em *Sinfonia e Cacofonia* múltiplas temporalidades se cruzam, a cinematografia paulista é homenageada, mas podemos também pensar que uma imagem pode nos levar a memória de outras imagens de cinematografias distintas, como é caso de uma sequência em que da personagem de Macabéa girando de *A Hora da Estrela*(1985), vamos para um plano de um brinquedo giratório que em uma memória cinéfila pode nos levar ao *Os Incompreendidos*(1959) de Truffaut e que por sua vez remete a imagem cinematográfica em si.

Figura 5 - Na primeira linha imagens de *Sinfonia e Cacofonia*, na segunda imagens de *Os Incompreendidos*

No trecho final do filme vemos uma TV , na qual temos o poema em tipografias e a voz de Caetano Veloso canta "Abra a janela e veja , O pulsar quase mudo" - cena do filme *Poema Cidade* (1986). Em seguida temos o plano de *Cidade oculta* (1986) a personagem Shirley , Carla Camurati, tira sua sorte em um jogo de tarot eletrônico, dá Estrela.

Figura 6 - Sequência de imagens de *Sinfonia e Cacofonia*

A carta de tarot talvez seja um fim otimista, novos futuros possíveis para a cidade. Na tela vemos múltiplas outras telas, é a personagem *Vera,* em filme homônimo (1986), em seguida diversos rostos de vários filmes, idades e classes sociais diferentes, alguns desviam o olhar, outros encaram a câmera, por fim um menino sorri.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *São Paulo,SM* temos a representação de uma cidade que almeja o status de grande metrópole e vê no trabalho, nas instituições e nas novas tecnologias da época a possibilidade de um futuro ainda mais glorioso. Já *Sinfonia e Cacofonia* percorre a história da cinema-

tografia paulista e traz à tona olhares variados para o tema do progresso, no filme a cidade é um lugar de encontros e desencontros, construção e desconstrução, personagens vagueiam pela cidade a procura de novos caminhos possíveis.

Ambos os filmes seguem, mesmo que de maneira mais ou menos fluída, a estrutura narrativa de um dia na capital paulista, no filme dos anos 1920 o passar do dia é mais associado a um dia útil pela cidade, com o acordar, almoço e fim do expediente. No filme de Bernardet o dia começa e termina em um perambular pela cidade, tal como Nelson (Gabriele Tinti), o personagem de *Noite Vazia* (1964), que percorre a cidade noturna na busca de distração e de silenciar a sua sensação de solidão .

REFERÊNCIAS

BERNARDET.Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. *Revista Laika*, v. 4, n. 7, 2021.

CORREIA, Donny. *Representações estéticas da metrópole no cinema de autor dos anos 1920.* Dissertação – USP, 2014.

LEZO, Denise. *Das sinfonias ao samba:* o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro. 2016. Tese (Doutorado),USP, São Carlos, 2016.

MACHADO JR. , Rubens LR. *São Paulo em movimento*. Mestrado – ECA-USP, São Paulo, 1989.

MENEGUELO, Cristina. *Kemeny and Lustig's São Paulo, Sinfonia da Metrópole in The City Symphony Phenomenon*. Routledge, 2018. p. 263-264.

MOURÃO, Maria Dora Genis. Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias. Trabalho apresentado para obtenção de título de livre-docente na ECA-USP, São Paulo,1998.

XAVIER, I. N. São Paulo no Cinema: da coesão da cidade-máquina à corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse: Revista de Cinema*, São Paulo, v. 11, p. 18-25, 2006.

Glauber Rocha, Jonas Mekas e o cinema *underground*: posições críticas em contraste[610]

Jonas Mekas, Glauber Rocha and underground films : contrasting critical positions

Theo Costa Duarte[611]
(Pós-doutorado – Unicamp)

Resumo: Pretende-se apresentar e discutir brevemente como as duas figuras proeminentes do Cinema Novo e do cinema *underground* estadunidense, Glauber Rocha e Jonas Mekas, trataram criticamente os filmes da outra tendência. Para este fim, examinamos as diversas críticas, ensaios, entrevistas, debates, cartas, crônicas e notas em diários desses realizadores em que fizeram referência à essas vertentes, buscando delinear as posições então em contraste.

Palavras-chave: Recepção crítica; Glauber Rocha; Jonas Mekas; Cinema *underground*

Abstract: We seek to briefly present and discuss how the two prominent figures of Cinema Novo and underground cinema, Glauber Rocha and Jonas Mekas, critically discussed the films of the opposite trend. For this purpose, we examined critical reviews, essays, interviews, debates, letters and diary entries of these filmmakers in which they made reference to the other trend, thus seeking to understand the contrasting positions.

Keywords: Critical reception; Glauber Rocha; Jonas Mekas; underground film

Os efetivos encontros entre os cineastas do Cinema Novo e do *underground* ocorrem principalmente em mostras de cinema independente na Itália, que consolidam a presença e reconhecimento de ambas tendências no plano internacional. A primeira delas é a *II Mostra internazionale del cinema libero* em Porretta Terme, em 1962. Essa mostra – criada e organizada pelo teórico e roteirista do neo-realismo Cesare Zavattini e o escritor Leonida Repaci – era dedicada aos novos cinemas que surgiam a partir da década de 1950. Nessa edição foram exibidos os primeiros longa-metragens das figuras proeminentes e porta-vozes dessas tendências: *Barravento*, de Glauber Rocha e *Guns of the Trees*, de Jonas Mekas – que ganhou o prêmio principal. A recepção frequentemente positiva, eventualmente entusiasta, de ambos filmes por críticos e intelectuais italianos como Alberto Moravia (1962, p. 23; 1963,

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

611 - Esteve em estágio pós-doutoral no PPG Multimeios da Unicamp (2019-2022). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP (2017) e Mestre em Comunicação pela UFF (2012).

p. 27), em contraste com a recepção ainda fria no restante da Europa, daria o tom da crítica especializada italiana em relação ao Cinema Novo e à vanguarda estadunidense no restante da década.

Na edição seguinte da *Mostra del cinema libero* de Porretta Terme, em 1964, ocorre uma das primeiras retrospectivas dedicadas ao cinema *underground* na Europa, organizada por P. Adams Sitney e a revista *Film Culture*. Em mostra paralela, pela madrugada, foram então exibidos seis horas de filmes de realizadores dos Estados Unidos como Stan Brakhage, Ron Rice, Gregory Markopoulos, Robert Breer etc. Segundo Sitney (1992, p. 37), essa mostra paralela ocorre ainda "em um período de grande hostilidade em relação à ruptura estética que o cinema de vanguarda americano representava tanto para o cinema narrativo tradicional quanto para sua revitalização pelas 'novas ondas' do início dos anos 1960."[612] Os principais prêmios da mostra oficial são dados à *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e ao curta-metragem *Scorpio Rising,* de Kenneth Anger, que polarizam a atenção de críticos de revistas como *Filmcritica*, *Cinema Nuovo* e *Bianco & Nero* e *Cineforum*. Porém, a retrospectiva organizada por Sitney é majoritariamente criticada. É recorrente nos textos dessas revistas uma associação imediata e depreciativa entre o cinema *underground* e a vanguarda francesa da década de 1920. Algo também recorrente, como presente, por exemplo, em texto na revista *Cinema Nuovo* (FINK, 1964, p. 292) estaria na crítica ao intencional afastamento do cinema *underground* do contato com um grande público, o que tornaria esse cinema um "fenômeno de estufa, [um fenômeno] de elite"[613]. Essa também seria a posição de Glauber Rocha. Se resta dúvida se o cineasta esteve presente nessa edição da mostra ou somente na anterior, o certo é que pode algumas vezes afirmar ter "descurtido o udigrúdi americano" (ROCHA, 1997, p. 435) exatamente em Porretta Terme.

Poucos anos depois, em 1968, comentaria os filmes de Mekas e de Anger exibidos em Porretta Terme em artigo intitulado "O novo cinema no mundo" (ROCHA, 1998, p. 112-115). Nesse artigo e em outros ensaios nos anos seguintes criticaria o "anarquismo" apolítico do *cinema subterrâneo* dos Estados Unidos, sendo essa uma característica definidora da tendência. Glauber também consideraria o *underground* em geral como ingênuo por procurar se constituir fora da indústria cinematográfica (ROCHA, 1970a, p. 108-109). Os filmes desta vertente seriam apenas belas "divagações pictóricas", "formalistas" que interessariam apenas "nos limites do Village" (ROCHA, 1971, p. 14). Por sua distância do modelo hegemônico de cinema e por sua aproximação com a pintura o *underground* revelaria sua ideologia "pequeno-burguesa" e "politicamente inofensiva" (ROCHA, 1986, p. 80). Os filmes do *underground* falhariam como obras de arte por esquivarem da realidade social e política em que se inscreviam. Uma exceção a esse panorama seria exatamente *Guns of the Trees,* de Jonas Mekas, um filme político, segundo Glauber (1968, p. 347), apesar de criticável por seu existencialismo (ROCHA, 1981, p. 430) A revolução do "*cinema novo* americano" para Glauber se

612 - Tradução nossa: "in un periodo di grande ostilità nei confronti della rottura estetica che rappresentava sia nei confronti del cinema narrativo tradizionale, sia della sua rivitalizzazione a opera delle 'nuove ondate' dei primi anni '60."

613 - Tradução nossa: "fenomeno di serra, di elite"

encontraria em seu ataque aos rígidos valores morais do país por meio de "práticas obscenas", em uma "estética do escândalo sexual", de "lirismo escatológico" que encontraria em *Scorpio Rising*, seu principal exemplo (ROCHA, 1968, p. 347).

O desacordo de Glauber em relação à intencional marginalização do *underground* em relação ao circuito cinematográfico comercial assim como pelo suposto caráter apolítico da tendência seria majoritariamente compartilhado pela crítica internacional, como já comentado. Mekas, como o principal porta-voz da tendência, seria frequentemente confrontado em relação a esses pontos em debates sobre os novos cinemas, como em entrevista ao crítico francês Louis Marcorelles em 1966 (MEKAS, 2016, p. 244-249) e na Mostra Internacional dos Cinemas Novos no MoMA em 1967 (MEKAS et al, 1967). O Cinema Novo brasileiro, ao menos nesse dois casos, seria um exemplo virtuoso utilizado em contraposição ao ponto de vista minoritário de Mekas. (Cf. 2016, p. 247).

Como relata Mekas (2019, p. 709), o próprio Glauber, em encontro que tiveram na cidade de Nova York em 12 de junho de 1968[614], defenderia que os cineastas independentes deveriam exibir os filmes nas grandes salas para o maior público possível, disputando estrategicamente a indústria cinematográfica. Os filmes do Cinema Novo seriam um bom exemplo, sendo direcionados ao povo e exibidos amplamente em todo o Brasil apesar de, como ressaltaria à Mekas, com certas concessões feitas à censura (2019, p. 709). Ainda nesse encontro Glauber teria se queixado da impossibilidade de assistir filmes do *underground* no Brasil.

Ainda em 1968, no mês de Outubro, ocorre uma grande retrospectiva do Cinema Novo brasileiro no MoMA, em Nova York, com inesperado sucesso (MANCIA, 1968) e que enseja a compra e distribuição de diversos filmes da tendência no país nos anos seguintes, principalmente no circuito universitário. Esse momento de reconhecimento público da tendência brasileira nos Estados Unidos atinge seu ápice no ano de 1970, com a distribuição no circuito comercial de *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (renomeado como *Antonio das Mortes* nos EUA) pela prestigiosa Grove Press, e entra em franco declínio nos anos seguintes com o decrescente interesse do mercado estadunidense com as produções internacionais.

É nesse período que ocorrem os encontros entre os cineastas dessas tendências, com as constantes viagens de Glauber e outros aos Estados Unidos. Em alguns textos desse período (ROCHA, 2006, p. 138-145), o cineasta voltaria à tratar eventualmente do cinema *underground*, marcando no entanto sua maior proximidade no contexto nova-iorquino com o cineasta Robert Kramer e o coletivo de cinema militante Newsreel – como um contraponto também independente mas radicalmente politizado ao *underground*.

Em 1970 seria publicada uma crônica de Glauber em que este revelaria um certo fascínio pelo *underground* em uma de suas passagens por Nova York. Aparentemente um relato factual de seu encontro com certo Timothy Anger no estúdio de Andy Warhol, "*Bad Movie* ou saudades do Maciel" (ROCHA, 1970b, p. 20-21) é uma ficção crível, bastante influenciada

614 - Curioso observar que, crendo-se na datação de Mekas, esse encontro entre os cineastas teria ocorrido um pouco mais de uma semana após Glauber filmar *Câncer*, o seu filme "*underground*" (ROCHA, 1981 p. 214); um filme de "pesquisa estética", em 16mm, "destinado a exibições privadas, que só poderiam interessar aos críticos e amigos." (ROCHA, 1970a, p. 109)

pelos contos de Jorge Luis Borges, na qual Glauber projeta no personagem e em um filme fictício características de personalidade e das obras de alguns cineastas do *underground*. Mekas é citado na crônica como aquele que teria contado ao cineasta brasileiro que Anger havia queimado os negativos do filme, intitulado *Consciências Compradas*. A personalidade arredia, megalômana e mística do personagem, assim como a "legenda em grego" presente no filme, nos parece remeter ao cineasta Gregory Markopoulos e suas obras. Já a dupla projeção, o uso frequente de sobreimpressões, "longuíssimas fusões", "cenas fixas que duram dez minutos", "efeitos visuais, tela dividida, som aleatório" elencados por Glauber poderia remeter a uma miríade de filmes do *underground* assim como a descrita "técnica de 'imagem puxa imagem'" que, aparentemente gratuita e não-linear revela "um extremo rigor secreto que tudo controla independente da própria razão do cineasta". Glauber também ficaria intrigado com a intervenção de Anger na banda sonora, relatando com sua própria voz fatos pessoais e familiares assim como questões sobre o próprio filme e o cinema.

É interessante observar como o cineasta brasileiro se descreve fascinado por esse filme *underground* fictício que diferia de tudo que havia visto anteriormente. Apesar de na crônica manter seu veredito em torno da apolitização e da problemática marginalização desse cinema, afirmaria como um dado bastante positivo a radical experimentação técnico-formal empreendida. O elogio ganha importância quando se nota que em seus últimos filmes o cineasta faria uso de grande parte dos recursos caros ao cinema *underground* descritos na crônica.[615] Apesar de não ser possível defender aqui que Glauber tenha sido influenciado diretamente por essa produção, nota-se que críticos puderam afirmar que *Idade da Terra* (1980) "se aproxima da vertente *underground* em suas estratégias de destruição das convenções naturalistas" e possui "momentos de agitação da câmera que chega a lembrar Brakhage ou Mekas, ao tornar quase irreconhecível o objeto focalizado, ao estilhaçar o espaço em vez de integrá-lo pela montagem" (XAVIER, 1981, p. 71).

OS FILMES DE GLAUBER VISTOS POR MEKAS

É também nesse período de maior reconhecimento público do Cinema Novo nos Estados Unidos (entre 1968 e 1971) que são publicadas críticas e entrevistas sobre os filmes da tendência brasileira de autoria de cineastas ligados ao *underground.* Os filmes de Glauber Rocha, naturalmente, são aqueles mais discutidos.

Jonas Mekas publica em 1970 em seu *Film Journal*, no semanário *Village Voice*, críticas bastante elogiosas à *Terra em Transe* (1970b, p. 55) e *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (2013, p. 124-125) e que estampariam o material de divulgação de ambos os filmes nos Estados Unidos. Como afirmava Mekas (1970b), seria de seu interesse "dar uma força" à Glauber Rocha e ao cinema brasileiro, negligenciados nos Estados Unidos.

615 - Apesar de ausente na crônica, a possibilidade de projeção dos rolos em uma ordem aleatória em *Idade da Terra* (1980) foi também anteriormente prevista em diversas produções dos cineastas estadunidenses como *Guns of the Trees* e *Chelsea Girls*, de Andy Warhol e Paul Morrissey.

Em *Terra em Transe* elogiaria o trabalho com a forma, ao mesmo tempo bastante pessoal e de ampla comunicação com o público.[616] Mekas opunha nessa crítica a "linguagem fílmica" de Godard, somente "compreensível para um certo público semi-intelectual"[617], aos filmes de Glauber, que "falam mais ao povo brasileiro", corroborando assim com a posição do cineasta brasileiro sobre o Cinema Novo expressa no encontro de anos antes. Afirmaria ainda que se pode em Glauber "perceber a voz de um poeta raivoso" e que a raiva pode ser vista "em sua voz, nos movimentos de câmera, nas imagens, nas ideias" (1970b, p. 55)[618]. Assistir ao filme seria inclusive um ato de solidariedade a quem está mudando seu país – como se gostaria de fazer no Estados Unidos. O incomum tom politizado da escrita de Mekas para lidar com o filme de Glauber é ainda reforçado por slogans que a entremeiam ("Fora do Vietnã", "Abaixo aos passaportes", "Abaixo aos imperialistas" etc).

Já Dragão da Maldade seria visto por Mekas, como recorrente na crítica dos Estados Unidos, como o grande filme do cineasta brasileiro. Seria nas palavras de Mekas (2013, p. 125), "um filme de carne e osso" totalmente diferente dos novos filmes comerciais – considerando que Mekas entendia como pertencentes a esse grupo não apenas o cinema de Hollywood mas todos os demais novos cinemas. Mekas elogiaria o filme por sua vibração e autenticidade ao abordar "algo extremamente real", contrapondo-o ao cinema documentário. Como afirmava Mekas (2013, p. 125), "todos os filmes documentários, todos os filmes de atualidade se empalidecem quando comparados ao de Rocha. As atualidades, retiradas da vida real, criticando e atacando a vida real, parecem mais pálidas e menos vivas que este filme que recorre à ficção." Mekas (1970a, p. 54) voltaria ao filme semanas depois, afirmando que na revisão *Antônio das Mortes* ainda mantinha seu poder visual e estrutural e sua beleza. Os níveis de significado do filme, segundo Mekas, "são complexos e misteriosos", particularmente em sua segunda metade.

Em suma, sem esquecer da complexidade das formas, expressividade e beleza dos filmes, Mekas valorizava no cinema de Glauber principalmente a radicalidade política, o engajamento autêntico com a realidade social e a comunicação com o público – aspectos que Glauber compreendia como desprezados como um todo no cinema *underground*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resta nesse trabalho em fase de elaboração conceitual, após a pesquisa em arquivos, um exame mais elaborado desses textos críticos apresentados tirando-se mais consequências somente esboçadas acima. Essa análise ainda superficial será ainda enriquecida quando relacionada a um contexto mais amplo e pensada conjuntamente com a abordagem de demais documentos não mencionados ligados à demais cineastas e à recepção crítica geral das duas vertentes cinematográficas no Brasil e Estados Unidos.

616 - "É emocionante ver como Rocha luta com sua forma, como ele está tentando encontrar uma forma fílmica que lhe permita contar o que ele quer contar, para o povo do Brasil, para os políticos do Brasil, para ele mesmo e para todos aqueles que podem ouvir" (MEKAS, 1970b, p. 55). Tradução nossa: "It's exciting to watch how Rocha struggles with his form, how he is trying to find a film form which would allow him to tell what he wants to tell, to the people of Brazil, to the politicians of Brazil, to himself, and to all those who can hear."

617 - Tradução nossa : «film language [...] understandable to a certain semi-intellectual audience.»

618 - Tradução nossa: «you can feel the voice of angry poet [...] [There is an anger] in his voice, in the camera movements, in the images, in the ideas."

REFERÊNCIAS

FINK, G. “Libertà velleitaria a Porretta Terme”. Cinema Nuovo. Milão, v. 13, n. 170, jul-ago. 1964. p. 288-292.

MANCIA, A. Carta a Instituto Nacional de Cinema (INC). Nova York, 18 dez. 1968. Film Collection, Series folder #254, The Museum of Modern Art Archives.

MEKAS, J. *et al.* Is there a new cinema?. Nova York: MoMA, 20 jan. 1967. CD-R. Sound Recording #67.1, The Museum of Modern Art Archives.

MEKAS, J. June 12, 1968. *I seem to Live.* The New York Diaries, vol.1, 1950-1969. Leipzig: Spector Books, 2019.

MEKAS, J. “Movie Journal”. The Village Voice, Nova York, v. 15, n. 16, p. 54, 16 abr. 1970a.

MEKAS, J. “Movie Journal”. The Village Voice, Nova York, v. 15, n. 16, p. 55, 30 abr. 1970b.

MEKAS, J. On social engagement and the avant-garde (5 maio, 1966) In: *Movie Journal*: the rise of the new american cinema, 1959-1971. Nova York: Columbia University Press, 2016. p. 244-249.

MEKAS, J. Sobre a miséria do filme de arte comercial (19 mar. 1970). In: MOURÂO, Patrícia (org.) *Jonas Mekas*. São Paulo: CCBB, 2013. p. 124-125.

MORAVIA, A. “Un film sperimentale: Mekas urla contro il mondo”. L’espresso. Roma. 8 jun. 1962. p. 23.

MORAVIA, A. “Riti voluttuori dei maghi brasilianie”. L’espresso. Roma. 16 jun. 1963. p. 27.

ROCHA, G. “*Bad Movie* ou saudades do Maciel”. O Pasquim. Rio de Janeiro, n.76, p. 20-21, 2-8 dez. 1970b. p. 20-21.

ROCHA, G. Carta a Cacá Diegues (1972). In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, G. “Entretien avec Glauber Rocha (par Noël Simsolo)”. La Revue du Cinéma - Image et Son. Paris, n. 236, fev. 1970a, p. 104-100.

ROCHA, G. From New York to Paulo Francis (1968). In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 138-145.

ROCHA, G. “Glauber em transas”. O Pasquim. Rio de Janeiro, n. 86, 25 fev.-3 mar. 1971.

ROCHA, G. O cinema foi a sétima arte (1970). In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p. 212-214.

ROCHA, G. “O novo cinema no mundo”. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, v. 40, n. 13, 30 mar. 1968. p. 112-115.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, G; REZENDE, Sidney (org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986

SITNEY, P. A. L’evoluzione del cinema sperimentale americano. In: BERTETTO, Paolo. (org.) *Il grande occhio della notte:* Cinema d’avanguardia americano 1920-1990. Turim: Lindau, 1992. p. 37-52.

XAVIER, I. “Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto”. Filme Cultura. Rio de Janeiro, v. 14, n.38/39, ago.-set. 1981. p.69-73.

Narrativa cotidiana no cinema de Kiarostami e no mangá de Taniguchi[619]

Everyday narrative in Kiarostami's cinema and Taniguchi's manga

Thiago Henrique Gonçalves Alves[620]
(Mestrando – UFC)

Resumo: O trabalho busca a relação do cotidiano para construção da narrativa entre o cinema e o mangá. Nosso objeto será o filme *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), de Abbas Kiarostami, e o mangá *O homem que passeia* (2017), de Jiro Taniguchi. A base teórica é a Semiótica da Cultura (LOTMAN, 2000), buscando a fronteira entre cinema e hqs; sobre o cotidiano contamos com os textos de Schneider (2019) e Meleiro (2008).

Palavras-chave: cotidiano, semiótica da cultura, narrativa, cinema, quadrinhos.

Abstract: This paper seeks the everyday relationship for the construction of the narrative between cinema and manga. Our object will be the film Where is my friend's house? (1987), by Abbas Kiarostami, and the manga Man Who Walks (2017), by Jiro Taniguchi. The theoretical basis is the Semiotics of Culture (LOTMAN, 2000), seeking the frontier between cinema and comics; about everyday life, we have texts by Schneider (2019) and Meleiro (2008).

Keywords: daily life, semiotics of culture, narrative, cinema, comics.

INTRODUÇÃO

O cinema e as histórias em quadrinhos são artes que trabalham o palimpsesto. Compartilham um passado comum no qual elementos narrativos advêm de outras linguagens, como literatura, teatro, pintura. Ao longo do século XX, elas se consolidam como linguagens sequenciais.

Então o que define essa aproximação? Qual o limite fronteiriço entre a linguagem cinematográfica e a quadrinística? Pensando no conceito de semiosfera, no qual um grande núcleo abriga uma forma mais rígida da linguagem, as fronteiras são justamente esse espaço de filtros e de trocas.

> Ao nível da semiosfera, significa a separação do que é próprio do que é estrangeiro, a filtragem das mensagens externas e a tradução destas para a própria língua, bem como a conversão das não-mensagens externas em mensagens, ou seja, a semiotização do que en-

619 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: PA 6 – Caminhe à vontade e se perca pela mise-en-scène!

620 - Mestrando em Comunicação da linha 01: fotografia e audiovisual – PPGCOM UFC. Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFC.

> tra de fora e sua conversão em informação. Deste ponto de vista, todos os mecanismos de tradução que estão a serviço dos contatos externos pertencem à estrutura fronteiriça da semiosfera. (LOTMAN, 1996, p. 14)[621]

Podemos pensar as duas linguagens como os limites dessa semiosfera. De um lado, temos as histórias em quadrinhos e do outro, o cinema. Os limites fronteiriços de cada semiosfera se tocam a ponto de ambas compartilharem características comuns, como o fato de serem artes sequenciais e tratarem muitas vezes de temas ou temáticas comuns. Esse trabalho é um embrião de uma pesquisa maior que está sendo desenvolvida como dissertação de mestrado. O objeto de análise um filme do cineasta iraniano Abbas Kiarostami e um mangá do mangaká Jiro Taniguchi.

Figura 1

Fonte: (KIAROSTAMI, 1987)

Figura 2

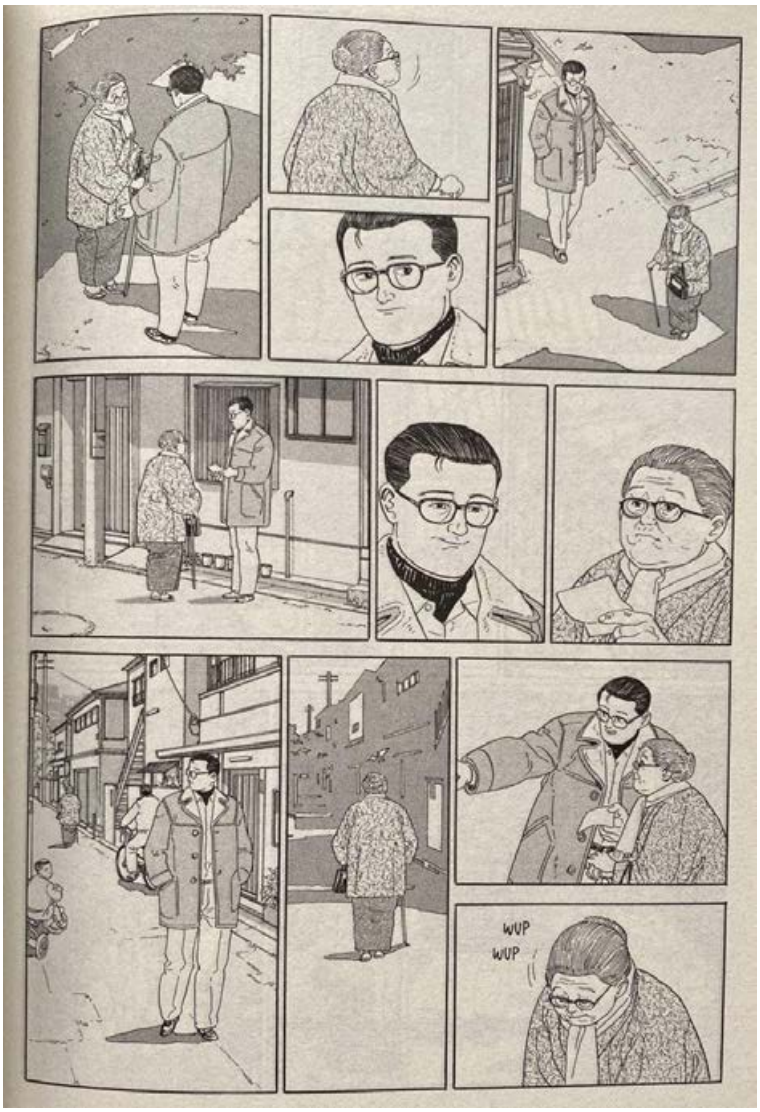
Fonte: (KIAROSTAMI, 1987)

Os frames acima são do filme *Onde fica a casa do meu amigo?* de Abbas Kiarostami. Podemos perceber durante a montagem a sucessão de acontecimentos em um curto espaço de tempo. O professor chega na mesa da dupla de crianças (figura 1), elas percebem sua chegada, logo em seguida ele rasga o papel e o protagonista do filme, a criança de suéter vermelho, reage (figura 2 e 4). A sequência temporal da montagem mostra uma série de

621 - Tradução nossa.

ações em um curto prazo. Para o filme, elas são fundamentais para construção da história que será contada a partir daí. Sobre a rigidez do professor e a preocupação do protagonista dos deveres do colega.

Figura 3



Fonte: (TANIGUCHI, 2017)

No exemplo acima, temos uma página desenhada por Jiro Taniguchi, que está no capítulo 11 do *O homem que passeia*, o mangaká mostra a sucessão de acontecimentos apenas por meio da diagramação e dos quadros entre as sarjetas. A montagem aqui é bem clara. O protagonista está caminhando pelas ruas e encontra uma senhora perdida e que pede informações (figura 3, quadros 4 e 5), provavelmente para achar um endereço, após a orientação do personagem principal cada um segue seu caminho.

Artistas contemporâneos e que desenvolvem um trabalho que trava diálogo, seja pela sua temática comum (o cotidiano) ou pela aproximação de linguagens (o espaço entre fronteiras). O nosso trabalho tem por objetivo delimitar essa aproximação por meio do cotidiano e de como os dois artistas trabalham isso em suas obras por meio de uma análise fílmica e quadrinística.

Eisenstein, teórico e realizador de cinema, afirma que muito da linguagem visual do cinema, sobretudo a montagem, provém dos ideogramas pictóricos japoneses.

> [...] Por exemplo: a imagem para água e imagem para um olho significa "chorar"; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = "ouvir" (...), mas isto é montagem! Sim é exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo - em contextos e séries intelectuais. (EISENSTEIN, 2002, p. 36)

Na fala acima, Eisenstein se refere aos ideogramas japoneses e como eles contribuem para a construção do conceito de montagem. Contudo, ser apenas uma sucessão de imagens em sequência não definem o que seja o cinema e os quadrinhos. Cada uma das artes tem uma característica própria: a linguagem.

Figura 4

Fonte: (KIAROSTAMI, 1987)

Figura 5

Fonte: (TANIGUCHI, 2017)

Ao observarmos as imagens temos um frame retirado do filme de Abbas Kiarostami e um quadro desenhado por Jiro Taniguchi. Isoladamente, as imagens podem ser entendidas como um fotograma e um desenho, mas falta algo para complementar esse conceito de arte sequência. Então, podemos presumir que a montagem das artes em sequência e o conceito de elipse é o que característica essa unidade de linguagem. No caso do cinema, por meio do corte entre planos e, no mangá, pela sarjeta entre os quadros, tanto a cena do filme quanto

a página do mangá são perpassadas por cortes. Ambas são imagens em sequência e trazem consigo um conceito semelhante de artes sequenciais, mas cada uma se distingue por sua linguagem própria.

No filme do Kiarostami, o protagonista leva por engano o caderno do seu colega, preocupado com o castigo que receberia, ele faz de tudo para devolver, inclusive desobedecendo figuras de autoridades, como sua mãe, ou figuras centrais no seu vilarejo (figura 6). O capítulo 11 de *O homem que passeia*, a questão moral também surge, dessa vez o adulto ajuda uma senhora de idade a encontrar seu caminho, apontando-lhe a direção a seguir (figura 5).

Figura 6

Fonte: (KIAROSTAMI, 1987)

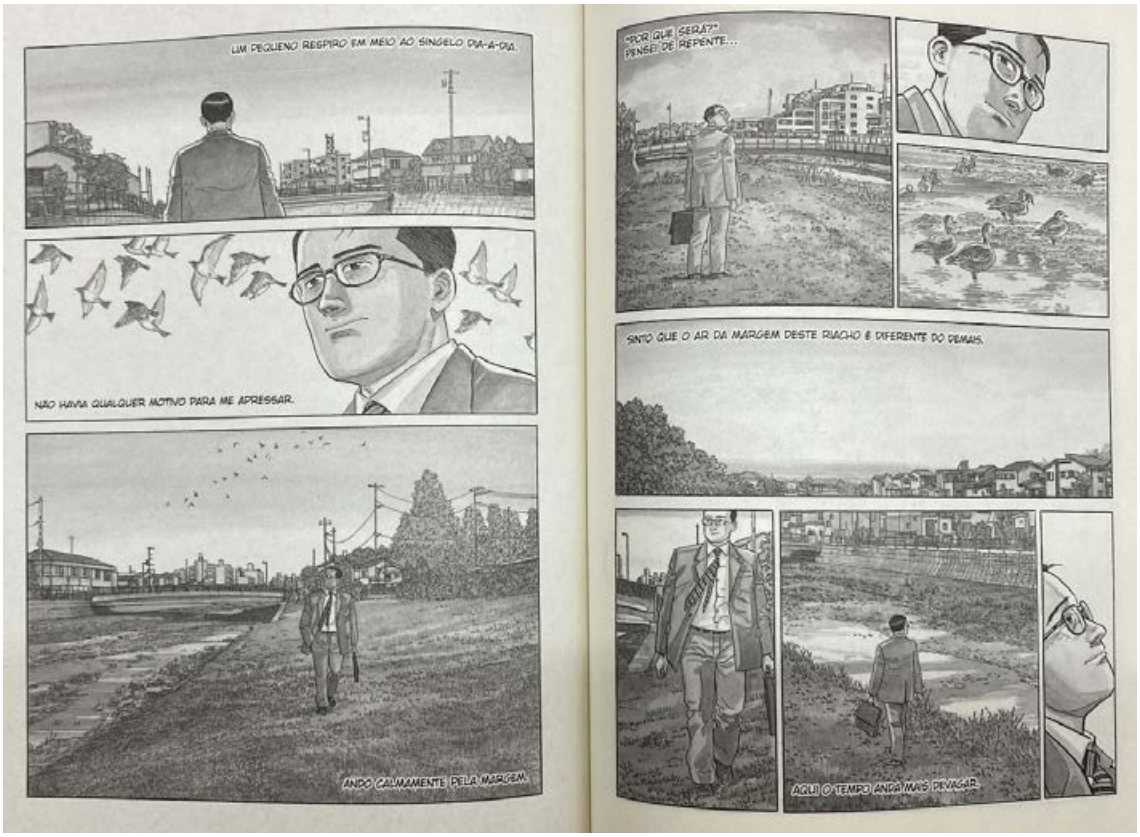
O cinema contemporâneo explora as potencialidades do que pode ser cinema. Os cineastas iranianos travam esse diálogo com o uso do cotidiano como força em seus filmes. Nomes como Abbas Kiarostami e Jafar Panahi, por exemplo, desenvolvem trabalhos muito próximos da linguagem documental, mas não se limitam a ela, rompendo diversas vezes com categorias e linguagens já consolidadas no cinema. O plano, o enquadramento, as sequências, o som, a montagem etc. tudo aqui tem como finalidade gerar esse rompimento autorreferencial e pautar as possibilidades do real no cotidiano, principalmente aqui no povo iraniano.

Ao escolher filmar o cotidiano desse garotinho, o diretor mostra quase em um tom documental a realidade de seu país e as tremendas consequências do conservadorismo do Estado Islâmico que governa o Irã.

> Ao procurar a casa do amigo para devolver-lhe o caderno, Ahmad não somente tem de lidar com incômodas tradições, mas também passar por um processo de reafirmação de seus próprios valores. A utilização de elementos formais como a repetição, os longos planos e os finais abertos reforçam esse elemento temático – a tradição (MELEIRO, 2008, p. 388).

O uso do cotidiano como recurso narrativo em Abbas Kiarostami é primordial em seus filmes. Como vimos, o acompanhar do garoto serve como propósito de mostrar a realidade, apesar de não ser um documentário, o diretor escolhe enquadramento que aproximam a linguagem e opta por trabalhar com não atores, aproximando ainda mais o espectador da experiência de um dia no vilarejo

Figura 7



Fonte: (TANIGUCHI, 2017)

A professora Greice Schneider aponta para esse tema fazendo um recorte nos quadrinhos contemporâneos.

> Nos quadrinhos, essa ambivalência da vida cotidiana é reconhecida em uma ampla gama de contextos. A dinâmica oscilatória que orquestra o tédio e o interesse, o maravilhoso e o ordinário, como forças complementares em vez de forças incompatíveis (...) A fim de compreender o uso da vida cotidiana nos quadrinhos, é possível atravessar esse dualismo entre o tédio e a estranheza com a velha distinção de gênero narrativo entre o leve e o pesado (SCHNEIDER, 2019, p. 60)

O grande potencial do cotidiano como tema narrativo é a sua capacidade de romper com tédio e apresentar algo novo (figura 7). Nas últimas páginas apresentadas de Taniguchi, o cotidiano se dá por meio de contemplação de um achado: o protagonista acha um rio que não conhecia e passeia em sua margem, observando o espaço. O novo sempre está apto a aparecer no cotidiano ou quando não esperamos nada. Essa abertura é fundamental para a análise de nosso objeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou relacionar os conceitos de fronteira com os de cotidiano e de linguagem (quadrinhos e cinema), por meio de um recorte de frames do filme *Onde fica a casa do meu amigo?*, de Abbas Kiarostami, e de quadros e páginas do mangá *O homem que passeia* de Jiro Taniguchi.

Buscamos relacionar os conceitos de semiosfera de Lotman com os de cotidiano, em busca de uma breve análise fílmica e quadrinística. Lembramos que esse artigo é um embrião de uma pesquisa maior em andamento. Portanto, a relação cotidiano, cinema e mangá está diretamente relacionado ao pensamento de arte contemporânea (SCHNEIDER, 2019). Ambos os artistas trabalham com o cotidiano como meio de contar histórias sem abandonar os temas locais.

Sendo assim, a fronteira que cerca o cinema e o mangá contemporâneo vai além de mera coincidência de linguagem (ou de compartilharem um ancestral em comum), chegando à temática do cotidiano em suas histórias e na maneira como os artistas pensam o cinema e o mangá. Isso é refletido nas suas escolhas de composição, de enquadramento e de montagem (também podendo ser a diagramação da página).

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes do fazer. 22. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2021

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: RJ. Zahar, 2002.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*: semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. (III).

MELEIRO, Alessandra. Cinema mundial contemporâneo. 2. ed. Campinas: Papirus, 2008.

ONDE fica a casa do meu amigo?. Direção de Abbas Kiarostami. Teerã: Lume Filmes, 1987. (83 min.), DVD, son., color. Legendado.

SCHNEIDER, G. Quatro abordagens do cotidiano nos quadrinhos contemporâneos. *Artcultura*, [S. l.], v. 21, n. 39, p. 57–69, 2019.

TANIGUCHI, Jiro. *O homem que passeia*. São Paulo: Devir, 2017.

Cinemadroga[622]

Cinemadroga

Tiago Bravo Pinheiro de Freitas Quintes[623]
(Mestre em Cinema e Audiovisual – UFF)

Resumo: O artigo analisa a coluna *Cinemadroga* (1910 e 1911) do jornal *Folha do Commercio*, de Campos dos Goytacazes, RJ. O objetivo é levantar sinais que forneçam pistas sobre o consumo do cinema por um público habituado em formação. Para tal há um exercício de compreensão do estilo de escrita da coluna, sua relação com o cinema, e de possíveis características do público consumidor dos jornais e dos filmes.

Palavras-chave: Cinemadroga, coluna jornalística, exibição cinematográfica.

Abstract: The article analyzes the column Cinemadroga (1910 and 1911) of the newspaper *Folha do Commercio*, from Campos dos Goytacazes, RJ. The objective is to raise signs that provide clues about the consumption of cinema by an audience in formation. For this, there is an exercise in understanding the column's writing style, its relationship with cinema, and possible characteristics of the consumer public of newspapers and movies.

Keywords: Cinemadroga, journal column, film exhibition.

AS EXIBIÇÕES EM CAMPOS DOS GOYTACAZES

O breve panorama desta seção introdutória serve para oferecer uma contextualização sobre as exibições cinematográficas em Campos dos Goytacazes no período em que a coluna *Cinemadroga* foi escrita.

As primeiras exibições de cinematógrafo em Campos ocorreram entre o fim do século XIX e início do XX, no formato ambulante (QUINTES, 2022). O Moulin Rouge, café-concerto fundado em 1901 por Arthur Rockert, exibiu fitas cinematográficas esporadicamente em 1905, apresentando maior constância no número de sessões a partir de 1907, até 1912. Em 1910 havia na cidade pelo menos outros dois locais. Um deles, o Theatro São Salvador, oferecia sessões de cinema principalmente de quinta a domingo. Outro, o Theatro Parque, fazia parte do Parque Paris em Campos, do italiano Pachoal Segreto (QUINTES, 2022). Era estreita a relação dos empresários com a imprensa campista. Convites especiais para as exibições eram feitos aos jornalistas. Nos jornais da cidade, além dos anúncios havia textos de coberturas acerca das sessões e comentários que abordavam o funcionamento dos locais de exibição.

A coluna

622 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ST Exibição cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil – Sessão 2.

623 - Tiago Quintes é doutorando do PPGCine – UFF e Técnico em Audiovisual no IFFluminense.

Cinemadroga é o título de uma coluna publicada no jornal *Folha do Commercio*[624], presente em pelo menos 9 edições entre 1910 e 1911. A coluna era assinada com um pseudônimo: "Max...Linder", referência ao ator francês que ficou muito famoso no início do século XX por suas participações em filmes cômicos produzidos pela Pathé Frères. A periodicidade era incerta: seis textos foram publicados entre julho e outubro de 1910, e outros três, em edições seguidas do mês de maio de 1911. Em 1910 os textos *cinemadrographicos* foram publicados no jornal com, em média, um mês de lacuna. As "reaparições" eram utilizadas como assunto introdutório da própria coluna. Um exemplo é o trecho a seguir:

> Não, ainda não despachou desta para melhor o renitente *Cinemadroga*. É, como quem é vivo sempre apparece, depois de sua deliciosa (para quem?) ausencia, *Cinemadroga* surge hoje á tona desta columna, e, com todo seu caradurismo cinemadrographico, vem azabumbar a vista de seus tolerantes ledores. [...] (*Folha do Commercio*, 6/7/1910, p.1)

No trecho Max...Linder ressalta o "caradurismo" da coluna. A palavra pode ser interpretada como a falta de vergonha ao abordar assuntos delicados para a sociedade, ou para o meio social campista. *Cinemadroga* se mostra como um texto não tradicional, que é escrito sem medo de incomodar. Ainda no trecho anterior nota-se o uso exagerado de adjetivos: "renitente *Cinemadroga*", "deliciosa ausência", "tolerantes ledores". Todos carregam um sentido de deboche, e depreciam a própria coluna. Ainda, a expressão "azabumbar a vista" pode ser uma crítica à possíveis leitores conservadores que reclamam de textos rápidos, escritos com linguagem popular. Ou um deboche direcionado a alguns textos jornalísticos do período que afirmavam que assistir projeções cinematográficas poderia prejudicar a saúde dos olhos.

Flora Sussekind, no livro Cinematógrafo de Letras, aborda a maneira como a técnica literária do período, inclusive a literatura dos jornais, transformou-se a partir da apropriação de procedimentos característicos a outras mídias, como o cinema, a fotografia e o cartaz: "[...] Constrói-se apenas uma espécie de tabuleta, de fachada em que se tenta escrever, com palavreado rico, frases tortuosas e muita adjetivação, um aviso do tipo: lugar reservado à prática da literatura [...]" (SUSSEKIND, 1987, p.76). A coluna jornalística costuma ser a seção do periódico que mais abusa do humor, e o uso desse artifício oferece maior liberdade, ou aceitação, para os assuntos delicados serem trazidos à tona.

Cinemadroga, além de uma linguagem sarcástica, procura fazer chistes utilizando situações locais ou gerais. "[...] O humor é um recurso retórico de singular eficácia, embora extremamente difícil." (CARRO, 2000, p.6, tradução nossa). Os textos geralmente eram divididos em três assuntos, abordados de forma corriqueira. E esse parece ser o mote da escrita, a forma de dizer "aqui está meu estilo de literatura".

624 - Inaugurado em 10 de julho de 1909. Órgão pertencente à Associação Comercial de Campos. Foram diretores: José Bruno de Azevedo, Theophilo Guimarães e Múcio da Paixão (GUIMARÃES, 2022)

Em outra edição da coluna há uma crítica debochada ao tipo de programação escolhida por alguns cinemas de Campos dos Goytacazes, e depois outra crítica, com o mesmo tom de humor, direcionada à própria tipografia do jornal:

> [...] Lembram-se de que o *cinemadroga* ultimo foi de uma longura maçadora: muitos certamente não suportaram a sessão até o fim. Pois, no outro dia foi aquella lastima, nem nada. Não importa, o exemplo vem de cima, os outros cinemas apesar de não serem drogas, dão às vezes sessões de quinze fitas, e no dia seguinte, moita, conservam-se fechados. Logo...Mas, por falar em *logo*...no ultimo cinemadroga, escrevi a palavra, *cinemadrographico*, e em vez disso puzeram *cinematographico*. Não sei porque. Fizeram toda a *protuberancia* do adjectivo. [...] (*Folha do Commercio*, 5/8/1910, p.1)

No trecho há uma nítida desaprovação às longas sessões proporcionadas por alguns locais de exibição. O comentário apontou que a sessão de quinze filmes[625] se tornava maçante para o público, enquanto no dia seguinte "aquella lastima, nem nada". A pessoa autora pode estar se referindo indiretamente ao Moulin Rouge, que após a morte de seu proprietário Arthur Rockert, em 1910, teve o número de sessões reduzidas (QUINTES, 2022). A opinião negativa de Max...Linder se tornou leve ao ser proferida com o recurso do humor. O texto ameniza a crítica ao comparar esse tipo de sessão à "longura maçadora" da própria coluna da edição anterior, como quem diz: "todo mundo erra", ou "sou tão maçante quanto o alvo de minha crítica".

Ainda no mesmo trecho há um jogo de palavras: Logo / *logo*. Na primeira lê-se "lógo", e, em seguida, pelo contexto, a leitura seria "lôgo", versão reduzida de "logogripho".[626] A brincadeira foi utilizada criticar o tipógrafo do jornal, que não entendeu o trocadilho e fez uma correção errada na palavra "cinemadrographico". Na imprensa brasileira do início do século XX a técnica tipográfica já se encontrava em um estágio de modernização, e muitas tipografias proliferaram por grandes cidades. O jornal *Folha do Commercio*, mantido pela Associação Comercial de Campos, contava com uma tipografia própria, localizada na Praça São Salvador, principal praça do centro da cidade (GUIMARÃES, 2022).

O público leitor / espectador

Quais características tinham o público que lia as colunas de jornais e que via os filmes? Obviamente, devido a todo o processo colonial e imperial, na Primeira República a maior parte da população alfabetizada e letrada continuava pertencendo às camadas mais ricas da população. Porém as pessoas pobres também possuíam o hábito de ler e consumir jornais. João do Rio, em uma crônica de 1908, retrata um carregador de estiva no cais da Alfândega: "[...] encostado aos umbrais de uma porta, lia, de óculos, o jornal, e todos gritavam, falavam, riam" (RIO, 2008, p.98). Provavelmente o homem lia em voz alta enquanto os outros reagiam à leitura. O hábito era comum e funcionava como uma forma de acesso às pessoas que não sabiam ler. Havia, inclusive, um tipo de literatura mais consumida pelas pessoas pobres,

625 - Filmes "curtos". Ainda não era predominante o padrão de exibição do longa-metragem.

626 - Logogrifo é um tipo de enigma feito com palavras que tem as mesmas letras. Significa também "linguagem ou discuso obscuro" (Fonte: Dicionário Michaelis)

e que era considerada por João do Rio como de menor valor intelectual: "[...] que se dirá dessa literatura – pasto mental dos caixeiros de botequim, dos rapazes do povo, dos vadios, do grosso enfim da população?" (RIO, 2008, p.51). Críticas semelhantes eram direcionadas ao cinema, encarado por alguns jornalistas como imoral. Na década de 1910, em geral, o público do cinema estava passando por uma transição da camada mais rica para a classe operária.

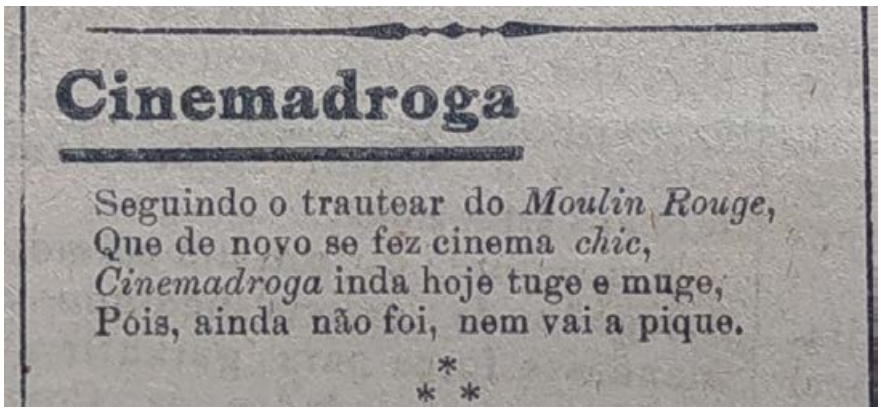
O texto de *Cinemadroga*, pelo uso de linguagem direta e de um humor ácido, que poderia ser considerado de forma preconceituosa como de baixo nível intelectual, parece se enquadrar numa literatura dirigida a pessoas que não tinha avidez em fazer parte de uma elite erudita Isso acontece mesmo quando se utiliza de sonetos ou versos curtos:

> Seguindo o trautear do Moulin Rouge
>
> Que de novo se fez cinema *chic*
>
> *Cinemadroga* inda hoje tuge e muge
>
> Pois, ainda não foi, nem vai a pique.
>
> (*Folha do Commercio*, 20/5/1911, p.1)

Os primeiros versos da citação acima ressaltam o retorno do Moulin Rouge, que frequentemente passava por reformas para melhorias do local. O Moulin Rouge tinha fama de ter um teatrinho muito elegante (QUINTES, 2022). Em 1911, aquela era a primeira modificação no local após a morte de Arthur Rockert, antigo proprietário. A coluna, ao fazer uma comparação com o abrir e fechar do Moulin Rouge, mais uma vez faz uma autorreferência com ar de depreciação. E ainda, ao fazer a comparação com si própria, utilizando expressões populares em versos, termina por menosprezar a suposta elegância do Moulin Rouge.

A palavra "trautear" tem significado de cantarolar baixo e também de alertar. Os dois sentidos se encaixam no verso. Além disso, a pessoa autora utiliza o inverso de uma antiga expressão popular em "*Cinemadroga* inda hoje tuge e muge", ou seja, o inverso de "nem tugir nem mugir", que significa nem falar baixo nem falar alto, em silêncio total. Max...Linder, com isso, fez uma afirmação sobre a existência e persistência da coluna. As palavras usadas foram cuidadosamente escolhidas por possuírem um estilo nada elegante, uma das principais características de *Cinemadroga*.

Figura 1 - Trecho da coluna



Cinemadroga

Seguindo o trautear do *Moulin Rouge*,
Que de novo se fez cinema *chic*,
Cinemadroga inda hoje tuge e muge,
Pois, ainda não foi, nem vai a pique.

* * *

Fonte: *Folha do Commercio*, 20/5/1911, p.1

FORMA E FUNDO

Outra característica da coluna é a variedade de assuntos. *Cinemadroga* parece manter um fio temático entre os assuntos abordados, mas, como nas sessões com muitos filmes daquele período, costumava variar nos subtemas e em gêneros literários. "Algo que caracteriza a coluna jornalística é sua variedade em todos os sentidos" (CARRO, 2008, p.2, tradução nossa). Numa ocasião, com a finalidade de zombar de uma afirmação feita por um colunista do periódico concorrente *O Tempo*, foi publicado em *Cinemadroga*:

> N'Os Factos d'O Tempo de ante-hontem, *Silvius* dá a Jamaica como uma ilha da Oceania!...
>
> O Paschoal Segreto conseguiu arranjar "PARIS EM CAMPOS", mas levaste-o de vencida. *Silvius*, dando com os costados da Jamaica na Oceania.
>
> És de força, *Silvius*, és de forca; e estás ahi, estás no Instituto Historico e Geographico: tem se visto tanta coisa...
>
> ***
>
> No carrinho do Correio levavam uma gaiola com dois canarios. - Que velocissima diigencia vai pelo nosso Correio, comenta alguém, que os pássaro até preferem servir-se delle a servir-se das azas!
>
> (*Folha do Commercio*, 20/5/1911, p.1)

No caso acima, Max...Linder brincou com o erro do colega jornalista e relacionou a ideia de Jamaica na Oceania a outro "deslocamento geográfico": Paris em Campos, o nome do local de exibição. Em seguida, fez uma piada sobre a suposta velocidade empregada nos Correios para percorrer as distâncias (geográficas). Ainda segundo Carro (2000), sobre a característica da coluna jornalística: "[...] tanto importa a expressão como seu conteúdo, forma e fundo" (CARRO, 2000, p.3), essa definição tem relação estética com os textos de *Cinemadroga*, e até mesmo com a própria linguagem cinematográfica, onde a forma e o conteúdo estão intrinsecamente conectados. No trecho acima parece haver uma temática como pano de fundo, mesmo que rasa em conceito, e como base um texto direto, quase visual.

Na publicação seguinte de *Cinemadroga* há um novo ataque ao colunista de *O Tempo,* que foi até a redação da *Folha do Commercio* para reagir à crítica sofrida. Na coluna, após proferir insultos diretos em versos, Linder pediu desculpas aos seus leitores pela alteração no estilo: "Max...Linder pede mil perdões a seus bondosos ledores, por se desviar de sua norma singela e folgazan, e espera que lhe relevem o desalinho da sessão de hoje" (*Folha do Commercio*, 23/5/1911, p.2).

A coluna caracteriza seu estilo, deixa nítido que a norma adotada é *folgasã*, ou seja, "brincalhona, pândega, galhofeira". O estilo é *singelo*, adjetivo que significa literalmente "desprovido de ornato, de enfeite, ou de luxo"[627]. Portanto, os textos da coluna *Cinemadroga* servem ao entretenimento, à recreação.

627 - Fonte: Dicionário Michaelis.

É importante comentar o significado da palavra droga e suas variações semânticas, para que essa reflexão contribua na compreensão do uso do trocadilho *cinemadroga / cinematógrafo*. No momento em que a coluna *Cinemadroga* foi publicada não parece haver um sentido predominantemente empregado à palavra droga. Na pesquisa aos jornais a palavra é encontrada como referência a remédio, a algo viciante que causa prazer, e até mesmo a veneno. Mas a coluna em questão parece brincar com a semântica de droga como "algo que pode viciar". Em um trecho Max...Linder explicita o uso de cigarros durante as sessões cinematográficas:

> Já que falámos em cinematographos: Os leitores já repararam que, logo que se faz escuro nos cinemas, sempre apparecem um figurão ou mais a riscar phosporos para accender cigarros? / Conferimos um premio a quem explicar esse phenomeno sociologico. [...] (*Folha do Commercio*, 5/8/1910, p.1)

Na verdade, a situação levantada acontecia de forma corriqueira. O "fenômeno sociológico" poderia ser explicado por qualquer fumante. E não eram poucos que fumavam dentro dos cinemas. O próprio texto, ao falar da circunstância, comenta sobre "um figurão ou mais". Ou seja, apesar de mal visto por alguns, o hábito era coletivo. Vale ressaltar que a maioria dos locais com exibição cinematográfica em Campos no período compreendido ofereciam para seus clientes produtos como cafés, refrigerantes, doces, bebidas alcoólicas de variados tipos, e também fumos, cigarros, cigarrilhas e charutos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O abuso da linguagem humorística é recorrente na coluna *Cinemadroga*, inclusive em trocadilhos que poderiam ser considerados infames. O humor e o deboche estão presentes em todas as colunas, o que leva a uma relação com o gênero cinematográfico mais popular da época: os filmes cômicos. Essa relação é óbvia na adoção do pseudônimo "Max...Linder", que faz referência a um dos atores mais conhecidos dos primórdios do cinema, exatamente por atuar em filmes do gênero.

O consumo de filmes, assim como a droga, levaria ao prazer, ao êxtase, ou ao riso. A palavra droga, no título da coluna analisada, parece ser utilizada no sentido de coisa viciante, que o usuário não tem como evitar de consumir: por fim vira hábito. Ao fazer o trocadilho no título da coluna é essa a denotação que "Max...Linder!" termina por entregar ao próprio cinema. O consumo cinematográfico poderia ser entendido, então, como um popular vício entre os *habitués* dos cinemas.

REFERÊNCIAS

CARRO, M. J. C. "*La columna periodística*". Estudios sobre el Mensaje Periodístico, UCM: Madrid, n.6, 2000.

FOLHA DO COMMERCIO, Campos dos Goytacazes, 1910, Ano II.

FOLHA DO COMMERCIO, Campos dos Goytacazes, 1911, Ano III.

GUIMARÃES, T. *Subsidios para a Historia do Jornalismo em Campos*. (Org. :RIBEIRO, Rafaela Machado). Rio de Janeiro: Autografia, 2022 (Fac-símile ao original de 1927).

QUINTES, T. B. P. F. *Atrações visuais e os primórdios do cinema em Campos dos Goytacazes*. Dissertação (Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2022.

RIO, J. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Garnier, 2008.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de Letras*: Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Muitas Glórias e algumas aleluias

Many glories, some hallelujahs

Tunico Amancio[628]
(D.r., Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Glória é um nome próprio feminino com um forte componente autoexplicativo, de raízes religiosas, associadas à Virgem Maria. Tocado pela potência do antropônimo em alguns filmes de ficção, o artigo reflete sobre a incorporação dos atributos de Glória em algumas personagens de filmes que a têm como protagonistas, ou coadjuvantes principais, utilizando o método chamado Constelações Fílmicas na análise, para comparar seis filmes que contêm a palavra Glória no título.

Palavras-chave: Gloria, mulheres no cinema, constelação fílmica

Abstract: Gloria is a feminine proper name with a strong self-explanatory component, of religious roots ("glory"), associated with the Virgin Mary. Touched by the power of the anthroponym in some science fiction films, the article reflects on the incorporation of Gloria's attributes in some film characters who have her as the main or main supporting character. The article uses the method called Film Constellations to compare six films that contain the word "Gloria" in the title.

Keywords: Gloria, women on film, film constellations

Glória é um nome próprio feminino com um forte componente autoexplicativo, de raízes religiosas, associado à Virgem Maria[629]. Seu significado se estende para honra e brilho, distinção, alta reputação e nobreza. Diz-se que o antropônimo chegou aos falantes de língua inglesa em 1891, sendo popularizado pela escritora americana Emma Dorothy Eliza Nevette Southworth, ou E.D.E.N Southworth, em um romance com o mesmo nome (SOUTHWORTH, 1891)[630]. Isto nos interessa porque E.D.E.N ficou conhecida por suas mulheres fortes, cheias de virtude e inteligência, aventureiras e rebeldes, aptas a lidar com qualquer situação. Como ressalta KELLER (2009), em sua tese de doutorado defendida na Universidade de Indiana, na Pensilvânia, sobre processos literários de algumas mulheres do fim do século XIX e do início do XX, SOUTHWORTH, apesar do seu sucesso, não usou a "tradicional retórica sentimental feminina", assentando seus textos na ação das mulheres para além de seu poder simbólico, na época relegado ao domínio doméstico e também a um "diálogo apaziguador que as condenava a permanecer fora do espaço público e a não participar de decisões

628 - Tunico Amancio é professor titular aposentado na UFF, doutor em Cinema pela USP. Publicou O Brasil dos gringos e Artes e manhas da EMBRAFILME em 2000 e as coletâneas Brasil-México: aproximações cinematográficas (2011) e Argentina-Brasil no cinema (2014), assim como artigos em livros e revistas nacionais e internacionais. Atualmente é membro do PPGCINE/UFF. Foi vice Presidente da SOCINE entre 2013/2015.

629 - https://www.significadodosnomes.com.br/gloria

630 - "Gloria; a novel", de Emma Dorothy Eliza Nevitte Southworth (também conhecida como E. D. E. N. Southworth), foi publicado pela primeira vez em 1891.

políticas", em uma "posição econômica subordinada" em todas as classes sociais, fatores contra os quais ela se indignava frontalmente. Por conta talvez desse seu ardor feminista e independente, ela (que fora abandonada pelo marido com dois filhos), para melhor sustentar a família, deixa a carreira de professora e começa a escrever no jornal New York Ledger, transformando-se em um sucesso permanente, graças aos mais de 60 contos e romances que escreveu. Esta é a Glória da literatura, que vai servir de farol para nossa conversa.

É sem a preocupação de fazer um levantamento exaustivo, mas tocado pela potência do antropônimo em alguns filmes de ficção, que eu ensaio pensar a incorporação dos atributos de Glória em algumas personagens de filmes que a têm como protagonistas, ou coadjuvantes principais. Não se trata de atribuir uma filiação, por isto pretendo me arriscar a recorrer a um método comparatista chamado Constelações Fílmicas, muito bem elaborado e exemplificado por SOUTO (2019), apresentado em uma comunicação do mesmo nome numa COMPÓS recente. Segundo ela, sustentada por vários outros pensadores, o procedimento de articulação de uma constelação de filmes procura "quebrar encadeamentos causais tidos como dados, questionar relações já gastas que talvez tenham perdido seu poder explicativo, furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, desenhar na diagonal, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade". Ser simultaneamente procedimento e composição, demonstrando um percurso, como uma proposta de relação. Isto talvez me permita extrair de filmes desnivelados no tempo, nos contextos históricos, no grau de autoria, no peso dos investimentos produtivos e, principalmente, na estrutura dramática os elementos de que preciso para demonstrar minha intuição sobre as Glórias e suas relações com um certo universo feminino abordado nos filmes.

São seis filmes que contêm a palavra *Glória* no título, como nome próprio, e alguns outros de alegada ou comprovada referência. Em quase todos eles o drama leva uma mulher ao envolvimento em um ambiente novo, geralmente dominado por homens, e ela tem de usar de argúcia e força para superar os obstáculos. Trata-se simplesmente de verificar esta atuação, pautando seus termos, suas peripécias e suas estratégias.

O filme selecionado como pioneiro, no nosso caso, é o *Glória* de John Cassavetes, de 1980, com Gena Rowlands como atriz principal, indicada ao Oscar 1981 como melhor atriz e ganhadora do Globo de Ouro nesta categoria. *Glória* foi considerado pela *Cahiers du Cinéma* o melhor filme de 1981, o que ampliou a fama e a visibilidade da narrativa. A personagem é uma mulher madura, que já passou pela prisão, e que se vê envolvida em um massacre de vizinhos latinos, cujo pai da família tinha ligações com a máfia - e também um caderno onde teria anotado tudo e mostrado ao FBI, sendo jurado de morte. O caderno fica com Phil, o filho do vizinho, que consegue fugir com a ajuda de Gloria - que, por sua vez, acaba se afeiçoando a ele, agora sozinho no mundo. A trajetória de Gloria e Phil é fugir dos bandidos e de Nova York, depois da negociação da entrega do caderno ao gangster-chefe, seu amante no passado. Ela e o menino se reencontram em uma cidade vizinha, projetando uma relação maternal duradoura.

A questão principal é o desendurecimento do coração desta mulher vivida, que enfrenta armada e sem medo um bando de bandidos, que detesta crianças no começo do filme e aos poucos vai se rendendo ao afeto do menino, adotando-o, de certo modo. É a vinda à tona desse sentimento maternal que faz Gloria despertar como personagem, decidida a mudar seu destino. "Todas as mulheres são mães", diz alguém a um certo momento da trama. E Gloria capitula! No plano final, ela encontra e assume Phil no cemitério, disfarçada de avó.

Esta história rendeu uma refilmagem em 1999, pelo também consagrado diretor Sidney Lumet, chamada *Glória*, às vezes com o subtítulo *A mulher*. Um filme protagonizado por Sharon Stone no papel-título e que obedece às mesmas linhas gerais do original, com pequenas variações. Gloria, uma jovem mulher, sai da prisão onde esteve por três anos por fidelidade a Kevin, um escroque cercado de um bando e submisso a Ruby, o chefão. Neste ínterim, alguém do bando assassina toda uma família latina para recuperar um disquete que contém nomes de policiais, oficiais, tenentes, juízes e até congressistas corruptos, subornados pelo grupo. Mas o filho garoto, Nicky Núñez, escapa com o objeto. Gloria se desentende com Kevin e, vendo que ele pensa em matar o garoto, foge com ele. E assim repetimos em Nova York a perseguição aos dois e a evolução dos sentimentos da moça, que também não gosta de crianças, pelo garoto asmático jurado de morte. Depois de muitas peripécias, ela consegue um acordo com Ruby, superior de Kevin, e promete entregar-lhe o disquete em troca da liberdade de Nicky, para quem ela consegue vaga em um colégio religioso. Mas, tomada pelo afeto e pela compaixão pela sorte do menino, ele o recupera e parte com ele para Miami - não sem antes mentir para a polícia dizendo que é mãe dele e cantar para ele dormir, mesmo depois de afirmar não ter tido filhos por nunca gostar da maternidade. E é Ruby quem lhe diz, em um encontro no hipódromo: todas as mulheres são mães! Isso reafirma a construção dramática da maternidade em Gloria, de forma mais intensa – ela é mais agressiva, mais jovem e mais independente que a heroína de Cassavetes.

Baseado na história original, o brasileiro Maurício Farias realizou em 2008 o filme *Verônica*, com Andrea Beltrão no papel principal. A trama agora se reproduz em uma escola pública suburbana carioca, onde a protagonista, professora, assume a tutela de Leandro, o menino cujos pais são assassinados na favela, e a quem sobra o dever de guardar um pendrive com provas de corrupção policial. É a entrada em cena do ex-marido de Verônica, um policial envolvido com o grupo denunciado, que faz as reviravoltas da história e acaba também por permitir que a mulher e o garoto fujam livres no final, enquanto o documento volta para o poder paralelo da polícia. Mais perto de nós, o filme passeia pelo campo do tráfico de drogas, da corrupção policial e mesmo das idiossincrasias do ensino público. Verônica também não tem filhos e amadurece durante a trama um eixo de afetos por Leandro, assumindo-os enquanto relação maternal.

Estas são as Glórias no devir mães. As primeiras, norte-americanas, foram geradas no interior da indústria global mais poderosa no campo do entretenimento. Seu simulacro brasileiro se distingue no modo de produção e na inserção de um contexto específico. Em todos é perceptível a construção de um sentimento de apego maternal gerado no enfrentamento da mulher a um ambiente hostil, masculino e localizado no submundo.

Mas existem outros filmes em que o antropônimo sugere outras possibilidades. Assim como vimos a matriz tomada aqui como a original, pioneira, existem outras. Por exemplo, a mulher que já ultrapassou a maternidade, superou o casamento e recompôs sua vida em outros termos, marcados pela independência, embora continue solteira. Como seres sociais, burgueses, entretanto, devem enfrentar a sua solidão.

São dois os exemplos, ou melhor, é um só exemplo, em dois filmes, dirigidos pelo mesmo diretor, o chileno Sebastián Lelio: a primeira *Gloria* feita em 2013, em Santiago, interpretada por Paulina Garcia (Urso de Prata em 2013 no Festival de Berlim), e a segunda, realizada em 2018 pelo próprio Lelio nos Estados Unidos, com o nome de *Gloria Bell*, tendo como protagonista Julianne Moore (Oscar de melhor atriz em 2014 por "*Para sempre Alice*"). Em *"Gloria"*, assim como em seu remake *"Gloria Bell"*, a questão central é a de ser uma mulher madura e independente, que não se submete aos homens. Uma em Los Angeles e outra em Santiago do Chile.

A simetria das narrativas de Lelio, cuja composição plástica é quase duplicada, plano a plano, com pouquíssimas alterações, só é quebrada quando intervém o pano de fundo onde se contextualiza a situação de ambas as mulheres em suas respectivas sociedades. No filme latino-americano são o panelaço e as manifestações de rua por onde Gloria transita; e na versão norte americana é a discussão com amigos sobre os virtuais danos da posse de armas de fogo pelos cidadãos comuns assim como as falsas promessas do sistema previdenciário, que comprometem a qualidade de vida de sua amiga de trabalho. Essencialmente plataformas distintas, mas que se cruzam cada vez mais nas sociedades representadas em ambas as obras. É o político que diferencia o drama privado dessas duas mulheres maduras e independentes em sua inserção no mundo.

Os filmes se articulam de modo parecido, a maior parte do tempo no nível mesmo da decupagem e com pequenas alterações no roteiro, afinal, trata-se de um remake clássico. As Glorias (na faixa dos cinquenta anos) são separadas, têm filhos adultos, trabalho e independência financeira, mantêm relações educadas com os ex-maridos e se divertem em bares e boates.

A Gloria chilena adora dançar, os filhos vivem por conta própria, ela tem uma empregada, e se apaixona por Rodolfo, um homem mais velho, oficial aposentado da Marinha e proprietário do parque Vertigo, com um campo para combate de paintball. Ele se interessa por ela, mas tem uma família, ex-mulher e duas filhas, completamente dependentes dele e de quem ele nega se desligar definitivamente. Entre idas e vindas, Rodolfo a leva a Viña del Mar, de onde desaparece do hotel depois que Gloria lhe dá uma espécie de ultimato. Ele tenta reconquistá-la, mas ela prefere a liberdade, conseguida à custa da devolução das armas e uma saraivada de balas de paintball nele. Mesmo sendo um casal mais maduro, as cenas de sexo contêm nudez frontal, e a cor local do Chile da época. Gloria é uma mulher do seu tempo. Já Gloria Bell, enredada na mesma trama, trabalha em uma seguradora, tem uma amiga que vai perder o emprego (e a previdência não vai permitir-lhe uma vida tranquila), vai a Las

Vegas com Arnold, coronel, dono também de um paintball. A representação do sexo é mais convencional, não fora produto de Hollywood – ela rompe com ele, acerta-o com as balas do paintball e também vai dançar.

De novo libertas, as Glorias de Lelio prezam sua liberdade a todo custo – afinal, são mulheres independentes, de uma classe social que permite tal tipo de desprendimento e afirmação.

A próxima *Gloria, diva suprema*, foi realizada no México, lançada em 2014, dirigida por Christian Keller. e é uma cinebiografia (ou biopic), de uma personagem real, Gloria Trevi - a chamada Suprema Diva do Pop Mexicano", com mais de 45 milhões de discos vendidos, um estrondoso sucesso na vida real, com passagem dramática pelo Brasil. Totalmente marcado por uma leitura melodramática dos episódios narrados, o filme mostra a relação de Gloria com o empresário musical Sergio Andrade, seu crescimento na mídia, sempre dependente dele, estratégica e emocionalmente, até que, com a denúncia de abuso das menores de idade que fazem o backing vocal da estrela, eles fogem para ao Brasil, Gloria tem uma filha que morre prematuramente, e aqui tem um filho do delegado da prisão da Papuda, em Brasília. Ela decide se entregar depois de cumprida parte da pena, e finalmente é considerada Inocente pelos tribunais mexicanos, retomando sua carreira. Gloria é uma cantora sensual, esfuziante, irreverente e estilosa e também uma compositora atrelada a questões de seu tempo, mas totalmente submissa e fiel ao empresário, apesar de todas as traições e maldades de Sérgio, que tem uma imperativa fala durante todo o filme: Olha-me nos olhos!!! Como se os dele não pudessem sofrer nenhuma reprimenda. Pautado pelo excesso e pelo patriarcalismo mais tradicional, marcado por polaridades convencionais desdobradas em uma aventura amorosa de trajetória previsível e satisfatória aos olhos do grande público, *Gloria: diva suprema* é narrado como um quebra-cabeça temporal de fácil execução. Uma obra que, se por um lado exalta o potencial criativo e provocador da personagem, a submete aos ditames de uma leitura bastante conservadora em seus termos estéticos e narrativos.

Em 2017, a cineasta Lucia Murat lançou *Praça Paris*, um filme que começa e acaba com um fado e que conta a história de Glória, uma expressiva Grace Passô vivendo uma mulher negra que trabalha como ascensorista em uma Universidade e que, através de suas sessões de terapia com a portuguesa Camila, revê e revela sua vida. Abusada pelo pai desde os 10 anos, aos 15 o mata com a ajuda do irmão Jonas, agora na prisão de onde se vangloria de ainda protegê-la - uma confissão que vai surgindo aos poucos, enquanto os delitos do irmão se avolumam. Glória é uma mulher enredada em seus afetos, dependente dessa figura fraterna que inibe seus relacionamentos e a controla de detrás das grades do cárcere. O contexto desse drama é bastante próximo de nós: policiamento ostensivo, greves, relações de violência, abuso e tortura, suicídio e assassinato a sangue frio.

Glória transita neste meio sustentada, a princípio, por sua relação de confiança e empatia com a terapeuta, que não consegue entender o universo de sua paciente, da qual finalmente abre mão, provocando o final trágico. Com uma base psicológica potente, *Praça Paris* escancara relações de classe baseados em encontros, estranhamentos e confrontos que

marcam com estilo a tensão social que é posta em cena. Como curiosidade, chama a atenção outra Glória presente na trama como coadjuvante - o bairro onde fica a praça que dá título ao filme e que, assim como as Glórias analisadas neste artigo, tem suas bases na religião (a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro).

Nossa última personagem foge bastante dessas qualificações. Ela é a protagonista de *A Glória e a Graça*, filme de 2017 dirigido por Flavio Ramos Tambelini. Ela é Carolina Ferraz, um homem que se assumiu como Glória, dona do restaurante La Gloire, que se diz bem resolvida, honesta, boa, trabalhadora, que se fez sozinha e que se não agradou a seu pai como menino, se diz hoje "a filha que qualquer pai gostaria de ter". Glória é uma espécie de espelho invertido de Graça, sua irmã, voltada para o lar e para a imobilidade de sua situação, enquanto a travesti é uma mulher empreendedora e ativa, superando com altivez a rejeição familiar e o bullying sofridos no passado para enfrentar com garra as agressões e dificuldades do presente - onde, não por acaso, os homens não têm presença imperativa. A reconciliação das irmãs, separadas há mais de 15 anos com ressentimentos e segredos recíprocos, se dá porque Graça se vê às voltas com um aneurisma incurável recém-descoberto e um casal de filhos de casamentos diferentes, que deveria continuar criando e sustentando sozinha. A doença e a morte anunciada fazem com que as duas irmãs se reencontrem e curem as velhas feridas. O foco em Glória vai servir para revelar um outro lugar onde o feminino se instala e vive algumas das contradições do mundo social contemporâneo, fugindo dos estigmas da subalternidade de gênero.

Existem ainda outros filmes que lidam com Glórias, a maior parte das vezes sem muitas aleluias, tomadas aqui como cântico de júbilo e de louvor, segundo a tradição religiosa. Glórias são personagens que em um variado espectro se batem contra o patriarcalismo, o machismo e a violência, contra a desvalorização e subjugação social da mulher, e o cinema tem sido uma trincheira para, ao menos, expor o problema e carrear afetos para sua compreensão. Estes filmes merecem análises mais detalhadas e complexas, mas aqui elegemos apenas um conjunto a ser observado, dentro de um modelo social patriarcal que não regula a esfera de vida privada, seguindo sem normatização ou fiscalização pela esfera política.

Não existem Glórias sem luta!

REFERÊNCIAS

KELLER, Irene. *Humorous, Satirical Dialogue Created by American Women Writers in the econd Half of the Nineteenth Century and in the Second Half of the Twentieth Century*. Indiana: Universidade de Indiana, 2009. Disponível em :https://knowledge.library.iup.edu/etd/244.

SOUTHWORTH, Emma Dorothy Eliza (E.D.E.N). *Gloria; a nove*l. 1891.

SOUTO, Marina. *Constelações Fílmicas:* um método comparatista no cinema. Julho de 2018. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf.

El tango como conector afectivo con el pasado en el cine de terror argentino[631]

O tango como um conector afetivo com o passado nos filmes de terror argentinos

The tango as an affective connector with the past in Argentinean horror films

Valeria Arévalos [632]
(Licenciada en Artes – Universidad de Buenos Aires)

Resumo: El objetivo de esta presentación es revisar el rol que desempeñan las canciones de tango incluidas en largometrajes de terror argentino de las últimas décadas. La esperanza de un futuro prometedor dialoga con la certeza de un pasado mejor e irrecuperable. Los personajes de estas historias se encuentran atascados en un aquí y ahora demorado, enturbiado por una tristeza oscura, en una atmósfera densa que los retiene en un recorte temporal que habilita la irrupción del horror.

Palavras-chave: Tango, cine de terror, cine argentino, nostalgia, memoria.

Abstract: The aim of this presentation is to review the role played by tango songs included in Argentinean horror films of the last decades. The hope of a promising future dialogues with the certainty of a better and unrecoverable past. The characters in these stories are stuck in a delayed here and now, clouded by a dark sadness, in a dense atmosphere that retains them in a time frame that enables the irruption of horror.

Keywords: Tango, horror films, argentinean cinema, nostalgy, memory.

El objetivo de esta presentación es revisar el rol que desempeñan las canciones de tango incluidas en largometrajes de terror argentino de la última década. La idea de que "ya vendrán tiempos mejores" plantea una constante disconformidad e inquietud con el tiempo vivido en presente. La esperanza de un futuro prometedor dialoga con la certeza de un pasado mejor e irrecuperable. Los personajes de estas historias se encuentran atascados en un aquí y ahora demorado, enturbiado por una tristeza oscura, en una atmósfera densa que los retiene en un recorte temporal que habilita la irrupción del horror. Son personajes desprotegidos, abandonados a su suerte, devenidos víctimas y victimarios en un mundo en donde existe un dominio de la acción, en donde la inmediatez de la violencia responde a las necesidades de la mera supervivencia.

631 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Incidencias de las canciones populares en el cine latinoamericano.

632 - Doctoranda em Historia y teoria de las Artes (UBA), Licenciada en Artes (UBA) y Profesora em Educación Media y Superior en Artes (UBA). Se especializa en el cine de terror argentino contemporâneo.

La alusión a un pasado plagado de riquezas y bienestar, en el corpus seleccionado para esta exposición, se da (entre otras cosas) a partir de la inclusión del tocadiscos como elemento central. Por un lado, el aparato remite a un tiempo distanciado, portando en su materialidad fragmentos del pasado remitido. Por otro, a partir de su funcionalidad, se emiten las notas tangueras que condensan las ideas de nostalgia, desilusión y añoranza a un ideal imposible. En el caso de *Un cuento latinoamericano* (Juan Manuel Rampoldi, 2015), la voz de Libertad Lamarque acompaña la abulia diaria y el desamparo de un grupo de mujeres explotadas por la violencia machista y devenidas esposas del diablo. Por su parte, los tangos "Volver" y "La casita de mis viejos" despliegan múltiples sentidos en el largometraje *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017), poniendo en diálogo dos instancias de regreso reconocibles de la historia nacional, por un lado, el regreso de los soldados argentinos de la guerra de Malvinas y, por otro, el regreso impensable de la población de la ciudad bonaerense de Epecuén, tras la inundación que la mantuvo bajo las aguas durante veinte años.

A partir de esos dos ejemplos pertenecientes al cine de terror argentino contemporáneo, se buscará establecer líneas de análisis que aborden la potencia afectiva y constructora de memoria de las canciones en diálogo con el desarrollo estético y narrativo de los films.

El largometraje de Juan Manuel Rampoldi pone en escena un conflicto que mezcla elementos fantásticos con momentos de la historia argentina. En un bosque indefinido coinciden lxs sobrevivientes de un experimento social llevado a cabo en los años cuarenta por el presidente Juan Domingo Perón. Esta referencia, anunciada a partir de placas, puede estar tomada del proyecto de los Estados Unidos de Hispanoamérica en donde Chile y Argentina se unirían comercialmente para intercambiar los recursos minerales y energéticos, invitando luego al resto de los países que componen el cono sur. De este modo, se establecería un espejo meridional de los EEUU a nivel económico y político. Este convenio puede pensarse como un primer paso para lo que, años después, en 1991 se concretó con el nombre de Mercosur (Mercado Común del Sur) con la alianza entre Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, pero no Chile.

La película plantea que ese proyecto fracasó y que dejó a su paso sólo ruinas y seres sin rumbo. El sistema de personajes está concentrado en un grupo de prostitutas muertas en vida. Provenientes de distintos países, cada una de ellas atraviesa situaciones de desamor, abandono y violencia, hasta terminar convirtiéndose en esposas del diablo.

Filmada en diez días en la localidad bonaerense de Moreno, *Un cuento latinoamericano* realiza una búsqueda experimental a partir de improvisaciones y un fuerte impacto visual y sonoro.

Tras las placas que contextualizan la acción y los créditos de inicio, un personaje masculino dirige su mirada a cámara y explicita el conflicto que dirigirá la acción: la desaparición de las prostitutas. Mientras que lo visual describe un entorno vacío y muerto, frío, abandonado y quieto; lo sonoro fusiona unas notas nostálgicas de violonchelo con sonidos de una

acción extemporánea (la campana de una estación que anuncia la llegada del tren, el sonido del viento). De este modo, conviven en un tiempo imposible dos realidades, pasado real y presente espectral.

El grupo de prostitutas está reunido alrededor de un viejo tocadiscos mientras pasan el tiempo jugando y riendo. Suena la voz de Libertad Lamarque en "Madreselva" cuyos primeros versos dicen:

> Vieja pared del arrabal / Tu sombra fue mi compañera / De mi niñez sin esplendor / La amiga fue tu madreselva / Cuando temblando mi amor primero / Con su esperanza besó mi alma / Yo junto a vos, *pura y feliz* / Cantaba así mi primera confesión.

Escuchar los adjetivos "pura" y "feliz" provoca el cambio de tema y hay un pase abrupto a "Besos brujos". La voz tierna e inocente de Lamarque muta a empoderada, rechazando al hombre que la desea diciéndole:

> ¡Déjame! / No quiero que me beses / Por tu culpa estoy viviendo la tortura de mis penas / Déjame, no quiero que me toques / Me lastiman esas manos / Me lastiman y me queman / No prolongues más mi desventura / Si eres bueno así lo harás / Deja que prosiga mi camino / Se lo pido a tu conciencia / No te puedo amar / Besos brujos, besos brujos / Que son una cadena...

la palabra cadena funciona como conector de la escena siguiente, en donde un soldado y un loco se quejan por el fracaso del proyecto de una sociedad ideal. Así, las rotas cadenas que desde el himno nacional nos convocan a pensarnos en libertad, aquí se presentan como rearmadas en un gesto de nuevo sometimiento y dominación.

No es inocente la elección de Libertad Lamarque como compañera musical de este grupo de mujeres. Según María Aimaretti, Lamarque "(...) encarnó a la "heroína doliente", capaz de renunciar a lo más preciado e incluso humillarse o preferir el silencio a herir los sentimientos de quienes ama." La autora continúa la descripción de la estrella diciendo que su nombre era "Epítome del "amor romántico", (...) una santa laica, síntesis de belleza, abnegación y castidad." (2017, 5)

Pura, feliz, abnegada y casta reverberan con el peso de la contradicción sobre la imagen del grupo de prostitutas víctimas del abandono patriarcal. Espectros de mujeres quemadas y reducidas a cenizas tras un proyecto truncado de patria grande y próspera.

Por su parte, el tango "Volver" sonoriza el momento clímax del largometraje *Los olvidados* de los hermanos Onetti. La historia se sitúa en la localidad bonaerense de Epecuén, que en la década del ochenta sufrió una terrible inundación, obligando a sus habitantes a evacuar sus hogares de repente. La inundación se debió a una obra de infraestructura que quedó incompleta durante la última dictadura y cuyo abandono provocó el desastre. Recién veinte años después las aguas bajaron, develando ruinas de una ciudad que en otros tiempos fue sinónimo de bienestar y buen pasar. La laguna de Epecuén se destacaba por las propiedades curativas de sus aguas y por ser un destino elegido por la clase media alta

argentina en la década del ochenta. Tras la inundación, árboles y hogares devinieron fósiles de un pasado mejor, paisaje monocromático y bello que porta la impronta de la nostalgia, de la tristeza de lo que fue y de lo que podía haber sido evitado.

La película retoma la historia de *La masacre de Texas* (*The Texas Chain saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) y le da tintes autóctonos al situarla en Epecuén en la actualidad. Un grupo de jóvenes viaja al pueblo en busca de imágenes e historias, queriendo capturar con la cámara pedazos de pasado olvidados en el tiempo. Con ellxs viaja una ex habitante del pueblo que les comparte anécdotas de su vida, recuerdos de la inundación, historias de ataúdes flotando por las calles y de su madre cerrando con llave la puerta de una casa a la que no podría volver. Lxs visitantes, mientras tanto, ponen el foco en la belleza del lugar, en el morbo de los restos y en la curiosidad malsana de quien observa desde el privilegio. La familia de caníbales que lxs recibe en Epecuén se compone de sujetos monstruosos. Sus corporalidades exponen a simple vista lo inmoral, la pérdida de valores y el puro instinto de supervivencia. La imagen de esta familia monstruosa combina suciedad con bestialidad, construyéndose a partir de restos de animales muertos. Cráneos, huesos y pieles dan forma a un nuevo tipo de sobrevida no-muerta.

En medio de la referencia a la tragedia local, existe otra referencia de orden nacional a la que se remite en *Los olvidados* que es la de la guerra de Malvinas y el regreso de los combatientes tras el fracaso de las tropas argentinas, tras diez semanas de conflicto bélico. La victoria británica precipitó la caída de la dictadura cívico-militar-eclesiástica que debió abrir paso a la transición hacia la democracia a fines del 1983. Los medios hegemónicos anunciaban el buen transcurrir de la guerra a favor del pueblo argentino, motivo por el cual la derrota fue recibida con sorpresa y frustración, originando un crecimiento del desprestigio del llamado Proceso de Reorganización Nacional y de las Fuerzas Armadas Argentinas.

El film de los hermanos Onetti insiste en la dicotomía regreso-abandono. Por un lado, por el personaje de la joven que regresa a su hogar con carnada disponible para su familia caníbal, por el otro, su tío ex combatiente, devenido depravado, loco y asesino que regresa de la guerra y deviene outsider. Ambos personajes funcionan como crítica del abandono, la familia librada a su suerte tras perder sus pertenencias por la inundación y teniendo que recurrir a métodos sanguinarios para subsistir desde la indigencia.

En una de las primeras escenas del film, el grupo de turistas llega a una estación de servicios desvencijada en donde lxs espera la familia caníbal. En la radio del lugar, casi imperceptible, se escuchan los versos del tango "Volver" escrito por Alfredo LePera y con música de Carlos Gardel en 1934:

> *Volver / Con la frente marchita / Las nieves del tiempo platearon mi sien / Sentir / Que es un soplo la vida / Que 20 años no es nada, que febril la mirada / Errante en las sombras, te busca y te nombra / Vivir / Con el alma aferrada / A un dulce recuerdo que lloro otra vez.*

Regresar luego de veinte años, al igual que lxs sobrevivientes de Epecuén. Volver, con el alma aferrada, en busca de un hogar transformado en ruinas y con un presente incierto a cuestas.

Como una manera de expresar que no hay tiempo para la nostalgia cuando la necesidad aqueja, gran parte del largometraje utiliza como banda sonora temas de rock pesado diseñados por uno de los directores, Luciano Onetti, las únicas irrupciones de temas tangueros son la mencionada y, en el momento clímax hacia el final (escena en donde uno de los caníbales mutila con maquinaria del matadero a una de las víctimas), cuando uno de los asesinos pone un disco de Julio Sosa en un viejo tocadiscos y comienzan a sonar los versos de "La casita de mis viejos", con letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián de 1932:

> Barrio tranquilo de mi ayer / En un triste atardecer / A tu esquina vuelvo viejo... / Vuelvo más viejo / Los años me han cambiado.../ En mi cabeza nieves grises ha dejado / Yo fui viajero del dolor / Y en mi andar de soñador / No fije mi mal de vida / Pues cada beso lo borré con una copa / Las mujeres siempre son / Las que matan la ilusión / Vuelvo vencido a la casita de mis viejos / Cada cosa es un recuerdo que / se agita en mi memoria / Mis veinte abriles me llevaron lejos... / Locuras juveniles, la falta de consejo / Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño / Y al golpear, como un extraño / Me recibe el viejo criado... / Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz / Tan sólo me reconoció.

Tanto en "Volver" como en "La casita de mis viejos" se pone en primer término la cuestión del regreso, la pérdida y el cambio. Aquel que se fue y vuelve años después con tristeza y frustración. De Malvinas, a Epecuén, el retorno al hogar no es vivido como alegría sino con la angustia de un pasado que pesa y modifica un presente oscuro.

Tomando el estudio de Paloma Martín sobre el tango, diremos que "Mientras emergían desde una urbe paradigmáticamente moderna, el tango clásico y sus letras se desarrollaron bajo un fuerte sentido del pasado, producto del permanente espíritu de desarraigo." Para más luego tomar a Sarlo y agregar "Beatriz Sarlo explica esta configuración ideológico-cultural —que ya se expresaba en las primeras décadas del siglo XX— como una estructura articuladora de reacciones y experiencias de cambio: "nostalgia, transformación, recuerdo, lamento son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable" (2021: 73)

Martín también sostiene que "Por una parte, los textos nos hablan de una nostalgia incrustada en historias de barrio, arrabales, malevos y amores perdidos: por otra, las transformaciones urbanísticas de la ciudad fueron avanzando hacia horizontes de renovación" (74) sin embargo, en los dos largometrajes analizados, el horizonte de renovación es nulo, el progreso es imposible y los proyectos de bienestar se ven truncados conformando espacios espectrales y lúgubres.

Junto con María Aimaretti nos preguntamos "¿Qué es una canción?, la autora la define como un "Artefacto de memorias, a través de su enorme poder de evocación se inscribe en prácticas, sensibilidades y sentidos compartidos sobre el pasado y el presente, a nivel colectivo, grupal y subjetivo." (13) *Un cuento latinoamericano* pone en la voz de una mujer, Libertad Lamarque, experiencias, sensaciones y destinos de esas mujeres que transitan como espectros ese no-lugar detenido en el tiempo. "Madreselva" y "Besos brujos" confirman en palabras aquellas vidas de soledades, desamores y tristezas. A diferencia de los tangos de *Los olvidados,* en donde el regreso se vive con frustrada aceptación, en los tangos de Lamarque se produce un cambio de actitud, de la pasividad del amor romántico al rechazo para con el sujeto indigno de afecto y el empoderamiento de la mujer. En ambos casos, de todos modos, componen una narrativa sonora que remite a un pasado mejor, auspicioso e irrecuperable y se pone de manifiesto el fracaso del presente que somete a los personajes a la pura supervivencia.

REFERÊNCIAS

AIMARETTI, Maria Gabriela. "Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos", *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual,* 15;1-35, Buenos Aires: AsAECA, 2017.

MARTIN, Paloma. "Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco Soundtrack Buenos Aires de Astillero & Orquesta de Cuerdas" en *Revista Argentina de Musicología*, Vol 22, n°2, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2021.

As séries de TV: a complexidade de uma nova narrativa[633]

TV series: the complexity of a new narrative

Lisandro Nogueira[634]
(Dr. Cinema e Jornalismo - UFG)

Victor Hugo de Carvalho Caldas[635]
(Me. Jornalismo - UFG)

Resumo: As séries são a única contribuição da TV-Streaming para a arte ocidental? Essa pergunta faz sentido a partir do momento em que as séries passam a ocupar um espaço privilegiado na grade de programação com formatos variados. O objetivo da pesquisa é observar, no pêndulo entre seguir padrões narrativos dentro da indústria audiovisual e "criar" para além das normas impostas, se as series conseguem reunir características para obter um "estatuto de arte" - semelhante ao cinema moderno.

Palavras-chave: Séries de TV; complexidade narrativa; serialidade.

Abstract: Are the series TV's only contribution to western art? This question makes sense from the moment that the series start to occupy a privileged space in the programming grid with varied formats. The objective of the research is to observe, in the pendulum between following narrative standards within the audiovisual industry and "creating" beyond the imposed norms, if the series manage to gather characteristics to obtain an "art status" - similar to modern cinema.

Keywords: TV series; narrative complexity; seriality.

Há alguns anos, as séries têm ampliado a sua popularidade em todo o mundo. Os espectadores desse tipo de narrativa se multiplicaram e se impuseram como consumidores com grande força no cenário atual da produção audiovisual. Em diferentes contextos, o mercado tem se organizado para atender a uma demanda crescente por novas séries, e também nas Faculdades e Departamentos de Comunicação há movimentos no sentido de entender todos os aspectos possíveis do fenômeno. No já clássico livro *A Cultura da Convergência*, Henry Jenkins (2008) comenta os diferentes caminhos pelos quais as narrativas de séries podem ser estudadas, sublinhando a sua importância para entender o comportamento notadamente *ativo* e *participativo* do espectador atual.

633 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI27 – Serialização.

634 - Professor da Faculdade de Informação e Comunicação - UFG e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais - UFG. Doutor em Cinema e Jornalismo; Mestre em Cinema e Televisão pela USP.

635 - Graduado em Comunicação Social – UFG; Mestre em Comunicação – UFG. Atua na área de Pesquisa dos aspectos Estéticos e Históricos das séries televisivas.

O despertar global para as narrativas seriadas ganhou impulso nos anos 1990, quando obras de fôlego apareceram na TV americana e se transformaram em êxitos mundiais. Entendemos que o alto padrão narrativo que se conhece hoje não é uma novidade, mas sim um aprimoramento que começou a ser gestado nos anos 1980, período "marcado por uma profusão de novas séries, os chamados 'dramas de qualidade'" (CARLOS, 2006, p. 26). Ainda hoje, o mercado da ficção seriada continua aquecido e não dá sinais de estagnação.

Para Silva (2013), há uma cultura das séries na atualidade que estabelece três condições para a investigação do sucesso das ficções seriadas nas últimas duas décadas. A primeira é a dimensão da forma, que é "ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a *sitcom*, o melodrama e o policial" (SILVA, 2013, p. 3). A segunda se refere aos contextos tecnológicos, considerando sobretudo o advento do processamento digital de dados, tanto na parte da produção como na parte do consumo, que estimulou a circulação das séries e mudou o hábito de assisti-las para muito além do tradicional modelo de difusão televisiva. A terceira, por fim, diz respeito à experiência dos espectadores com as narrativas seriadas, e chama a atenção para aspectos como as comunidades de fãs (*fandom studies*), as diferentes formas de engajamento ou a criação de espaços noticiosos e críticos dedicados às séries, com ou sem a participação das empresas e agentes criadores ou exibidores.

Bourdaa (2011) sustenta que os fatores e mudanças que fizeram as séries ganharem em complexidade repousam atualmente em critérios efetivos e palpáveis; elas devem, por exemplo, retrabalhar gêneros já existentes, inclusive criando novos formatos; ter ambições estéticas e cinematográficas sempre novas, e devem incluir ainda no modelo narrativo seriado elementos que atuarão na construção de mitologias próprias; devem ainda construir memória, serem autoconscientes e tender para o tratamento de assuntos realistas e controversos. Isso faz com que a arte atual das narrativas seriadas repouse sobretudo no texto, que deve ser capaz de atrair a atenção da audiência em mídias cada vez mais dispersivas e cacofônicas, que vão desde a TV até os computadores ou *smartphones* em que as ficções são consumidas mais recentemente.

Mais do que adaptar as práticas narrativas usuais, a televisão forjou algumas mudanças nas tradicionais formas narrativas, que em boa parte se mantiveram frente aos novos padrões de consumo da ficção na época da transmidialidade. Desde o início, por exemplo, a TV sofreu com as restrições de tempo no nível da duração dos episódios e, em um passado não tão distante, com interrupções intrínsecas como intervalos comerciais e exibições semanais. Além dessas restrições, uma grande quantidade de grade de programação sempre precisou ser preenchida nas emissoras, fato singularmente evidente na TV aberta norte-americana, em que as temporadas de séries duram de 22 a 24 episódios.

Newman (2006) compreende as restrições de tempo que demarcaram a criação de narrativas para a TV a partir de uma análise do contexto produtivo das séries como um todo, apoiando-se em uma discussão sobre a interação entre arte e comércio na indústria televisi-

va. Na perspectiva das emissoras, os programas são atrativos para vender números de audiência a anunciantes. Os produtores trabalham com o objetivo semanal de entregar a maior e mais qualificada quantidade de espectadores para os clientes dos canais. Para isso, precisam de um público regular sempre presente, sendo esta uma característica da indústria televisiva que não mudou no passar do tempo. Newman acredita que é justamente nesse contexto que a televisão pode crescer artisticamente, pois precisa recompensar tanto gregos como troianos, ou seja, tanto os graus de exigência variáveis e circunstanciais da audiência como o desejo de resultados dos patrocinadores. Deste ponto de vista, completamente oposto ao de teorias críticas do século XX que negavam qualquer pretensão da televisão de produzir arte, a competição faz bem à dimensão artística deste meio de comunicação.

A NARRATIVA COMPLEXA DAS SÉRIES

Há também outro motivo pelo qual as séries podem entregar uma experiência única aos espectadores no meio audiovisual: elas contam histórias de longo prazo, que podem durar por muitas temporadas, e precisam lidar com o contexto de restrições que descrevemos, sem deixar de oferecer episódios marcantes que mantenham o interesse do público sempre renovado. Tudo isso faz com que o *storytelling*, na televisão, tenha como característica singular uma permanente conciliação de níveis narrativos de curto e longo e prazo. Essa conciliação tem sido muito estudada nos últimos anos, principalmente a partir de referências ao trabalho de Jason Mittell (2015) sobre a chamada *complexidade narrativa*. Para o pesquisador norte-americano, este termo pode explicar a relação entre a estrutura de múltiplas histórias, a serialidade e os arcos de temporadas das séries produzidas dos anos 1980 ao presente.

Thompson (1997) e Starling Carlos (2006) mostram que o marco histórico para essa mudança pode ser creditado à série *Hill Street Blues* (1981-1987), na qual a ideia de *episódio* ganhou uma nova abordagem, com várias histórias se desenvolvendo simultaneamente. Estabelece-se, assim, um novo formato para os dramas de uma hora, algo similar à estrutura das telenovelas, com seus numerosos personagens e intrigas sentimentais, que já exigiam o acompanhamento regular dos espectadores por um tempo considerável desde os anos 1940. Após tatear um pouco e testar ao limite a capacidade dos espectadores, os criadores do programa concordaram em fechar pelo menos uma linha de enredo por episódio, criando assim uma estrutura em dois níveis para atender as demandas episódicas e seriadas concomitantemente (isso deu identidade aos episódios e os colocaram, ao mesmo tempo, como parte de uma história mais longa a ser contada durante as temporadas).

Por que essa mudança foi um triunfo estético para as séries de TV? A pergunta começa a ser respondida ao se analisar de que modo essas estratégias funcionam, com mais detalhes, no plano narrativo. As múltiplas linhas de enredo parecem comprimir grande quantidade da ação dramática em um período relativamente curto de tempo. Thompson explica que em um episódio de uma série como *Plantão Médico* (1994-2009), as cenas são bastante curtas e fornecem somente pequenas pitadas de progressão: “Por se mover rapidamente entre as tramas, a narrativa dá a impressão de considerável densidade e realismo” (THOMPSON,

2003, p. 57, *tradução nossa*). Essa é uma das razões práticas para o sucesso dos *professional dramas*, pois a quantidade de situações que podem ser criadas para serem enfrentadas pelos personagens principais é basicamente ilimitada.

A estrutura de múltiplas histórias caminhou em conjunto com a crescente ênfase na serialidade que as séries americanas passaram a ter. Como argumenta Bourdaa (2011), as séries eram basicamente episódicas, e mesmo aquelas que duravam mais tempo, se apoiavam numa sucessão de pequenas histórias independentes; cada episódio era uma unidade hermética, com início, meio e fim bem identificados. O resultado de qualquer um deles não tinha efeito sobre outros, e não fazia diferença a ordem com que eram exibidos. Em geral, os protagonistas das *sitcoms* eram tipos de personagens que cometiam um tipo de engano toda semana, aprendiam uma lição, e prontamente a esqueciam para entrar em confusões novamente. Nos dramas de uma hora, detetives resolviam casos toda semana, médicos curavam pacientes e assim sucessivamente. Era como se os personagens não tivessem história ou memória das coisas que aconteciam no universo ficcional. Contudo, a sutileza está nos objetivos da construção narrativa: eram os espectadores que não precisavam usar as habilidades da memória para acompanhar seus programas preferidos.

Todavia, séries do tipo de *Hill Street Blues* passaram a exigir novas habilidades da audiência. O acompanhamento dos episódios na ordem certa passou a entregar como recompensa a experiência muito mais profunda de acompanhar a evolução de um protagonista ou de um conjunto cativante de personagens. Os fios narrativos que continuam de uma temporada à outra, os assim chamados arcos, expõem uma fonte de potencial complexidade em um formato relativamente simples: "O arco é para a personagem o que a trama é para a história. De forma levemente diferente, o arco é a trama nos termos da personagem. Um arco é a jornada de uma personagem de A para B, C e D para E" (NEWMAN, 2006, p. 23, *tradução nossa*). Embora cada episódio, temporada ou a própria série como um todo tenham suas próprias formas e unidade, cada história de um personagem pode ser individualizada, e, por assim dizer, *espacializada* como um arco sobreposto a todos esses elementos, e também diante de todos os outros arcos.

Como essas indicações sugerem, os arcos de temporada exigem que os escritores planejem a estrutura do enredo tanto do episódio individual quanto das histórias que seguirão em andamento. Cabe recordar que uma das restrições enfrentadas no mercado televisivo norte-americano é o próprio tamanho da temporada. Por isso, além dos tradicionais ganchos orientados a ligar um episódio ao outro, existem questões pendentes que persistem, semana após semana, para que o suspense seja mantido. Alguns arcos são resolvidos dentro da própria temporada em andamento, outros na seguinte, e alguns podem encontrar resolução apenas no final da série. A complexificação dos níveis narrativos cria uma situação em que os episódios sempre deixam linhas de enredo abertas, mas raramente em detrimento da resolução e coerência narrativas. Os problemas da trama que ficam sem respostas no decorrer da temporada quase nunca afetam a clareza da narrativa. Há, portanto, uma rigorosa unidade formal na televisão.

Pode-se adicionar aos elementos da complexidade narrativa uma propriedade específica no modo de narrar das séries que ajuda a criar singularidade: o que podemos chamar de profusão (abundância) ficcional, segundo explica Esquenazi (2011). A especificidade atua no sentido de as condições de difusão das séries atuarem como um catalisador espontâneo dessa propriedade; como enfatizamos anteriormente, elas dispõem de tempo para enriquecer progressivamente seu mundo ficcional. Em tese, poderíamos dizer que se existe uma ideia para uma boa história, provavelmente não se tem uma série; todavia, quando há um universo, focado em uma personagem ou num grupo de personagens, possivelmente se tem uma série; assim, a noção de universo é fundamental para o êxito de qualquer seriado.

Quando se tem em mente essa ideia de mundo ou universo ficcional, entende-se mais a especificidade das séries em relação a outros gêneros; e principalmente o porquê de o formato ter vingado na TV. As séries podem consolidar sua narrativa nos três planos - quantidade, credibilidade e qualidade - que caracterizam os mundos ficcionais. Por exemplo:

- as séries podem aumentar quase indefinidamente o número de personagens e aperfeiçoar as características ou modelar os temperamentos dos mesmos ao longo das suas participações na ação;

- ao multiplicarem as personagens, multiplicam também os pontos de vista possíveis sobre o mundo ficcional e enriquecem-no com outras tantas perspectivas. Aquilo a que se chama "autenticação" do universo ficcional reforça-se e aumenta-lhe a credibilidade;

- por último, podem aumentar a sua "enciclopédia ficcional": a narração pode seguir caminhos imprevistos e geralmente férteis que justificam o catálogo dos lugares, ações e personagens propostos pelos fãs.

Essa profusão ficcional, ou plenitude do universo ficcional, mostra que as transformações nesses mundos imaginários não são meramente expansivas ou substitutivas: sua sucessão atua a enriquecer a memória das séries; ela não é construída apenas pelo desenrolar dos episódios no acompanhamento da trama, mas também da percepção de se estar imerso em um universo coerente, do qual se quer sempre assistir mais histórias.

O grande milagre gestado pela televisão, hoje disseminado nas mais variadas plataformas, é o poder de se criar uma tapeçaria de histórias e de personagens que antes seria inconcebível em qualquer outro meio. Portanto, não soa exagerado uma ligeira comparação das séries com os romances. Nos dois, detalhes ganham importância bem devagar em padrões repetidos de ação, muito mais que no modo imediato de outros formatos visuais. "É esse sentido de densidade, construído ao longo de um período de tempo contínuo, que nos oferece um significado completo de um mundo inteiramente criado por um artista" (CARLOS, 2006, p. 36). Se, como sustenta Thompson (1997, p. 32), "[...] as séries são a única contribuição estética da TV para a arte ocidental", é porque o meio engendrou um tipo de história que só pode ser contado nos seus próprios termos, ou seja, no formato seriado e na televisão.

REFERÊNCIAS

BOURDAA, Melanie. Quality Television: construction and de-construction of seriality. In: GÓMEZ, Miguel A. Pérez (Org.). *Previously On*: Estudios Interdisciplinarios Sobre la Ficción Televisiva em la Tercera Edad de Oro de la Televisón. Sevilla: Biblioteca da la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

CARLOS, Cássio Starling. *Em tempo real*: Lost, 24 Horas, Sex and The City e o impacto das novas Séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As Séries Televisivas.* Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

MITTELL, Jason. *Complex TV*: the poetics of contemporary television storytelling. New York: NYUP, 2015.

NEWMAN, Michael Z. *From Beats to Arcs*: Toward a Poetics of Television Narrative. The velvet light trap, n. 58, Texas: University of Texas Press, 2006, p. 16-28.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Cultura das Séries*: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: XXII ENCONTRO ANUAL DACOMPÓS, Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013. Anais eletrônico. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2076.pdf>.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age.* New York: Syracuse University Press, 1997.

Bacurau fragmentado: efeitos de transição como pontuadores da narrativa[636]

Fragmented Bacurau: transition effects as narrative punctuator

Vinicius Augusto Carvalho[637]
(PPGCINE - UFF | ESPM-Rio)

Resumo: O artigo propõe a identificação e a análise das pontuações imagéticas na montagem de *Bacurau* (2019), com foco na busca de materialidades estéticas e estruturais localizadas nas junções consideradas por Metz (2014) como "super significantes". A investigação conta com técnicas computacionais de "Visualização da Informação" de Manovich (2013) e com o método "TEP" de fragmentação narrativa de Cutting (2019), a fim de promover o debate acerca do uso de *fades*, fusões e *wipes* entre segmentos fílmicos.

Palavras-chave: Montagem, pontuação, efeito de transição, edição, junção.

Abstract: The article proposes the identification and analysis of the visual punctuations in Bacurau's (2019) film editing with a focus on the search for aesthetic and structural issues in the junctions considered by Metz (2014) as "super significant". The investigation relies on computational techniques of "Information Visualization" by Manovich (2013) and the "TEP" method of narrative fragmentation by Cutting (2019) to promote the debate about the use of fades, dissolves, and wipes between film segments.

Keywords: Film editing, punctuation, transition effect, video effect, junction.

A obra cinematográfica tem significado porque atribuímos significado a ela e, da mesma forma, às pontuações. David Bordwell (2008) descreve que planos são conectados por meio de dispositivos de narração que ele chama de ganchos (*hooks*) para gerar coesão entre os segmentos. O pesquisador destaca que "como um dispositivo de contar histórias, o gancho afeta tanto o design narrativo quanto o padrão estilístico." (BORDWELL, 2008). Daniel Arijon (1976) acrescenta que "a pontuação do filme – separações entre sequências, pausas na narração, ênfase de uma passagem – é obtida por meio da edição" e o montador tem a possibilidade de inserir elementos "virtuais" capazes de sensibilizar o espectador, "sem que para isso o diretor e sua equipe precisem se deslocar para captar novas imagens, produzir simulações ou desenhar animações" (ARIJON, 1976, p. 946).

636 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: MONTAGEM AUDIOVISUAL: Reflexões e Experiências – Brasil na ilha de edição.

637 - Doutorando em Cinema (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.

Os efeitos visuais de transição, hoje, na vigência das tecnologias digitais, disponíveis a um clique de distância, são elementos que se destacam na imagem e projetam suas próprias características na tela: oníricas, ideológicas, sintáticas, sensoriais, rítmicas. Béla Balázs (1952) observa que esses procedimentos sinalizam uma intervenção direta do cineasta na narrativa, e as fotografias (mesmo que sejam colocadas em movimento, como no cinema) expressam o ponto de vista do autor através da fabricação de uma história. Enquanto o filme busca mostrar a realidade objetiva em imagens, o espectador pode não perceber o papel subjetivo do realizador de uma obra audiovisual.

> (...) quando não vemos apenas imagens reais de objetos na tela, mas *fades* e fusões, em outras palavras, efeitos visuais, não estamos mais diante apenas de reproduções objetivas das coisas – aqui o narrador, o autor, o cineasta – ele mesmo está falando conosco. (BALÁZS, 1952, p. 144) .

Efeitos visíveis de transição são chamados também de efeitos de ligação, elos entre imagens que buscam propor a fluidez da narrativa. Dentre os mais recorrentes destacam-se o *fade in* (surgimento da imagem), o *fade out* (desaparecimento da imagem), a fusão (sobreposição momentânea durante a troca de uma imagem por outra) e os *wipes* (margem que corre a tela e revela a nova imagem). O rastreamento, a identificação e o exame das pontuações imagéticas demandam uma estratégia de ação, uma metodologia, entretanto, Aumont e Marie (2004) indicam não haver um método universal para se analisar um produto audiovisual e insistem que cada *corpus* demanda um tipo de estudo particular e o pesquisador precisa encontrar a abordagem adequada ao objeto. Essa perspectiva é compartilhada por Vanoye e Goliot-lété (2012), ao sublinharem que não há receita para se compor uma boa análise ou critérios rígidos que devam ser seguidos.

Assim, neste artigo, adota-se uma estratégia particular de investigação, ainda em fase de desenvolvimento, com o intuito de somar ao conjunto de procedimentos existentes. Consiste em uma proposta que envolve a identificação e a análise das pontuações imagéticas em *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019), montado por Eduardo Serrano. O foco está na busca de materialidades estéticas e estruturais localizadas nas junções consideradas por Christian Metz (2014) como "super significantes". A investigação conta com técnicas computacionais de "Visualização da Informação" de Lev Manovich (2013) e com o método "TEP" de fragmentação narrativa de James Cutting (2019), a fim de promover o debate acerca do uso de *fades*, fusões e *wipes* entre segmentos fílmicos.

Em *The Eleventh Year* (Dziga Viértov, 1927), Manovich (2103) usa dois procedimentos que, aqui, foram adaptados para conduzir a busca de transições visíveis em *Bacurau*. A primeira, batizada de *Planos em uma única visualização*, consiste na extração de um *frame* de cada plano do filme e a compilação deles em sequência para formar uma única imagem (Figura 1) que preserva uma segmentação semântica, visual e cronológica.

Figura 1 - Diagrama com sinalização das transições visíveis em Bacurau (2019)

A segunda estratégia decorre da primeira e recebe o nome de *Frame a frame: anatomia de um plano*. Propõe um mergulho na imagem total, uma espécie de *zoom in* na tela única. A execução das técnicas demanda o uso de dois softwares: o *Adobe Premiere Pro*, de edição não linear; e o *ImageJ*, de composição de imagens. "Podemos pensar nesta visualização como um *storyboard* imaginário do filme construído ao contrário – um mapa reconstruído de sua cinematografia, edição e narrativa." (MANOVICH, 2013, p. 15).

O método de Manovich (2013) estrutura a análise a partir da sugestão de uma continuidade na qual as sequências se destacam como unidades com começo, meio e fim e podem ser organizadas e consolidadas em torno de três parâmetros de demarcação utilizados por Cutting (2019): tempo, espaço e personagens. Mudanças em uma ou mais destas características criam uma movimentação para uma nova cena e fazem emergir fronteiras (Tabela 1) que podem ser identificadas.

Tabela 1 - Transições visíveis identificadas em *Bacurau* (2019)

TRANSIÇÃO	MINUTAGEM	DURAÇÃO	VARIÁVEIS ALTERADAS
FUSÃO 1	4'	12"	[T]
FUSÃO 2	6'	4"	[T]
WIPE 1	8'	4" (vertical dir. p/ esq.)	[T]
FUSÃO 3	17'	12"	[T]
FADE 1	18'	9"	[TEP]
WIPE 2	26'	3" (horizontal baixo p/ cima)	[TEP]
FUSÃO 4	33'	2"	[T]
WIPE 3	33'	4" (vertical esq. p/ dir.)	[TEP]
FUSÃO 5	34'	1"	[TEP]
FUSÃO 6	38'	1"	[EP]
WIPE 4	42'	3" (vertical esq. p/ dir.)	[T]
FUSÃO 7	57'	2"	[T]

FUSÃO 8	68’	3”	[T]
WIPE 5	69’	3” (vertical esq. p/ dir.)	[T]
WIPE 6	69’	1” (vertical esq. p/ dir.)	[T]
FUSÃO 9	73’	4”	[EP]
FUSÃO 10	77’	2”	[P]
FUSÃO 11	84’	8”	[P]
FADE 2	92’	7”	[TEP]
FUSÃO 12	93’	8”	[TP]
FUSÃO 13	98’	15 *frames*	[T]

A sinalização [T] reflete oscilação temporal, [E] transformações no espaço, troca de local, e [P] uma alternância de personagens. Assim, obtemos as seguintes configurações de mudanças narrativas: [T], [E] ou [P], para modificação de apenas uma variável, [TE], [TP], [EP], no caso de duas variáveis sofrerem alteração e [TEP] em uma situação na qual a nova imagem apresente outro personagem, em novo tempo e espaço (CUTTING, 2019). Existe a possibilidade de um oitavo tipo [-] e representa “nenhuma alteração” (mudança nula) ou a justaposição de planos dentro da cena. Metz (2014) classifica esses momentos de “hiatos insignificantes” por considerar que as elipses espaço-temporais no interior da cena são “hiatos de câmera, não hiatos diegéticos” e, portanto, irrelevantes para a progressão do enredo. Ao contrário da sequência, a cena é o lugar onde coincidem, pelo menos em princípio, o tempo fílmico e o tempo diegético. A sequência, por sua vez, se baseia na unidade de uma ação mais complexa que “passa por cima” de partes julgadas desnecessárias e pode, portanto, omiti-las (METZ, 2014).

Em *Bacurau* (2019), o particionamento do filme a partir do diagrama de Manovich (2013) resultou em 14 unidades sequenciais. É apenas um tipo de segmentação dentre outros possíveis. As sequências não conservam uma duração padrão e algumas são constituídas por elementos marcantes: unidade de lugar, tempo, personagens e continuidade de ação. Nesse sentido a organização espaço-temporal de *Bacurau* se aproxima bastante das convenções e técnicas do cinema clássico, e se justifica na linearidade do roteiro que concentra a narrativa dos acontecimentos em quatro dias e três noites bem delimitados.

A junção de sequências, segundo Metz, historicamente é sinalizada por *fades*, fusões ou outros efeitos ópticos para “enunciar” a transição que passa a ser considerada “super significante”, no sentido de que realça os trechos omitidos “como tendo influenciado a evolução dos acontecimentos narrados pelo filme, e como sendo de algum modo necessários, apesar de sua ausência, à compreensão literal do que se segue.” (METZ, 2014, p. 155). A busca nesta investigação está restrita justamente às junções “super significantes” montadas com efeitos visíveis de transição (*fade*, fusão e *wipe*) que operem alterações nos três parâmetros (tempo, espaço e personagem). O cruzamento das estratégias de segmentação, visualização, identificação e análise de Manovich (2013), Cutting (2019) e Metz (2014), em *Bacurau* (2019) resultam na Tabela 2 que destaca as pontuações visíveis “super significantes” entre sequências que apresentam mudança de tempo [T], espaço [E] e personagem [P].

Tabela 2 - As junções [TEP] "super significantes" em *Bacurau* (2019)

TRANSIÇÃO	MINUTAGEM	DURAÇÃO	VARIÁVEIS ALTERADAS	JUNÇÃO ENTRE SEQUÊNCIAS
FADE 1	18'	9"	[TEP]	2 e 3
WIPE 2	26'	3" (horizontal baixo p/ cima)	[TEP]	3 e 4
WIPE 3	33'	4" (vertical esq. p/ dir.)	[TEP]	4 e 5
FUSÃO 5	34'	1"	[TEP]	5 e 6
FADE 2	92'	7"	[TEP]	12 e 13

As demais junções entre sequências existentes na obra foram editadas com cortes, portanto sem a aplicação de efeitos visíveis na transição. Após a identificação das junções [TEP] atreladas à *fades*, fusões e *wipes*, deu-se início o processo de análise destas pontuações. Aqui, mais uma vez não há uma metodologia única e geral, de modo que se adota uma classificação que, por princípio, ultrapassa a barreira da convencionada "elipse espaço-temporal". A proposta almeja o debate sobre os efeitos de transição como elementos capazes de trabalhar sintaxe, ritmo, simbolismo, estética e sensorialidade. Estas não são excludentes, e podem apresentar níveis de relevância distintas e características singulares.

O ato de suprimir os "pontos mortos e inúteis" da ação que configura o clássico "hiato espaço-temporal" está incorporado em todas as cinco junções destacadas. Na primeira pontuação (Figura 2) o espectador supõe que nada de importante acontece durante a noite que transcorre a partir do *fade out* do plano pré-transição até o *fade in* no plano pós-transição. Além do poder elíptico, o fator sintático desta transição chama a atenção. A narrativa é pontuada, como se o plano da comunidade ao amanhecer fosse o início de um novo parágrafo. Destaca-se ainda o ritmo empregado pelos realizadores na execução da transição. O *fade* preserva a cadência do plano anterior e do plano posterior e a matemática ajuda a ilustrar esta característica. A duração das tomadas pré e pós gira em torno de nove segundos, da mesma maneira, a transição *fade,* que executa a ligação, é aplicada com os mesmos nove segundos, o que preserva a cadência.

Figura 2 - *Fade* elíptico, rítmico e sintático entre as sequências 2 e 3

O caráter combinatório entre o efeito de transição e as imagens adjacentes carrega também a possibilidade de estabelecer relações. Na Figura 3 o *wipe* com borda suave varre a tela e revela a nova imagem. O salto espaço-temporal que o efeito denota se soma a outras características presentes nesta junção. Mais uma vez a cadência na aplicação do efeito pode ser observada quando a duração do *wipe* (três segundos) reflete exatamente o mesmo tempo que o personagem leva para desenrolar o mapa preso no alto da parede. Também pode-se acrescentar simbolismo: o *wipe* possui a orientação "de baixo para cima" e, com isso, sugere que o mapa foi enrolado novamente.

Plano pré-transição	Transição *wipe*	Plano pós-transição

Figura 3 - *Wipe* elíptico, rítmico e simbólico entre as sequências 3 e 4

As transições são uma chance de construir um tecido conectivo importante que conduz o espectador através da história e pode levá-lo a conhecer eventos passados e futuros, mas sempre adiante na narrativa. Na Figura 4 a junção propõe uma ação paralela na qual o espaço é outro e o tempo é impreciso. O *wipe* funciona como uma sinalização que passa a sensação de "enquanto isso" ao marcar uma relação temporal praticamente coexistente. É possível perceber ainda um cuidado estético para com os planos pré e pós-transição na edição do efeito. A borda do *wipe* possui uma textura borrada, enevoada (*blur*) que lembra o pó de areia típico da região; a direção (esquerda-direita) que percorre na tela se conecta com a ação que se desenvolve dentro do plano (direção da curva na estrada); a transparência do *wipe* preserva a relação de cor entre os planos e a velocidade do *wipe* harmoniza com o movimento das pessoas no plano pré e com a condução do triciclo na tomada pós-transição.

Plano pré-transição	Transição *wipe*	Plano pós-transição

Figura 4 - *Wipe* elíptico, sensorial e estético entre as sequências 4 e 5

Metz (2014) classifica o uso da fusão na junção de sequências como elemento que demarca um "hiato espaço-temporal com relação transitiva", faz progredir o enredo, mas não rompe abruptamente o fluxo narrativo. Na Figura 5, a mistura das duas imagens por um breve instante produz uma terceira imagem que, além de transladar o público pelo espaço-tempo (estrada/montanha e dia/noite), estimula o observador a contemplar uma sensação de liberdade e paz por meio da conexão entre os pontos de vista "aéreos" contidos nas tomadas.

Plano pré-transição	Transição fusão	Plano pós-transição

Figura 5 – Fusão elíptica e sensorial entre as sequências 5 e 6

A última transição visível em *Bacurau* (2019) é um *fade* clássico (Figura 6) que imprime uma elipse de espaço e tempo, constitui uma pausa para a reflexão, permite que o espectador assimile o clímax dramático e o prepara para o auge da trama. O rompimento sintático da narrativa é efetuado de forma abrupta e após o escurecimento por completo da imagem na tela, dá-se início ao derradeiro dia para os habitantes de Bacurau. A pontuação expressa

uma pausa mais pronunciada na continuidade: rompe o fluxo e isola a ação precedente da ação que vem a seguir. Aumont e Marie (2012), apesar de não considerarem muito convincente, consideram que *fades* como este costumam ser "o exemplo mais constante que assimila o escurecimento ao ponto final" (AUMONT e MARIE, 2012, p. 238) em uma analogia com mecanismos linguísticos.

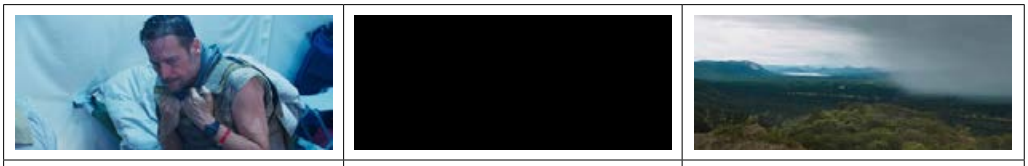


Figura 6 – *Fade* elíptico e sintático entre as sequências 12 e 13

No longa-metragem brasileiro de ficção *Bacurau* (2019), *fades*, fusões e *wipes* são utilizados como "ganchos" e assim operam como pontuações elípticas, estéticas, rítmicas, sintáticas, simbólicas e sensoriais com potencial de montar, visualmente, rupturas, conexões, analogias e sensorialidades. Além disso, possuir pontuações diferentes em junções com características semelhantes e efeitos visíveis de transição de mesma natureza em conexões com propriedades distintas sinaliza uma colagem de estilos, uma edição híbrida de transições visuais entre as sequências do filme.

REFERÊNCIAS

ARIJON, Daniel. *Film punctuation*. In: Grammar of the film language. Los Angeles: Silman-James Press, 1976. E-book.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BALÁZS, Béla. *Theory of the film*: Character and growth of a new art. Londres: Dennis Dobson LTD, 1952.

BORDWELL, David. "The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema." David Bordwell's website on cinema, 2008. Disponível em: https://www.davidbordwell.net/essays/hook.php Acesso em: 22 jan. 2023.

CUTTING, James E. "Sequences in popular cinema generate inconsistent event segmentation." Atten Percept Psychophys 81, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.3758/s13414-019-01757-w Acesso em: 22 jan. 2023.

MANOVICH, Lev. "Visualizing Vertov." Cultural Analytics Lab., 2013. Disponível em: http://manovich.net/index.php/projects/visualizing-vertov Acesso em: 22 jan. 2023.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

Da *Visual Music* à Música Visual: movimentos do som e da imagem no audiovisual abstrato[638]

From Visual Music to Música Visual: movements of sound and image in abstract audiovisual

Vitor Droppa Wadowski Fonseca[639]
(Mestrando – Universidade Estadual do Paraná)

Resumo: O texto que se segue apresenta um projeto de pesquisa em fase de elaboração. Configura uma proposta para dar prosseguimento aos estudos iniciados no mestrado[640], visando o ingressar do doutorado. Nesse sentido, planeja avançar a pesquisa em torno da Música Visual investigando-a no campo experimental do audiovisual brasileiro, com foco em artistas contemporâneos que exploram tal conceito a partir da estética abstrata.

Palavras-chave: Música Visual; Audiovisual Experimental; Abstração; Processos de Criação.

Abstract: The text that follows presents a research project in preparation. It sets up a proposal to continue the studies started in the master's degree, aiming the PhD. In that sense, it plans to advance the research about Visual Music by investigating it in the experimental field of Brazilian audiovisual art, with an emphasis on contemporary artists who explore this concept with the abstract aesthetics.

Keywords: Visual Music; Experimental Audiovisual; Abstraction; Creative Processes.

APRESENTAÇÃO

O projeto de pesquisa aqui esboçado propõe o deslocar do conceito de *Visual Music* para o contexto artístico contemporâneo brasileiro, buscando investigar as manifestações da Música Visual, como se traduz, em produções audiovisuais abstratas. Com base na perspectiva teórica articulada pelas pesquisadoras Cornelia Lund (2009, 2015, 2017) e Keefer e Ox (2008, 2012, 2020), a Música Visual é entendida, *a priori,* enquanto um campo heterogêneo de experimentações audiovisuais que se consubstanciam, fundamentalmente, por uma relação de interdependência entre o som e a imagem. Embora abrangente, essa concepção assegura um ponto de partida para o estudo ao mesmo tempo em que traz à tona a querela

638 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: ALUCINAÇÕES SONORAS: OUVIR O MUNDO DE CORPO INTEIRO.

639 - Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Membro do grupo de pesquisa CineCriare - Cinema: criação e reflexão. E-mail: vitordwfonseca@gmail.com.

640 - Vinculada à linha de pesquisa em Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR), a investigação de mestrado iniciou em 2021, sob orientação da prof. Dra. Débora Regina Opolski, e conta com o fomento da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná (FA).

da (in)definição do conceito e a vasta imprecisão que o cerca, suscitando os questionamentos norteadores da proposta: o que a Música Visual compreende na contemporaneidade? E como ela se manifesta no audiovisual brasileiro?

Sob dado pretexto, parte-se do pressuposto de que, através de uma contextualização desse híbrido áudio-visual em sua história, será possível identificar algumas das concepções a ele atreladas, as quais, em sua diversidade, embasarão caminhos de leitura plurais para investigá-lo na atualidade, mais precisamente no recorte do audiovisual brasileiro produzido nas duas primeiras décadas do século XXI. Em suma, pretende-se apresentar e discutir concepções de artistas importantes na história da Música Visual para, em um segundo momento, mapear produções nacionais atuais colocando-as em diálogo com as manifestações históricas e refletindo possíveis contribuições que suas especificidades trazem ao debate contemporâneo.

CORPUS DE ANÁLISE

Assumindo a heterogeneidade e respectiva extensão do campo temático, o foco da proposta recai sobre os artistas que exploram o conceito destacado em obras audiovisuais abstratas, isto é, em obras que não aspiram semelhanças ou que rompem com o princípio mimético de representação do mundo aparente (SILVEIRINHA,1999). Desse modo, uma parcela significativa do tema central é contemplada, visto que "a maioria dos trabalhos de Música Visual datados são abstratos" (KEEFER; OX, 2008, p.3), ao passo em que um segmento específico da produção audiovisual é enfatizado: o Audiovisual Experimental – tal qual debatido por Bastos e Aly (2018), em diálogo com conceituações de Santaella (2016), Machado (2010), Mello (2004) e outros.

Com este recorte delineado, o alvo da análise se voltará aos processos de criação de diferentes artistas da Música Visual, a fim de compreender abordagens distintas do conceito com base nas reflexões dos próprios criadores sobre suas práxis. Enquanto a primeira parte da pesquisa irá vislumbrar um recorte panorâmico pelo século XX, a segunda se concentrará no contexto artístico brasileiro contemporâneo definido entre 2001 a 2021; e entre os artistas a serem estudados no percurso, destacam-se principalmente Oskar Fischinger, Mary Ellen Bute, Lillian Schwartz, Vibeke Sorensen e Henrique Roscoe (HOL).

METODOLOGIA

Duas abordagens teórico-metodológicas orientam a elaboração da pesquisa: uma de cunho mais geral movimenta a investigação por um viés historiográfico (Audiovisuologia); outra, mais específica, alicerça o estudo dos artistas e das obras elencadas no percurso mediante a análise crítica de seus processos de criação (Crítica de Processos e Teoria de Cineastas).

De saída, assume-se que para compreender os desdobramentos contemporâneos da Música Visual é necessário, ou ao menos relevante, conhecer a história do conceito. Nesse sentido, o projeto adere à abordagem da Audiovisuologia sistematizada por Daniels e Naumann (2015) no intuito de contextualizar a Música Visual na história das práticas e formas artísticas baseadas numa hibridação áudio-visual e que, por isso mesmo, "desafiam a classificação em qualquer uma das disciplinas estabelecidas, sempre se situando no '*entre*'" (Ibid., p.16).

Entremeando a música, as artes visuais, o cinema e as artes do vídeo, a Música Visual constitui um campo interdisciplinar, e investigá-la sob o prisma da Audiovisuologia significa, em princípio, desierarquizar qualquer privilégio da visão sobre a audição (e vice-versa) para enxergar e escutar o mutualismo áudio-visual que lhe consubstancia. Implica, em outras palavras, na construção de um estudo fomentado pela convergência das diferentes áreas que atravessam a temática, articulando conhecimentos oriundos das linguagens e meios sonoros, plásticos, cinematográficos, videográficos, digitais, entre tantos outros, para tentar compreender este híbrido em toda sua complexidade. Se uma imagem não é a mesma quando acompanhada de som, e se um som não é o mesmo quando acompanhado da imagem, então os efeitos de sinergia entre o sonoro e o visual devem ser levados em conta quando se fala de uma manifestação audiovisual – acepção bem ponderada por Michel Chion em *A audiovisão* (2011).

Estruturalmente, a pesquisa será desenvolvida em duas etapas: a primeira delas buscará contextualizar artistas e obras influentes na história da Música Visual no decorrer do século XX, e a segunda investigará seus desdobramentos contemporâneos no cenário brasileiro do século XXI – reiterando que em ambas as etapas apenas produções audiovisuais abstratas serão estudadas. Segue, então, o seguinte pré-sumário:

1 Introdução

2 Entre a pintura e a música

  2.1 Movimento abstrato, a Música Visual

  2.2 A analogia musical do Cinema Absoluto

3 Processos fílmicos e videográficos

  3.1 Oskar Fischinger

  3.2 Mary Ellen Bute

4 A abstração digital

  4.1 Lillian Schwartz

  4.2 Vibeke Sorensen

5 Da *Visual Music* à Música Visual

5.1 Mapeamento/Revisão bibliográfica de produções nacionais

5.2 Estudos de processo de criação de artista brasileiro

6 Considerações finais

No decorrer da investigação, o foco de análise se manterá nos processos de criação, pois, sobretudo, objetiva-se compreender a Música Visual a partir da perspectiva de quem a cria, ou seja, à luz das reflexões dos próprios artistas que trabalharam ou trabalham com o conceito no campo experimental do audiovisual. Amparando tal perspectiva, as abordagens da Crítica de Processos (SALLES, 2011) e da Teoria de Cineastas (PENAFRIA et al., 2017) serão articuladas para o desenrolar de um estudo crítico em torno do discurso poético dos artistas, acessado seja por meio de suas obras audiovisuais, seja por meio de seus escritos, entrevistas, depoimentos, rascunhos e documentos de processo diversos.

FUNDAMENTAÇÃO

No que diz respeito ao debate conceitual em torno da Música Visual, o projeto ancora-se sobretudo nas autoras contemporâneas Cornelia Lund (2009, 2015, 2017), Cindy Keefer (2008, 2012), Aimee Molloghan (2015) e Maura McDonnel (2007, 2020), dialogando ainda com os brasileiros Henrique Roscoe Pinto (2019), Sérgio Basbaum (2018) e Fernando Souza (2016). Em comum, esse grupo de teóricos da música, das artes visuais, do cinema e das novas mídias compartilham a perspectiva de que a Música Visual configura um conceito polissêmico e constitui um campo heterogêneo de experimentações audiovisuais assentadas numa relação não hierárquica entre som e imagem. Esclarecendo com as palavras de Lund (2015, p. 31):

> Música Visual pode tentar ser definida como uma descrição para produções audiovisuais que objetivam uma interação igualmente balanceada ou equilibrada entre componentes audíveis e visíveis, o que leva a uma nova, genuína criação audiovisual.

Trata-se, portanto, de uma proposição para melhor delimitar a abrangência da temática, que apoiará o desenvolvimento da pesquisa sem, contudo, fechá-la a outras concepções possíveis.

Entre as múltiplas configurações que este híbrido áudio-visual pode assumir, serão estudadas apenas aquelas em que a estética abstrata prevalece. Posto isto, se fazem pertinentes os historiadores e teóricos William Moritz (1999), Malcolm Le Grice (1981) e Maureen Turim (1978), notórios por suas pesquisas sobre a abstração no cinema. Somando às reflexões desses autores e incluindo, além do filme, a imagem abstrata em movimento nas mídias eletrônicas e digitais, as publicações de Patrícia Silveirinha (1999), Gabrielle Jennings (2015) e Antenor Corrêa (2022) atualizam o debate referente a abstração contemporânea, compreendendo-a não como um mero retorno às vanguardas formalistas e aos ideais modernos, mas sim como uma ruptura em relação a estes que decorre das transformações nas interações obra-espectador, na conjunção arte e vida, na diluição forma e conteúdo e na

hibridização das linguagens e de meios. Tais mudanças impactaram decisivamente a experiência do fazer, do pensar e da recepção audiovisual, conduzindo-a por novos domínios da multisensorialidade e de confluências intermidiáticas, passagem bem pontuada por Gene Youngblood em *Expanded Cinema* (1970) e Dick Higgins em *Intermídia* (1965), referências imprescindíveis para estudar a expansão da Música Visual após a segunda metade do século XX.

Tendo em vista que grande parte da pesquisa focalizará as produções audiovisuais contemporâneas brasileiras, importam aqui os autores nacionais que pensam tal contexto abrangendo as audiovisualidades nas convergências e divergências de seus processos distintos (filme, sinal eletrônico e síntese numérica), a ressaltar publicações de Lucia Santaella (2016), Marcus Bastos e Natália Aly (2018), Christine Mello *(2004)*, André Parente (2002), e Arlindo Machado (2007).

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Em busca de uma Música Visual:* duas abordagens pioneiras. In: MENOTTI, Gabriel (org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: UDUFES, 2018, p. 189-205.

BASTOS, Marcus; ALY, Natália (org.). *Audiovisual Experimental:* arqueologias, diálogos, desdobramentos. São Paulo: Editora Pontocom, 2018.

CARVALHO, Ana; LUND, Cornelia (eds.). *The Audiovisual Breakthrough*. Berlim: Fluctuating images, 2015.

CHION, Michel. *A audiovisão:* som e imagem no cinema. Lisboa: Texto Grafia, 2011.

CORRÊA, A. F. Abstracionismo na produção áudio-visual. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, v. 6, n. 3, p. 56–91, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i3.8668646. Acesso em 18 de nov., 2022.

DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra (eds.). *See this sound:* Audiovisuology: A Reader. Berlim: Buchhandlung Walther König, 2015.

HIGGINS, Dick. *Intermedia*. Leonardo, MIT Press, v. 34, n. 1, p.49-54, fev., 2001 [1965].

JENNINGS, Gabrielle (ed.). *Abstract Video*: the moving image in contemporary art. Oakland: University of California Press, 2015.

KEEFER, Cindy; GULDEMOND, Jaap (eds.). *Oskar Fischinger (1900-1967):* Experiments in Cinematic Abstraction. Amsterdam: Eye Film Museum, 1ª ed., 2012.

KEEFER, Cindy; OX, Jack. *On curating Recent Digital Abstract Visual Music*. Los Angeles: Center for Visual Music Library, 2008. Disponível em: http://www.centerforvisualmusic.org/Ox_Keefer_VM.htm. Acesso: 25 de ago., 2020.

LE GRICE, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Califórnia: MIT Press, 1981.

LUND, Cornelia; LUND, Holger (eds.). *Audio.Visual:* On Visual Music and Related Media. Stuttgart: Arnoldsche Art Publisher, 2009.

LUND, Cornelia. *Visual Music*. In: CARVALHO, Ana; LUND, Cornelia (eds.). *The Audiovisual Breakthrough*. Berlim: Fluctuating images, 2015, p. 23-39.

_____. *Visual Music:* aspects of a non-genre. In: LUND, Cornelia; LUND, Holger. *Lund Audiovisual Writings*. Berlim: Fluctuating images, 2017.

MACHADO, Arlindo. *Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina*. Significação - Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 37, n. 33, jun. 2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68102. Acesso em 28 de jul., 2020.

_____. *Arte e mídia*. São Paulo: Zahar, 2007.

MCDONNEL, Maura. *Visual Music*. Boston: Visual Music Marathon Program Catalog, 2007.

MCDONNEL, Maura. *Constructing visual music images with eletroacoustic music concepts*. In: HIIL-KNIGHT, Andrew (ed.). *Sound and Image Aesthetics and Practices*. Nova Iorque: Routledge, 2020.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital*. Conexão – comunicação e cultura, Caxias do Sul, UCS, v. 3, n.6, p. 17-34, 2004.

MOLLAGHAN, Aimee. *The Visual Music Film*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

MORITZ, William. *The Absolute Film*. Wroclaw: WRO 99 Media Art Biennale, 1999. Disponível em: http://www.centerforvisualmusic.org/library/WMAbsoluteFilm.htm . Acesso: 6 de jul., 2020.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*: os cinemas não narrativos do pós-guerra. Rio de Janeiro: Papirus Editora, 2000.

PENAFRIA, Manuela. *Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas* – entrevista com Manuela Penafria. [entrevista cedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Macelo Carvalho]. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020.

PENAFRIA, M.; BAGGIO, E. T.; GRAÇA, A. R.; ARAÚJO, D. C (eds.). *Revisitar a teoria do cinema, Teoria dos Cineastas* – vol. 3. Coimbra: LABCOM – Comunication and Arts, 2017. Disponível em: http://labcom.ubi.pt/book/304. Acesso em 29 de abr., 2021.

_____. *Ver, ouvir e ler os cineastas* – Teoria dos Cineastas – vol. 1. Coimbra: LABCOM – Comunication and Arts, 2016. Disponível em: https://labcom.ubi.pt/book/284. Acesso em 20 de mai., 2021.

PINTO, Henrique Roscoe Correa. *Tocando Imagens:* dispositivos e técnicas da Visual Music. 208f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado:* processos de criação artística. São Paulo: Anablume Editora, 3ªed., 2007.

_____. *Crítica Genética:* fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC – Editora da PUC-SP, 3ªed., 2012.

SANTAELLA, Lucia (org.). *Novas formas do audiovisual*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SILVEIRINHA, Patrícia. *Cinema Abstracto:* da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1999. Disponível em: http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf. Acesso: 25 de jul., 2020.

SOUZA, Fernando Falci de. *Música Visual Granular*. 2016. 163 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2016. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304764?mo de=full. Acesso: 28 de ago., 2020.

TURIM, Maureen Cheryn. *Abstraction in avant-garde films*. Michigan: UMI Research Press, 1978.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dotton & Co., 1970.

Sensorialidade e hapticidade nas imagens de *Le corps sublimé* (2007)[641]

Sensoriality and hapticity in the images of *Le corps sublime* (2007)

Vitória Garcia Galhardo[642]
(Doutoranda – UNESP)

Resumo: Através das correntes fenomenológicas dos estudos do cinema, observamos a importância da experiência háptica do espectador. Proponho investigar através do filme *Le corps sublimé* (2007) de Jérôme de Missolz, e das fotografias de Francesca Woodman (1972-1981), como as imagens são potenciais hápticos na experiência. Considero que as noções sensíveis estão inseridas em um contexto individualizado do sujeito, mas também, são compostas de configurações sociais que as conduzem por meio da cultura.

Palavras-chave: Sensorialidade, háptico, sensibilidades, experiência, cultura.

Abstract: Through the phenomenological currents of cinema studies, we observe the importance of the spectator's haptic experience. I propose to investigate through the film *Le corps sublimé* (2007) by Jérôme de Missolz, and the photographs by Francesca Woodman (1972-1981), how images are haptic potentials in experience. I consider that sensible notions are inserted in an individualized context of the subject, but also, they are composed of social configurations that conduct them through culture.

Keywords: Sensoriality, haptic, sensibilities, experience, culture.

Entre os únicos registros em vídeo divulgados em *Francesca Woodman - Selected Video Works* (1975-1978), podemos observar os processos artísticos de Francesca Woodman. O corpo é visto através de um papel fosco e transparente, sua sombra pode ser observada atrás da superfície em uma silhueta nébula e disforme. A artista escreve seu nome no papel e ao terminar, rasga-o vagarosamente mostrando cada fragmento da pele. O papel se esvai, não há rosto, apenas a nudez que ilustra a imagem. Francesca renuncia o nome e o rosto, Francesca enfatiza o corpo.

O trabalho de Francesca Woodman, distante de suas leituras melancólicas relacionadas ao seu falecimento, é essencial para o reconhecimento da arte fotográfica e as suas nuances de construção de sentido. Podemos dizer, como alude Claire Raymond (2017), em

641 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Corporalidades e sensorialidades.

642 - Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (FAAC/Unesp/Bauru), com pesquisa sobre cinema, sensibilidades, experiência háptica e cultura.

sua abordagem sobre a artista, que os principais eixos de discussão de suas fotografias são a composição, o trabalho de espaço-tempo e, como, corpo e matéria se compõe para produzir novos modos de ressignificação na imagem (RAYMOND, 2017).

As fotografias de Francesca, mesmo ao apresentar a imagem do corpo como elemento principal, mostram a identidade da artista que nunca coincide com a semelhança e representação de suas fotografias, como expressa Anna Rogers (2021). Isso porque, suas imagens possuem um poder de ausência, o estar onde está, que descentraliza o sentido da imagem, deturpando o senso comum através da subjetividade da artista (ROGERS, 2021). Em termos estéticos, como exemplo, Francesca usa a longa exposição para criar uma noção de movimento e deformações na matéria corpórea, colocando o corpo em um lugar de novas significações.

A complexidade das imagens criadas por Francesca, favorece, além de um estudo da estética, um olhar à experiência. Suas fotografias possuem grande tatialidade, visto que o corpo da artista, a longa-exposição e toda matéria que compõe o campo visual promove um profundo envolvimento com o observador.

Nesse sentido, Ana Bernstein (2015), explora a hapticidade nas fotografias de Francesca, como um dos eixos de leitura da obra da artista[643], e destaca o caráter tátil das imagens. Em suas palavras, "Woodman está interessada em mostrar aquilo que você não vê – a força interior do corpo" (BERNSTEIN, 2015, p. 129). A corporalidade descrita por Bernstein (2015), não se refere apenas pela presença do corpo da artista na fotografia, é mediada também, pela relação entre observador e imagem: transpassa as sensorialidades.

Podemos pensar nos minutos finais do documentário *The Woodmans* (2010), sobre fala expressiva de George, pai de Francesca. Em um diálogo que comunica a hapticidade das fotografias e a importância da experiência com a arte: "Descobrimos em nossas vidas e nossas experiências que a experiência estética da arte é quase vulnerável neste mundo. Que é grandemente recompensadora e importante, grandemente humanizadora" (THE WOODMANS, 2010). Importância tal, George deu ao legado e ao trabalho da filha, evidenciando o teor intenso e sensorial de suas fotografias.

DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS ÀS AUDIOVISUALIDADES HÁPTICAS

Em seu trabalho, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000), Laura Marks, explora os modos de experienciar a imagem do filme por meio das noções sensíveis e das capacidades táteis. Marks (2000) descreve o conceito de "visualidade háptica" como uma possibilidade, sensorialmente dizendo, de tocar a imagem. Isso acontece quando o espectador reconhece a sua percepção e os efeitos em sua sensorialidade, e consente em participar de processos mais íntimos de identificação com o filme, ocasionando em uma relação mais intensa e profunda com a imagem (MARKS, 2000).

643 - A autora coloca cinco pontos centrais para discutir a obra de Woodman: execução dos trabalhos como série (repetição); teatralidade e encenação nas fotos; caráter tátil e sensual das fotos; uso do corpo em subjetividade e representação; geometrias do espaço.

Em *Le corps sublimé* (2007), a história de Francesca Woodman é explorada através da encenação em reproduções dos processos de criação de suas fotografias. Em uma linha narrativa fragmentada e poética, é possível acompanhar as produções fotográficas nos processos criativos da artista, tecendo discussões e reflexões sobre o olhar artístico, o corpo, a moralidade e a intimidade. Observamos no filme o que seria a composição de diversas fotografias de Woodman, como: *Me and My Roomate* (1976), *Charlie the Model* (1977), *About Being My Model* (1976), *Space2* (1976), e a prestigiada série, *On Being An Angel* (1977).

No filme, através dos recursos audiovisuais, Jérôme de Missolz se propõe trabalhar alguns elementos que constituem as fotografias, trazendo a dimensão de movimento e posicionando, também, o corpo como elemento principal da narrativa. Pensando na corporeidade de Francesca e de outras personagens, é através dela que o filme tenciona uma potencialidade para as sensações e a visualidade háptica que, segundo Marks (2000), acontecem através de uma constante subjetividade entre o espectador e a imagem (MARKS, 2000).

Tendo o corpo como elemento essencial, o filme percorre os aspectos íntimos, transgressores e identitários da produção artística de Woodman. Devido à nudez ser apresentada tão intensamente nas imagens do filme, o corpo proporciona uma experiência de proximidade por meio das imagens íntimas. Sendo assim, as subjetividades da artista e os discursos libertários que no filme são tão importantes, fazem o espectador recordar qual o papel daquele corpo na imagem, através de sua memória subjetiva e afetiva ou pelo que ele reconhece através das configurações sociais e culturais da qual vive.

No filme, o contato da pele da artista e sua relação com a matéria corporal, ilustra a potencialidade entre corpo e experiência, em certos momentos Francesca acaricia, afaga a pele e faz do corpo um "lugar" de consequências. Além de produzir significação, alude Marks (2000), as imagens da pele criam processos de identificação, efeitos esses, que intensificam o teor altamente sensório das imagens, o roçar na imagem com os próprios olhos (MARKS, 2000).

O contato na pele torna-se, em modos de sentido, impulsionado pelo gesto, em que a encenação de tato passa a ativar a memória corporal de toque do espectador (MARKS, 2002). Esses modos de apresentação do corpo propiciam estados de afetação, aguçando o sentido tátil - o de tocar sua própria pele.

Figura 1 – Corpo e espaço

Frames de "*Le corps Sublimé*" (2007) dirigido por Jérôme de Missolz.

A questão do espaço, demarcada pelas longas tomadas dos processos fotográficos, também é um dado importante no filme. Em variados momentos, o espaço é capturado como modos de intimidade. As fotografias encenadas transportam o espectador até os ambientes ruinosos, paisagens e arquiteturas americanas e italianas. Entre paredes destruídas, campos, mares, belas mobílias e edificações, o espaço no filme torna-se um modo de conduzir às intimidades e aos lugares que deram vida as fotografias de Francesca.

Digamos que através das noções táteis da experiência e da conexão entre corpo e espaço, é possível experienciar de maneira mais íntima a relação entre as texturas do ambiente em contato ao corpo. Esse pensamento é discutido por Erly Vieira Júnior (2020; 2021), na relação em corpo e espaço exercem potencialidades à imagem. Ambos fazem pensar como o doméstico e o íntimo refletem o papel das cotidianidades, ao mesmo tempo que fortalecem normas de conduta e a identidade cultural (VIEIRA JÚNIOR, 2020). Fator importante para reconhecer o potencial das imagens do corpo como um dado da cultura e como esses modos de afetação são consolidados no corpo do sujeito.

CONFIGURAÇÕES SENSORIAIS: O LUGAR DO CORPO E DAS SENSIBILIDADES

Ao considerar o potencial háptico e o sensível nas imagens do filme *Le Corps Sublimé* (2007), temos que a experiência pode ser observada em uma leitura que coloca as imagens e as sensações à margem da cultura, em virtude do poder do qual o corpo tem perante nossas configurações sociais.

Ana Bernstein (2015), discute através das fotografias de Woodman a potencialidade da corporeidade desde a arte feminista da década de 1970, qual mostra como as artistas mulheres dedicaram-se a usar o corpo como instrumento de arte. É possível, refletir que a subjetividade artística, a performance de gênero e do feminino se materializem em seus trabalhos. Conceito que parte da performatividade em Judith Butler (2015), onde a realidade de gênero possui um valor pautado nas performances sociais do feminino e do corpo da mulher (BUTLER, 2015). Isso faz com que esse posicionamento seja um modo de se colocar criticamente – entre sujeito e objeto da própria arte (BERNSTEIN, 2015).

Ao pensar no potencial do corpo como objeto que em sua materialidade imagética tenciona críticas a nossa cultura através da arte. Temos que a experiência com a imagem desses corpos também está relacionada aos movimentos da nossa sociedade, sendo capaz assim de considerar que a experiência e a sensorialidade possuem uma relação intrínseca a essas transformações.

Vivian Sobchack (2004), em *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*, explica que a experiência envolve nossa relação com o mundo e os outros. Por esse motivo, condiz às nossas estruturas, sistemas históricos e culturais, dos quais modulam e inferem nossa percepção (SOBCHACK, 2004). Embora sua abordagem descreva as nuances tecno-

lógicas e audiovisuais, podemos dizer, assim como David Le Breton (2019; 2021), que essas modulações e nossas configurações culturais afetam as formas que percebemos e experienciamos sensorialmente o mundo e as "coisas" (LE BRETON, 2019).

Tais sensações são um dado além da experiência com o filme, já que estão inseridos em um contexto da nossa cultura sensorial, segundo Le Breton (2021). Nesse pensamento, a sensorialidade e os estados de afetividade desencadeiam papéis na produção de sentido, isso porque são essenciais para as formas que vemos, sentimos e entendemos o mundo (LE BRETON, 2021).

As sensações operam junto aos nossos processos racionais e tencionam nossos valores e lógicas pessoais, por sistemas de valores que traduzem nossas relações e valores confrontados com o mundo, para ele, "sentir o mundo é outra maneira de pensá-lo, de transformá-lo de sensível em inteligível. O mundo sensível é a tradução em termos sociais, culturais e pessoais de uma realidade outroramente inacessível senão por este subterfúgio de uma percepção sensorial do homem inscrito em uma trama social" (LE BRETON, 2021, p. 29).

A relação cultural das sensações pode ser exemplificada através do que discutimos sobre o corpo de Francesca no filme de Missolz. Isso porque, através do corpo, a narrativa permite uma exploração da corporeidade e da nudez em seu lugar na cultura de arte e no cinema. Essa presença torna-se essencial para refletir sobre o desenvolvimento do corpo na imagem e suas nuances de intimidade e proximidade.

Além de um processo racional, o filme permite que as sensações tracem caminhos para ser possível entender o que o corpo nos diz, através da sensorialidade, sobre o lugar da corporeidade de Francesca como espaço de resistência, feminilidade e liberdade. Por um lado, podemos pensar as imagens como um ato performativo da arte feminista. Sob outra perspectiva, refletir sobre como a sensorialidade é afetada e como a experiência reproduz o que a cultura ensina. Mais que isso, considerar como esses moldes de repressão e negação do corpo nu são pertencentes às configurações sociais e influenciam os modos de sentir.

REFERÊNCIAS

BERNSTEIN, Anna. Francesca Woodman: fotografia e performatividade. In: CHIARA, Ana (Org.). *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 119-140, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

_____. *Antropologia das emoções*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

MARKS, Laura U. *The Skin of the Film*: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. 1. ed. Durham; London: Duke University Press, 2000.

_____. *Touch*: Sensuous theory and multisensory media. 1. Ed. University of Minnesota Press; Minnesota. 2002.

RAYMOND, Claire. Afterimages: Ana Mendieta and Francesca Woodman. In: *Women Pho-*

tographers and Feminist Aesthetics. Routledge, 2017. p. 92-119.

ROGERS, Anna Backman et al. Not Because My Heart is Gone; Simply The Other Side: Francesca Woodman's Relational and Ephemeral Subjectivity at the Limit of The Image. *AVANT: Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej*, n. 1, p. 1-13, 2021.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts*: Embodiment and moving image culture. Los Angeles: Univ of California Press, 2004.

VIEIRA JUNIOR, E. M. Estéticas da corporeidade e espectatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo. *Revista Visuais*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 32–50, 2021.

_____. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. 1. ed. Vitória: Edufes, 2020.

Fissuras docentes em cinema de grupo[644]

Scholastic fractures in Group Cinema

Viviane de Carvalho Cid[645]
(Doutorando – PPGCINE/UFF)

Resumo: Trazendo o gesto *aberrante* e o *brincar* como o gesto criativo que nasce e embala as experiências do que chamamos de Cinema de Grupo, procuro refletir sobre os efeitos da prática de grupo fomentada pelo cinema nos professores de educação básica.

Palavras-chave: Cinema, clínica, educação.

Abstract: Utilizing the abnormal act and the ludic as creative action that is born from and cradles the experiences that we call Group Cinema. I try to consider about the effects of the group practice fostered by cinema on elementary teachers

Keywords: Cinema, clinic, education.

TEMPO DO QUASE-ACONTECIMENTO

Trago, nesse escrito, um passeio pela dimensão do *quase* acontecimento instaurado pelos gestos criativos disparados dentro das experiências do que chamamos de Cinema de Grupo. Participo do projeto de extensão Cinema de Grupo desenvolvido pelo Laboratório Kumã (UFF) desde 2018. O Cinema de Grupo é fomentado pela Pedagogia do Dispositivo, assim, semanalmente o grupo se propõe a fazer algum desafio em imagem e som com regras comuns a todos. As produções nascidas desses desafios são assistidas coletivamente e esse ver junto mobiliza cada encontro e leva ao próximo desafio de criação. O projeto começou voltado para professores de educação básica que, muitas vezes, não tinham nenhuma experiência com o cinema. Neste projeto, o cinema aproxima-se da prática clínica, devido às suas potencialidades de provocar deslocamentos experimentados em grupo que multiplicam o repertório de viver a educação.

Muitos professores chegam motivados pela crença de que farão uma capacitação que melhorará suas metodologias em sala de aula. Chegam esperando que o saber técnico em cinema irá se acumular de forma roteirizável após um período demarcado de encontros. Antecipam tempo e saberes, projetam o depois, nutrem os receios e dívidas.

644 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: Cinema e Educação (remoto).

645 - Doutoranda pelo PPGCine/UFF. Mestre em Antropologia pelo PPGSA-UFRJ. Graduada em Ciências Sociais (IFCS-UFRJ). Professora de Sociologia na rede básica de ensino.

A partir do que os dispositivos fazem acontecer, percebendo que não há centralidade ou autoridade de saber, muito menos objetivo a ser atingido que desencadeia motricidades a serem seguidas, a linearidade do tempo passa a ser mais uma linha e perde seu poder de predeterminar. O cinema aqui instaura um tempo do grupo, palatável à alucinação:

> Quando o cinema utiliza esse procedimento, temos tempos que beiram à alucinação, pois a relação entre verdadeiro/falso, passado/futuro, virtual/atual, acontecimento/não acontecido se torna indiscernível ou reversível, abrindo a imaginação para o domínio do "quase". (PERLBART, 2019, p. 257)

Ao se disporem a se reunir semanalmente, os professores se abrem para uma temporalidade própria do cinema de grupo, onde nada parece acontecer, mas onde todos que participam sentem que tudo acontece. O quase-nada, o mínimo, a sutiliza, o quase imperceptível, são gestos que compõem os encontros. Gestos que viram imagens, sons, palavras e silêncios após nos lançarmos em dispositivos. São esses mínimos que interrompem, brecam, quebram o desencadeamento *sensório-motor* e nos fazem experimentar outras temporalidades e existências. O *quase-acontecimento* – conceito que Peter Pál Pelbart (2019) pega emprestado de Eduardo Viveiro de Castro – enfatiza a virtualidade do acontecimento que está sempre *por vir*, aquele que nunca coincide com o fato, inacabado, disfuncional.

CINEMA DE GRUPO

Dispositivo vestígio da dança: escolher alguma parte do corpo para prender a câmera/celular; dançar/movimentar enquanto grava um vídeo de até 2 minutos.

> Dançar sentindo a câmera que traz um peso diferenciado ao corpo e, só por estar ali, já impede os gestos corporais automáticos. Entender como irá prender a câmera ao seu corpo e experimentar através deste acoplamento faz com que nosso repertório corporal seja atravessado por outros agenciamentos. Nos fizemos em interação com o que encontramos disparando movimentos conexos e desconexos. (Trecho do relato enviado por e-mail para o grupo sobre o encontro 13, 2021)

Sozinho, a partir do toque da câmera ao corpo, é preciso decidir e descobrir onde e como prender a câmera ao seu próprio corpo. Assim, mesmo desligada, ela se faz presença na relação consigo mesmo. Começar um movimento que já é interrompido pelo peso da câmera, faz com que o próximo passo tenha um peso diferente. Só de imaginar-se fazendo o dispositivo, alguns relataram o receio pelo verbo *dançar*. À princípio nos questionamos se conseguiríamos dançar. Decidimos, então, incluir o verbo *movimentar* para não acanhar o corpo. O movimento brota longe do costumeiro centro de gravidade que escapa. Dançar com e pela a câmera, sem saber o que está sendo capturado por ela. Movimento de câmera-corpo/corpo-câmera, emaranhados. Após vermos juntos as imagens que ficaram, nos perguntamos sobre os impulsos que movem tais corpos. Um movimento que sai do corpo, mas não volta para ele mesmo: chega ao céu, à sombra na parede, aos detalhes do chão tremidos, à saia que sozinha embaralha o corredor.

No dispositivo todos os participantes recebem a mesma proposta e devem retornar com sua criação no encontro seguinte. O membro carrega de certa forma o grupo ao longo de seu cotidiano enquanto tenta realizar ou não o que foi proposto. Essas criações disparadas pelo coletivo infiltram a rotina, ao mesmo tempo em que funcionam como interação com o *fora* do grupo e de si mesmo. Quando os participantes retornam, trazem fragmentos dessa rotina e de seu próprio corpo, desse *fora*, que acaba sendo apropriado pelo grupo, tecendo um repertório comum a cada reunião. Assim, as criações em imagens e sons dos participantes em interação com o mundo, mobilizado pelo grupo, são as matérias que sedimentam o próprio grupo. As criações audiovisuais são sempre singularizações de um fora que o corpo escolhe enquadrar para devolver, em desapego, ao grupo.

> No grupo, o que nos chega de novo já chega pelo cinema, pelas imagens: a relação dos indivíduos com essas novas interações com sujeitos, estéticas, afetos, palavras não chegam como uma relação dicotômica entre duas pessoas, mas triangulada com um objeto – uma foto, uma experiência sonora – que aponta para um *fora do eu*, um fora do próprio grupo. (MIGLIORIN et al, 2020, p.154)

Tudo começa com uma proposta inicial, um tanto simples, que funciona como o ponto de partida. Ponto de partida comum do *fazer* e o *ver*. O que chegará ao grupo ninguém controla. Os participantes carregam o dispositivo consigo, e mesmo que não os realizem, só o questionamento do como fazer ou as mil ideias pensadas que não se atualizam, são provocativos. Quando retornam no encontro seguinte, imagens, sons e participantes chegam embebidos por essa ida para fora acompanhado pelo grupo.

O fazer mobiliza o corpo no encontro com o inesperado. Ao se propor a fazer, é preciso lidar com aquilo que escapa. Sente-se na pele o descontrole, um passarinho que entra no quadro, uma criança que grita roubando a centralidade do som. Mas a dimensão do que escapa também é mobilizado no ver junto. Em anonimato, as imagens e sons produzidas são vistas coletivamente, podendo se juntar e se afetar à revelia de qualquer intenção individual. Soltas, as materialidades das criações podem vagar e esbarar em participantes, imagens, sons, silêncios, provocando desajustadas conversas. A ordem aleatória das projeções; os comentários ou silêncios que se tecem ao longo do ver junto; o que foi escolhido para ser enquadrado e até o que não aparece nas imagens e sons; vão costurando múltiplas possibilidades.

O autor anônimo pode até se incomodar com os comentários sobre sua criação, mas graças a horizontalidade tecida pelos dispositivos, mesmo que ele revele a autoria, suas intenções de autor não controlam mais as imagens e os sons devolvidos ao grupo. O autor inicial pode buscar com afinco refazer o dispositivo várias vezes tentando chegar a algum resultado que almejou. No entanto, dentro das dinâmicas dos grupos, as criações escapam de seus autores e se tecem impessoais.

Se autorizar a fazer e se autorizar a entregar o que fez ao grupo são gestos distintos, que carregam sempre certa angústia e que pode ter a face da frustação devido ao apego. Mas, quando a cada semana, um dispositivo te convida a voltar fazer, a angústia vira acom-

panhante, fazendo parte do processo de criação. Talvez ela nunca desapareça, apenas acostuma-se a ela. O corpo passa a conseguir sustentá-la graças as surpresas que podem surgir apenas porque um certo desapego foi exercitado.

Não é um processo fácil. Parte dos participantes sequer retornam aos encontros. Muitas expectativas são erguidas e acabam por desabar. No entanto, é vendo junto o que se criou que as angústias do fazer são compartilhadas e acolhidas. Buscar produzir um som de relógio para tentar representar o mecanicismo das escolas e descobrir que os outros escutaram um compasso de samba pode gerar frustração, mas também surpresas.

Nada nos encontros pode ser controlado, uma vez que existe um lapso entre o que cada um tentou criar e de como isso irá esbarrar nos outros e até nas outras criações dentro do grupo. Se tudo fosse uma mera exposição das intenções de um autor, a imagem e o som entrariam no grupo já marcados por algo externo a elas mesmas, uma marca individual que controla como cada um – participantes, palavras, silêncios, sons e imagens – irão se relacionar.

Vale enfatizar que a sustentação dessa angústia do criar não é um movimento linear de acúmulo em que a cada encontro se sente menos angústia por se ter mais confiança. A confiança do fazer, ou certo conforto por saber o que se está fazendo, não aparece no cinema de grupo, uma vez que os dispositivos não buscam ensinar nada, seja técnica de cinema ou maneiras de se estar no mundo. Vai sempre surgir um dispositivo que imporá um grande desafio ao fazer, mesmo ao corpo mais vivenciado em cinema de grupo. Não existe um grau de facilidade ou dificuldade dos dispositivos, a angústia do fazer pode aflorar nos dispositivos aparentemente mais simples, pois tem a ver com o modo como cada um se relaciona com o dispositivo e o modo como o dispositivo nos faz nos relacionarmos com o mundo, ou seja, está ligado as singularidades de cada participante.

Sendo assim, não tem como saber o que está por trás do que chamamos de angústia. É preciso a constante sensibilização em relação a como os dispositivos mobilizam de diferentes formas os participantes, uma vez que o risco de colapsar o corpo é sempre vizinho.

GESTO ABERRANTE E O BRINCAR

Tendo esses movimentos próprios ao cinema de grupo, vale refletirmos sobre como a criação acontece. Ela não se faz como grande acontecimento, a descoberta da obra-prima ou vocação. O que chamo de gesto criativo não se relaciona ao saber fazer. Quando um participante prende uma câmera a si mesmo e se move, desencadeia ações instauradoras de existências inacabadas. David Lapoujade (2017) nos empresta o conceito de instauração de Étienne Souriau para pensarmos que gestos são estes que compõem e são acionados pelo cinema de grupo:

> O fundamento preexiste de direito ao ato que, no entanto, o coloca; ele é exterior ou superior àquilo que fundamenta, enquanto que a instauração é imanente àquilo que instaura. *A instauração só se sustenta com seu próprio gesto,* nada preexiste a ela – daí a filosofia dos

> "gestos" de Souriau. Ou seja, fundamentar é fazer preexistir, enquanto que instaurar é fazer existir, mas fazer existir de certa maneira – a cada vez (re)inventada. (LAPOUJADE, 2017, p. 88-89)

Gestos instauradores que legitimam o direito dessas virtualidades estarem no mundo, gestos que deixam de ignorá-las ou desprezá-las, que apenas abrem a possibilidade de uma maneira inacabada de existir ocupar um tempo-espaço. Essa legitimação de existências em virtualidades não vem de um sujeito, o Eu não fundamenta existências. Existir e fazer existir é um mútuo processo de instauração, que versa sobre lidarmos com a dúvida que priva a legitimidade de uma existência.

O gesto de criação mobilizado pela proposta de um dispositivo reverbera para além das materialidades - foto, vídeo, som –, sedimentam vestígios que legitimam outras existências. Talvez o que um participante se autorize a realizar através do grupo só exista ali, ou até transborde de diferentes maneiras para além dos encontros. São gestos que fazem algo quase-acontecer, que produz um quase-corpo capaz de sustentar essas existências não ancoradas. Assim, sem querer, um professor que chega com ânsia em acumular metodologias para suas aulas, tope com modos inesperados de se estar no mundo. Ao entregar esses tropeços ao grupo, também acaba alimentando os tropeços de outros.

Esses gestos de criação que afloram dentro do processo de cinema de grupo são gestos aberrantes no sentido que Pelbart (2019) enfatiza a partir de Lapoujade. Produzem um abalo ao redor; fissuras que nos arrancam de nós mesmos; liberam algo que escapa a nossa capacidade de compreender, sentir, de programar; extrapolam a vivência ordinária (Pelbart, 2019). Esses gestos aberrantes são excessos não domados que desfazem camadas já envelhecidas e seguem em movimento ininterrupto de invenção.

Os dispositivos em grupo lançam o corpo no atrito com o acaso e fazem emergir gestos que refletem esse experienciar o múltiplo da própria existência. Certo desvio de si, impensável até o momento do fazer, mas que são acolhidos pelo grupo no ver junto, antídoto ao risco mortífero da aberrância. O cinema de grupo instaura grupo não por ser apenas coletivo, mas por entregar um comum, refeito a cada encontro, que possibilita os gestos aberrantes.

Nos aproximando do brincar em Brian Massumi (2017), podemos perceber que esse jogo disparado pelos dispositivos, pode instaurar uma mudança qualitativa na natureza da situação enquanto passagem. O gesto performativo do brincar é imediato e efêmero, mas também se faz como inventividades. A força do gesto lúdico assinala uma diferença mínima e instaura uma *zona de indiscernibilidade*, ao reunir atos que nunca estariam juntos se não pelo ato de brincar. A partir de uma força instantânea, os envolvidos habitam certo paradoxo, improvisam outros sem deixar de ser; provocam uma mútua inclusão, pois se afetam, afetando a todos; e mobilizam o possível.

> O excesso estilístico da brincadeira, sua -esquidade, não corresponde apenas a um detalhe que floreia o gesto, mas a um poder de variação. A forma do gesto é deformada, de modo mais ou menos

> sutil, sob pressão do entusiasmo do corpo que o realiza. Na deformação, a forma análoga assume outra forma. A lacuna entre gesto lúdico e seu análogo cria uma margem de manobra: abre espaço para a improvisação. A brincadeira é a área de atividade dedicada à improvisação das formas gestuais, um verdadeiro laboratório de formas de ação ao vivo. Aquilo de que se brinca é invenção. (MASSUMI, 2017, p. 28)

O brincar, ao embebedar o corpo pela sua *capacidade de improvisação espontânea*, o faz sustentar um poder de variação sob certo território, provocando desterritorializações. O gesto do brincar suspende o corpo-docente, sem o negar, ao mesmo tempo em que o convida a operar em fabulações. Esse gesto é possível pois o grupo entrega um terreno comum, zona indiscernível, que reúne aquilo que foi suspenso e, ao mesmo tempo, convocado para que as brincadeiras aconteçam. A partir da convocatória do fazer podemos perceber como a improvisação frente ao instituído faz com que participantes lidem com um agir para além do que os parâmetros de normalidade e utilidade lhes entregam, provocando deformações nos seus modos de existências já edificados. Em nenhum momento o já edificado é excluído do processo, ele é convocado e compõe a situação do brincar, por onde o gesto lúdico pode aflorar inventividades que ressoam o possível no já dado.

Os professores chegam ao grupo por serem professores, se lançam no fazer junto por serem professores e, sem deixar de serem professores, provam e incluem suas variações no grupo. Em poucos momentos a escola, a educação ou a docência aparecem nas regras dos dispositivos, e em nenhum deles convidamos os professores a representar a educação ou a usamos como temática. Vestígios desses terrenos da docência podem transbordar no grupo, não sendo abandonados, mas, a cada encontro, deixam de centralizar a atuação no grupo e quando surgem estão deformados pelos provocativos dos dispositivos.

REFERÊNCIAS

LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. São Paulo: n1, 2017.

MIGLIORIN et al. “Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado”. Revista

GEMINIS, São Carlos – UFSCar, v.11, n.2, p.159-164, dez, 2020.

MASSUMI, B. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: n-1, 2021.

PELBART, P. P. *Ensaios do assombro.* São Paulo: n-1, 2019.

[in]Transition, a prática do vídeo-ensaio como crítica acadêmica[646]

[in]Transition, the practice of video essay as academic criticism

Wanderley de Mattos Teixeira Neto[647]
(Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas – UFBA)

Resumo: O intuito do trabalho é analisar a produção de ensaios audiovisuais da revista [in] Transition à luz do objetivo editorial da publicação: a proposição da crítica de cinema em vídeo como um *novo modo de escrita acadêmica*. Ao longo das análises, notamos uma produção ainda validada pela palavra (escrita e falada), mas que encontra expedientes de linguagem que tornam a comunicação acadêmica mais didática e performática.

Palavras-chave: Vídeo-ensaio, [in]Transition, crítica, análise fílmica, cultura digital

Abstract: The purpose of this work is to analyze the production of audiovisual essay published in [in] Transition observing the publication's editorial objective: the proposition of vídeo film criticism as a *new way of academic writing*. Throughout the analyses, we noticed a production still validated by the word (written and spoken), but which finds language expedients that make academic communication more didactic and performative.

Keywords: Video essay, [in]Transition, criticism, film analysis, digital culture

Em *A Análise do Filme*, Jacques Aumont e Michel Marie (2004) abordam a inacessibilidade às cópias físicas dos filmes como um desafio nos estudos de cinema dos anos de 1960 a 1970. Nesse cenário, a dificuldade de acesso ao filme em sua versão física impossibilitava o pesquisador *pausar a imagem* durante o processo analítico de obras cinematográficas, algo essencial para a observação crítica. Alargando um pouco o espectro da discussão a todos os paratextos sobre os filmes e a cultura cinematográfica, Martine Joly (2002) entende os discursos acerca das obra audiovisuais produzidos até então como falas *a posteriori*, atos de memória acerca das imagens e da forma como elas foram apreendidas por uma espectatorialidade pretérita.

Aumont e Marie (2004) abordam a ascensão do vídeo nos anos 1980 como fundamental aos estudos de cinema em virtude do controle da imagem que a tecnologia proporcionou com o advento do VHS (a possibilidade concreta da pausa, do *slow motion* e, claro, da revisão do filme). Na sala de aula, professores começaram a exemplificar conceitos teóricos através da exibição de cenas das obras comentadas. Já nas pesquisas acadêmicas, o uso de

646 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão: CI-15 Experimental.

647 - Doutor e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (Póscom) na linha de pesquisa Culturas da Imagem do Som.

frames foram cada vez mais comuns na construção e comprovação de teorias. Além disso, o próprio processo de análise ganhou bastante com a viabilidade de revisões da obra que a aquisição ou aluguel de sua versão física trouxe.

Entendemos que o contexto da cultura digital em que vivemos no século XXI contribuiu para um cenário ainda mais amplo de possibilidades dos estudos de cinema no âmbito do uso das imagens. Nos anos 2000, os arquivos audiovisuais passaram a circular de maneira mais intensa na rede. Além disso, programas de edição de vídeo puderam ser usados por qualquer usuário autodidata a custos relativamente baixos (alguns até gratuitos). A produção de vídeo-ensaios mobilizada pelo desejo dos seus criadores de produzirem paratextos audiovisuais sobre a cultura cinematográfica em plataformas como o YouTube e o Vimeo surge então como consequência desse contexto.

O VÍDEO-ENSAIO

Na definição de Andrew McWhirter (2015), o vídeo-ensaio é a denominação atribuída a "[...] um filme analítico de curta duração sobre cinema e a cultura cinematográfica" (MCWHIRTER, 2015, tradução nossa, p. 369)[648]. Se contrapondo a um modelo de crítica de cinema dominante na internet, aquele centrado na imagem de um crítico que relata suas impressões sobre a obra diretamente para a câmera, o vídeo-ensaio é sustentado pela lógica da apropriação das imagens de terceiros (as cenas dos filmes). O vídeo-ensaio ganhou popularidade *online* com a produção de canais do YouTube que rapidamente se notabilizaram na década de 2010, como o *Every Frame a Painting*, o *Nerdwriter* e, no Brasil, o *Entre Planos*.

Os ensaístas audiovisuais costumam destacar o protagonismo da edição das cenas dos filmes comentados nesses trabalhos (GRANT, 2014), abordando-os como a expressão de um pensamento pela justaposição de imagens em um modelo retórico próximo ao de Eisenstein (2002) quando abordava a montagem no cinema. Ao mesmo tempo, por uma junção de expedientes criativos, talvez maior que a crítica escrita, o vídeo-ensaio é encarado como um trabalho performático por muitos deles (STORK, 2012).

Cabe um destaque para a produção acadêmica de vídeo-ensaios, notabilizada também na década de 2010. Pesquisadores de cinema e estudos da mídia como Catherine Grant (Universidade de Sussex), Christian Keathley (Middlebury College) e Jason Mittell (Middlebury College) se dedicaram a esse tipo de crítica acadêmica como forma de testar metodologias de análises da imagem em movimento, formando uma geração de vídeo-ensaístas através de workshops e rompendo com a tradição universitária da expressão do conhecimento por meio da palavra. Juntos esses pesquisadores foram responsáveis por projetos como o *Scholarship in Sound and Image*, que desde 2015 propõe atividades imersivas e de aprendizagem de técnicas de edição de vídeo-ensaio (KEATHLEY et al., 2019), e a revista acadêmica *[In] Transition*, fundada em 2014 e dedicada à publicação de trabalhos no formato. As publicações audiovisuais da *[in]Transition* são os nossos principais objetos de estudo.

648 - Tradução para: "[...] a short analytical film about films or film culture" (MCWHIRTER, 2015, p. 369)

OS VÍDEOS PUBLICADOS NA *[IN]TRANSITION*

A *[in]Transition* é uma publicação acadêmica que funciona nos mesmos moldes das revistas de artigos escritos, ou seja, todo vídeo-ensaio submetido passa por uma avaliação criteriosa dos pares. Segundo suas políticas editoriais, existem dois critérios fundamentais para a escolha dos trabalhos que compõem as edições da publicação: o uso criativo das ferramentas multimídia e o *efeito de conhecimento* da peça audiovisual, ou seja, seu impacto no campo de estudos (ABOUT, 2022).

Nossa análise visa compreender como os objetivos declarados pela publicação são concretizados na prática pelas edições da *[in] Transition*. Para a análise, consideramos como objeto os trabalhos publicados nas edições 9.1 (2022) e 8.3 (2021) da revista[649]. As edições totalizaram 12 vídeos, cujo tempo de duração varia entre 5 e até 35 minutos.

Uma das principais discussões entre os pesquisadores que têm realizado e analisado a produção de vídeo-ensaios tematizando o cinema é o excessivo didatismo e, por vezes, redundância da presença do texto narrado nessas produções, o denominado modo explicativo (*explanatory mode*) por Keathley (2011). O autor defende um uso moderado da narração no vídeo-ensaio a fim de que a linguagem crítica, ainda muito vinculada ao uso das palavras para expressar ideias, possa explorar outros recursos expressivos (a retórica da edição, da música etc.) se aproximando mais daquilo que define como um modo poético do vídeo-ensaio (*poetic mode*).

As metas da *[in]Transition* se aproximam da defesa de Keathley (2011). Segundo os próprios editores no site, a publicação tem o intuito de criar um contexto de entendimento e validação do audiovisual como um *novo modo de escrita acadêmica* (ABOUT, 2022). Assim, há na revista um caráter afirmativo da crítica videográfica como possibilidade de construção e expressão do conhecimento no campo acadêmico.

Analisando o conteúdo da publicação, percebemos que as postagens da *[in]Transition* são compostas de três materiais: o trabalho videográfico; uma declaração do criador do vídeo a respeito do seu processo criativo e acadêmico; e, ao menos, um texto de revisão assinado por pares requisitados pela equipe editorial. Nesse sentido, podemos entender que, mesmo trazendo uma proposta arrojada, há ritos da produção acadêmica preservados. A presença da palavra escrita é entendida como inevitável em um processo de afirmação acadêmica desse *novo modo de escrita*.

Além dos textos de suporte que operam como guias da fruição dos vídeos da *[in] Transition*, há um predomínio da narração nessas produções. Os vídeo-ensaístas ainda preferem expor suas ideias sobre os filmes comentados por meio de uma concatenação lógica das palavras, revelando um didatismo que tem nas imagens um exemplificador daquilo que é dito sobre as obras. No âmbito dessa discussão, podemos até mesmo questionar a classificação dessas produções como ensaios tendo em vista que, conforme definição de autores que se debruçam sobre o gênero na literatura, ele tem como característica a liberdade da

649 - Na ocasião da realização da pesquisa, as duas últimas edições publicadas. A análise foi realizada no primeiro semestre de 2022.

forma e a natureza especulativa (ADORNO, 2003), ou seja, sua localização em uma "zona suspeita da cientificidade" (STAROBINSKI, 2018, p.15). Os vídeos publicados na *[in]Trasition* estão necessariamente vinculados a conceitos teóricos, se preocupam em apresentar teorias comprovadas na prática pelas obras e possuem o ímpeto de lecionar algo ao espectador.

Há que se notar que, ainda assim, as peças audiovisuais publicadas na *[in]Transition* revelam fissuras pontuais na tradição da apresentação de trabalhos acadêmicos. Elencamos a seguir quatro desses traços que merecem maior atenção:

Diferentes tons na narração. Conforme Keathley (2011), um dos caminhos para o vídeo-ensaio no modo explicativo estar mais inclinado para um modo poético, rompendo com a tradição de um didatismo monotonal das palavras, é o investimento performático na narração. Percebemos isso no vídeo-ensaio *The Stairwell: Memoirs and Mirages of Film Noir* de Stephen Broomer que aborda a representação da amnésia no cinema noir. O vídeo é marcado por uma narração em tom afetivo na primeira pessoa ao usar as lembranças da espectatorialidade infantil do narrador com filmes como *Miragem* (1965) de Edward Dmytryk. Em contrapartida, *What is Neo-Snyderism?* de Ariel Avissar é narrado em tom mais distanciado a fim de conceber um vídeo que ironiza a gramática corrente do vídeo-ensaio no modo explicativo[650] e o culto em torno do corte do diretor Zack Snyder para *Liga da Justiça* (2017).

A contemplação das imagens dos filmes. Mesmo servindo como exemplificador da narração, a imagens dos filmes ganham um acentuado destaque nesses vídeos quando há pausas na leitura dos textos a fim de que o espectador possa fruir de forma direta as cenas das obras. Iniciativas nesse sentido trazem um teor mais contemplativo para os ensaios da revista, escapando da vocação intelectiva de algumas dessas produções. Isso ocorre, por exemplo, no vídeo-ensaio *Ripple, Rustle, Shimmer and Shake: The Cinematic Rapture of Grass* de Anne Rutheford no qual a ensaísta tece considerações sobre a maneira como alguns cineastas usam o movimento da grama com o vento em seus filmes. Em algumas passagens do vídeo, Rutheford interrompe a narração para que o espectador contemple algumas cenas.

A exploração de recursos sonoros. Além da escolha de músicas que não parecem aleatórias na composição desses vídeos, sempre levando a espectatorialidade a humores desejados, há que se destacar o uso inventivo de efeitos sonoros. Em *Mediated Ausculation*, Emilija Talijan faz uma comparação entre a capacidade do cinema de explorar a via auditiva, rompendo os limites do corpo humano na medida em que possibilita o público ouvir murmúrios e exalações dos personagens, com a função do estetoscópio na Medicina. Ao longo de todo o vídeo-ensaio, o espectador ouve sons de batidas do coração se mesclarem à narração e às imagens editadas.

Intervenções gráficas e no tempo das imagens. Com frequência, os vídeos da *[in]Transition* usam recursos como janelas comparativas, pausas e acelerações nas imagens, além do *slow motion,* expedientes que contribuem com a vocação didática dessas produções.

650 - *What is Neo-Snyderism?* é um pastiche de um vídeo-ensaio seminal de Kogonada sobre o neorealismo italiano, *What is neorealism?*. Nesse vídeo-ensaio são impressas características que acabaram sendo replicadas por outros ensaístas como o excesso de didatismo nos textos narrados, o uso das imagens como exemplificador das teorias e uma narração mais distanciada.

Em *The Moment of Recognition: Phantom Lady and Sorry, Wrong Number*, Patrick Keating aborda a tomada de reconhecimento (*recognition shot*) no cinema clássico estadunidense[651]. No vídeo, Keating compara o uso desse tipo de tomada em cenas do filme *A Dama Fantasma* (1944) de Robert Siodmak e *A Vida por um Fio* (1948) de Anatole Litvak usando janelas comparativas e pausando alguns momentos para que o espectador perceba detalhes que em uma espectatorialidade corrente passariam despercebidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciativas como a *[in] Transition* são resultados das transformações no cenário de possibilidades expressivas e metodológicas que foram apresentadas aos estudos de cinema a partir do acesso facilitado às cópias dos filmes, programas de edição de imagens e plataformas de exibição e distribuição de vídeos da cultura digital. Ainda assim, há desafios na proposição de um pretenso *novo modo de escrita acadêmica* encampado pela crítica audiovisual. Por ser ainda muito recente, o vídeo-ensaio transita entre características de uma tradição (aquela baseada na palavra) e de uma abordagem disruptiva. Nesse sentido, a tradição do texto acadêmico (narrado e escrito) é utilizada como legitimador de outras possibilidades propostas pelas produções publicadas na revista.

Ao final do processo de análise, notamos que os vídeos da *[in] Transition* ainda que ancorados no recorrente modo explicativo da produção de vídeo-ensaio esgarçam as possibilidades desse formato de crítica, explorando expedientes expressivos típicos da linguagem audiovisual. Isso pode ser sentido pela variedade de proposições de olhares para os filmes, mas, sobretudo, pelos vídeos não representarem meras versões com imagens em movimento de trabalhos acadêmicos que poderiam ser apresentados na forma de um artigo escrito. Nesse aspecto, é interessante notar como as produções da revista encontram nos expedientes da linguagem audiovisual caminhos para tornarem suas contribuições intelectuais mais didáticas para seus receptores (tópico d), além de explorar um caráter mais performático desses trabalhos acadêmicos (tópicos a, b e c).

REFERÊNCIAS

ABOUT [in] Transition. Disponível em: http://mediacommons.org/intransition/about . Acesso em 10 mai. 2022;

ADORNO, T. W. *O ensaio como forma*: *In:* _____. Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003;

AUMONT, J.; M., Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004;

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002;

GRANT, C. "The shudder of a cinephiliac idea?: videographic film studies practice as material thinking". Aniki, vol.1, nº1, 2014. Disponível em: http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/47473/1/59-204-1-PB.pdf. Acesso em: 12 abr. 2022;

JOLY, M. *Os discursos "acerca de"*. *In:* _____ . A imagem e sua interpretação. Lisboa: Edições 70, 2003;

651 - Nela, a câmera dá um zoom em uma personagem quando esta tem algum tipo de revelação ou dedução na narrativa.

KEATHLEY, C. *La Cámera-Stylo*: Notes on video-criticism and cinephilia. In: CLAYTON, A.; KLEVAN, A. (org.). The Language and Style of Film Criticism. Nova York e Londres: Routhledge, 2011;

KEATHLEY, C.; GRANT, C.; MITTELL, J. *The Videographic Essay*: Practice and Pedagogy, 2019. Disponível em: http://videographicessay.org Acesso em: 12 mar. 2022.

MCWHIRTER, A. "Film criticism, film scholarship and the vídeo essay". Screen 56, 2015. Disponível em: http://screen.oxfordjournals.org/content/56/3/369.abstract . Acesso em: 12 jun. 2016.

STAROBINSKI, J. *É possível definir o ensaio?. In:* PIRES, P. R. (org.). Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

STORK, M. "In touch with the film object: Cinephilia, the video essay, and chaos cinema". Frames Cinema Journal, 02 jul. 2012. Disponível em: https://framescinemajournal.com/article/in-touch-with-the-film-object/ Acesso em: 12 abr. 2022.

“Melting movie places”: Um remix de salas de cinema do Instagram à RV[652]

“Melting movie places”: A movie theater remix from Instagram to VR

Wilson Oliveira Filho[653]
(Doutor – UNESA e PPGCINE/UFF)

Resumo: As imagens de fachadas e outros espaços das salas de cinema de rua são fenômenos da rede. A partir de fotos e vídeos do verdadeiro lócus da exibição de filmes e da leitura de trabalhos desse seminário, o DUO2x4 concebeu “Melting movie places”, gifs, glitches e anamorfoses em vídeo. Esse trabalho é uma análise dessa obra criada como webart para o Instagram e adaptada para realidade virtual e nos convida a pensar temas como diferentes espectatorialidades e as possibilidades artísticas do remix.

Palavras-chave: Salas de cinema, Cinema de rua, Realidade virtual, Instagram.

Abstract: The images of facades and other spaces in street movie theaters are a www phenomenon. From photos and videos of the true locus of film exhibition and the reading of works from this seminar, DUO2x4 conceived “Melting movie places”, gifs, glitches and video anamorphosis. This work is an analysis of this artwork created as a webart for Instagram and adapted for virtual reality and invites us to think about themes such as different spectatorships and the artistic possibilities of the remix.

Keywords: Movie theaters, Street movie theater, Virtual reality, Instagram.

Em uma análise de uma fotografia de duas moças na entrada do Cine Palácio na antiga Cinelândia, João Luiz Vieira apresentou no Encontro da Socine de 2021 um dos mais belos trabalhos da história desse seminário temático que tive o prazer, ao lado de Márcia Bessa e do próprio mestre João Luiz Vieira, de idealizar e coordenar em dois diferentes períodos. O autor interrogava naquela apresentação quantas histórias seriam possíveis de imaginar e qual seria a verdadeira história por trás daquela imagem; lembrava com Roland Barthes o potencial icônico desse tipo de fotografia, suas ambiguidades, ambivalências e nos interrogava ainda sobre as possíveis ressignificações da imagem (VIEIRA, 2021). Através do olhar atento de João Luiz não percebemos naquele momento, talvez tragados por sua fascinante fala, que o trabalho que desenvolvo ao lado de Márcia Bessa no DUO2X4 há algum tempo no Instagram se tratava mais do que uma ressignificação de imagens, mas das possibilidades mnemônicas, ou melhor com um neologismo “mnemocinemáticas”, de cada um que entra

652 - Trabalho apresentado no XXV Encontro SOCINE na sessão 04 do Seminário temático Exibição Cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil.

653 - Pesquisador do programa Pesquisa Produtividade e Professor auxiliar II na UNESA desde 2005. Docente credenciado do PPGCINE/UFF. Artista multimídia no DUO2x4. Autor de “McLuhan e o cinema” (2017).

em contato com fotografias de espaços de fruição cinematográfica. Essa série "Melting movie places" (2020 -), diferente do olhar minucioso para as fotografias do cinema de rua de Vieira, experimenta e ressignifica livremente imagens em sua grande parte já existentes, remixando-as como um Vj e recriando com efeitos de aplicativos diferentes como glitch app, gif criador/editor, picmorph, reverse e outras ferramentas de alteração de imagens para assim criar novas visualidades. Mesmo assim com toda a alteração que transforma a imagem original em algo novo, as lembranças que esses espaços podem despertar são fascinantes. São pura nostalgia no sentido atribuído por Andreas Huyssen, "uma utopia às avessas (...) exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais" (HUYSSEN, 2014, p.91).

Vale destacar que esse *work in progress* "Melting movie places" no Instagram tem poucos exemplos sonorizados e na realidade virtual (RV), por conta da necessidade própria da imersão, foi construída uma parte sonora usando recursos do chamado áudio 3d ou binaural, mas nesse artigo vamos nos ater a seu aspecto visual e suas implicações espectatoriais/midiáticas.

Ao adotar a hashtag antes do nome da obra nossa intenção era evidentemente manter o projeto na rede. Tratava-se de uma webart, mas como quase todo projeto do DUO2X4, devido sua influência experimental, mcluhaniana, portanto exploratória, convergiu para outras mídias. A obra foi exibida como parte do projeto de extensão da extinta sala de cinema no campus João Uchoa da UNESA e se tornou em parceria com dois outros artistas (Renan Oliveira e Ricardo Bento, mantendo uma tradição coletiva do DUO2X4) um projeto de realidade virtual.

No Instagram, a partir de fotografias, na maioria das vezes sem autoria definida, aplicamos efeitos diversos fazendo das próprias imagens dos cinemas pequenas fotografias e gifs que se movimentam aos moldes das cronofotografias e outros experimentos pré-cinematográficos como homenagem a Muybridge e Marey. Nesse sentido, trata-se de uma prática arqueológica das mídias, de uma metodologia criativa para remediações uma vez que a arqueologia midiática é muito executada através de trabalhos artísticos (PARIKKA, 2021).

Também forma gerados vídeos inspirados nos filmes gráficos de Richter e Ruttman, no estruturalismo de Ernie Gehr e Michael Snow entre outros e por obras contemporâneas de Glitch art. Outro ponto importante é que em certo sentido compartilhamos de uma exaltação do amadorismo como proposto por Marshall McLuhan:

> O profissionalismo é ambiental. O amadorismo é antiambiental. O profissionalismo incorpora o indivíduo aos padrões do ambiente total. O amadorismo almeja desenvolver uma consciência total do indivíduo e uma visão crítica do funcionamento da sociedade. O amador pode se dar ao luxo de perder. O profissional tende a classificar e a se especializar, a aceitar acriticamente as regras básicas do ambiente. As regras básicas providenciadas pela reação coletiva dos seus colegas servem como um ambiente difuso que ele, satisfeito nem percebe (MCLUHAN; FIORE, 2020, p.93)

Ir além das regras do ambiente midiático nos parece ser dever do criador experimental, do cinema estendido digitalmente que se instala em um novo espaço sensorial, cognitivo e social que é a rede mundial de computadores. Longe das necessárias classificações que ótimos trabalhos desse ST propõem, nossa ideia é não se especializar, não criar taxionomias nos efeitos aplicados às imagens, mas de perder-nos e não nos prendermos às imagens classificadas, para assim liberá-las para o espectador complementar, recompor e recriar. O próprio projeto originou uma nova série também com alguns exemplos na rede. "Em cartaz não mais" é um remix que funde os letreiros de cinemas abandonados com palavras que lamentam geralmente o fechamento desses espaços. A obra pode ser acessada também no Instagram com uso da *hashtag* seguida do seu título.

A trajetória de "Melting movie places" da rede para a realidade virtual evoca conceitos como intermidialidade e remediação, dialogando, sobretudo, com a teoria tetrádica elaborada por Eric e Marshall McLuhan. Nas "leis da mídia" que derivam dessa teoria quatro formulações são feitas. Lembramos aqui: O que uma tecnologia aperfeiçoa (*enhance*), o que ela torna obsoleto (*obsolesce*) o que ela recupera (*retrieve*), e em que um meio se reverte (*reverse*) quando atinge seu extremo? (MCLUHAN; MCLUHAN, 2000). Essas indagações foram ponto de partida da obra e se fizeram mister na adaptação para a realidade virtual, que por si só já remixa uma obra que tem pouco de original. Nessa transformação ficou claro que o espectador de cinema ou de obras na rede e imerso nos *gadgets* da realidade virtual se transforma. Assim como se transforma a arte da projeção (DOUGLAS; EAMON, 2009). Ver as imagens projetadas, e depois na tela dos dispositivos móveis e dos óculos de realidade virtual nos leva a considerar novos paradigmas para a própria projeção.

O verbete projeção encontrado no "Dicionário teórico e crítico de cinema", de Jacques Aumont e Michel Marie nos ajuda a compreender esse fenômeno transporte luminoso que o cinema consolidou. Divide-se em três partes tal fenômeno:

> A projeção como técnica O projetor de cinema é o herdeiro da lanterna mágica e de dispositivos análogos inventados desde o Renascimento (Kircher); a parte óptica, em seu princípio não mudou desde seu antigos aparelhos e trata-se ainda de iluminar por transparência uma imagem que será assim "transportada" para uma tela, depois de ter atravessada um conjunto de lentes que realizam seu aumento. O que o projetor acrescenta é a realização do movimento da imagem [...]
>
> A geometria projetiva. A imagem de filme resulta da tomada de vistas em um aparelho cuja óptica é construída de tal maneira que ela respeita, automaticamente, as leis da perspectiva centrada. Não é por acaso que, em geometria, se chama de "projeção" uma operação que faz passar de uma figura à outra segundo leis análogas (homotéticas). [...] "A projeção é, no Ocidente, a condição do que se chama 'representação'" (Hubert Damisch).

> A "projeção do mundo". Com base nisso foram elaboradas metáforas de ordem psicológica e ontológica: [...] esse próprio mundo é uma representação por projeção, globalmente, de um mundo real, uma "projeção do mundo" (Cavell) (AUMONT ; MARIE, 2003, p. 243-244).

Com equipamentos de realidade virtual podemos pensar uma quarta parte se tomarmos que nos equipamentos não há projeção *stricto sensu*, mas uma simulação de projeção da tela de cinema que não mais afastada, mas próxima a nós remete a experiência do cinema e seu efeito tela. Esse efeito, observam também Aumont e Marie, remete a ideia de que "a imagem de um filme, como objeto percebido, está submetida a um processo de aparecimento/desparecimento global e repentino" (2003, p.94). Esse processo nos equipamentos de realidade virtual é mais abrasivo, mas lá continua se desvelando a cada movimento do espectador. Trata-se de uma nova projeção da imagem técnica, mas que diante de uma nova espacialidade e de um novo mundo que nos confunde se descortina. Se já nos acostumamos com a realidade do virtual, mas ainda não muito com os óculos de RV é porque estamos diante de um outro paradigma para a forma como vemos (e ouvimos, evidentemente, embora não seja aqui nossa discussão) filmes e outros produtos audiovisuais.

Como Tom Gunning já observava a projeção é tomada por um novo paradigma. E para a melhor compreensão desse é necessário estar atento a afirmação de novos artistas que "exploram as possibilidades da projeção de imagens advindas do filme, vídeo ou fontes computacionais fora dos contextos usuais do experimentalismo do cinema e do vídeo" permitindo-nos lidar com as "ambiguidades do espaço, do movimento e da ontologia" (GUNNINNG, 2009, p.34). Nossa obra pensa que em qualquer suporte uma espécie de projeção se consolida justamente por pensarmos nela fora de contextos usuais da videoarte. Gunning considera que um novo espectador e que temas mais estruturais como enquadramento e tela não são mais as principais questões para a projeção. Em "Melting movie places" se faz presentes uma nova concepção espacial – a sala está em todo o lugar –, um outro movimento, não mais do frame, mas do cinema expandindo-se e do cineasta afirmando-se como um cientista do design (YOUNGBLOOD, 1970) e uma nova essência no mundo das aparências artificiais, ou uma estranha metafísica da projeção enquanto performance.

A obra tenta sintetizar essa abertura proposta por Tom Gunning entendendo que hoje e sempre novos ambientes midiáticos trazem novas percepções e que a cultura do remix é muito própria para chamar nossa atenção para os dilemas que cercam os espaços de exibição cinematográfica. Para tais dilemas, uma compreensão ecológica do meio (BRAGA, LEVINSON, STRATE, 2020) se faz mais e mais necessária, assim como para inventar futuros talvez seja também uma demanda reinventar o que pensamos e criamos sobre salas de cinema para além dos lindos filmes que possuem elas como tema.

Ao fruirmos as imagens inicialmente feitas para a rede mundial de computadores em óculos de RV idealizamos um passeio, uma flânerie digital que culmina na entrada da sala onde uma imagem na qual se lê *Cinemascope* na tela surge. Por essa trajetória – e aqui lembramos a ideia de memória como trajetória (Waterson, 2007) –, que se evidencia em um

labirinto de imagens com cartazes de cinema convidando o espectador a contemplá-los, temos uma experiência cinemática de ida ao cinema[654]. Uma memória social através do ambiente cinema em RV, um ambiente artificializado, preparado para tal como o próprio filme é, evidenciando como "as memórias não podem se tornar sociais até que se articulem, em qualquer meio de comunicação, e assim tornem-se disponíveis para serem compartilhadas" (WATERSON, 2007, p. 66).

Os espaços do filme exibido em realidade virtual nessa obra são como lugares de memória para retornarmos a expressão de Pierre Nora (1993). São ambientes midiáticos e por serem parte de uma obra artística são também antiambientes se seguirmos com McLuhan. A sala de cinema é, além de um espaço, uma mídia, e quando tratada como obra de arte como no lindo experimento arquitetônico de Dan Graham, "Cinema 1981" ela é mais. Foi esse mais um ponto de partida para concebermos a obra em realidade virtual. Graham via a sala como um dispositivo de confinamento, retornando ao "Cine Handelsblad", de Johannes Duiker de 1934. Na obra de Duiker, uma inversão na relação interior/exterior da sala escura mostrava "uma fachada envidraçada que revelava a sala de projeção aos transeuntes" (MICHAUD, 2014, p.35). Já em Cinema, de Graham

> ao contrário de outros cinemas, que têm de esconder dos espectadores seu próprios olhares e projeções, o arquiteto permite que os espectadores dentro e fora, percebam sua posição, seus corpos e suas identificações. [...] Em termos dialéticos, ela tanto é visível da rua quanto no contexto comum da sala, como ponto de transferência entre o olhar dos espectadores sentados no interior e de pé no exterior, na relação que eles mantêm um com os outros ou com as imagens fílmicas (GRAHAM, 1981, pp. 47-48).

A projeção nesse sentido se torna como pensavam os cineastas experimentais Stan Brakhage e Hollis Frampton uma performance e assim "Melting movie places" em RV deve ser explorado. A própria noção de performance traduz uma maneira de se dar vida, "expressão a conceitos e formas [...] sempre ao vivo, ainda é uma arma eficaz de oposição às convenções das artes mais tradicionais e consagradas" (VIEIRA, 1996, p. 338). Pensar essa sala performática e ecológica das mídias, ou como definiu Neil Postman, o "estudo das mídias como ambientes" (BRAGA, LEVINSON, STRATE, 2019, p.25), pode nos ajudar a compreender não só a obra que aqui brevemente analisamos e longamente produzimos, mas a experiência das salas de cinema do futuro, sem nos esquecer dos seus passados.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J; MARIE, M. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2003.

BRAGA, A, LEVINSON, P; STRATE. L. *Introdução à ecologia das mídias*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2019.

CALVET, *Cine Metro* – Experiência imersiva. V Festival Ecrã, 2021. Disponível em: https://www.festivalecra.com.br/5fecrainstalacoesartesinterativas/cine_metro Acesso em 17 jan. 2023.

654 - Trabalhos de realidade virtual como o "Cine Metro",, de Eduardo Calvet (2021) recriando em 360 graus a primeira noite de exibição do Metro Passeio nos serviu também de inspiração para a obra, bem como outros trabalhos imersivos envolvendo o próprio cinema.

DOUGLAS, S; EAMON, C. (eds.) *Art of projection*. Ostfieldern: Hatje Kantz, 2009.

MICHAUD, P-A.. *Filme*: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GRAHAM, Dan. *Buildings and signs*. Chicago/Oxford, Renaissennce Society at the University of Chicago/Museum of modern art, 1981.

GUNNING, T. The long and the short of it: Centuries of projecting shadows, form natural magic to the avant-garde. In: DOUGLAS, S; EAMON, C. (eds.) *Art of projection*. Ostfieldern: Hatje Kantz, 2009.

HUYSSEN, A. *Culturas do passado-presente*: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro Contraponto, 2014.

MCLUHAN, E; MCLUHAN, M. *The laws of media*. Toronto: The University of Toronto press, 2000.

MCLUHAN, M; FIORE, Q. *O meio é a massagem*. São Paulo, Editora Ubu, 2020.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História* - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. São Paulo, v. 10, 1993.

PARIKKA, J. *O que é arqueologia das mídias?* Rio de janeiro: EDUERJ, 2021.

VIEIRA, J L. *Ressignificando fotografias de idas ao cinema*: dois exemplos. In: XXIV Encontro da Socine. Anais eletrônicos, 2021. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2021/21345/joao_luiz_vieira/ressignificando_fotografias_de_idas_ao_cinema_dois_exemplos Acesso em 16 mai. 2022.

_____. Cinema e performance. In: XAVIER, I. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

WATERSON, R. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. *History and Anthropology*, vol. 18, nº 1, 2007.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. New York: E.P. Dulkton & Co, 1970.

Estamos em guerra – os corpos negros de *Ana sem título*

We are at war: the black bodies of *Ana Untitled*

Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos[655]

Resumo: Lúcia Murat, em *Ana, sem título,* coloca a mulher negra como a temática principal tanto da questão de gênero como da política na América Latina . Sem explicitar que se trata de uma abordagem interseccional, o filme transita dentro de uma abordagem inter-racial, na qual duas mulheres brancas – a diretora e a atriz - criam uma personagem feminina negra e entrevistam uma outra que faz parte da equipe de filmagem. Essas tramas se entrelaçam com a história da protagonista Stela que está interessada nas mulheres que viveram as recentes ditaduras da América Latina. O filme tem o mérito de nos mostrar que apesar da boa intenção há sempre uma distância importante entre as vidas das mulheres negras e a sua reconstrução feita pelas mulheres brancas.

Palavras-chave: Interseccionalidade, gênero, cinema, política, artes

Abstract: Lúcia Murat, in *Ana, Untitled,* places the black woman as the main theme of both gender and politics in Latin America. Without making it clear that it is an intersectional approach, in witch two white women – the film-maker and the actress – create a black female character and interview another one who is part of film crew. These plots intertwine with the story of the protagonist Stela who is interested in the women who lived through the recent dictatorships in Latin America. The film has the merit of showing us that despite good intentions, there is always an important gap between the lives of black woman and their reconstruction by white women.

Keywords: Intersectionality, gender, cinema, politics, arts

Ana, sem título, 2020, filme de Lúcia Murat teve sua narrativa, com seus temas e problemáticas, muito bem trabalhada por Tunico Amancio. Neste artigo os interessados podem encontrar todas as informações pertinentes sobre o filme – por exemplo, que o filme é uma adaptação de uma peça de teatro que foi concebida a partir da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985.* Analisar este filme é uma temeridade, dada a argúcia, a retórica e o humor com que nos presenteia nosso decano em suas análises. Animei-me a fazê-lo por dois motivos. O primeiro porque gostaria de aplicar, naquilo que seria conveniente para a análise, alguns pensamentos que a filósofa belga Isabelle Stengers desenvolveu no seu interessantíssimo livro *Cosmopolítica*.

655 - Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos é Profa. Dra. do Departamento da Universidade Federal de São Paulo. Coordenadora do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina. Publicou e organizou vários livros e artigos relacionando, cinema, filosofia, anticolonialismo, imagem e política.

A intenção é me interrogar acerca dos métodos que utilizo para analisar os filmes militantes ou que tratam de política, como é o caso do filme da Murat. Embora seja um assunto de extrema complexidade, como se trata de pensar a ordem do que está sendo dito, parece-me interessante apresentar o momento de minhas inquietações, porque objetivar meu pensamento quando ainda estou perplexa e me questionando é, para mim, muito mais importante do que apresentar uma proposta definida, certinha e compreensível. Fiquei me perguntando se a maneira como aprendemos a fazer analises dos filmes faz parte de um paradigma que nos coloca numa zona de segurança conservadora, que nos permite ter certeza sobre aquilo que falamos. Uso paradigma no sentido que Thomas Khun desenvolveu no seu livro *Estrutura das Revoluções científicas*, ou seja, as premissas que fundamentam a maneira como pensamos. Em outras palavras, comecei a me perguntar não O QUE penso, mas sobre as consequências políticas de COMO penso. O paradigma, que me faz pensar como penso, não seria mais visto como uma zona de segurança que me orienta, mas como uma deficiência, porque, como diz a Stengers, estamos em plena guerra, às vezes declarada e outras não. Neste embate não há vencedores nem vencidos, porque parece sem fim. O que fazer nesse contexto? O expert parece obsoleto diante tanta atrocidade, pois não adiante saber identificar os processos violentos que nos assolam, tipo rememorar o passado nefasto para que ele não se repitam mais, como nos aconselha Paul Ricoeur. Se o especialista que diz saber o que sabe não nos ajuda mais a pensar o presente, o que podemos fazer? Stengers aconselha a desacelerar a produção de essa maneira de pensar que me subalterniza e me obriga a repetir esquemas opressivos. Algo parecido ao questionamento da epistemologia que me sustenta enquanto acadêmica, como diriam os pós-coloniais, decoloniais, anticoloniais etc. Porém, com uma diferença, não é um embate para denunciar as mazelas do pensamento dito ocidental, mas um autoquestionamento, ou melhor, uma auto-negociação para entender a dimensão política do que produzi e em que situação me coloquei.

Esta atitude, que faz tempo tenho tentado adotar, também me apareceu como uma exigência na análise do próprio filme. As mulheres, os afrodescendentes, os indígenas, os habitantes da América Latina e as próprias imagens são sempre subalternizadas e sofrem as consequências dessa guerra sem fim. O filme trata de todos eles: afrodescendentes, mulheres, imagens etc. De modo que o segundo motivo que me levou a analisar *Ana, sem título*, e que já aparecia no resumo expandido, é a relação que se estabelece entre as imagens audiovisuais e as imagens criadas pelas artistas que aparecem na exposição *Mulheres Radicais*. Tinha colocado no resumo que trataria do papel do fotografo do filme, um dos poucos homens que fazem parte de *Ana, sem título*. Ele é o encarregado de enquadrar, iluminar, enfim, nos mostrar os participantes, cineasta, artistas, o próprio fotografo e a técnica de som – e as obras que aparecem no filme. Porém acabei me direcionando para outro lugar: para a relação que o filme estabelece entre as mulheres que nele aparecem.

A primeira sequência do filme é uma movimentação de câmera imitando o caminhar de uma pessoa que está olhando para uma exposição. Vemos enquadradas seis obras, das quais três se destacam. Em primeiro plano o vídeo de Analívia Cordeiro, *M3x3*, de 1973, seguida pela escultura de Teresinha Soares, *Caixa de fazer amor*, de 1967, e, no fundo, o quadro

de Maria do Carmo Secco, *Sem título*, de 1967. Tem ainda a fotografia, *Cabeza Amarrada,* da Chilena Cecília Vicuña, chamada*,* de 1970, a escultura em tecido, *Colchón,* de Marta Minujín, de 1964/1985 e as fotografias *Sling Shot* da estadounidense/chilena Sylvia Palacios Whitman, de 1975. Como vocês podem observar as obras das brasileiras estão em evidência dado o enquadramento. O destaque se confirma com o movimento da câmera para cima, enquadrando, em primeiríssimo plano, um vídeo que mostra, também em primeiríssimo plano, uma boca aberta mostrando a língua. Trata-se de *Eat me, a gula ou a luxuria*, de Lygia Pape, de 1975. Poderia me deter e falar dessas obras, mas o que me interessa, neste momento, é mostrar que no recorte geográfico que o filme faz – destaca-se o Brasil –, há uma emulação da relação valorativa que a curadoria da exposição fez: no começo artistas menos conhecidas para terminar, como uma espécie de coroamento, com a obra da Pape. Esta obra foi relacionada com a antropofagia e também com a relação entre arte e consumo. Temos um corte e vemos a boca da protagonista Stela imitando os movimentos da boca da obra da Pape. Um outro corte e a vemos, de costas, olhando para o nome da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985.* Um outro corte ainda nos mostra Stela olhando curiosa em nossa direção, onde supostamente estão as obras. Como vocês devem ter percebido trata-se de uma montagem de plano contra-plano que nos leva a pensar na velha categoria da câmera subjetiva: estamos vendo o que a protagonista vê. Entretanto, isso não se verifica no corte seguinte. No movimento da câmera vemos duas fotografias da série *La doble lucha,* da mexicana Lourdes Grobet, de 1981 a 2005. Trata-se de *La Venus,* de 1981/82 e de *La briosa*1981. A câmera passa por *La Venus*, depois passa relativamente lenta por *La Briosa*, e quando voltamos à protagonista, a vemos olhando *La Venus* atentamente e dando uma olhada rápida em *La Briosa*. A câmera mostra que sua relação com o olhar do personagem é limitada e que as imagens que ela capta e projeta estão para além das personagens e seus interesse ligados a suas pequenas histórias individuais. A seguinte obra que será mostrada é *Grupo de família, reconstrucción del mito*, da argentina Graciela Gutierrez-Márquez. Intercalada com imagens da protagonista atrás da obra. Supreendentemente, com as imagens que vêm a seguir o filme sai dos três países que formam as referências artísticas da América – Brasil, Argentina e México – e apresenta três fotografias da série Servidumbre, da panamenha Sandra Eleta. *La del Plumero*, de 1977, *Carmen-Espanha*, de 1976 e *La Platería*, de 1981. E me perguntei: por que uma artista panamenha? A única explicação que encontrei é porque são retratos de moças negras e não porque se trata de serviçais, já que estes, em América Latina, poderiam ser também indígenas. O passeio pela exposição continua, passando pelas imagens das performances de várias artistas e pelas imagens dos desaparecidos, homens e mulheres. Neste momento, Lúcia Murat aparece ao lado da Stela, e ouvimos sua voz falando dos desaparecidos. No final da visita, vemos a performance de Victória Santa Cruz, *Me gritaron negra,* seguida por 6 fotografias de Ana, com diversas roupas e, principalmente, com diversos tipos de cabelos – desde o coque, passando pelo alisamento, até o *black power*. Nas informações sobre a obra, como vocês podem ver, está escrito *Ana-Brasil*, logo embaixo, *Sem título* em português e inglês, 1968, e mais embaixo a informação de que se trata de fotografia em preto e branco. A introdução deste suposto trabalho artístico na exposição levantam algumas questões. A obra aparece como uma ilustração da fala da performance da

Santa Cruz, além das fotografias serem apresentadas num suporte não usado nesse tipo de exposição. Ademais, as informações sobre a artista estão incompletas, pois sendo Ana um nome comum, a falta de sobrenome torna ainda mais imprecisa as informações. Obviamente isto é proposital, o mimetismo da maneira como as exposições nos informam sobre as obras e os artistas é apenas formal e não efetivo. Suscitam mais a curiosidade do que seguir a risca o que eles fundamentam. Sobre Ana saberemos muito coisa na reconstrução que Stela faz da história da fictícia artista negra, não apenas a nível pessoal, mas fundamentalmente porque através dela passamos a conhecer várias artistas da América Latina e suas obras que além de evidenciar as ações políticas destas mulheres na histórias das ditaduras que assolaram América Latina, colocam em evidência a questão de gênero. Ana, por exemplo, repete a performance que Lea Lublin, *Mon fils*, fez em Paris, em 1968. A estas imagens o filme acrescenta o comentário da operadora de som, Andressa Clain, uma das mulheres negras que o filme apresenta e que faz parte da equipe de filmagem. Nesse momento, vemos o rosto sério dela e a ouvimos dizer que Ana não conseguiria fazer essa performance ou porque seria barrada na porta do museu ou porque não seria considerada a mãe ou a artista, mas a babá. Não a vemos falando, apenas atribuímos esta fala a ela porque sua imagem aparece. Isso nos faz supor que se trata de um comentário a posteriori, depois das filmagens.

Como se pode ver, a questão do feminismo interseccional atravessa a questão de gênero desde o começo do filme, principalmente porque o primeiro super-oito que vemos de Ana é uma filmagem em *plongé* de uma gira de candomblé. De qualquer forma é a história de uma mulher negra construída e contada por mulheres brancas. As dramaturgas Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small e Mariana Barcelos, assim como a própria Lúcia Murat, são mulheres brancas. Há um extremo cuidado ao construir a história da artista negra no filme, chegou-se a contratar a artista negra Camilla Rocha Campos para criar as performances que Ana fara no filme e que não mimetizam as ações de outras artistas. Entretanto, sempre se corre o risco de escorregar quando tratamos do outro e o filme não é a exceção. Me incomoda principalmente as primeiras imagens em que Ana aparece, justamente aquelas das seis fotografias. Há pouco cuidado com elas, já que servem apenas de ilustração da fala da performance de Victoria Santa Cruz, além do suporte em que são exibidas destoar daqueles das outras fotografias da exposição. Picuinha? Um pouco, mas este descuidos nos coloca a problemática das imagens num filme. Elas são apenas a visualização de uma história? As imagens das mulheres negras estão a serviço da intencionalidade da diretora? Qual a relação que as imagens desses corpos negros estabelecem com a montagem e enquadramentos que criam uma história sobre eles? Entramos na ceara da autoria e, como já tinha comentado em outro encontro do grupo, na Socine, é difícil sustentar hoje em dia a ideia de um autor/proprietário do filme, embora ainda continuemos falando que o filme é de fulano de tal. Não tenho tempo para me deter nesta discussão, mas ainda sustento que a análise dos filmes tem que levar necessariamente em conta a relação entre as atrizes e o filme e, consequentemente, também aquela que elas estabelecem com o diretor, o fotografo, o figurinista etc. Afinal, são as suas imagens com as que nos deparamos e sempre há uma tensão entre seus corpos e as personagens aos quais elas lhe emprestam vida.

O próprio filme nos convida a prestar uma atenção especial às imagens, pois o *Sem título* remete a uma prática adotada por artistas, principalmente pelas vanguardas do começo do século XX, que tomavam posição contrária a ideia de que as artes plásticas ou visuais – quadros, fotografias etc. –, estariam em função de uma narrativa. O grupo neoconcreto Ruptura, entre outros, usa muito este recurso. O objetivo é que o espectador faça um percurso plástico, formal, material e imagético, que, em geral, vai além das próprias histórias. E sendo fiel a parte do título do filme me pergunto o que esse corpo, da Ana sem título, que o filme expõe de forma insistente, nos disse? Muita coisa, mas o que mais me instigou é que ele nos faz prestar atenção em um outro corpo que aparece pouco no filme, o da operadora de som, Andressa, cujo rosto sério e triste coloca o que é fundamental no filme. 1º ela nos adverte que colocar Ana na função de uma branca argentina não funcionaria porque ela seria barrada ou não seria vista como artista nessa época, 2º quando a vemos constrangida, dizendo que Ana teria sofrido uma violência muito pior a que ela sofreu no aeroporto quando foi interrogada por mais de 4 horas por cinco homem. Ela escancara uma certa artificialidade da personagem Ana, que, em certo sentido, compromete o viés de gênero intersecional buscado pelo filme. E 3º, o que é fundamental, quando pacientemente e olhando para nós diz que a ditadura não acabou para a população negra. Tudo isso me deixou ainda mais inquieta com relação à forte empatia que senti com relação ao filme. Depois desse rosto, falando o óbvio, é muito difícil continuar interessados de fato com a narrativa do filme, pois já não nos consola a luta de criar uma memória que, em geral, é empreendida pelos cineastas brancos que sofreram com a ditadura. Não que não seja necessário este tipo de criação, mas ela não é o mais importante, visto que o passado não passou. E o que é mais significativo para mim, o seu olhar calmo e penetrante me mostra que é necessário que eu deixe de esperar que Isabelle Stengers, uma europeia branca, me diga que estamos em guerra para aceitar esse fato incontornável de que a população negra e indígena, e mesmo as mulheres, falam e experimentam faz muito tempo.

REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico Antônio. “Rebelión y experimentación: Ana rompendo las fronteras de América Latina”. In Ñawi, No 5, 2022

KHUN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções científicas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2017.

RICOEUR, Paul. Histoire et verité. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

STENGERS, Isabelle. “A Proposição Cosmopolítica” . In *Revista do Instituto dos Estudos Brasileiros, 69, 442/64 2007.* https://www.laspa.slg.br/2022/09/13/cosmopolitica-stengers-2018-2007/

INVENTAR FUTUROS

INVENTING FUTURES • XXV ENCONTRO SOCINE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

REALIZAÇÃO:

USP · eca ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO · ctr Departamento de Cinema, Rádio e Televisão Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo · SOCINE Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual · PPGMPA PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS · cinusp

COLABORAÇÃO:

PRCEU · cnp eca · EdA Espaço das Artes ECA/USP

APOIO:

CAPES · CNPq · cinemateca brasileira · sociedade amigos da cinemateca organização social

APOIO INSTITUCIONAL:

Universidade Anhembi Morumbi

PROMOÇÃO:

CULTURA

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual