Anais de textos completos do 28º Encontro Socine



28º ENCONTRO

SOCINE

OLHA JÁ!

Do extrativismo de imagens aos cinemas das Amazônias

SOCINE
SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

CINEMA E AUDIOVISUAL UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA

ICA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

CAPES

CNPq

Sociedade Brasileira De Estudos De Cinema E Audiovisual – Socine

Anais de textos completos do 28º Encontro Socine



28º ENCONTRO

SOCINE

OLHA JÁ!

Do extrativismo de imagens aos cinemas das Amazônias

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

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

Encontro Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (28. : 2025 : Belém, PA)
Anais de textos completos do XXVIII Encontro Socine [livro eletrônico] : olha já! : do extrativismo de imagens ao cinema amazônico / organização Mariana Baltar...[et al.]. -- São Paulo : SOCINE, 2026.
PDF

Vários autores.
Outros organizadores: Alessandra Brandão, Catarina Andrade, Carla Rabelo, Alex Damasceno.
Bibliografia.
ISBN 978-65-86495-11-9
1. Cinema 2. Cinema - Apreciação 3. Produção audiovisual I. Baltar, Mariana. II. Brandão, Alessandra. III. Andrade, Catarina. IV. Rabelo, Carla. V. Damasceno, Alex. VI. Título.

26-363791.0 CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



Organização Editorial
Mariana Baltar
Alessandra Brandão
Catarina Andrade
Carla Rabelo
Alex Damasceno

Edição
Sancler Ebert

Diretoria
Mariana Baltar (UFF) – Presidente
Alessandra Brandâo (UFSC) – Vice-presidente
Catarina Andrade (UFPE) – Secretária Acadêmica
Carla Rabelo (UNILA) – Tesoureira

Conselho Deliberativo
Gestão 2021/2023

Docentes
Adil Giovanni Lepri (UFBA)
Ana Maria Acker (ULBRA)
Cíntia Langie (UFPEL)
Diego Paleólogo Assunção (UERJ)
Fábio Allan Mendes Ramalho (UNILA)
Felipe Corrêa Bomfim (UFMS)
Geórgia Cynara Coelho de Souza (UFG)
Iomana Rocha de Araújo Silva (UFPE)
Marcela Soalheiro (ESPM-Rio)
Nina Velasco e Cruz (UFPE)
Pedro Maciel Guimarães Júnior (UNICAMP)
Pedro Peixoto Curi (ESPM-Rio)
Pedro Plaza Pinto (UFPR)
Rafael de Luna Freire (UFF)
Rogério Ferraraz (UAM)

Representantes discentes
Bruno Mesquita Malta de Alencar (UFPE)
Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva (UNESPAR)
Kamilla Medeiros do Nascimento (UFRJ)
Luiz Fernando Wlian (UNESP)
Yanara Cavalcanti Galvão (UFF)

Conselho Fiscal
Luíza Beatriz Amorim Melo (USP)
Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB)
Thalita Cruz Bastos (UVA)

Comitê Científico
Alex Damasceno (UFPA)
Cristian Borges (USP)
Izabel de Fátima Cruz Melo (UNEB)
Janaína Oliveira (IFRJ)
Ramayana Lira (Unisul)
Roberta Veiga (UFMG)

Secretário Executivo
Sancler Ebert (FMU)

ENCONTROS DA SOCINE

XXVIII • 2025 • Universidade Federal do Pará (Belém – PA)
XXVII • 2024 • Universidade de Mato Grosso do Sul (Campo Grande – MS)
XXVI • 2023 • Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Foz do Iguaçu – PR)
XXV • 2022 • Universidade de São Paulo (São Paulo - SP)
XXIV • 2021 • ESPM (Rio de Janeiro – RJ)
XXIII • 2019 • Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Porto Alegre – RS)
XXII • 2018 • Universidade Federal de Goiás (Goiânia – GO)
XXI • 2017 • Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa – PB)
XX • 2016 • Universidade Tuiuti do Paraná (Curitiba – PR)
XIX • 2015 • Universidade Estadual de Campinas (Campinas – SP)
XVIII • 2014 Universidade de Fortaleza (Fortaleza – CE)
XVII • 2013 • Universidade do Sul de Santa Catarina (Palhoça – SC)
XVI • 2012 • Centro Universitário Senac (São Paulo - SP)
XV • 2011 • Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
XIV • 2010 • Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
XIII • 2009 • Universidade de São Paulo (São Paulo – SP)
XII • 2008 • Universidade de Brasília (Brasília – DF)
XI • 2007 • Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ – RJ)
X • 2006 • Estalagem de Minas Gerais (Ouro Preto – MG)
IX • 2005 • Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (São Leopoldo – RS)
VIII • 2004 • Universidade Católica de Pernambuco (Recife – PE)
VII • 2003 • Universidade Federal da Bahia (Salvador – BA)
VI • 2002 • Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ)
V • 2001 • Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre – RS)
IV • 2000 • Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis – SC)
III • 1999 • Universidade de Brasília (Brasília – DF)
II • 1998 • Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ)
I • 1997 • Universidade de São Paulo (São Paulo- SP)



Comissão organizadora local
Alex Damasceno
Ana Paula Andrade
Angela Nelly Gomes
Beatriz de Oliveira
Cássio Tavernard
Felipe Marcos Gonçalves Cortez
Francisco Pereira Smith Júnior
Frederico Ferreira
Jorane Ramos De Castro
Hosana Celeste
Luiz Adriano Daminello
Moyses Cavalcante
Ricardo Harada Ono
Sávio Luis Stoco
Suelen Cristina Nino Fernandes

Identidade visual
Carol Abreu

Olha já! Do Extrativismo de Imagens ao Cinema Amazônico

Pela primeira vez a Socine vem à Amazônia. Para nomear o tema do encontro, escolhemos uma das gírias mais conhecidas e polissêmicas do Norte: a expressão “Olha já!”. No contexto da pesquisa em cinema e audiovisual, ela nos convida à reflexão acerca da construção dos olhares sobre a região, centro de disputas mundiais, mas esquecida no cenário nacional. O tema convoca um olhar urgente, engajado nas pautas da mudança climática, da preservação ambiental, da sustentabilidade, da defesa dos povos originários, que estão entre as lutas mais importantes do contemporâneo. O olhar do cinema tem um papel essencial nesse campo político, pela possibilidade de promover a denúncia social e a ecocrítica, de representar as identidades e as culturas locais, de difundir histórias e memórias.

Mas a expressão “olha já” é normalmente utilizada pelo nortista num tom irônico, que demonstra certa desconfiança, certo espanto com a fala do outro. É como de imediato reagimos aos discursos nacionais e globais sobre a Amazônia: desponta sempre a dúvida sobre os seus reais compromissos com o desenvolvimento ambiental, social, econômico e cultural da região. O pesquisador Gustavo Soranz aponta que o cinema chega nos territórios amazônicos no mesmo período de consolidação dos modelos extrativistas de exploração econômica da biodiversidade. E é esse modelo que o cinema segue reproduzindo: testemunhamos um verdadeiro extrativismo de imagens, que se apropria das paisagens da floresta e dos rios, das narrativas e das vozes, da natureza e da cultura. Grandes produções cinematográficas estrangeiras e nacionais vêm constantemente à Amazônia e capturam imagens para atender aos seus próprios interesses comerciais e às suas agendas políticas. Falam de nós, mas não falam conosco. O cinema amazônico segue como um devir minoritário, um ato de resistência, uma linha de fuga.

Segundo dados da Ancine, o Norte tem os menores índices de participação relativa de empregos gerados no setor audiovisual do país, com apenas 5%. De acordo com o último mapeamento do Forcine, somente 4% dos cursos de cinema e audiovisual estão na região. A relação entre os espaços de formação e o desenvolvimento do setor produtivo é evidente. A Universidade Federal do Pará, sede do encontro da Socine deste ano, ainda é a única instituição dos sete estados do Norte que tem um Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Há, portanto, apenas um curso, que anualmente oferta 26 vagas, para uma população de mais de 17 milhões de pessoas. Com 14 anos de existência, o Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA se tornou um centro dinamizador da cultura audiovisual no Pará, atuando na formação de profissionais das diferentes funções da cadeia produtiva, da pesquisa e da crítica. Questões referentes ao contexto e à identidade amazônica atravessam todo o processo de formação do curso, o que resulta em uma produção audiovisual que representa organicamente a diversidade da cultura local.

A experiência do Curso de Cinema da UFPA demonstra a importância da expansão dos espaços de formação para a real defesa das pautas da Amazônia. A implementação de cursos universitários em todos os sete estados já representaria um passo fundamental na ruptura da lógica extrativista de exploração da região e no fortalecimento do cinema amazônico. O encontro da Socine na região Norte é uma oportunidade de aprofundar a discussão de políticas e estratégias de descentralização da formação, da pesquisa e da produção em nosso país.

SUMÁRIO

18 **“O lodo” de Murilo Rubião e a adaptação de Helvécio Ratton: o neofantástico de fonte kafkiana**
Adérito Schneider

24 **Amazonas Amazonas e Maranhão 66: os documentários de Glauber Rocha e o extrativismo de imagens.**
Adriano Del Duca

30 **“Um instrumento de seu prazer”: o cinema como dildolândia**
Alessandra Soares Brandão
Ramayana Lira de Sousa

36 **Montagem Expandida no Cinema de Realidade Virtual: Formas e Tendências (2017–2024)**
Alexandre Muniz

42 **Cinema e Educação: dos primeiros debates às possibilidades decorrentes da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB)**
Ana Cláudia da Cruz Melo

48 **O Horror e o Insólito nas políticas públicas de audiovisual: um estudo sobre o Ecossistema RS Fantástico**
Ana Maria Acker
Miriam de Souza Rossini

54 **A continuidade das ditaduras nos cinemas de Brasil e Chile**
Ana Gabriela Dourado Teixeira de Souza

61 **Aprendendo a ver em Récits d’Ellis Island de Robert Bober e Georges Perec: uma reflexão estética**
Ana Lúcia Moraes

67 **Studio Som Jolie em lopping**
Ana Carolina Araújo Abreu

74 **Fronteiras e suas imagens-ruínas: Los Silencios e a emergência de um cinema especulativo latino-americano**
Ana Clara Mattoso

81 **O Território: práticas colonialistas na Amazônia rondoniense documentadas pelo cinema**
Ariádne Joseane Félix Quintela

87 **Caminhos de uma Monitoria - Os resultados do trabalho junto ao projeto de extensão Ára Êndu Anhetê**
Ana Júlia Olivier Rocha
Fernanda Martins Felix

93 **Festival de Cinema Infantil: uma entrevista com a pioneira Marialva Monteiro**
Ana Paula Nunes

100 **O mapeamento da produção audiovisual maranhense no século XXI (2000-2023)**
Andréia de Lima Silva

107 **Poéticas da transgeneridadee cinema experimental: uma análise fílmicade typhoon diary (2024)**
Anthony dos Santos Silva

114 **Cinemão: por meio da atmosfera**
Antonio Tavares de Sousa Neto

118 **Análise da Implementação e Execução da LPG nos municípios capixabas: desafios e perspectivas**
Arthur Fiel

124 **Um retorno a Freud e Barthes para pensar a crítica de processos de criação de cineastas**
Bárbara Piazza dos Reis

28º ENCONTRO
SOCINE
OLHA JÁ!

Anais de textos completos

131 **Imagens que sonham, inventam países... As latências das imagens em Maurício Lissovsky**
Beatriz Furtado

137 **Os olhos por detrás de Deus: Temporalidade e Espaço em "Evangelho Segundo São Mateus" de Pasolini**
Bento Geammal Loureiro

143 **Transformar com as imagens: filmes indígenas e xamanismo**
Bernard Belisário

149 **Poética e subjetividade negras no filme "O dia que te conheci", de André Novais**
Bruna Martins Nóbrega Araújo Dias

155 **Técnica do êxtase – a dimensão espiritual das fotografias de Rotimi Fani-Kayode**
Bruno F. Duarte

159 **Trabalho coletivo, jogo de cena e os limites dos anos 1960 em Faces, de John Cassavetes**
Bruno Gavranic Zaniolo

165 **Dispositivos para a construção de um comum em sala de aula: modos de ver, pensar e produzir imagens**
Bruno Alencar
Catarina Andrade

171 **O jogo de contradição de Grace Passô em Praça Paris**
Camila Botelho

176 **Kashtanka e o cinema infantil soviético: diálogos entre Anton Tchekhov e Olga Preobrajenskaya**
Camila Cattai de Moraes

182 **Contribuições à noção pasoliniana de "subjetiva indireta livre" a partir de uma perspectiva mineral**
Carlos Kenji Koketsu

188 **Analisando adaptações: transtextualidade como conceito-chave**
Carolina Soares Pires

195 **Espetacularização do êxtase religioso no cinema e o filme como mediador da experiência extática**
Christiane Quaresma

201 **Circuito de Cinema Brasileiro nas escolas: transcriação e repertório**
Cíntia Langie

207 **Festival de Brasília (2000-2024): sentidos da circulação dos cinemas brasileiros**
Cleide Vilela

216 **Hoje é dia de F.EST.A! Diálogos entre universidade e educação básica possibilitados pelo cinema**
Cristiane da Silveira Lima

222 **O Sertanejo, um projeto de Lima Barreto**
Daniel Pecego Vieira Caetano

228 **Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre, de Rousseau, e as pinturas de Cézanne**
Danielle de Souza Menezes

SUMÁRIO

234 **A criação sonora dos filmes A mesma parte de um homem e O sol das mariposas**
Débora Regina Opolski

240 **A Criança Cuir Cresceu - roteiro-poema para leitura encenada**
Diego Paleólogo
Vinicios Ribeiro

254 **Caminhadas de um estrangeiro: as aparições de Baldwin em Paris e Istambul**
Diego Silva Souza

260 **Considerações e questões preliminares sobre filmes como corpos doentes**
Diogo Vasconcelos Barros Cronemberger

266 **Título: A gestão do olhar: espaço e trabalho em O Iluminado, de Stanley Kubrick**
Eduardo de Faria Carniel

274 **Fraturas entre cinema e psicanálise: alguns problemas teóricos dessa aproximação**
Eduardo Brandão Pinto

280 **Chef's table: visualidade háptica e experiência vicária ou Porque me apaixonei por ele?**
Elizabeth Motta Jacob

286 **Cinemas do quarto mundo no Brasil a partir da análise do documentário Território Pequi**
Elivelton Ferreira Tomaz

292 **A Cosmovisão Andina e Questões Sociais no Cinema Regional Peruano Contemporâneo**
Ernesto Loaiza

298 **Sganzerla, Mojica e o cinema brasileiro do futuro**
Estevão de Pinho Garcia

304 **A identidade visual do Festival Guarnicê de Cinema através de seus cartazes**
Euclides Santos Mendes
José Ribamar Ferreira Junior

317 **Supernatural e a Ilusão Masculina**
Fê Fernandes

321 **A turnê da Companhia do Cinema Rio Branco e a apresentação dos filmes "cantantes" pelo Brasil**
Filipe Brito Gama

327 **Para além dos famélicos: revisão crítica de Eztetyka da Fome (1965), de Glauber Rocha**
Frederico Franco

333 **Dando realidade ao fantástico: Franz Eichhorn e sua imagem da Amazônia**
Wolfgang Fuhrmann

339 **"O gênero de horror cósmico no cinema: uma análise semântico-sintática".**
Gabriel Machado

345 **A melancolia em três filmes de Nanni Moretti: O quarto do filho, Mia madre e Tre piani**
Gabriela Kvacek Betella

28º ENCONTRO
SOCINE
OLHA JÁ!

Anais de textos completos

351 **A Representação do Perpetrador no Documentário Latino-Americano: Uma Análise Comparativa**
Giovana Marília Moura de Alencar

359 **A velhice como fonte de horror no cinema contemporâneo.**
Giovana Vernilo Mendes
Rogerio Ferraraz

371 **Do roteiro ao filme: o processo de criação de O Homem das Multidões (2013)**
Guilherme Augusto Bonini

377 **Batuque de Nelson Silva: comunidades-imaginadas e territórios audiovisuais**
Guilherme Rezende Landim

386 **Para além da obra audiovisual: mapeamento dos mecanismos públicos de fomento a empresas**
Hadija Chalupe da Silva
Débora Regina Taño

392 **O mundo como palco: a espacialidade Ma na dança como cinema**
Helena Albert Bachur

398 **Ciência e magia no cinema da Marvel: a figura do caleidoscópio em Doutor Estranho (2016)**
Heloísa Torres

404 **Memória, território e pertencimento no audiovisual cearense de mulheres negras**
Helosa Maria de Castro Araújo

411 **Filmes de luto e seu reflexo na estrutura de sentimentos: anotações iniciais**
Henrique Denis Lucas

417 **Ao som de um buraco negro: processo de criação de trilha sonora integrada em A noite amarela**
Ian Costa

423 **As ideias cinematográficas de Sonia Andrade: dos roteiros imaginados à filmagem**
Ian de Vasconcellos Schuler

428 **Epistemologias negras na formação cultural do Rio de Janeiro, a partir do cinema de Zózimo Bulbul**
Igor Nolasco Rocha Marçal

434 **O Cinematógrafo na Exposição Nacional da Borracha de 1913: cinema científico e intermidialidade**
Ingrid Hannah da Silva
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

441 **Naturalismo, territórios e direção de arte: Uma observação de `Cidade- Campo`**
Iomana Rocha

447 **Processos de individuação e criação audiovisual territorializada**
Isaac Pipano

453 **Uma perspectiva coreográfica no filme Arca Russa: espaço, museu e montagem em movimento**
Isis Gasparini

SUMÁRIO

456 **O filme-retrato e a figuração do rosto entristecido: uma constelação emotiva**
Iury Peres Malucelli

463 **Longas-metragens indígenas – uma realidade embrionária**
Ivonete Pinto

469 **Cultivar o Solo da Imagem: Breve Constelar de uma resistência Indígena na Animação Brasileira**
James Zortéa Gomes

476 **"Nós não vamos pagar nada": lobby no setor audiovisual e captura regulatória sobre a Condecine**
Janaine Aires

482 **Cinematização do teatro e a influência do espaço cênico na utilização da linguagem cinematográfica no teatro**
Jeferson de Vargas Silva

488 **O insólito no cinema brasileiro contemporâneo: notas sobre suas instâncias de aparição**
Jorge Ribeiro dos Santos Filho

494 **Espaço e autobiografia no cinema de Jean Eustache: um estudo de A Mãe e a Puta**
Júlia Meireles de Lima

501 **Resistência e insubordinação: A construção de Imagens de Mulheres Negras no Cinema Negro Feminino**
Juliana Ferreira Torres

507 **Glinda: a performance da feminilidade em Wicked e Mágico de Oz**
Juliana Soares Mendes

514 **Um balanço histórico sobre os festivais brasileiros de cinema documentário dos anos 1990**
Juliana Muylaert Mager

520 **Notas para substituição figural e imagens sem órgãos em Hipernormalização (2016)**
Jyan Carlos Sales de França
Taís Marques Monteiro

526 **Contra-realismos antirracistas no audiovisual feminista contemporâneo**
Karla Bessa

533 **Cinema de lugar e as complexidades das afetividades em tela e fora de tela**
Kenia Kalyne Gomes de Almeida

541 **Mostra Clandestina: interiorização e feminismos na difusão de filmes em Goiás**
Lara Damiane de Oliveira Estevão
Maiári Cruz Iasi

547 **Hilda Furacão no TikTok: produções de fãs e novas leituras sobre a obra**
Laura Tainá Sales Bandeira

553 **O Som e Sua Narrativa: Um Olhar Sobre O Folk Horror Em You Are Not My Mother (2021), De Kate Dolan**
Lauren Marinho de Cerqueira Lima

559 **A construção de cenas de violência em relações gays: uma análise crítica**
Lein Machado

565 **Arranjos audiovisuais e som incorporado: filmes de sound system no Sul Global**
Leonardo Vidigal

28º ENCONTRO
SOCINE
OLHA JÁ!

Anais de textos completos

573 **Hollis Frampton & Eadweard Muybridge: aproximações**
Let Pei Galvão Martins

580 **Pedagogia Rohmeriana: teoria e crítica de cinema em duas versões de "O Celuloide e o Mármore" (Éric Rohmer)**
Luca Scupino Oliveira

586 **Cyber Quimera: Transmutação para uma estética outra-que-humana**
Lucas Honorato

593 **O corpo cindido da histeria: uma questão psicanalítica em A Substância**
Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

597 **Eternamente Pagu (1987): vida, política e arte no cinema feminista de Norma Bengell**
Luciana Paula Castilho Barone

603 **Cinema e intermidialidade: uma janela para ver, capturar e reinventar o mundo**
Luciano Dantas Bugarin

611 **Desktop films: cinema e novas abordagens**
Luciano Marafon

618 **Tarkovski e Miró: do Capital Social ao Político**
Luís Gustavo Baptista e Ribeiro

622 **Um mesmo problema, duas abordagens: uma análise dos projetos de lei para regulação do VOD no Brasil**
Luisa Maria Silva de Santana

628 **Corpos em opacidade: uma história de Taipei**
Luiz Afonso Morêda

634 **Música clássica e cinema autoral francês contemporâneo: recorrências e tecnologia**
Luíza Beatriz A. M. Alvim

641 **"Orixá que ri enquanto dança": temporalidades e música na feitura do filme "Obá: Alegria Preta"**
Marcelo Ricardo dos Santos

653 **Linha de Montagem x Rede: caminhos poéticos para a IA Generativa**
Marcelo Rodrigo Mingoti Muller

659 **Continuidade, montagem e IA: imaginando futuros**
Márcia Bessa
Vanessa Lauria

665 **Dos vestígios e à fabulação: videoarte, escritas de si e a pesquisa artística em Pa_Terno**
Márcio Henrique Melo de Andrade

686 **Criando Métodos Sonoros - O Som Cinematográfico Francês e Estadunidense.**
Márcio Elísio Carneiro Câmara

692 **Filmes Arquipélagos e Filmes Mosaicos: Estratégias de Montagem na Construção de Narrativas Documentais**
Marcos Alex Rodrigues do Andrade

698 **Teddy Perkins, ou o monstro do absurdo em Atlanta**
Marcos A. L. Junior

SUMÁRIO

703 **Filhas da noite: a representação do afeto nas vivencias coletivas de artistas trans e travestis**
Marcus Vinicius Azevedo de Mesquita

710 **Cinematografia e memória em Reminiscências de uma viagem para a Lituânia**
Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes

716 **Recife como potência estética: olhares e narrativas sobre a paisagem e o lugar**
Maria Helena Braga e Vaz da Costa

720 **Um mapeamento da produção documental brasileira sobre trabalho doméstico**
Maria Rita Nepomuceno

726 **A fabulação em Mato seco em chamas**
Maria Carolina Oliva Freire Pereira

733 **A montagem discursiva no cinema de André Novais Oliveira**
Mariana Dutra de Carvalho Lopes

737 **Vocalidade bivalve: voz e gestualidade em Drive my Car**
Mariana Vieira Gregorio

744 **Corpo lésbico e dismórfico:: uma análise de Espelho Vivo (2022)**
Marília Almeida Paiva

751 **A Cenografia Sonora na obra Lunch Break de Sharon Lockhart**
Mário Sérgio Teixeira Guimarães

757 **Perspectivas para uma produção audiovisual sustentável: cartilhas e modelos de produção**
India Mara Martins

763 **De fotógrafo de Lula a diretor de fotografia de cinema**
Matheus Andrade

771 **A ilusão de emancipação em Poor Things, de Yorgos Lanthimos**
Matheus Camargo Jardim

777 **A Paisagem Insular de Isole di Fuoco: Olhar, Fora-de-Campo e Meridionalismo**
Matheus Batista Massias

783 **Decolonialidades americanas na montagem de uma versão iraniana**
Milena Szafir
German Nilton Rivas Flores

790 **As casas: montagem de ideias no cinema de Andrei Tarkovski**
Milena de Lima Travassos

796 **As Telenovelas Brasileiras e o Engajamento Melodramático**
Montez José Oliveira Neto

802 **Pornotopia e desejo masculino hétero no cinema de horror de Fauzi Mansur (1976-1986)**
Murilo Barbosa Simões

808 **O tempo fílmico no cinema de André Novais: Temporada (2018) e a lentidão como resistência**
Natasha Roberta dos Santos Rodrigues

816 **Mostra de Filmes Memória em Movimento**
Nezi Heverton Campos de Oliveira

28º ENCONTRO
SOCINE
OLHA JÁ!

Anais de textos completos

822 **Montagem ritualística: uma noção de mito no cinema vertical de Maya Deren**
Nicole Donato Pinto Machado

829 **A montagem crítica de Jonathan Perel em Camuflaje**
Patrícia Cunegundes Guimarães

836 **Mulheres precursoras na trajetória de cinco décadas do cinema de animação do Pará**
Patrícia Lindoso

840 **Temporalidade queer, envelhecimento e reprodução social**
Patrícia Sequeira Brás

846 **Corpo, desorientação e urbanidade: a errância no cinema contemporâneo como metáfora do viver urbano**
Paul Newman dos Santos

852 **As consequências da masculinidade hegemônica violenta em O Aprendiz (2024)**
Pedro Henrique Fadim Alves

858 **O Plágio de Spielberg? A Children's Film Foundation como precursora do Suburbanismo Fantástico**
Pedro Artur Baptista Lauria

864 **A infância como território do insólito: trauma e amadurecimento em Dorm: O Espírito (2006)**
Pedro Henrique Alves Silva

870 **Primeira Geração do Cinema Computacional: John Whitney, Harmonia Visual e Interação Humano-Máquina**
Pedro Raia

876 **O fantasma como fenômeno social e espectralidade no cinema**
Priscila Andrade

881 **Entre Ôrí e Quilombo: dois filmes, dois quilombos**
Rafael Garcia Madalen Eiras

887 **A bruxaria infantil como motriz do rearranjo familiar em A sombra do pai, de Gabriela Amaral Almeida**
Rafael Oliveira Carvalho

893 **O testemunho em Ensaio ou MPB Especial**
Rafael Saar da Costa

899 **Ponto de escuta imersivo e possibilidades sonoras no audiovisual**
Raphaela Benetello

905 **Por uma estética de cinema sustentável: Renée Nader Messora e o analógico na direção de fotografia**
Rebeca Franco Fonseca de Freitas

912 **A Música como Dispositivo Contra-Hegemônico em La Ciénaga: raça, classe e território na Argentina.**
Rebeca Hertzriken

920 **Título: O espaço e a luz negra no cinema elemental de Denise Ferreira da Silva.**
Reginaldo do Carmo Aguiar

926 **O filme imprevisto em Ruína (2016), ou quando o rosto permanece em quadro**
Roberto Ribeiro Miranda Cotta

SUMÁRIO

933 **Um barão alemão na Amazônia: cem anos de Urwelt im Urwald (1925)**
Rodrigo Campos Castello Branco

939 **Narrativas seriadas nacionais em VoDs: os gêneros como estratégias de representação do Brasil.**
Rodrigo Cazes Costa

945 **Reflexões sobre a hegemonia das escolas estadunidenses de atuação**
Rodrigo Fischer

950 **Reaproveitamento, recortes e repetições: processos sonoros no cinema de horror de José Mojica Marins**
Ruan Leandro Sommer Galvão

956 **Notas sobre a atualização das políticas de indução regional da produção audiovisual brasileira**
Samantha Ribeiro de Oliveira

967 **A sala de roteiro no Brasil: um modo híbrido de criação audiovisual**
Samir Cheida

973 **Montagem na Animação: Possíveis práticas sui generis balizadas pelo documentário animado no Brasil.**
Samuel Baptista Mariani

987 **Uma poética da crueldade: o horror como poesia no cinema experimental da Belair de Júlio Bressane**
Samuel Carvalho Lima Silva

995 **Obras Repatriadas: Paralelos entre Cinema e Museus**
Samuel Macêdo do Nascimento

1000 **De menino no cinema a empresário do cinema: Resgatando a trajetória de Generoso Ponce Filho**
Sancler Ebert

1006 **Aspectos do cinema irlandês de terror em Evil Dead Rise (2023), de Lee Cronin**
Sanio Santos da Silva

1012 **Cinema Olympia (1912) de Belém: autoria arquitetônica do prédio no contexto do Parque João Coelho**
Sávio Luis Stoco

1019 **O pensamento cinematográfico corporificado de Maya Deren no cinema latino feito por mulheres**
Isabelle do Pilar Mendes

1028 **Lições de Kiarostami, a educação do olhar através do cinema**
Tainá Brasileiro

1035 **Montagem descolonizadora das imagens da Amazônia no Noticiero ICAIC: contra-arquivo latino-americano da Guerra Fria**
Tainá Carvalho Ottoni de Menezes

1041 **Retorno à matéria: Práticas analógicas na direção de arte como vetores de criatividade e conexão interpessoal**
Tainá Xavier

1047 **O afeto da vingança e o ritual nos filmes Bacurau (2019) e Propriedade (2022)**
Tatiana Gomes dos Santos

1052 **Entre o espetáculo e a floresta: construção de imaginários no Amazonas Film Festival**
Tetê Mattos

28º ENCONTRO
SOCINE
OLHA JÁ!

Anais de textos completos

1059 **O movimento coreográfico em Site e Trio Film**
Thais Ponzoni dos Santos

1064 **A experiência visual da paisagem urbana no filme Em busca da vida**
Thiago Ferreira Pinto

1071 **A vida arquivística do filme Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade (dir. Nahim Miana, 1954)**
Vanessa Maria Rodrigues

1077 **Crítica materialista da Goetia no cinema insólito: demonologia e os desejos da carne**
Victor Finkler Lachowski

1083 **Processo de criação da série Encantados: a construção de um universo audiovisual negro na televisão**
Victor Adriano Ramos

1089 **Violência e extrativismo: As encarnações dramáticas da modernidade americana.**
Vinicius Boni Lacerda

1095 **Estéticas e Corpos Dissidentes no Cinema Pernambucano: os filtros do Funcultura**
ViqViçVic Junqueira Ayres Lucena

1101 **Ator-ciborgue: o celular como dispositivo de criação**
Welton Florentino Paranhos da Silva

1107 **Natureza, Montagem e Inteligência Artificial em “Somos: A criação Ybirá Ubuntu” (2025)**
Wilson Oliveira Filho

“O lodo” de Murilo Rubião e a adaptação de Helvécio Ratton: o neofantástico de fonte kafkiana[1]

“The mire” by Murilo Rubião and Helvécio Ratton’s adaptation: the neo-fantastic of Kafkaesque Origin

Adérito Schneider[2]
(Doutor – Instituto Federal de Goiás)

Resumo: “O lodo” é um conto neofantástico de Murilo Rubião com influência da obra de Franz Kafka (em especial, *O processo* e *A metamorfose*). Adaptado para o cinema por Helvécio Ratton, o filme homônimo traz elementos kafkianos presentes no conto, mas também bebe na fonte kafkiana para apresentar elementos inéditos. Assim, a proposta do artigo é comparar o conto e o filme em diálogo com a obra kafkiana sob a luz dos teóricos do (neo)fantástico.

Palavras-chave: Literatura, cinema, fantástico, neofantástico, adaptação.

Abstract: “The mire” is a neo-fantastic short story by Murilo Rubião of influence from the work of Franz Kafka, particularly *The trial* and *The metamorphosis*. Adapted for the cinema by Helvécio Ratton, the homonymous film incorporates Kafkaesque elements already present in the short story, while also drawing directly on Kafka’s work to introduce new elements. The aim of this article, therefore, is to compare the short story and the film based in the theoretical approaches to the (neo-)fantastic.

Keywords: Literature, cinema, fantastic, neo-fantastic, adaptation.

O conto “O lodo”, de Murilo Rubião, narra a história de Galateu, atuário de uma companhia de seguros, homem depressivo que procura tratamento na clínica do Dr. Pink, um analista que o obriga a se deitar no divã. Questionado sobre sua infância e adolescência, sobre sua relação com os pais, o protagonista recusa os métodos do médico: “Doutor, vim atrás de clínico, não de padre” (RUBIÃO, 2010, p.67). Enquanto o conto de Rubião começa direto na sessão psicanalítica, o filme de Ratton vai por outro caminho. Ao passo que Rubião faz um conto breve, dividido em dez trechos e com uso marcante de elipses, Ratton aposta numa estrutura mais convencional, que começa antes da visita que Manfredo (o nome do personagem Galateu na obra cinematográfica) faz ao analista. As duas narrativas seguem uma ordem cronológica linear, mas o filme faz uso de recursos que não estão na obra original, como o *flashback*.

1 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.
2 | Adérito Schneider é docente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG) – Campus Cidade de Goiás e coordenador do Gruñido: Grupo de Pesquisa em Narrativas Insólitas.

Assim, chama a atenção a cena de abertura do filme, que vai direto na fonte kafkiana. O primeiro plano remete não ao conto, mas ao primeiro parágrafo de *A metamorfose*, mostrando um personagem que desperta certa manhã depois de sonhos intranquilos. Embora o enquadramento não dê destaque, pois trata-se de um plano aberto do personagem deitado sozinho na cama, enrolado às cobertas (casulo), é possível identificar na parede do quarto a gravura de uma mulher, novamente uma referência ao quarto de Gregor Samsa. Essa referência, no entanto, é paradoxal. No caso da obra kafkiana, Gregor Samsa é um homem jovem e solteiro que vive com os pais e lida com a sexualidade reprimida, ao passo que no conto de Rubião temos um solteirão de meia-idade que tem a vida marcada por diversos casos amorosos. No filme de Ratton, o segundo plano é um detalhe da mão do protagonista desligando o alarme do celular no criado-mudo, onde nota-se revistas *Playboy*. E, assim, em apenas dois planos da obra cinematográfica, é possível identificar o protagonista como um "solteirão" e alguém para quem a questão do sexo (sexualidade) é bastante importante. Posteriormente, conforme o filme avança, notamos que o quarto de Manfredo possui três quadros de mulheres.

As cenas iniciais do filme se dedicam a apresentação do personagem, mas também desse estado de depressão (uma metamorfose). A depressão se reflete não apenas na falta de tesão pelo trabalho e amigos, mas na libido, desejo sexual, o interesse pelas mulheres. No filme, Manfredo diz ao analista que sempre teve muitos casos, mas que atualmente só tem um: com a esposa do chefe, ou seja, um caso proibido (além de adultério, a mulher de seu superior, homem mais velho – figura paterna). Logo, pode-se dizer que é esse caso proibido que traz à tona seu passado recalcado e instaura uma depressão – ou uma crise de meia idade, no filme enfatizada na cena em que Manfredo tinge de preto seus cabelos grisalhos (metamorfose paliativa para uma metamorfose desejada, mas impossível: a volta à juventude).

Manfredo/Galateu recusa o tratamento psicanalítico e, apesar disso, vê-se enredado numa armadilha de coerção e assédio da parte de Dr. Pink. É aqui que a lógica do neofantástico se instaura, pois a postura do analista, que soaria inverossímil numa narrativa realista, é de certa forma naturalizada no universo diegético do filme (tal como no conto), criando um ruído, uma perturbação (para o leitor/espectador). Ou seja, há o que David Roas, ao conceituar o neofantástico, descreve como "a anormalidade inserida na própria ordem do real por meio de imperceptíveis alterações que transformam, de repente, o normal e familiar em inquietante instabilidade" (2014, p.18). Portanto, é um acontecimento insólito que vai abrir as brechas para o sobrenatural se infiltrar na história. O analista determina que o tratamento será longo e agenda nova consulta (sessão), o que é recusado pelo protagonista. Posteriormente, a secretária liga para confirmar a consulta, que é novamente recusada pelo paciente. Em outro momento, Dr. Pink liga e se oferece para ir à casa de Galateu/Manfredo, com nova recusa. Não satisfeito, o médico o aborda na saída do trabalho. A secretária liga novamente, após nova ausência... até que o Dr. Pink some e volta em sonhos intranquilos.

> [Galateu] Só pôde dormir, à noite, tomando uma dose elevada de barbitúricos. Sono agitado, com pesadelos e uma dor dilacerante, que não sabia se era real ou apenas sonho. Uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava

> os tecidos, à procura de um segredo. Sua irmã Epsila e o analista, debruçados sobre o seu corpo, acompanhavam atentos os movimentos irregulares da lâmina.
>
> Na ânsia de acordar, rolava na cama, empapando de suor o travesseiro. A duro esforço conseguiu despertar. Apalpou o peito e as mãos encontraram uma coisa pegajosa. Meio entorpecido pela ação dos soníferos, buscou no banheiro o espelho e viu que o mamilo esquerdo desaparecera. No lugar despontara uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates (RUBIÃO, 2010, p.69).

Neste momento, a narrativa se aproxima do fantástico tradicional, pois há uma ambiguidade que não permite afirmar claramente se as feridas causadas durante o sono são psicossomáticas ou provocadas pela inquietação física do personagem revirando-se na cama (explicações racionais para o fenômeno) ou se foram mesmo causadas pelo Dr. Pink, de forma sobrenatural. No caso do filme, a "coisa pegajosa" é retratada (no sonho) como lodo (substância gosmenta de cor verde), explicitando em imagem a metáfora para o inconsciente e as memórias recalcadas. Há, porém, uma diferença: na obra de Rubião, durante os dias de assédio do analista – e antes desse sonho acima transcrito – o personagem vive uma inquietação (ou ansiedade) e é apontado pelo narrador que Galateu "esforçava-se por fugir de uma cena que julgara esquecida para sempre" (RUBIÃO, 2010, p.69), sem que mais se diga. Assim, no conto, quando a irmã (Epsila) é citada no sonho, trata-se da primeira referência à personagem. No filme, no entanto, desde a sessão com o analista ficamos sabendo que Manfredo tem uma irmã e, por diversas vezes, há uma mesma cena em *flashback* que é mostrada repetidamente, a cada vez com mais detalhes, começando apenas com a imagem de um corredor de uma casa antiga de uma família católica de classe média/alta (o crucifixo na parede simboliza a "tradicional família mineira") e que, a cada repetição, vai revelando uma garota nua, enxugando-se com toalha. A cena é construída com uso de câmera subjetiva, avançando em steadicam por um corredor (vagina), ou seja, apontando uma penetração (no movimento de câmera; a câmera como falo), mas também uma ação proibida, furtiva – e um provável sentimento de culpa derivado dessa ação. Além disso, é curioso notar que o filme é majoritariamente marcado por uma fotografia escura, sóbria, quase onírica (mesmo para as cenas diurnas), ao passo que as memórias com a irmã são imagens claras, uma iluminação excessivamente branca – o que, paradoxalmente, dá uma aura angelical para a irmã e para o passado (celestial; paraíso) e, ao mesmo tempo, algo de diabólico.

Mesmo com a ferida no mamilo, Galateu/Manfredo não procura médico e se automedica com auxílio de um farmacêutico, que lhe aplica pomadas e injeções de morfina. Ele tenta retomar sua vida normal, acreditando que o analista se esqueceu dele. Porém, o médico retorna num segundo sonho e uma segunda ferida se forma, desta vez no outro mamilo. Como se não bastasse, Galateu/Manfredo recebe uma intimação e instaura-se um processo de cobrança, pois ele tem uma dívida com o Dr. Pink pelas sessões que faltou – e a despeito de sua recusa em prosseguir o tratamento.

Neste ponto da narrativa, é impossível não fazer associação ao romance *O processo*, de Kafka. Mais uma vez, a presença do neofantástico. Por que Galateu/Manfredo deve dinheiro ao Dr. Pink, se ele deixou claro que não iria continuar com o tratamento? O advogado do pro-

tagonista não concorda com essa lógica, que talvez soe coerente apenas ao personagem e ao leitor/espectador: "Como poderei defendê-lo satisfatoriamente, se o senhor é o primeiro a confessar ignorância de **um fato de conhecimento geral**: a longa duração do tratamento pela terapia psicanalítica?" (RUBIÃO, 2010, p.71, grifo meu). E tanto no conto quanto no filme, o fato de que "todo mundo" sabe que procedimentos "psiquiátricos" são processos de longo prazo é reforçado ainda pelo juiz – ou seja, reforçando o caráter insólito do processo. A situação é de um absurdo tão específico que apenas uma palavra pode ser usada: kafkiano(a). Com a declaração da condenação, Galateu/Manfredo desmaia no tribunal – e, no caso do filme, é aqui que ele tem nova alucinação e ganha a nova ferida, no segundo mamilo. Válido ainda notar que no tribunal há um crucifixo muito semelhante ao que Manfredo tinha em casa, na infância – ou seja, ele está sendo condenado não apenas por suas dívidas financeiras, mas também pelo seu passado pecaminoso.

Depois do processo, o Dr. Pink insiste em ligações (e continua sendo recusado) e a narrativa segue sem qualquer explicação científica para os mamilos feridos. Com a piora gradativa do quadro, o personagem vai adoecendo até o ponto de ficar acamado, disfuncional. Certo dia, a campainha toca e quem está diante de Galateu/Manfredo é sua irmã, metamorfoseada:

> a nova imagem de Epsila era uma confrontação da jovem que aparecera no sonho. Perdera, em doze anos, o viço, a suavidade de traços. Magra, muito magra, os olhos sem brilho e a falta de dentes no maxilar superior davam-lhe um aspecto contristador (RUBIÃO, 2010, p.72).

Trata-se de uma presença indesejada que Galateu/Manfredo busca refutar, mas seu estado enfermo não permite. Dessa forma, assim como na novela de Kafka, quem passa a cuidar do metamorfoseado Galateu/Manfredo é sua irmã. Ela toma o controle da situação após demitir a empregada doméstica e impedir a entrada do farmacêutico. Além disso, ela está acompanhada do filho, "um menino com aparência de retardado mental" (RUBIÃO, 2010, p.72), um "debiloide" (RUBIÃO, 2010, p.72) com "cara de idiota" (RUBIÃO, 2010, p.73) – e que, como vamos descobrir depois, é fruto de um relacionamento incestuoso entre os dois, ou seja, um passado recalcado (o lodo de seu inconsciente) que invade o presente.

Em *A metamorfose*, há uma não sexualmente consumada relação incestuosa entre os irmãos Grete e Gregor Samsa. Em Rubião, essa relação não apenas se efetiva como gera um filho. Contudo, a forma como essa relação se manifesta no filme, ainda que este seja fiel às premissas básicas do enredo do conto, diverge em relação à obra de Rubião. No conto, a relação incestuosa é relevada quando Galateu acorda com a criança sentada à beira da cama – o que lhe causa repulsa. Ao ordená-lo que chame a empregada, o garoto responde chamando-o de "pai". A revelação causa surpresa ao protagonista. "Quem disse que eu sou seu pai?" (RUBIÃO, 2010, p.73). No filme, há uma construção maior de suspense: a relação incestuosa é revelada apenas quando o menino acorda de madrugada, constata a tentativa de fuga do pai e o chama de pai ("As chaves, né? Você quer as chaves, né pai?") – e Manfredo nega ("Eu não sou seu pai. Quem disse para você que eu sou seu pai?").

Ao lidar com a necessidade de alargar e aprofundar o enredo, o filme muitas vezes quebra a lógica do neofantástico e a forma como Rubião trabalha magistralmente com as elipses, caindo no excesso de explicações. O filme dá a entender que a iniciativa da relação incestuosa partiu da irmã (Eva?). Ao menos na memória de Manfredo, ele é quase passivo, como se a irmã fosse a dominadora desde sempre. A irmã passa a ser constantemente filmada em contra-plongé (de baixo para cima), ou seja, representada como superior, poderosa, ao passo que ele é passivo, alguém que está sempre do ponto de vista do divã (em análise, em confissão), ou seja, em plongé (visto de cima para baixo, quase sempre de forma distorcida, com aspecto animalesco, monstruoso – metamorfoseado).

Dessa forma, enquanto em *A metamorfose* a narrativa é aberta com a mutação do homem em inseto consumada, em *O lodo* acompanhamos gradativamente à metamorfose, que só vai se concretizar ao final do conto, quando o protagonista atormentado arrisca uma fuga noturna. Enquanto todos dormem, Galateu

> rastejou até o corredor. Prosseguiu com paciente lentidão, sabendo das dificuldades que teria para chegar à rua, pois superestimara o que lhe restava de seu antigo vigor. Preferia, no entanto, tentar tudo, menos continuar enclausurado no apartamento. Demorou a atingir a sala e teve que apoiar-se à parede para levantar-se. Tateando no escuro, conseguiu localizar a porta, mas não encontrou a chave na fechadura. Novamente de rastros, dirigiu-se à cozinha, pretendendo alcançar a área de serviço. Arfava, o pijama molhado de suor colava-se à pele. Para recobrar o fôlego, sentou-se no chão. Começava a recuperar-se quando acenderam a luz. Trêmulo, a visão turvada pela luminosidade, encolheu-se. (RUBIÃO, 2010, p.74).

Trata-se de uma tentativa de fuga dupla: de seu passado recalcado (a relação sexual incestuosa, o pecado), mas também da vida adulta e familiar (a responsabilidade de criar um filho e a vida doméstica como o oposto da liberdade de homem solteiro). No conto, Manfredo tenta fugir de pijamas (que, empapado de suor, forma uma segunda pele, animalesca). No filme, de terno. Porém, o filme não o mostra rastejando, mas apenas tateando a parede no escuro, num primeiro momento, e, em seguida, engatinhando pelo apartamento. Com isso, além de amenizar a carga dramática da cena e omitir a alegoria/metáfora da metamorfose animalesca ou monstruosa (o inseto rastejante), dispensa uma imagem visualmente mais potente para o cinema (e que existe no próprio conto literário).

No último trecho do conto, após a frustração da fuga, Galateu metamorfoseou-se em inseto monstruoso (metaforicamente) e tornou-se apenas um bicho a ser dissecado:

> De manhã encontraram-no no mesmo lugar, ainda desfalecido. Levado para cama, voltou à meia realidade [...]. Exalava um odor fétido de pústula. [...] Uma baba de sangue escorreu pelos cantos da boca.
>
> Um quarto de hora depois, aparecia o doutor Pink. Circunspecto, abriu o paletó do pijama de Galateu e com o bisturi, retirado da valise, limpou as pétalas da ferida. Epsila, a um sinal do médico, aproximou-se e ambos se debruçaram sobre o corpo do moribundo, enquanto este esboçava imperceptível gesto de asco." (RUBIÃO, p.74-75).

Essa é a cena final também do filme. Ao mostrar o personagem deitado, moribundo, sua roupa aberta como uma pele dissecada, o personagem na cama não mais como quem está num divã, mas numa maca, e a oscilação no uso de plongé e contra-plongé destacando os trajes médicos e o bisturi, temos tanto uma intervenção médico-cirúrgica que pode resultar na cura (ressureição) do personagem, mas também aponta sua dissecação (a exploração do lodaçal). Portanto, oscilando entre realismo (ou verossimilhança), memória, sonho (ou pesadelo) e delírio, o filme de Ratton parece resultar de uma espécie de triangulação entre uma obra autoral, a adaptação do conto literário de Rubião e uma dupla camada de influência kafkiana.

Referências

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico.* Aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Amazonas Amazonas e Maranhão 66: os documentários de Glauber Rocha e o extrativismo de imagens.

Amazonas, Amazonas and Maranhão 66: Glauber Rocha's Documentaries and Visual Extractivism.

Adriano Del Duca

Resumo: Os documentários de Glauber Rocha enunciam aspectos do barroquismo de seu discurso, reforçando contradições sociais na tensão que criam entre o que se vê e o que se escuta. A crítica social acompanha uma postura documental que extrai dos sujeitos recortes de suas experiências e as rearticula a outros elementos, tornando dissonantes os discursos sobre o povo, a política e o território. Nos interessa observar a exposição dos sujeitos, bem como a sobreposição de suas vozes pelo discurso fílmico.

Abstract: Glauber Rocha's documentaries articulate a baroque mode of discourse, foregrounding social contradictions through tensions between image and sound. Social critique emerges from a documentary practice that extracts fragments of lived experience and rearticulates them within a filmic construction, producing dissonant discourses on people, politics, and territory. The article examines the exposure of subjects and the subsumption of their voices by the film's enunciative voice.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Documentário, Cinema Novo brasileiro, extrativismo de imagens.

Keywords: Glauber Rocha, Documentary, Brazilian Cinema Novo, visual extractivism.

Introdução

Este artigo pretende estabelecer um ponto de vista sobre os documentários *Amazonas Amazonas* (1966) e *Maranhão 66* (1966) do cineasta Glauber Rocha posicionando-se a partir da perspectiva a qual Jean-Claude Bernardet adverte em seu "Cineastas e as imagens do povo", qual seja, "compreender os conflitos vividos por artistas e intelectuais brasileiros aproximadamente no período de 1964 a 1980 em relação às imagens do povo" (BERNARDET, 2003, p.10). Se "as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo" (BERNARDET, 2003, p. 9) interessa-nos aqui refletir sobre a postura de Glauber Rocha ao representar os sujeitos amazônidas, dando-lhes ou subtraindo-lhes a voz, sobrepondo ou compondo-as em

relação a vozes hegemônicas e/ou oficiais que permeiam os contextos político-econômicos de produção dos referidos documentários e os discursos fílmicos que se estabelecem nessa relação entre autor e objeto.

Entre 1965 e 1966, semanas depois de sair da prisão por ter sido detido em ato político contra a ditadura em frente ao Hotel Gloria, onde reuniam-se os líderes da OEA (episódio conhecido como os "8 do Glória"), realizou os dois curta metragens documentais na região amazônica: *Amazonas Amazonas* e *Maranhão, 66*. Para além de retratarem diferentes aspectos da sociedade, política e economia dessa região, os processos de realização, bem como os discursos assumidos em cada um deles guardam aspectos interessantes para refletirmos sobre os dois filmes em conjunto.

Além de serem as duas primeiras experiências documentais do então jovem cineasta, prodígio recém consagrado com seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)*, os dois filmes surgem de demandas externas. São filmes encomendados, um pelo poder público do Estado do Amazonas, através de sua secretaria de turismo, a fim de realizar material institucional sobre o potencial turístico do Amazonas, e o outro pelo então recém eleito governador do Maranhão, José Sarney, que pretendia documentar em audiovisual a sua posse como governador.

Em meio ao processo de produção e viabilização de seu próximo longa-metragem, *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), o cineasta assume os dois projetos como forma de captar recursos para manutenção de sua vida ordinária, e estabelecer relações políticas que dinamizassem patrocínios ao filme, então em pré-produção. A relação político-cultural estabelecida com os sujeitos financiadores não só interpelam os temas e conteúdos dos documentários, como também serviriam como matéria-prima para a construção de personagens e da trama de *Terra em Transe* (COSTA, 2004).

Dois documentários fomentados por agentes políticos estatais, portanto com demandas institucionais, serão realizados pelo jovem cineasta destacado por seus traços de experimentação da linguagem e da criticidade política e social de seu discurso. Essa contradição inerente aos projetos se torna evidente nos filmes, onde emerge uma tensão entre um discurso institucional e ufanista, pretendido pelos contratantes, e um olhar crítico e histórico para os objetos, como desejava o autor.

Em 1966, dois anos após o golpe militar de 1964, os ânimos políticos estavam acirrados, a esquerda cultural ainda impactada pelo sentimento de revolta e incertezas causados pelo golpe, passavam a lidar com a ainda incipiente censura. Há um reposicionamento complexo dos personagens políticos, tanto entre a esquerda organizada, como entre os quadros políticos da centro direita, liberais democratas e trabalhistas. Os intelectuais e artistas como Glauber se relacionam com diversos setores das elites políticas, tanto da ala progressista, derrotada pelo golpe, quanto setores carismáticos conservadores como José Sarney.

Dessa localização derivam as relações políticas que colocam Glauber Rocha em contato com os governadores eleitos em meio a ditadura militar, poderes locais subvencionados pelo Estado autoritário que se formara. Ainda que a postura estética dialética e crítica de Glauber

questione os personagens e os temas dos filmes, posicionando-se diante da história, os dois curta metragens expressam essas contradições e funcionam como documentos históricos fundamentais, tanto dos momentos históricos representados, como da história do cinema moderno brasileiro e suas formas de representação da política, do poder e do povo.

Em relação ao contexto da realização do *Maranhão 66*, destacamos a caracterização de Wagner Cabral da Costa:

> "A vitória de José Sarney no pleito de outubro de 1965 esteve intimamente associada aos rearranjos promovidos pelo regime militar nas estruturas de poder da federação. Este é um aspecto muitas vezes negligenciado nas análises do autoritarismo militar: seu impacto quanto à reorganização dos sistemas de poder nos estados, pois, paralelamente à brutal repressão, o regime buscou liquidar os alicerces de sustentação dos partidos dominantes no período "populista" (PSD e PTB), fortalecendo os setores confiáveis da ala civil do golpe, a UDN. Foram inúmeras as intervenções, diretas e indiretas, visando a garantir a dominância de seus subordinados civis, num complexo processo de reengenharia política que objetivava "sanear", segundo uma ótica elitista e conservadora, o sistema político brasileiro". (COSTA, 2004, p. 448)

Também em relação a produção de *Amazonas Amazonas* (1966) é possível destacar que o convite à realização do filme é resultado de articulações do governo do Amazonas, "que desejava divulgar os potenciais socioeconômicos do estado" (MENDONÇA, 2020, pg. 122), além disso, é possível identificar as contradições entre os interesses dos contratantes e do realizados em cartas do cineasta ao produtor Luiz Augusto Mendes (ROCHA, 1966, p. 264), como veremos mais adiante.

Segundo Mendonça, Glauber chega a Manaus em 14 de dezembro de 1965, com a

> "missão de rodar um curta-metragem promocional sob encomenda do Governo do Amazonas, então comandado pelo historiador e "amazonólogo" Arthur Reis, burocrata e outsider político alçado ao poder após o golpe militar. Oficialmente, quem intermediou a contratação do artista foi o diretor do recém-criado Departamento de Turismo e Promoção (Depro), Luiz Maximino de Miranda Corrêa Neto, que havia sugerido em carta ao governador, em setembro daquele ano, a realização de um documentário com o objetivo de divulgar os "aspectos turísticos e econômicos" do Amazonas". (MENDONÇA, BRAGA, 2020, p. 123)

Esse contexto das contratações e os objetivos de Glauber em estabelecer relações de financiamento para seu próximo longa, explicam parcialmente o tom dos filmes, suas contradições entre proposta estética e discurso fílmico, mas nos convidam ainda a uma reflexão mais aprofundada sobre os sentidos das imagens, dos discursos oficiais assumidos e dos usos que faz das entrevistas.

O clima por trás da realização dos documentários

Algumas cartas trocadas com o produtor de *Amazonas Amazonas,* Luiz Augusto Mendes, e com a família no início de 1966, bem como entrevistas posteriores a 1967, em que Glauber relaciona a realização dos curtas (principalmente Maranhão 66) com os personagens e a trama de Terra em Transe, indicam não apenas a falta de interesse do cineasta para realizar documentários, bem como sentia-se perdido em meio a realidade amazonense e maranhense que fora contratado para retratar.

No caso do filme *Amazonas Amazonas,* o cineasta relata ao produtor a inviabilidade de falar do turismo e ignorar as contradições sociais locais. Na carta justifica mudanças do roteiro dizendo que

> "não houve transformação de documentário turístico em sócio-econômico. Houve um quebra-galho, pois, aqui não há muito o que se filmar de turismo. Aqui chegando haviam dois problemas: ou fazer uma série de vistas falsificadas para uma propaganda de turismo ou fazer um documentário com o mínimo de intenção que justificasse a onda da qual o mesmo aqui estava cercado com fofocas no governo e etc. O roteirinho que fiz não é complicado (...): mostrar um pouco do amazonas selvagem e lendário e um pouco do amazonas de hoje". (ROCHA, 1966, p. 264)

Esse trecho dá conta de toda a contradição expressa em relação às duas obras: o olhar do cineasta sobre o território, sua cultura e as expressões políticas e sociais locais, estava absolutamente deslocado da realidade, no entanto, sua intenção criativa, em diálogo com o cinema documental moderno, representado principalmente pelo "*cinema verdade"*, pretendia um recorte sociológico do povo e do lugar, em busca de apreender a "realidade". Ruído entre a postura do intelectual e a realidade como se apresenta, vemos na tela representações que deslocam os discursos particulares dos sujeitos entrevistados, capturando suas vozes para um discurso generalista que o filme pretende.

Ao mesmo tempo, as locuções de *Amazonas Amazonas*, e o discurso de posse de José Sarney em *Maranhão 66*, instalam uma "voz da verdade", exprimindo um discurso fílmico que, ainda que crítico na medida em que contrasta as duas perspectivas (povo e poder – mito e realidade) estabelece uma representação na qual o povo perde a voz, tem de ser necessariamente representado pela interpretação sociológica do cineasta, esta sim, dotada de suposta verdade. Ganham corpo assim, os discursos oficiais dos contratantes: a ideia de renovação política, econômica e social perpetrada pelos novos governos, arautos do estado autoritário que dava seus primeiros passos no estabelecimento de seus projetos políticos modernizadores na região amazônica.

Análise dos filmes: a representação do norte através de *imagens do povo* e *vozes do poder*.

O início de *Amazonas Amazonas*, é uma profusão de imagens da floresta amazônica, planos gerais e panorâmicos da mata, rios e fauna. Irrompe a locução declamando imponente o texto da carta de Francisco Orellana, europeu que a comando dos colonizadores navegou no

rio que batizaria Amazonas. A referência literária que justifica o nome do filme e do objeto, não isenta a película de abrir seu discurso com a voz do elemento colonizador. A intenção institucional do estado amazonense com sua propagando turística e a voz epopeica do colonizador se encontram, remetendo a um ponto de vista também específico sobre o território – *o estrangeiro que olha o outro e pronuncia o que vê a partir de seu ponto de vista*.

Invariavelmente, ainda que embotada de intenção crítica, o filme institucional que Glauber realiza ao governo do Amazonas, é um filme etnográfico, ainda que sob um ponto de vista crítico, com uma abordagem documental do tipo sociológico, como aponta Bernardet em *Cineastas e as imagens do povo* (BERNARDET, 2003, p. 45). Assim como fizeram filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno 1965) ou *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Amazonas Amazonas* e *Maranhão 66*, lançam um olhar crítico e sociológico sobre o outro, e empresta-lhe a voz através de entrevistas e a imagem nos enquadramentos dos sujeitos em close, para generalizar suas experiências e corroborar as teses do filme. No caso de *Amazonas Amazonas*, o filme toma a voz de indivíduos para afirmar uma tese geral na qual o povo, apesar de pauperizado e brutalizado, percebe o atraso e anseia por desenvolvimento social e econômico.

O posicionamento pretensamente crítico em relação à "condição socioeconômica" do território amazônico, funciona como reafirmação do projeto desenvolvimentista de renovação política para implementação do projeto de modernização conservadora que representaram os governos no período pós-1964. Metodologicamente e no sentido da abordagem documental, a forma como o cineasta se relaciona com a imagem do povo, é interessante. Coloca-se em cena entrevistando, destaca sua direção de cena com os "vazamentos" do comando "corta", indicando a interrupção da gravação. Mas a intenção de revelar os meios e indicar uma identificação do diretor com os sujeitos entrevistados se contradiz com o sentido do discurso assumido pelo filme, em que a presença do elemento exterior se justifica pelo projeto modernizador de dinamização capitalista da região.

A imagem do povo não enuncia apenas a denúncia da condição subdesenvolvida, seu uso funciona indiretamente como uma justificativa para os projetos do Estado nacional, comandado naquele momento pela ditadura militar. Como mais um "descobridor" do desconhecido e exótico, o filme levanta a sua representação sobre o Amazonas como uma bandeira da verdade, e crava a seu discurso como conquista: uma representação da "realidade" social do Norte.

A transformação do discurso "crítico popular" em "institucional justificador" se dá na linha tênue das representações das "imagens do povo" e os sentidos atribuídos pela "voz do dono" (BERNARDET, 2003) que tensiona o sentido de seu discurso entre uma apropriação generalizadora das imagens e vozes dos sujeitos, e a organização das imagens e textos do filme, de forma que justifiquem seu ponto de vista sobre o "*outro*", esse que é geralmente objeto dessa investigação que se coloca em posição de *exterioridade* em relação ao objeto com o qual se relaciona.

O mesmo mecanismo irá se evidenciar em *Maranhão, 66*. Aqui, a voz institucional vai se colocar, ainda que o autor seja crítico ao desenrolar dos processos políticos e que posicione um discurso também crítico à condição socioeconômica do Maranhão. A escolha do cineasta

em conduzir o filme pelo discurso do governador José Sarney, coloca desde o início o povo em situação de passividade. Uma massa não identificável que observa o desenrolar dos acontecimentos políticos, sem tomar parte no processo político.

Ainda que tenha a intenção de contrapor o discurso ufanista de posse da nova ala política que renova mais de 20 anos de controle da oligarquia anterior, com imagens que revelam a crise econômica e humanitária do Maranhão, o uso das "*imagens do povo*" servem novamente para reforçar a dimensão passiva do mesmo povo. Os sujeitos entrevistados em condições de fome e agravo da saúde, generalizam o "povo" a um sujeito destituído de dignidade e que clama por mudança, desenvolvimento social, sem definir com substância suas necessidades e anseios. O gesto sociológico generalista, mais uma vez extrai as imagens do povo para justificar a colonialidade do poder.

As imagens do povo são extraídas como recursos de linguagem que deslocam a postura institucional justificadora dos filmes e do cineasta a uma pretensa criticidade e identificação com o elemento popular, mas que na verdade as capturam para construir um discurso que vai no sentido oposto – de reforço e manutenção do status-quo da modernização conservadora.

Bibliografia

BENTES, Ivana (Org.) Glauber Rocha: Cartas ao mundo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, W. C. O maranhão será terra em transe? História, política e ficção num documentário de Glauber Rocha. Proj. História, São Paulo, (29) tomo 2, p. 447-475, dez. 2004.

GIORDANI, R. Estética de Glauber Rocha e as interfaces com o cinema documentário. Travessias, Cascavel, v. 15, n. 2, p. 145-159, maio/ago. 2021.

MATTOS, Tetê. Experimentalismo e inventividade na produção documental de Glauber Rocha. In: VI ENECULT Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. FACOM/UFBa, 2010.

MENDONÇA, R. N; BRAGA, S. I. G. Glauber Rocha descobre a Amazônia: discurso e representações sociais no documentário *Amazonas, Amazonas*. Arteriais, UFPA, v. 6, n. 11, dez 2020.

VENTURA, Tereza. A poética polytica de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

“Um instrumento de seu prazer”: o cinema como dildolândia[3]

“An instrument of your pleasure”: cinema as dildoland

Alessandra Soares Brandão[4]
(Doutora – UFSC)

Ramayana Lira de Sousa[5]
(Doutora – UniSul)

Resumo: A partir da pesquisa para um curta documental sobre a relação de mulheres cuir e pessoas trans com brinquedos sexuais, a apresentação dialoga com Maria Lugones ao propor alianças criativas e lúdicas entre minorias. A estratégia aproxima realizadoras e personagens, formando uma comunidade cuir brincante. O foco desloca-se do trauma do “sair do armário” para o gesto de “tirar da gaveta”, discutindo metodologias que, ao cuirizar o brinquedo, promovem a ludificação do cuir.

Palavras-chave: Metodologias cuir, Ludicidade, Brinquedos sexuais.

Abstract: Drawing on research conducted for the production of a short documentary on relationships between queer women, trans individuals, and sex toys, this presentation engages Maria Lugones’s notion of weaving playful alliances among minorities. This approach fostered proximity between filmmakers and participants and enabled the formation of a playful queer community. Shifting from the trauma of “coming out” to the gesture of “taking out of the drawer,” the presentation discusses methodologies that, by queering the toy, enable the ludification of the queer.

Keywords: Queer methodologies, Playfulness, Sex toys.

Em “Mel”, canção com letra de Waly Salomão e composição de Caetano Veloso e canonicamente conhecida na voz de Maria Bethânia, a voz poética se entrega à sua contraparte como meio para alcançar prazer, ameaçando, assim, toda uma agência da subjetividade liberal que se baseia na distinção entre sujeito e objeto, entre quem dá e quem recebe a glória do gozo. Por um lado, ser “feita” instrumento, abrindo mão da agência em nome da abertura radical à alteridade que a “faz”; por outro lado, e de maneira paradoxal, ser responsável pelo prazer alheio, agir como instrumento que produz a “glória”.

3 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Tenda Cuir – Abertura – Erguendo a Tenda na floresta: danças, fugidinhas e dildolândias

4 | Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Presidente da SOCINE (2025-2027).

5 | Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UniSul. Pesquisadora do Instituo Ânima.

"Faz de mim um instrumento de teu prazer": a súplica da canção nos inspira, ainda, a pensar que esse "instrumento do prazer" tem menos a ver com a procura teleológica do orgasmo como finalidade da relação e está melhor colocada em uma possibilidade de pensar sobre essa "glória", deslocada de seu sentido especificamente teológico, próxima de outro tipo de regozijo: a profanação que vem do gesto lúdico e criativo.

É a partir dessa noção de "instrumento" que desativa seu sentido mais utilitário e o avizinha do brincar e do brinquedo que pensamos o projeto de realização de um ensaio audiovisual de curta-metragem intitulado, exatamente, "Um instrumento de teu prazer", cujo processo de pesquisa em andamento queremos relatar, discutir e teorizar nesta apresentação, contando, nesse momento, com o espírito colaborativo, crítico-criativo da Tenda Cuir, nosso playground na SOCINE.

Neste processo, evocamos têes conceitos já trabalhados em outras apresentações na Tenda: inventariação, velcro e *bodylands* (os dois primeiros publicados na *Rebeh*, em 2020 e 2025 [no prelo], respectivamente, e o último na *Rebeca*, em 2020, e no Moving Image Review & Art Journal, em 2025).

A inventariação (Sousa; Brandão, 2020), se propõe como uma prática de criação lúdica de arquivos cuir. Não se trata mais do gesto dramático de "sair do armário", gesto sempre atrelado ao trauma e à confissão. Trata-se, antes, do gesto corriqueiro e quase banal de "tirar da gaveta". Tirar da gaveta um objeto, um brinquedo, um fragmento de memória, e inscrevê-lo num arquivo que não é íntimo nem privado, mas partilhado, comunitário, imaginativo. O arquivo, nesse sentido, não aprisiona nem monumentaliza, ele prolonga a imaginação coletiva, ele espalha. Sabemos que no mandato da economia narrativa de um cinema industrial, o gesto de abrir uma gaveta tem que ser calculado de acordo com sua funcionalidade. Quem abre uma gaveta, nesse cinema, tem um motivo para fazê-lo. Não se brinca com isso. Mas é com isso que vamos brincar! E é por isso que também inventamos brincadeiras com as imagens, brinquedos em nossa imaginação cuir.

O velcro (Sousa; Brandão, 2024), por sua vez, sugere formas de des/re/organização das imagens disparadas pelo desejo cuir e lésbico que operam por meio de fricções, desencaixes e aproximações materiais entre imagens, corpos e desejos. O velcro não visa à adesão permanente, mas a um movimento dinâmico de colagem e descolagem, evocando tensões, afetos e resistências. Como método, o velcro mobiliza tanto a hipermemória cinéfila, que identificamos com os repertórios canônicos e referências conscientes, quanto a hipomemória do desejo, para nós, rastros afetivos e lembranças involuntárias. Essa dupla operação constrói um arquivo afetivo-político que desafia os esquemas da análise fílmica tradicional, recusando a pretensa objetividade e neutralidade crítica. Ao reconfigurar o cinema a partir do desejo lésbico, o velcro não busca estabilizar identidades ou métodos, mas propor um movimento contínuo de invenção, inventariação e intervenção. Sua potência reside justamente na capacidade de desorganizar narrativas hegemônicas, atritar categorias fixas e recontar a história do cinema a partir de perspectivas à margem.

Por fim, o conceito de *bodylands* nos ajuda a pensar o cinema como um território instável, "um entre-lugar na paisagem audiovisual que abriga as construções de uma geografia do desejo lésbico entre a existência e o apagamento, entre a negação e a morte, mas que também enseja modos de desestabilizar a cisheteronormatividade dominante nos filmes" (Brandão; Sousa, 2020, p. 110), como escrevemos em artigo.

Se em outros trabalhos vimos emergir uma paisagem para o desejo lésbico nas *bodylands*, pensamos inicialmente em propor uma *dildolândia*: uma paisagem cinematográfica povoada por brinquedos sexuais, objetos que, longe de serem acessórios privados, podem tornar-se imagens de insurgências e insubmissões. Uma *dildolândia* como um espaço de imaginação onde esses objetos deixam de ser segredo e passam a ocupar o espaço público da tela. Mas, como todo mundo aqui já sabe, a vida de uma pesquisa tem um componente de imprevisibilidade. Ao longo desses meses temos pensado que a noção de *dildolândia* tem sua potência, mas, como procuraremos deixar mais evidente ao logo de nossa fala, estamos nos desviando para pensar o cinema como brinquedolâdia.

Com a *dildolândia* estamos falando, claro, de brinquedos sexuais dos mais variados tipos. O dildo, um caso específico. Paul Preciado nos alerta para a característica fundamental do dildo: sua suplementariedade em relação ao pênis. Dildo como tecnologia sexual que neutraliza a autoridade do pênis como "original" e fonte do prazer. Em *Manifesto Contrassexual*, Paul Preciado nos ajuda a pensar o corpo em sua dimensão tecnológica biopolítica, atravessado que é por regimes de saber-poder. Na medida em que o corpo é construído socialmente e mediado por técnicas jurídicas, médicas, sexuais e imagéticas, a "natureza" torna-se uma ficção normativa. Nesse sentido, a contrassexualidade assume a prótese como operador político capaz de expor a artificialidade da diferença sexual e abrir espaço para invenções eróticas e subjetivas. "O gênero é, antes de tudo prostético" (p. 29), ele nos diz. E se assemelha ao dildo naquilo em que ambos ultrapassam os limite da mera imitação (29).

Assim, para Preciado, o dildo ocupa lugar privilegiado não por se assemelhar ou simular o pau e sua dimensão simbólica como falo, mas justamente porque compreende o pau como uma tecnologia performativa, passível de ser separado do corpo designado como masculino e replicado e redistribuído. Ao escancarar a condição prostética do pênis, o dildo descentraliza o privilégio fálico e redistribui o poder erótico. Carol Almeida, por sua vez, já intuiu muito bem a riqueza desse pensamento para os estudos do cinema quando propôs a adaptação como um filme-dildo em apresentação na Tenda Cuir em 2024.

Mas abrimos a gaveta e encontramos também os companheiros de brincadeira do dildo. São muitos os brinquedos sexuais e, apesar de não termos tempo de explorar toda uma genealogia deles, é preciso dizer que incluímos nessa categoria todos aqueles entes que entram em contato com o corpo humano em um processo de *exaptação*, por exemplo: travesseiros, bananas e melancias, o banco de uma embarcação que vibra com a força do motor, o que, ouvimos dizer, pode levar a inesperados paroxismos em público. Os instrumentos/brinquedos, então, aparecem como possibilidades mediadoras, não necessariamente genitalizantes, mas, certamente, ludificantes. E propomos, também, que essa atitude lúdica se mostra como fértil

metodologia de encontro entre as pessoas no processo de pesquisa e realização do ensaio audiovisual onde, através da mediação do brinquedo/brincar tirado da gaveta, desejamos ver emergir um mundo em comum, habitado por corpos orgânicos e inorgânicos.

Os brinquedos (mesmo quando antropomórficos) nos ajudam a nos deslocar de uma perspectiva antropocêntrica e embaralham um tanto certa crononormatividade que estabelece uma linha teleológica na qual, a partir de determinado momento, um objeto deixa de ser um brinquedo e se torna um produto e uma pessoa sai da infância para entrar na vida adulta. Os brinquedos sexuais ocupam um lugar ambíguo entre os brinquedos já que, comercialmente estabelecidos como "de gente grande", podem ser (e muitas vezes o são) usados de acordo com uma injunção neo-liberal da performance do orgasmo na medida em que prometem o gozo rápido (em até 3 minutos, pregam as profecias dos sugadores clitorianos), "bora lá, goza logo que você tem mais o que fazer". Apesar de acharmos que um trimilique em 3 minutos seja algo digno de nota, não é por aí que a gente acredita que resida sua maior potência. Pois sexo, para nós, pode ser definido como a curtição **desmedida** de uma brincadeira entre dois ou mais corpos, orgânicos e/ou não-orgânicos. É a falta de medida nessa curtição que caracteriza o poder insurgente do brinquedo sexual.

Estamos conversando com as pessoas, tomando os primeiros depoimentos, fazendo as investigações, digamos, preliminares, para dar forma audiovisual a essa brincadeira. E é aqui que evocamos a discussão de Maria Lugones (2003) sobre a ludicidade (*playfulness*). A ludicidade não é entendida por ela como algo fútil, mas como elemento central de libertação, tanto em seu processo quanto em seu objetivo. Ela associa essa dimensão lúdica à ternura e ao risco, destacando que "brincar, arriscar e criar novos terrenos de encontro são práticas que abrem passagens para formas de existência e de afeto mais livres." (Introdução) Não se trata de jogo, de jogar, em sua agonística do vencer/perder, de performar e "se superar». É brincar, ação que abre para a surpresa e cujas regras, quando existentes, são facilmente quebradas. Lugones afirma: "A ludicidade é, em parte, uma abertura para sermos bobas que combina não se preocupar com competência, não ser presunçosa, não considerar as normas como sagradas e encontrar na ambiguidade e na duplicidade uma fonte de sabedoria e deleite."

Brincar, para nós, é também uma maneira de violar o lacre lógico da não-contradição: quando brincamos de pega, não estamos "realmente" perseguindo alguém (como, por exemplo, correríamos atrás de um fascista para dar-lhe uma camaçada de pau), mas ainda assim, estamos em seu encalço. Isso é e *não é* uma perseguição. Brincar é instaurar uma pausa em regimes de verdade. Nesse sentido, a brincadeira tem uma forte afinidade com a performance.

Estamos buscando, pois, maneiras de abordar esses entes brincantes, ou seja, as pessoas e os brinquedos, sem carregar esse lacre lógico e sem ficarmos emperradas em um único mundo. Brincando é possível fazer travessias pelos diversos mundos que habitamos, mundos reais mas multiformes, como argumenta Lugones. Porque todos esses mundos coexistem é preciso ter as manhas: em alguns é mais difícil brincar, pois estão estruturados de maneira desigual, arrogante e odienta; neles, é comum a angústia da existência bífida de se saber brincante sem poder ser. Por outro lado, há a travessia amorosa para outros mundos, sem a arrogância

de achar que os conhecemos. É um gesto arriscado pois exige que nos desvistamos do que pensamos saber sobre esse mundo. É o risco e o delírio da ludicidade ser, como nos lembra Lugones, «algo que se pode exercer na resistência à opressão quando a resistência é irredutível à reação. A resistência não reativa é criativa; ela excede aquilo que está sendo resistido. A criação de novos significados está fora das regras, particularmente das regras do "mundo" a que se está resistindo."

A travessia para o mundo da imaginação sexual e da relação com o brinquedo das pessoas com quem estamos começando a conversar nos coloca o desafio da *inventariação:* a ativação das imagens do brincar com seus brinquedos como memória ou como fabulação e sua relação com a produção de imagens sobre o sexo. Ainda estamos desenhando esse dispositivo. O importante é que o encontro seja, sempre que possível, coletivo. Queremos construir um playground para as brincantes. O *velcro* é nosso pressuposto de montagem. Provavelmente vai nos levar à mobilização de imagens do cinema e da mídia para friccionar com as imagens captadas. E entendemos que a ludicidade nos contamina de tal maneira que a paisagem mesma do cinema vem se transformando para nós em uma *brinquedolândia*. No ensaio que queremos realizar, se tivermos sorte e competência, materializaremos uma das expressões da brinquedolândia, a *dildolândia*. Imaginamos essa *dildolândia* com a paisagem partilhada de prazeres, frustrações, dúvidas e alegrias.

No entanto, à medida que fomos pensando, o brinquedo e o brincar vêm se mostrando gestos que gostosamente se avizinham do que fazemos também em nossa vida de pesquisa, ensino e extensão. Para nós, pesquisar cinema tem exigido um cada vez mais pronunciado desvio de rota, aproximando-se de uma perspectiva que poderíamos chamar de "estética prática", não reversível para uma "prática estética": estamos experimentando a possibilidade de encarar a obra não como objeto de análise, mas como uma companheira de pensamento e cocriação. Uma estética prática que tenta escapar de critérios normativos e busca, em uma mesma estocada, inquirir e acompanhar a produção dos sentidos. Essa prática estética é um grande brinquedo epistêmico-metodológico. Conhecer como quem brinca, mas nunca de forma arrogante. Reconhecer que cinema, a imagem, o ato, não existem "para nós" (paranóias?), então é necessário o passo amoroso da ludicidade para chegar a esse mundo de imagens. Uma gaia ciência. Ou uma ciência gaiata, talvez?

Referências

ALMEIDA, Ana Caroline. Contrassexualidade como motor fílmico: Orlando com Preciado e Ottinger.. In: *XXVII Encontro SOCINE*, 2024, Campo Grande.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água. *Rebeca* - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 98-118, 15 dez. 2020.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. Towards lesbian bodylands: refiguring lesbian communities in brazilian cinema. *Moving Image Review & Art Journal (Miraj), The*, [S.L.], v. 14, n. 2, p. 209-224, 1 set. 2025. Intellect.

LUGONES, María. *Pilgrimages/Peregrinajes*: Theorizing Coalition against Multiple Oppressions. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.

SOUSA, Ramayana Lira de; BRANDÃO, Alessandra S.. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, [S.L.], v. 3, n. 9, p. 121-137, 31 ago. 2020.

_____. Des/col(oniz)ando o velcro: modo de ver o cinema. In: *XXVII Encontro SOCINE*, 2024, Campo Grande.

Montagem Expandida no Cinema de Realidade Virtual: Formas e Tendências (2017–2024)[6]

Expanded Editing in Virtual Reality Cinema: Forms and Trends (2017–2024)

Alexandre Muniz[7]
(Mestre em Mídias Criativas – ECO-UFRJ)

Resumo: Este estudo investiga os desdobramentos da montagem audiovisual no Cinema de Realidade Virtual (CRV), analisando como a linguagem tradicional se transforma diante da imersão, interatividade e espacialidade. A pesquisa, que abrange produções de 2017 a 2024, inclui obras exibidas nos festivais We Are One, Sundance (New Frontier) e uma seleção de obras premiadas no Festival de Veneza — especificamente pela Mostra de Filmes em Realidade Virtual (Mostra Varilux e outros). A partir de referenciais de Sergei Eisenstein, Celine Tricart e da dissertação de Alexandre Muniz, observa-se a consolidação de práticas narrativas que deslocam a montagem linear para uma lógica sensorial, arquitetônica e "vertical". O CRV rompe com a passividade do espectador, exigindo uma reformulação das convenções cinematográficas através do teletransporte virtual, do uso do corpo e da interatividade orgânica.

Palavras-chave: Cinema em Realidade Virtual; Narrativas Expandidas; Montagem Espacial; Linguagem Cinematográfica; Interatividade.

Abstract: This study investigates the developments of audiovisual montage in Virtual Reality Cinema (VRC), analyzing how traditional language transforms in the face of immersion, interactivity, and spatiality. The research, covering productions from 2017 to 2024, includes works exhibited at the We Are One and Sundance (New Frontier) festivals, as well as a selection of award-winning works from the Venice Film Festival — specifically the Virtual Reality Film Showcase (Varilux and others). Based on references from Sergei Eisenstein, Celine Tricart, and Alexandre Muniz's dissertation, the consolidation of narrative practices that shift linear montage to a sensory, architectural, and "vertical" logic is observed. VRC breaks with spectator passivity, demanding a reformulation of cinematographic conventions through virtual teleportation, the use of the body, and organic interactivity.

Keywords: Virtual Reality Cinema; Expanded Narratives; Spatial Montage; Cinematographic Language; Interactivity.

6 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Edição e Montagem audiovisual: reflexões, articulações e experiências entre telas e além das telas.
7 | Mestre Mídias Criativas UFRJ/2022, especialização Regulação Audiovisual na UFRJ/ 2009. Graduações Relações Públicas, UERJ/1993 e Cinema, UFF/2001. Especialista Regulação Cinema e Audiovisual da ANCINE.

1. Introdução

O interesse por esta pesquisa surge da observação da evolução do Cinema em Realidade Virtual (CRV), que a partir de 2015 passou a marcar presença nos principais festivais de cinema do mundo. Essa forma narrativa, que combina a tradição cinematográfica com a imersão da realidade virtual, oferece uma experiência de grande impacto sensorial, atraindo a atenção de artistas e cineastas globais.

O CRV proporciona uma experiência em 360º, utilizando pistas visuais e sonoras para guiar o espectador, dividindo-se em duas categorias principais: Realidade Virtual Cinemática (RVC) e Realidade Virtual Interativa (RVI). A RVC utiliza vídeos em 360 graus com 3 graus de liberdade (3 DOF), permitindo movimentos da cabeça nos eixos X, Y e Z. Já a RVI oferece 6 graus de liberdade (6 DOF), permitindo deslocamentos físicos e interações diretas no ambiente virtual.

Diferente do cinema tradicional, o CRV rompe com a passividade do espectador, convidando-o a explorar ativamente o ambiente e a construir sua própria experiência. Isso exige uma reformulação da linguagem cinematográfica: enquanto no cinema tradicional o enquadramento guia o olhar, no CRV a liberdade de exploração requer estratégias alternativas de montagem para manter a continuidade narrativa. O fluxo narrativo clássico, baseado na decupagem e contraplanos, não se aplica diretamente; cortes abruptos podem causar desconforto e quebra de imersão.

Esta pesquisa investiga a construção dessas narrativas, estendendo a análise até 2024. Além dos festivais *We Are One*[8] (2020) e *Sundance*[9] (2022), foram incluídas as principais obras premiadas e selecionadas no Festival de Veneza — especificamente pela Mostra de Filmes em Realidade Virtual e Mostra Varilux[10] (2022-2024). Foram analisadas 10 obras recentes que variam entre experiências puramente cinemáticas e aquelas com momentos interativos que exigem pequenos movimentos e o uso do corpo.

2. A Forma do Filme e o Referencial Eisensteiniano

A forma do filme em RV está em constante evolução. Para compreender seus aspectos estruturais, as reflexões de Sergei Eisenstein em *A Forma do Filme* (1929) servem como base teórica, especialmente no que tange à montagem como procedimento artístico essencial.

Assim como Eisenstein propunha a expansão da linguagem cinematográfica através do som e da montagem, os criadores de RV exploram novas estéticas para ampliar a imersão. Eisenstein destacou que a montagem é indispensável para a exposição coerente e orgânica do tema. No CRV, o conceito de montagem assume uma função espacial e sensorial: em vez da linearidade sequencial, a montagem pode ocorrer de forma "vertical" e polifônica.

8 | Festival Internacional de Cinema On-line que ocorreu em 2020. Organizado pelo festival de Tribeca em conjunto com Youtube, durante a pandemia de Covid-19. O festival exibiu uma seleção de filmes gratuitamente. entre 29 de maio e 7 de junho, incluindo 15 curtas 360-VR.
9 | Obras exibidas na exposição New Frontier, seção temática do Sundance Film Festival dedicada a mídias experimentais. Em 2022, foi realizada em formato híbrido permitindo que o público explorasse as obras remotamente por meio de avatares interativos.
10 | Seção gratuita dentro do Festival Varilux de Cinema Francês 2024, apresentando oito obras em 360º selecionadas na competição Venice Immersive do Festival de Veneza. Mostra itinerante que passou por cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Eisenstein comparava a montagem à música, onde elementos são harmonicamente sobrepostos verticalmente, não apenas sequencialmente. Essa "montagem polifônica" é crucial para a RV, onde a ausência de cortes frequentes dá lugar a uma experiência contínua em ambientes esféricos. Elementos visuais, sonoros e interativos ocorrem simultaneamente, criando múltiplos fluxos narrativos que o espectador "edita" através de sua atenção e movimento.

3. Diálogos com Outras Artes e o Corpo como Interface

A busca pela forma do CRV dialoga com artes consolidadas como teatro, dança e escultura, conforme aponta Celine Tricart. A maior semelhança com o cinema é o uso de imagens em movimento e a montagem vertical; a maior diferença é a ausência do quadro delimitado pelo diretor.

O CRV aproxima-se do teatro e da dança pela "suspensão da incredulidade" e pelo desejo de presença do "aqui e agora". Em ambos, as cenas tendem a ser prolongadas com poucos cortes. A dança, especificamente, cria uma relação íntima no CRV, pois o espectador sente que divide o mesmo espaço físico que o performer. Comparado à escultura, o filme em RV é admirado pelo entorno de 360º; na falta de enquadramento, utiliza-se um "ponto de interesse" para guiar a atenção organicamente.

Investigações sobre entretenimentos imersivos, como *escape rooms* e jogos, revelam a importância da agência e da corporeidade. O corpo do espectador torna-se uma interface central. A sensação de presença e a "corporeidade" — a percepção de estar fisicamente interagindo com o ambiente virtual — são intensificadas, transformando o espectador em um participante ativo, um "corpo-jogador" dentro da narrativa.

4. Análise de Obras e Práticas de Montagem (2017-2024)

A análise abrangeu desde os primeiros experimentos cinemáticos até obras complexas e interativas recentes premiadas em Veneza e Sundance. Observou-se uma evolução tecnológica dos suportes que permitiu maior complexidade narrativa e o uso de recursos orgânicos.

4.1 Montagem Expandida e Expressividade sem Cortes

Uma vertente clara é a expansão da expressividade dentro da imagem "parada" (plano-sequência 360º), utilizando recursos para evitar cortes secos e manter a imersão.

• **Alteration (2017)**[11]**:** Ficção científica onde atravessamos as memórias do personagem, com intervenções gráficas. A sobreposição de elementos gráficos e a rotoscopia transformam o ambiente sem cortes secos, criando camadas visuais dinâmicas que alteram a percepção do espaço. Sons não diegéticos conectam cenas diferentes, criando continuidade sensorial e guiando o espectador através das mudanças psicológicas do protagonista.

11 | Experiencia filmada disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s67IbRUf3zY Acesso, jan./2026.

• **Step to the Line (2017)**[12]**:** Documentário em uma prisão de segurança máxima, culminando em uma dinâmica de sensibilização. A obra utiliza rimas visuais e sons não diegéticos — como o som pesado de celas fechando — para conectar cenas diferentes, criando uma continuidade sensorial que suaviza as transições abruptas de ambiente e mantém a tensão dramática.

• **This is Not a Ceremony (2022)**[13]**:** Experiência onírica que confronta noções de empatia e responsabilidade pessoal em relação aos povos indígenas. Destaca-se pela combinação de vídeo 360º com animações e design gráfico, transportando o espectador para um plano onírico através de janelas flutuantes com imagens planas e depoimentos que surgem no espaço esférico, utilizando uma estrutura vertical de narrativa.

• **Ito Meikyu (2024, 15")**[14]**:** Labirinto digital inspirado na cultura japonesa, mistura padrões fractais, caligrafia e cenas da vida para criar uma arquitetura complexa na qual os espectadores se podem perder à medida que descobrem coisas novas. O movimento e todo o desenrolar da narrativa dessa experiência são feitos pelo teletransporte virtual dentro da imagem; todo o controle é de forma cinemática, ditado pelo movimento da cabeça.

4.2 Convergência com Jogos e Interatividade Corpórea

A pesquisa identificou uma forte tendência de convergência com os jogos, onde a interatividade e o uso do corpo são centrais para a imersão emocional.

• **The Line (2022, 15")**[15]**:** Em frente a uma maquete de uma antiga estação, podemos comandar algumas ações dos personagens, mudando os trajetos dos trenzinhos que ligam o personagem principal e sua pretendente amada. O uso do corpo, com movimento na maior parte dos membros superiores para interagir com o cenário, destaca-se pelo potencial de imersão e envolvimento emocional com a história e a facilidade dos comandos e ações.

• **Finally Me (2023, 17")**[16]**:** Através de interações simples — um abajur para acender, uma flauta para tocar ou um chapéu para tirar — somos naturalmente imersos pela história de Saul e o chifre que escondia de todos até ser invadido pelo carnaval e se libertar. Nessa experiência observa-se o uso do corpo completo ao sermos estimulados a dançar junto com o protagonista em momentos específicos, mas que vão crescendo conforme se desenrola a narrativa, culminando em uma catarse física e emocional.

5. Aspectos Técnicos e o Legado de Méliès na Montagem VR

A pesquisa técnica, apoiada na dissertação "Travessia", revela que, para superar os desafios de corte e continuidade na RV, cineastas contemporâneos resgatam o "cinema de atrações" e as técnicas de Georges Méliès. A impossibilidade do corte tradicional (raccord) leva ao uso de "trucagens" adaptadas.

12 | Disponível em realidade virtual em: https://www.youtube.com/watch?v=ejVVsM9yG3U&t=11s Acesso, jan./2026.
13 | Teaser disponível em: https://globalnews.ca/video/8518559/cinematic-vr-experience-premiers-at-sundance-film-festival/ Acesso, jan./2026.
14 | Teaser disponível em: https://vimeo.com/786235681?fl=pl&fe=cm. Acesso, jan./2026.
15 | Teaser disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EIvtJqqbE6U. Acesso, jan./2026.
16 | Teaser disponível em: https://youtu.be/a_MIaFLNskI?si=80YUUvRCFKTWOkAL Acesso, jan./2026.

Na produção da obra prática *Travessia - Pelo Mundo das Imagens*[17], foram aplicadas e catalogadas as seguintes experimentações técnicas que definem a "Montagem Expandida":

1. **Fusões e Transições Esféricas:** Utilizadas como estrutura principal para criar elipses espaciais e temporais suaves. A fusão ocorre não apenas entre cenas, mas dentro da mesma cena (com a câmera fixa), para mostrar a passagem do tempo ou transformações do ambiente (ex: um ateliê vazio que se enche de fumaça e obras), mantendo o fluxo narrativo sem cortes espaciais bruscos.

2. **Sobreposições e Montagem Vertical:** Inspirada na dupla exposição de Méliès, a técnica divide a esfera 360º. Em *Travessia*, cenas de entrevista foram divididas em 180º, inserindo no lado oposto outras sequências de vídeo (memórias) em dupla/tripla exposição, criando uma montagem vertical onde passado e presente coexistem simultaneamente ao redor do espectador.

3. **Composições Gráficas e Janelas Flutuantes:** A inserção de vídeo plano dentro da imagem esférica (janelas flutuantes) é um recurso recorrente (visto também em *State of Global Peace*). Misturam-se suportes diferentes — filme plano, fotografia, desenho — dentro da esfera 360º, remetendo às composições pintadas à mão nos negativos do primeiro cinema.

4. **Stop-motion em 360º:** A técnica de filmagem quadro a quadro foi adaptada para registrar processos criativos (como a pintura de uma tela ou a colocação de quadros na parede) dentro do ambiente imersivo, animando o espaço e transformando o cenário em um personagem ativo.

Essas técnicas configuram uma montagem que não é apenas uma "colagem" de planos no tempo, mas uma construção arquitetônica de momentos no espaço, onde a atenção do espectador e a interação corporal funcionam como o cursor de edição.

6. Conclusão

A extensão desta pesquisa até 2024 confirma que o cinema reaparece como a principal referência para compreender os caminhos das novas narrativas em Realidade Virtual (CRV). Ao utilizar a sétima arte como base, torna-se possível navegar pelos desafios complexos de uma mídia híbrida, que opera na fusão entre a linguagem audiovisual, a imersão do teatro e a interatividade dos jogos,.

A análise das obras, de *Alteration* a *Ito Meikyu*, demonstra que a "montagem expandida" não apenas adapta técnicas clássicas, mas abre caminho para novas possibilidades de experiências audiovisuais. Essas narrativas aproveitam o poder de presença e a sensação de transporte (teletransporte) — características reforçadas pela ausência de barreiras da tela — para deslocar o espectador fisicamente e emocionalmente para outras realidades.

17 | Documentário animado imersivo em RV que conduz o espectador, por meio de mandalas e imagens do inconsciente, a uma jornada sensorial e poética pelo legado de Nise da Silveira, acompanhando a trajetória do artista Edson Luis Antunes e o poder transformador da arteterapia na compreensão da saúde mental. Disponível em realidade virtual em: https://youtu.be/J3e-zaxXxKw Acesso, jan./2026.

Ao articular a herança do "cinema de atrações" com a agência dos games e a corporeidade da performance, o CRV consolida-se como um campo fértil para investigações. Ele permite vivências onde a montagem deixa de ser apenas uma sucessão temporal para se tornar uma construção espacial e sensorial, convidando o público a não apenas assistir, mas a habitar e transformar a história,.

Referências

EISENSTEIN, S. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como Arqueologia das Mídias.* Edições Sesc, 2018.

GUNNING, Tom. *The Cinema of Attractions:* Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. Wide Angle, Santa Barbara, v. 8, n. 3-4, p. 63-70, 1986. Disponível em: https://www.atlas.org/documents/tom-gunning-the-cinema-of-attractions-early-film-its-spectator-and-the-avant-gardepdf-4RjwL2UrT-9KH5ff5tnpSpY. Acesso em: jan./2026.

MÉLIÈS, Georges. *As vistas cinematográficas*. Les vues cinématographiques. Annuaire général et international de la photographie, Librairie Plon, Paris, 1907, pp. 363-392. Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornalvuesmeliespt.htm.) Acesso, jan./2026.

MUNIZ, Alexandre. *Travessia - Pelo Mundo das Imagens*: Experimentações Cinematográficas em Realidade Virtual na Ocupação Nise da Silveira. Dissertação (Mestrado em Mídias Criativas) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.

SILVA, A. R. da; FILHO, A. C. *A experiência imersiva no cinema 360º*: uma análise dos filmes interativos. Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação, 5(2), 1-15, 2020.

SLATER, M.; WILBUR, S. *A Framework for Immersive Virtual Environments (FIVE)*: Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments. Presence: Teleoperators and Virtual Environments, 1997.

TRICART, C. *Virtual Reality Filmmaking*: techniques & best practices for VR Filmmakers. New York: Routledge, 2018.

TORI, Romero; et. al. *Fundamentos e Tecnologia da Realidade Virtual e Aumentada*. Editora: SBC, 2006.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Artscilab, 2001.

Cinema e Educação: dos primeiros debates às possibilidades decorrentes da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB)[18]

Cinema and Education: from the initial debates to the possibilities arising from the Brazilian Law of Guidelines and Bases of Education (LDB)

Ana Cláudia da Cruz Melo[19]
(Pós-doutora em Educação - UFPA)

Resumo: Este trabalho revisa a constituição da noção de cinema educativo, examinando sua formação histórica, com o objetivo de se deter nas experiências brasileiras, após as frentes que se abrem com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), ao prever o estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena, além da obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros nas escolas de educação básica. Demonstra-se a vitalidade da noção de cinema educativo, potencial e desafios pedagógicos.

Palavras-chave: Cinema, Educação, Cinema Brasileiro, Cinema nas Escolas.

Abstract: This paper analyzes the current relevance of the concept of educational cinema, examining its formation and Brazilian experiences, especially after the Brazilian Law of Guidelines and Bases of Education (LDB). The LDB provides for the study of Afro-Brazilian and indigenous history and culture, in addition to the mandatory screening of nationally produced films in elementary schools. It demonstrates the vitality of the notion of educational cinema, its potential, and its pedagogical challenges.

Keywords: Cinema, Education, Brazilian Cinema, Cinema in Schools.

A análise do caráter educativo atribuído ao cinema, no século XX, bem como da maneira como essa compreensão se reconfigura, na contemporaneidade, evidencia inicialmente, o protagonismo de professores e das instituições de ensino, além de práticas de governo de diversos países, que foram de uma visão propagandista e conservadora para uma perspectiva que insere o cinema dentro de um projeto educativo, seja de defesa de uma identidade nacional, seja como meio de educação à imagem.

18 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão Políticas, Economias e Culturas do Cinema e do Audiovisual no Brasil.
19 | Profa. PPGArtes e de Cinema e Audiovisual (UFPA). Pós-doutora em Educação (USP), doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), mestre em Comunicação, especialista em Cinema (Unisinos).

A experiência francesa evidencia esta perspectiva, na medida em que o encontro entre o cinema e o campo da educação começou a se delinear já no final do século XIX, por inciativas de professores e escolas. Esse é o caso da conferência popular de cinema e educação, promovida em 25 de março de 1899, pela l'Œuvre française des conférences populaires cinématographiques. Os sete filmes exibidos durante essa programação, conforme Gauthier (2004), se enquadravam claramente na categoria de "aulas práticas", uma disciplina de ensino para a qual "o cinema se tornaria um dos aliados mais valiosos". Gauthier destaca ainda outras experiências, nos primeiros 20 anos de existência do cinema, que revelam ainda a importância de professores e escolas. De acordo com o autor, em 1907 ocorreu em Paris a primeira aula acompanhada por um filme. Em 1911, essa prática se repetiu no ensino secundário e foi rapidamente adotada por vários liceus parisienses. Nas escolas francesas, o cinematógrafo foi primeiro usado por organizações católicas e depois laicas para promover educação moral (SOUILLÉS-DEBATS, 2023). O governo incentivou essas práticas, primeiro, apoiando a criação de cinematecas para filmar aulas ou alugar projetores às escolas.

Nos Estados Unidos, o encontro entre o cinema e a educação se deu quando o país despontava no mercado mundial, pós-primeira guerra mundial. Em solo estadunidense registrou-se um número incalculável, inicialmente, de organizações para comercializar filmes educativos. Conforme Alexander (2010), foram principalmente os educadores, nos Estados Unidos, que trabalharam pelo desenvolvimento do cinema educativo e o promoveram como recurso didático.

No Brasil, na década de 1920, um ideal de cinema educativo já estava sendo discutido nas escolas entre professores. Por meio da Revista Cinearte, encontramos uma primeira referência à expressão "cinema educativo" no número 6, de 07 de abril de 1926, portanto logo após o lançamento do periódico. Com o título O Cinema Educador, o editorial destaca que já havia começado nas escolas brasileiras o movimento pela adoção de filmes na educação (O CINEMA EDUCADOR, 1926, p. 1).

Na segunda década de existência do cinema, quando o potencial pedagógico dos filmes já se encontrava reconhecido, tanto pelo uso sistemático em salas de aula quanto por sua apropriação como instrumento de propagandas, observa-se, de modo mais evidente, a intensificação dos debates, em diferentes países, acerca da criação de organismos destinados à pesquisa e ao fomento da produção, da exibição e da circulação de filmes educativos.

Em 1915, por exemplo, a Comissão de Educação e Belas Artes da Câmara dos Deputados Francesa, após deliberar sobre um projeto de resolução apresentado por J.L. Breton, decidiu "criar um comitê especialmente encarregado de pesquisar os melhores meios de generalizar o uso do cinematógrafo nos vários ramos de nossa educação" (BESSOU, 1920). Na Alemanha, conforme Fuchs, Bruch e Annegarn-Gläß (2016), em 1919, o Ministro da Cultura da Prússia criou o primeiro centro de aluguel de filmes educativos no Instituto Central de Educação e Ensino de Berlim e, em 1922, o Reich Office for Film determinou uma certificação oficial para filmes educativos alemães. Na Itália, em 1924, foi criado a LUCE-Educational Film Union. Momento que se

intensifica globalmente o debate sobre a criação de uma organização internacional voltada para o cinema educativo, no âmbito da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual (CICI), antecessora da UNESCO.

O debate acerca da criação do International Educational Cinematographic Institute (IECI), na CICI, mobilizou forças francesas, interessadas em se afirmarem como referência mundial em cinema educativo, além da Alemanha, da Suíça e da Itália. "Mas, ao contrário das esperanças da indústria cinematográfica educacional francesa, foi em solo italiano, em Roma, que um instituto internacional foi criado em 1927 sob a égide da Liga das Nações dedicado às virtudes educativas da imagem em movimento" (TAILLIBERT, 2020, p. 95). À época, a proposta da Itália foi aprovada por unanimidade pela Assembleia da Liga das Nações em 1927 (GATICA MIZALA, 2022, p. 151). Inaugurado no dia 5 de novembro de 1928, o IECI teve na sua direção sobretudo professores e nomes ligados à educação. Durante os seus nove anos de existência, o IECI foi considerado o epicentro global da reflexão sobre a cinematografia educativa e seus múltiplos usos (TAILLIBERT, 2020).

Apesar dos avanços conquistados, o IECI não resistiu aos interesses econômicos e às disputas nacionalistas dos anos 1930. Uma dessas disputas, no campo econômico, envolveu a defesa de um padrão de formato para os filmes, durante o Congresso de 1934 do IECI, em Roma. Segundo Taillibert (2020), neste encontro houve uma verdadeira guerra em torno do controle do mercado mundial de filmes educativos. À época eram comercializados filmes no formato 17,5mm principalmente pela Pathé (França), e 16mm pela Kodak (Estados Unidos). A disputa se intensificou após a Alemanha ter optado em 1933 pelo formato 16mm, aliando-se aos Estados Unidos. De acordo com Taillibert (2020), esta situação bloqueou totalmente o desenvolvimento do cinema educativo. Este impasse só foi superado em 1934, durante o encontro do IECI em Baden-Baden, com representantes dos envolvidos no debate. O encontro deliberou pelo formato de 16mm, após a Pathé concordar em adotar este formato em troca de compensações financeiras. Mas o acordo não deu fim aos conflitos, sobretudo após a invasão da Etiópia, então, Abissínia, por Mussolini.

A invasão levou a Liga das Nações a propor, em 1935, sanções econômicas à Itália. A proposta de veto não foi acompanhada pela Alemanha e pelos Estados Unidos. Em 23 de outubro de 1936, a Alemanha e a Itália firmaram secretamente a aliança de forças militares denominada de Eixo-Roma-Berlim. O conflito arruinou a solidariedade entre as potências ocidentais e representou um "golpe mortal" na Liga das Nações e por consequência no IECI (TAILLIBERT, 2020, p. 112).

Enquanto isso...

No Brasil, durante a ditadura do Estado Novo, foram criadas as primeiras políticas voltadas ao Cinema Brasileiro, tendo entre os principais focos o incentivo ao Cinema Educativo. Inspirado nos projetos de filmes instrutivos, especialmente dos líderes da Itália e da Alemanha, Getúlio Vargas usou o cinema não somente para a educação popular, mas como um meio de

propaganda do governo. Com estes objetivos, um conjunto de instrumentos legais foi elaborado na década de 1930. Entre os quais aquele que criou, em 1936, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), oficializado em 1937 por meio de decreto.

Contudo, a exemplo do que aconteceu em outros países, principalmente devido à popularização da televisão, a ideia de um cinema educativo brasileiro, como inicialmente concebida, aos poucos desapareceu. No Brasil, isso aconteceu também na medida em que vários órgãos públicos voltados ao Cinema Nacional foram criados e extintos. Entretanto, diferentemente de outras nações, o Brasil - devido às dificuldades inerentes a uma pretensa indústria cinematográfica - ainda não se reencontrou com um novo ideal de cinema voltado à educação, diferentemente de países como os Estados Unidos e a França, berços do cinema mundial.

Os Estados Unidos, após a extinção do primeiro American Film Institute (AFI), em 1947, bancaram um novo projeto que definiu o cinema como essencial "para a identidade americana". Assim, a criação do atual AFI foi anunciada pelo presidente americano Lyndon B. Johnson, no dia 05 de junho 1965, com a missão de "educar", de "inspirar" e de "elevar a maior forma de arte da nação ao seu merecido lugar na história" (AFI, 2024).

A França, por sua vez, fez do cinema um projeto educativo ainda maior. As escolas francesas implementaram o ensino teórico e prático voltado para a educação à imagem, desde o ensino primário, passando pelo ensino médio, técnico, até o nível superior. O Ministério da Educação francês, em parceria com o Centre National du Cinéma et de l'image Animée, promove os projetos École et cinéma, Collège au cinéma e Lycéens et apprentis au cinéma que visam incentivar os estudantes a descobrirem filmes de qualidade exibidos em cinemas parceiros. Além dessas atividades, o Ministério criou a plataforma gratuita Lumni Cinéma, que disponibiliza curtas e longas-metragens franceses e estrangeiros, em streaming ou download, para escolas dos ensinos fundamental e médio. Outra medida importante é o apoio educacional para a realização de workshops, para organização de clubes de DVD e para exibição de filmes (L'ÉDUCATION, 2023).

LDB: novas possibilidades

Ainda que o Brasil não tenha conseguido estabelecer uma política de estado, o potencial educativo do cinema e do audiovisual nunca deixou de ser vivenciado e de estar no centro de projetos escolares. No caso dos ensinos fundamental e médio, essas experiências de cinema educativo ganharam mais força após os marcos legais da educação definirem o ensino da Arte como elemento essencial à formação. Especialmente quando se acrescenta à Lei de Diretrizes e Bases de Educação, de 1996, o estudo da história e cultura afro-brasileiras e o estudo da história e cultura indígena, além da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em escolas de educação básica como componente curricular complementar, por meio da sanção da Lei nº 13.006/2014. Determinações que fazem com que o cinema e o audiovisual, atualmente, voltem a se encontrar com a necessidade de políticas públicas.

Por outro lado, apesar do amparo da LBD, no início de 2026, mais de dez anos depois da sanção da Lei nº 13.006/2014, ainda se aguardava pela sua regulamentação. Todavia, quando regulamentada, espera-se que o cinema e a educação no Brasil possam ter novos e duradouros encontros. Parte desse reencontro entre o cinema e a educação, enquanto política de estado, já vem sendo delineada. Em 2015, por exemplo, por iniciativa da Rede Kino, diversos segmentos começaram a debater sobre a regulamentação dessa legislação. Este debate começou durante o 14º Festival de Cinema de Florianópolis, quando foi criado o Grupo de Trabalho Cinema-Escola. Em 2016, o GT Cinema-Escola entregou a proposta de regulamentação da lei ao Conselho Nacional de Educação. Mas não houve grandes avanços.

Em junho de 2024, a Rede Kino, durante o Festival de Cinema de Ouro Preto, defendeu a realização de uma nova consulta pública e que a regulamentação se desse, a partir de então, em sintonia com a Política Nacional da Educação Digital, instituída pela Lei nº 14.533 de 11 de janeiro de 2023 e com a Estratégia Nacional Escolas Conectadas (ENEC), criada por meio do Decreto nº 11.713, de 26 de setembro de 2023.

O Programa Nacional de Cinema na Escola, elaborado pela Rede Kino, propõe dez diretrizes e objetivos estratégicos. Entre os quais, incentivar por meio do cinema as práticas pedagógicas diversificadas "para proteger e promover a diversidade cultural de todos os grupos étnico-raciais e suas derivações sociais". Portanto, diretriz que se encontra com marcos da LDB de 1996, a partir das aprovações das leis de 2003 e de 2008.

O cinema voltado à educação das relações étnico-raciais brasileiras, independentemente da existência de políticas públicas regulamentadas, mas à luz da LDB, já acontece, atualizando a própria compreensão de cinema ou de filme educativo. Nesse âmbito, destacam-se principalmente as plataformas de streaming e de VOD educativas. Experiências em plataformas digitais que depois de 100 anos, desde as primeiras compreensões acerca do cinema educativo no mundo, continuam a reiterar a necessidade de políticas públicas, no Brasil, que sejam capazes de fortalecer o cinema e os pós-cinematográficos como aliados da educação no país. Pois já não pairam dúvidas que, para além de entreter, o cinema e o audiovisual também são caminhos para o conhecimento e para a prática do pensamento, fundamentais no processo educativo crítico e transformador.

Referências

AFI. American Film Institute. *The History of the American Film Institute.* Los Angeles. 2024. Disponível em: https://www.afi.com/history. Acesso em: 19 out. 2024.

ALEXANDER, D. J. *A History of the American Film Institute.* Tese (Doutorado Filosofia) - University of Southern Mississippi Hattiesburg, Mississippi, Estados Unidos, 2010. Disponível em: https://aquila.usm.edu/dissertations/870. Acesso em: 03 out. 2024.

BESSOU, A. "L'emploi du cinématographe dans les différentes branches de l'enseignement". *La revue pédagogique*, Paris, França, v. 76, jan./jun. 1920, p. 125-144. Disponível em: https://education.persee.fr/doc/revpe_2021-4111_1920_num_76_1_8029. Acesso em: 03 set. 2024.

FUCHS, E.; BRUCH, A.; ANNEGARN-Gläß, M. "Introduction: Educational Films - A Historical Review of Media Innovation in Schools". *Journal of Educational Media, Memory, and Society.* Braunschweig, Alemanha, v. 8, n. 1, mar. 2016. Disponível em: http://dx.doi.org/10.3167/jemms.2016.080101. Acesso

em: 15 jul. 2024.

GATICA MIZALA, C. “Cinema and Education: Translating the International Educational Cinematographic Institute to 1930s Chile”. In: CARBÓ-CATALAN, E.; ROIG SANZ, D. (org). *Culture as Soft Power*: Bridging Cultural Relations, Intellectual Cooperation, and Cultural Diplomacy. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. Disponível em: https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110744552-007/html. Acesso em: 19 ago. 2024.

GAUTHIER, C. “Au risque du spectacle: les projections cinématographiques en milieu scolaire dans les années 1920”. In: PASTRE, B.; DUBOST, M.; MASSIT-FOLLÉA, F. (org.). *Cinéma pédagogique et scientifique*. Lyon: ENS Éditions, 2004. Disponível em: https://doi.org/10.4000/books.enseditions.20408. Acesso em: 29 ago. 2024.

L’ÉDUCATION à l’image, au cinéma et à l’audiovisuel. *Ministère de l’Éducation Nationale*. 2023. Disponível em: https://www.education.gouv.fr/l-education-l-image-au-cinema-et-l-audiovisuel-9587. Acesso em: 8 ago. 2024.

O CINEMA EDUCADOR. *Cinearte*. Rio de Janeiro, Ano I, n. 6, 04 abr. 1926. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/162531/per162531_1926_00006.pdf. Acesso em: 4 set. 2024.

SOUILLÉS-DEBATS, L. “Du cinéma dans, en dehors ou en marge de la classe? L’introduction du septième art à l’école (1963-1999)”. *Histoire de l’éducation*. Lyon, França, n. 160, nov. 2023, p. 199-228. Disponível em: http://journals.openedition.org/histoire-education/8948. Acesso em: 27 jul. 2024.

TAILLIBERT, C. “Le cinéma d’éducation et le projet internationaliste de la SDN: la brève histoire de l’Institut international du cinéma éducatif”. *Relations internationales*. Paris, França, n. 183(3), out./dez. 2020, p. 95-112. Disponível em: https://shs.hal.science/halshs-03159806/document. Acesso em: 23 ago. 2024.

O Horror e o Insólito nas políticas públicas de audiovisual: um estudo sobre o Ecossistema RS Fantástico[20]

Horror and the Unusual Fictional in public audiovisual policies: a study of the RS Fantástico Ecosystem

Ana Maria Acker[21]
(UniRitter)

Miriam de Souza Rossini[22]
(UFRGS)

Resumo: A proposta investiga o desenvolvimento do ecossistema RS Fantástico, único projeto – entre os nove selecionados pelo edital do Ecossistema Regional de Audiovisual do Rio Grande do Sul – que é voltado aos gêneros do horror, insólito, fantástico e ficção científica. Temos como pressuposto que as conexões entre a produção audiovisual local e o universo dos games, bem como a cultura de festivais, contribuem para a expansão das articulações entre produção e academia neste caso peculiar.

Palavras-chave: Cinema gaúcho; Ecossistema audiovisual; RS Fantástico.

Abstract: The proposal investigates the development of the RS Fantástico ecosystem, the only project – among the nine selected by the Rio Grande do Sul Regional Audiovisual Ecosystem's notice – that is focused on the genres of horror, unusual fictional, fantastic and science fiction. We assume that the connections between local audiovisual production and the universe of games, as well as festival culture, contribute to the expansion of articulations between production and academia in this peculiar case.

Keywords: Gaucho cinema, Audiovisual ecosystem, RS Fantastic.

20 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE, na sessão 4 do Seminário Temático Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

21 | Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter. E-mail: ana.acker@ulife.com.br

22 | Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora titular da UFRGS, junto ao DECOM e ao PPGCOM. Coordenadora do ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais. E-mail: miriams.rossini@gmail.com.

Introdução

O Ecossistema RS Fantástico articula o Tecnólogo em Produção Audiovisual, da Feevale (Novo Hamburgo), a produtora Bactéria Filmes (Porto Alegre) e a distribuidora Formatinho (braço da Colateral Filmes para pequenos formatos), e é o único projeto, entre os nove selecionados pelo Edital de Concurso 13/2023 - Audiovisual IV (ecossistema regional de audiovisual), que possui um recorte temático, voltado ao horror, ao insólito, ao fantástico e à ficção científica.

Temos como pressuposto que as conexões entre a produção audiovisual local e o universo dos games, bem como a cultura de festivais, mobiliza o crescimento e a sustentabilidade das produções desses gêneros, que atualmente são muito consumidos. Além disso, as articulações entre campo produtivo e academia, relacionadas a esse caso peculiar de política pública, também auxiliam nessa expansão. A análise integra a pesquisa "O Cinema gaúcho pós-2000: o Ecossistema audiovisual entre tradições, novas sensibilidades e a urgência do tempo", desenvolvida pelo ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais, e com financiamento do CNPq (Edital Universal 2023).

A pesquisa analisa as articulações entre instituições de ensino, campo produtivo e formas de circulação audiovisual (como mostras e festivais), que vêm impulsionando as ambiências de cinema no Rio Grande do Sul. Com isso, observa-se o surgimento de novos ecossistemas produtivos, que interiorizam não só a produção, mas também a formação de profissionais, o debate e o consumo de audiovisual. O percurso metodológico se desenvolve em duas fases: a primeira por meio de entrevistas semiestruturadas com os membros dos ecossistemas; e a segunda com a análise narrativa e estética dos filmes feitos nos ecossistemas.

Para este texto, são usadas entrevistas feitas entre 2024 e 2025 com os agentes do Ecossistema RS Fantástico, além de outros materiais mapeados na pesquisa.

O edital e o ecossistema audiovisual

O edital do Ecossistema Regional de Audiovisual foi lançado em 2023, pelo Instituto Estadual de Cinema - IECINE e pela Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul – SEDAC/RS em parceria com a Secretaria de Inovação, Ciência e Tecnologia - SICT. Viabilizado com recursos da Lei Paulo Gustavo, a iniciativa busca o fomento e a sustentabilidade da indústria audiovisual do estado gaúcho. A proposta se destina, sobretudo, às pequenas empresas do setor, aos serviços independentes de vídeo por demanda, cuja produção alcance, pelo menos, 70% de obras nacionais. Busca o fomento ao licenciamento de conteúdos audiovisuais para exibição em redes públicas de televisão; a valorização de projetos que promovam ações afirmativas, acessibilidade e formação de profissionais. O levantamento e compartilhamento de dados; o desenvolvimento cultural e social das regiões em que estão inseridos, e a distribuição da produção também fazem parte do escopo do Edital.

As propostas deveriam apresentar: uma produtora proponente, uma instituição de ensino com cursos de cinema, audiovisual ou multimídia; uma empresa distribuidora ou de licenciamento de vídeo, e empresas de audiovisual com CNAE 59, CNAE e 62.01 ao 62.04, e MEIs participantes. Os CNPJs proponentes são responsáveis pela gestão dos recursos e contam com o suporte operacional e de apoio de universidades parceiras (Bourscheid Jr; Rossini; Hoff, 2024).

A convergência entre a pesquisa e o Edital deu-se no desenvolvimento do projeto, quando se passou a olhar os ecossistemas aprovados. As exigências do Edital reduziram muito os ambientes de cinema mapeados na pesquisa, pois são poucos os municípios com cursos de Cinema, mas vários com cursos de Comunicação, e que igualmente impulsionam a ambiência audiovisual. Por isso, o espectro da pesquisa é maior do que aquele abrangido pelos nove ecossistemas formalizados.

A ideia da ambiência é apropriada de Dominique Wolton (2007), ao pensar a internet como um lugar onde as diferentes mídias e processos se cruzam e se articulam. Levando essa ideia de ambiência para o campo do audiovisual, é possível dizer que as trocas no campo do audiovisual formam esse espaço de trânsito da comunicação, onde criação e negócio se cruzam. Por isso, é uma comunicação que é feita tanto por agentes profissionais – imbuídos de valores de negócios, mas também de intenções criativas e estéticas –, quanto do público em geral, que agora possui uma forma de compartilhar, difundir as suas produções caseiras, amadoras, artísticas e afetos.

A partir das discussões da Economia Política da Comunicação, entendemos que os profissionais da cultura e do audiovisual enfrentam contextos complexos em razão dos efeitos da pandemia da Covid-19 e dos cortes de recursos promovidos pelos governos entre 2016 e 2022. Por outro lado, há um fortalecimento dos discursos sobre o empreendedorismo de si na Indústria Criativa (Bolaño; Santos, 2018), o que pode gerar uma impressão equivocada acerca da necessidade de iniciativas públicas e sustentáveis que intentem a permanência das cadeias de produção. O edital analisado é uma dessas políticas públicas, e que faz emergir as especificidades das regiões do Estado.

O RS Fantástico

As conversas realizadas com os envolvidos no RS Fantástico evidenciam um interesse em narrativas do insólito, horror, fantástico e ficção científica. A tendência surgiu, em um primeiro momento, entre estudantes do curso de Jogos Digitais da Universidade Feevale – instituição associada à produtora Bactéria Filmes, proponente do ecossistema – e alcança os graduandos de Produção Audiovisual, como reforçam o coordenador de curso Eduardo Müller e o professor Francisco Pereira. A relação com a produtora segue um caminho de parceria entre a universidade e ex-alunos: "Há o entrave burocrático da universidade e que ocorreu no início, que é tentar entender como aproximar as empresas dos cursos, a fim de que funcione bem para os dois", explicou Pereira. Ou seja, podemos observar que o ecossistema institucionaliza as trocas entre academia e egressos recém-inseridos no mercado, sendo que a própria Daniela Israel, sócia da

Bactéria Filmes, é egressa do curso de Pós-Graduação em Manifestações Culturais, da Feevale. A intenção, confirma Müller, é chamar os alunos para atuarem como bolsistas nas produções audiovisuais e games.

No âmbito da formação acadêmica, foram oferecidas três bolsas no Mestrado Profissional da Indústria Criativa, para desenvolvimento de projetos ligados ao RS Fantástico. Assim, a intersecção entre narrativas audiovisuais e desenvolvimento tecnológico vai da realização ao campo acadêmico. Daniela Israel destaca qual o foco de atuação:

> No Rio Grande do Sul, temos o cinema urbano, temos aquele realizado no campo e nós queremos mostrar ao resto do Brasil que aqui há um terceiro cinema, o das naves, explosões, alienígenas. Há empresas qualificadas, com entregas competentes, buscando outras formas de contar histórias baseadas no universo fantástico. (Israel, 2025)

A formação do ecossistema foi um movimento natural a partir de projetos que conectavam essas narrativas em produções audiovisuais, games, entre outras ações, como cosplay e RPG. Em 2020, por exemplo, a Bactéria lançou o longa *Contos do Amanhã*, ficção científica dirigida por Pedro de Lima Marques, e que está disponível na Amazon Prime. Entre produtoras, desenvolvedores de games e prestadores de serviço, há em torno de 100 empresas mobilizadas no RS Fantástico.

A gestora do projeto compreende que a interconexão entre as produtoras e a universidade é fundamental para toda a área criativa, citando como exemplo os universos desenvolvidos no curso de Jogos Digitais e que podem servir à concepção de uma obra de ficção científica:

> Estamos construindo justamente essas conexões, com as empresas que têm mais experiências, com empresas intermediárias, e outras começando, com universitários; vamos trabalhando juntos para que a gente possa crescer, pois a nossa proposta é mostrar que existe uma galera a fim de fazer um cinema diferente, que tem competência e tem condições [...]. O nosso grande objetivo é essa organização do sistema, a sensibilização e essa aceleração empresarial (Israel, 2025).

Uma das ações em execução pelo ecossistema é a chamada pública Portal Universos, que selecionou, entre as empresas integrantes da rede, uma ideia original de projeto transmídia que resulte em um curta e um game do universo do insólito, horror, fantasia, suspense, aventura épica, cyberpunk ou ficção científica. O projeto selecionado, *Gen Z VS Aliens*, da empresa Fornofx, obteve 11 propostas de desenvolvedoras e a selecionada foi a Southbox Studio para a realização da demo jogável.

A proposta de um ecossistema acerca do fantástico envolve, principalmente, Porto Alegre e a região do Vale do Rio dos Sinos, localizada a 20Km da Capital, composta por 14 municípios e 1,3 milhão de habitantes. Nas interlocuções com as ações da região, há o Festival de Cinema Fantasnoia, desde 2018 sediado em Novo Hamburgo e voltado ao insólito. A iniciativa, inspirada no FantasPoa, é idealizada pelo advogado Henrique Abel, e o realizador e professor de Cinema

Ulisses da Motta. Existe um diálogo com a universidade, porém não ocorreu nenhuma formalização com o Ecossistema por meio da produtora proponente. Mesmo assim, a participação dos estudantes no evento tem sido constante:

> Temos parceria, desde a primeira edição, com a Feevale, a partir do curso de Produção Audiovisual. Em pelo menos alguma sessão, a gente tenta trazer as turmas. Os professores de lá são nossos parceiros e abraçam bastante a ideia do Fantasnoia como forma de os alunos terem contato com um festival de audiovisual, porque o festival é o primeiro na história de Novo Hamburgo (Motta, 2025).

A edição de 2025 recebeu recursos de um edital municipal para eventos. Questionado acerca das temáticas das obras inscritas, Motta salienta que não há um traço específico de regionalidade, mas sim um olhar nacional, visto que há curtas de todas as regiões do Brasil, e alguns realizados por brasileiros em países como Canadá e Paraguai. No que tange ao perfil dos diretores, há desde o egresso de curso de cinema quanto aquele totalmente independente:

> Já tivemos muitos filmes que tratavam da questão do feminismo, uma visão de mulheres realizadoras sobre o horror. Também há representações a partir da cultura afro-brasileira para enxergar o fantástico, mas não necessariamente o horror. Em alguns anos, vimos muitas animações com temática de religiosidade afro. Quando eu digo "religiosidade afro", não são filmes religiosos no sentido estrito, mas que lidam com a religiosidade para criar o fantástico, elaborar a fantasia. Outras religiões, porém, quando mostram sua crença, não querem que isso seja relacionado com fantasia. Este ano notamos uma produção de horror com personagens e perspectivas LGBTQIA+. O horror dentro da comunidade LGBT: como enxergam o gênero a partir de suas experiências. Esse é "o tema do ano", por assim dizer. Provavelmente teremos mais de um filme lidando com isso (Motta, 2025).

Por meio das temáticas recorrentes, Motta (2025) explica que "o filme de horror sempre foi um capturador do espírito do tempo, e do medo do tempo", reforçando: "Desde que existe o cinema de horror, conseguimos ver as ansiedades de uma sociedade, pequena ou mais ampla, a partir das representações do cinema de horror". A ideia se aproxima da afirmação de Ian Conrich (2010, p. 1): "o cinema de horror contemporâneo proporciona uma experiência transcultural, que demonstra a presença marcante do gênero globalmente e os níveis de influência e cruzamentos entre diferentes formas e identidades nacionais".

No Vale do Sinos, outras cidades têm promovido mostras e exibições voltadas ao insólito ou horror. Em Dois Irmãos, ocorreu, em maio, a Mostra *Dois Morros - O Fantástico Interior Gaúcho* que, entre outras obras, exibiu o longa de estreia de Germano de Oliveira, *Bicho Monstro* (2025). Essa primeira mostra é um desdobramento do Cineclube Dois Morros, que ocorre há dois anos e tem dado espaço a produções do gênero, como por exemplo a estreia do curta O *Vale do Diabo*, de Eduardo Abreu, ocorrida em outubro de 2025.

Ou seja, os ecossistemas buscam, justamente, fomentar uma possível sustentabilidade na produção e na circulação das obras audiovisuais, bem como de ações que favoreçam a formação profissional e a reflexão sobre cinema.

Considerações

Observa-se que as ações do Ecossistema RS Fantástico expandem, institucionalizam e contribuem para um fomento maior de narrativas ligadas ao horror, insólito, fantasia e ficção científica em uma região que já estruturava uma tradição nesses gêneros. Há alguns traços regionais em obras de realizadores locais; por exemplo, *Bicho Monstro* aborda um mito popular local, e *Vale do Diabo* trata de um fato histórico ocorrido no período da Revolução Farroupilha no século XIX, evidenciando tensões entre a população local e imigrantes alemães.

Já a conexão entre o universo de games e filmes constitui uma particularidade que pode favorecer a sustentabilidade das produções em múltiplas janelas, em um projeto inovador acerca dos intercâmbios entre a formação profissional e acadêmica, em audiovisual, e o mercado.

As ações em torno do audiovisual, na região do Vale dos Sinos, e capitaneadas no RS Fantástico nos permitem ver que a ambiência do audiovisual realmente se expandiu nos últimos anos, fruto de um interesse e consumo ampliado por filmes do insólito, mas também por uma maior facilidade em produzir e divulgar projetos audiovisuais. Sejam eles em curtas, médias ou longas-metragens, ou em games.

Referências

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; SANTOS, Verlane Aragão. Economia da cultura, trabalho e criatividade: Uma crítica da ideologia do empreendedorismo cultural. In: GUINDANI, Joel F.; SILVA, Marcela Guimarães (Orgs.). *Comunicação e Indústria Criativa*: políticas, teorias e estratégias. Jaguarão,RS: CLAEC, 2018. p. 47 - 56.

BOURSCHEID JR., Marco Antônio; ROSSINI, Miriam de Souza; HOFF, Rafael Sbeghen. Festivais de Cinema e Audiovisual: mapeamento preliminar e desdobramentos sobre o ecossistema gaúcho. *Anais do 23º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul* - Frederico Westphalen, RS. Jun. 2024. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/regional/16/2265/04292024215359663041 27b3686.pdf>.

CONRICH, Ian. *Horror zone*: The Cultural experience of contemporary horror cinema. London: I.B Tauris, 2010.

EDITAL SEDAC/LPG nº 13/2023 Edital LPG Ecossistema Regional de Audiovisual. Disponível em: 1692912906edital_ecossistemas_regional_do_audiovisual.pdf Acesso em 30/9/2025.

ISRAEL, Daniela; CHRISTOFOLI, Eduardo. *Ecossistema RS Fantástico.* [Entrevista concedida a] Ana Maria Acker e Miriam de Souza Rossini. Porto Alegre, janeiro de 2025.

MÜLLER, Eduardo; PEREIRA, Francisco. *Ecossistema RS Fantástico.* [Entrevista concedida a] Ana Maria Acker e Miriam de Souza Rossini. Novo Hamburgo, dezembro de 2024.

WOLTON, Dominique. *Internet, e depois?* Uma teoria crítica das novas mídias.2ª. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

A continuidade das ditaduras nos cinemas de Brasil e Chile [23]

The continuity of dictatorships in Brazilian and Chilean cinema

Ana Gabriela Dourado Teixeira de Souza [24]
(Bacharel – Unicamp)

Resumo: Esse artigo visa entender como as representações ficcionais dos regimes ditatoriais militares nos cinemas contemporâneos (2010 a 2023) de Brasil e Chile constroem narrativas de transição democrática no Cone Sul. Analisarei as últimas cenas dos filmes *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2024) e *Não* (Pablo Larraín, 2012), nos quais as perpetuações e mudanças nas relações de poder e ideais das ditaduras são postos em discussão, buscando entender como se entrelaçam em suas amarrações e temporalidades.

Palavras-chave: análise fílmica, ditadura, Cone Sul, transição democrática.

Abstract: This article aims to understand how fictional representations of military dictatorships in contemporary Brazilian and Chilean cinema (2010 to 2023) construct narratives of democratic transition in the Southern Cone. I will analyze the final scenes of the films Still Here (Walter Salles, 2024) and No (Pablo Larraín, 2012), in which the perpetuation and changes in the power relations and ideals of dictatorships are brought into question, seeking to understand how they are intertwined in their ties and temporalities.

Keywords: film analysis, dictatorship, Southern Cone, democratic transition.

Introdução

As ditaduras militares no Cone Sul são regimes brutais, que com diferentes estratégias se mantiveram no poder por anos. Analisar as produções cinematográficas de Brasil e Chile foi o caminho escolhido por mim para entender quais as relações que estes países têm tecido com esse passado, compreendendo o cinema como ferramenta política de memória. Por isso, é importante buscar mais especificamente os momentos políticos nos quais essas produções cinematográficas foram lançadas.

No Brasil, o cenário do início da década de 2020 era da ascensão das extremas direitas e *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024) se coloca como um filme que dialoga e negocia com esse presente, fazendo concessões para a discutir a ditadura, em um momento em que falar de direi-

23 | Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica vinculada ao projeto "Os Direitos Humanos no cinema do Cone Sul e a elaboração de formas cinematográficas da História e da memória", coordenado pelo professor Ignacio del Valle-Dávila (FAEPEX, Edital PIND – Individual – 10/2024, nº da solicitação 2485/24) e foi apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 3 do ET 4 "História e política no cinema e audiovisual das Américas Latinas e dos Brasis".
24 | Ana Gabriela Dourado é bacharel em Comunicação Social- Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: anagabrieladourado@gmail.com

tos humanos, tornou-se um ato ideológico. Já no Chile, *Não* (Pablo Larraín, 2012) foi lançado no início dos anos 2010, época em que movimento estudantil estava bem articulado, questionando fortemente a estrutura política do Chile, especialmente após a "Revolta dos Pinguins" em 2006, na qual se lutou contra o sistema educacional herdado de Pinochet. *Não* representou nessa época uma provocação para o debate crítico da transição negociada que houve no país.

Para além do fator político, os dois filmes conversam por estarem baseados em personagens históricos durante as transições democráticas desses países. No entanto, eles configuram diferentes temporalidades nas formas de se relacionar com a memória desses períodos. O filme brasileiro é o que estabelece a maior dilatação nesse exercício, construindo não só um olhar para o momento imediato da transição, mas para 30 anos depois do seu término, no ano de 2014. Em *Não*, a narrativa se detém em retratar espaços reduzidos de tempo, durando precisamente um mês e se desenrola antes mesmo da ditadura chilena ter se encerrado.

Pensar *Ainda estou aqui* e *Não* é estabelecer constelações (SOUTO, 2020) entre histórias não apenas sobre ditadura, mas sobre democracias restauradas e seus processos de transição. Por isso, é preciso entender o que caracterizou e representou os regimes ditatoriais nesses dois países, levando em conta seus contextos e continuidades em um século marcado pelo autoritarismo em grande parte do continente (GALLO, 2014).

> [...] as "democracias restauradas" não são regimes totalmente representativos como os outros. São as herdeiras das ditaduras, quando não suas prisioneiras. E os jogos de coerções que os autoritarismos imprimem na cultura política não as afetam menos que os arranjos institucionais que estes instalaram. (ROUQUIÉ apud. GALLO, 2014, p. 15).

Sobre essa herança, o sociólogo Rouquié estabelece a provocação de que existem possibilidades de ocorrer uma continuidade das ditaduras por outros meios. Por isso, perceber as especificidades das transições é ver de perto as continuidades das ditaduras militares nas democracias restauradas. É se questionar: como as mediações com as ditaduras estabelecem continuidades nas democracias restauradas?

É nessa perspectiva que analisarei os dois filmes, percebendo as continuidades na construção tanto de uma memória das ditaduras, como, ao mesmo tempo, da memória das democracias restauradas, entendendo este como um momento histórico que se estende nos dois países até os dias atuais.

Não: a democracia como produto

O filme *Não* (2012) faz parte de uma espécie de trilogia sobre a ditadura chilena pelo olhar do diretor Pablo Larraín. Ele retrata a história da campanha de oposição à ditadura que reconquista a democracia no Chile com o plebiscito de 1988, previsto na Constituição de 1980. O plebiscito tinha o intuito de decidir entre a continuidade do regime autoritário ou a volta da democracia, com os respectivos votos "sim" ou "não".

A trama se desenha com o personagem René Saavedra, publicitário e mente criativa por trás das campanhas que abundavam no Chile neoliberal de Pinochet. Ele e seu chefe, Lucho Guzmán, lideram uma agência de publicidade, quando Saavedra é convocado por membros da oposição para participar da campanha do "não".

O filme se inicia nas discussões entre membros da oposição política e a equipe publicitária, comandada por Saavedra. A partir daí, se constrói uma campanha de caráter comercial, cujo slogan é "Chile, a alegria já vem", sem fazer referência aos horrores do regime ditatorial de Pinochet. Diante do êxito da campanha do NÃO, a junta militar do governo de Pinochet elege a Lucho Guzmán (interpretado por Alfredo Castro), sócio de Saavedra, para encabeçar a criação da campanha oficialista do SIM, que busca desprestigiar a inovadora perspectiva publicitária de seus adversários. No entanto, esse antagonismo não significa, de fato, um rompimento entre Saavedra e Guzmán, uma vez que na ficção a vitória do NÃO seria positiva para a agência de ambos, o que fica textualmente representado na fala de Saavedra para Lucho: "com isto, vamos ficar famosos". A partir disso, não há dúvidas que Larraín escolhe narrar a história da transição chilena através de um anti-herói.

> O anti-herói é considerado a personagem que vai perturbar, e ao mesmo tempo, criar empatia com o espectador, ao conciliar caraterísticas boas e más, defeitos e qualidades, que podem ou não ser equivalentes aos do espectador normal. Ou seja, o anti-herói vive no equilíbrio entre virtudes e defeitos da conduta moral. (BARANITA,2015)

Essa escolha de criar um anti-herói para contar a história da transição democrática no Chile é um movimento que ao mesmo tempo constrói uma criticidade, dando a ver as características negativas e interesses do personagem, mas elabora também uma identificação, uma simpatia com suas ações, o que proporciona um olhar em camadas para o processo histórico, entendendo suas ambiguidades. No entanto, se ao invés de olharmos apenas a caracterização do personagem e levarmos em conta também o seu arco de desenvolvimento, fica nítido que existe uma dimensão anestésica no discurso fílmico, isto é, uma construção que apesar de levantar as ambiguidades, não as põe em diálogo, existindo um desbalanço no equilíbrio do anti-herói. Podemos atestar isso analisando a última cena do filme.

Após a vitória, Saavedra retoma o ritmo de trabalho normalmente na agência que trabalhava ao lado do líder da campanha do SIM. É uma cena muito parecida com a que o filme inicia, demonstrando que a mudança de uma ditadura para a democracia, pouco influenciou em sua rotina, se não para lhe dar mais prestígio no seu trabalho com publicitário. Daí para o fim do filme, só temos seu olhar e seu silêncio, que mais parecem transparecer um humor na justaposição com uma nova peça publicitária que ele está apresentando, do que qualquer tipo de reflexão crítica (Imagens, 3, 4).



Imagens 1, 2. *No* (Pablo Larraín, 2012)
Imagens 3, 4: *No* (Pablo Larraín, 2012).

A escolha de tecer a representação de um momento de transição com uma evidente re-encenação escancara a ideia de repetição, e parece colocar em questão o que mudou do início para o fim do filme, de um momento político para outro. No entanto, ao fazer isso a partir do anti-herói, essa comparação não se sustenta enquanto uma continuidade, mas sim enquanto uma transformação dentro da própria estrutura. Não é mais uma campanha fracassada que se apresenta, nem um Chile devastado, mas sim um momento de vitória, de um novo Chile, que só nos é apresentado através das telas de televisão. Dessa forma, o filme se encerra sem estabelecer uma amarração discursiva crítica sobre as continuidades da ditadura nesse novo momento de democracia restaurada.

Ainda estou aqui: o olhar de Eunice

Ainda Estou Aqui (Walter Salles, 2024) conta a história da busca de Eunice por seu marido, o ex-deputado federal Rubens Paiva, desaparecido pela ditadura. Ele se inicia na década de 1970 e é caracterizado pelo ambiente familiar, representado pela casa onde as crianças circulavam livremente e onde aconteciam almoços e encontros com amigos.

No início do filme, não existe ainda uma focalização determinada em nenhum personagem e isso se mantém assim até o momento em que Rubens é levado por homens com o intuito de prestar depoimento. Nesse momento, Eunice se insere centralmente na narrativa, buscando informações sobre esses personagens, os quais não identificam a que instituição pertencem ou para onde levaram Rubens, revelando apenas seus nomes. A partir daí, acompanhamos Eunice, que é também levada juntamente com uma de suas filhas aos porões da ditadura e passa dias sendo interrogada.

Um ponto importante na construção do arco da personagem Eunice é a maneira como ela se mostra em movimento a partir de um contexto de violência institucional que não apenas a vitimiza pelo processo de luto e perda, mas também a ela e a seus filhos como reféns das burocracias, ao não lhes permitir comprovar o óbito de Rubens. É nesse movimento que ela acaba assumindo o processo de muitas mudanças, dentre elas de morar em São Paulo e de decidir retornar ao meio universitário, no estudo do direito.

Nesse momento o filme tem seu primeiro salto temporal até 1996, onde é possível ver Eunice trabalhando como advogada e ativista na defesa dos direitos dos povos indígenas em um Brasil que a ditadura já não está vigente. É interessante destacar que esse momento se passa 8 anos depois da promulgação da Constituição de 1988, a qual é até referenciada por Eunice em sua atuação com o direito indígena. Por se tratar de uma narrativa baseada no livro *Ainda estou aqui* (2015) de Marcelo Rubens Paiva, de caráter biográfico, é importante fazer paralelos com os dados históricos dessa época. Eunice foi uma das influências decisivas para a formulação do artigo 231 da Constituição, um marco jurídico que garantiu os direitos originários dos povos indígenas sobre as terras que tradicionalmente ocupam e combateu a política indigenista da ditadura militar (BRASIL, 1988, art. 231º). No entanto, esse aspecto essencial da superação do que foi o regime militar é tratado a pinceladas na trajetória de Eunice, especialmente no sentido de relacionar um olhar crítico à ditadura em uma dimensão institucional, a qual no Brasil, tinha sua própria estrutura legal. Essa parece ser uma lacuna no arco da personagem, que toma o protagonismo na tela justamente na busca por direitos e na aproximação dos processos jurídicos e que tem como ponto essencial do seu desenvolvimento a conquista do atestado de óbito do seu marido.

Com o atestado em mãos, Eunice consegue dar uma conclusão a um o processo de resgate da memória de Rubens, que está demonstrado na maneira que ela organiza, notícias, documentos, e fotos do marido. Não obstante, essa conclusão do arco da personagem não se encerra aí. Ele continua para além dela. Ao ser perguntada por repórteres se não seria melhor esquecer o que foi a ditadura e se preocupar com o novo momento do país ela responde enfaticamente: “Não. É preciso indenizar as famílias e o mais importante, que é esclarecer e julgar

a todos". Essa direção que o filme constrói é essencial para compreender como, textualmente, existe uma ideia de continuidade bem estabelecida, um olhar para o que ainda é preciso ser feito, para o que se espera de um momento de restauração democrática. É a partir dessa direção que proponho uma análise para um trecho da última cena do filme, entendendo como as continuidades se estabelecem também pela forma.

Nessa cena Eunice está em 2014 com um olhar perdido fruto da doença de Alzheimer (Imagem 5). Ela se passa em um almoço familiar que remete à dinâmica inicial do filme e tem um trabalho de fotografia com uma luz suave e indireta. Existe um contraponto nítido ali, se comparado com os momentos em que a ditadura se manifesta no filme, sendo representada por ambientes escurecidos (Imagem 6). Quando a casa de Eunice é invadida, as sombras fazem referência ao terror da violência e à intenção dos perpetradores de passarem despercebidos, de manterem-se ocultos dentro da casa, nas sombras. Esse paralelo indica que o filme se constrói em outro momento em que não se quer mais esconder as violações.



Imagens 5 e 6, ***Ainda estou aqui*** (Walter Salles, 2024).

Somado a isso, ouve-se uma notícia televisiva que, por meio de números, endereços e rostos, evidencia os modos de operação da ditadura, ao divulgar os resultados da Comissão Nacional da Verdade. Nesse ponto do filme, diferente de outros momentos, existe um interesse público de por esse debate à mesa. No final da notícia é possível ver o rosto de Rubens como uma das centenas de vítimas que lutaram contra a ditadura. A cena carrega para além dessas conexões com pontos específicos do filme, uma conexão com o todo de maneira simbólica. Ao ver Rubens na tela, a personagem de Eunice fala através do olhar. Os olhos de quem lembra, de quem sabe o que viveu, pela dor e pelo amor e que por isso tem a memória viva dentro dela. O filme termina apontando para a necessidade de reparação e de responsabilização nos olhos de Eunice.

Dessa maneira, o que é dito textualmente também se constrói formalmente no discurso fílmico e é possível perceber que essa reflexão ressoa sem precisar que seja dita nenhuma palavra.

Conclusão

É possível perceber continuidades das ditaduras de Brasil e Chile representadas nos filmes, dimensionando quais mediações foram escolhidas para serem narradas e como, tendo em vista o caráter de base histórico dessas narrativas. A partir do que foi lido e considerado, faço a provocação de pensar que apenas uma crítica à ditadura não basta, que é preciso tecer um olhar para as democracias restauradas, para os futuros passados. Esse é o entendimento que nos faz compreender em primeiro lugar o porquê buscamos tecer essas relações de conexão e reconexão entre povos latinos. É a voz de quem veio antes ecoando, saindo das sombras, enxergando o cinema como ferramenta política na construção da memória em movimento.

Bibliografia

BARANITA, Pedro Alexandre de Almeida Lima Fernandes. **Anti-heróis no Cinema**. Portugal, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2015.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**, 1988

CRIVELENTE, M. R.; KOBASHI, N. Y.; JATENE, C. V.; OLIVEIRA, L. Memória e Resistência, 2017. Estudo e difusão de informações sobre as Ditaduras Civis-Militares na América Latina e sobre os lugares de construção da memória dessas ditaduras. Disponível em: <https://memresist.webhostusp.sti.usp.br/> Acesso em: 31/08/2025

DULCI, Tereza Maria Spyer. **Transições negociadas: o "Não" de Pablo Larraín e as memórias do plebiscito na pós-transição chilena.** Brasil, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2018

GALLO, Carlos Arthur. **Alain Rouquié - A la sombra de las dictaduras: la democracia en América Latina.** Rev. Bras. Ciênc. Polít. (13), 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/zX-3z9HRTNwfxz53DrDTvzbp/?format=html&lang=pt>

ROUQUIÉ, Alain. *Estudo comparado de transições políticas: a democratização do sistema político.* In: OLIVEIRA, Eliezer Rizzo de. **Militares: pensamento e ação política**. Campinas, SP: Papirus, 1987.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. Galáxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 45, set-dez, 2020

Aprendendo a ver em Récits d'Ellis Island de Robert Bober e Georges Perec: uma reflexão estética[25]

Learning to see in Ellis Island Revisited by Robert Bober and Georges Perec: an aesthetic reflection

Ana Lúcia Moraes[26]
(Doutora – DECOM/UFRN)

Resumo: Este trabalho pretende mostrar como procedimentos estéticos no filme de não ficção *Récits d'Ellis Island* (Relatos da Ilha Ellis), discutidos e teorizados por seus autores, Robert Bober e Georges Perec, a partir do questionamento do que significa "ver", denunciam lugares pré-definidos pelos poderes instituídos, apontando para a impossibilidade de construções de sentido individuais e pré-determinadas, já que toda enunciação é coletiva, social e política.

Palavras-chave: Documentário, Georges Perec, Robert Bober, Migração, Cinema.

Abstract: This work aims to show how aesthetic procedures in the non-fiction film *Récits d'Ellis Island* (*Ellis Island Revisited*), discussed and theorized by its authors, Robert Bober and Georges Perec, based on questioning what it means to "see," denounce places predefined by established powers, pointing to the impossibility of individual and predetermined constructions of meaning, since all enunciation is collective, social, and political.

Keywords: Documentary, Georges Perec, Robert Bober, Migração, Cinema.

Introdução

Ellis Island (Ilha Ellis), perto de Manhattan, abrigou, de 1982 a 1954, o centro de controle dos serviços federais de imigração estadunidenses. Segundo Georges Perec, cerca de dezesseis milhões de migrantes passaram pela ilha, conhecida em várias línguas como a Ilha das Lágrimas. Eram majoritariamente pessoas forçadas a deixar a Europa por motivos econômicos ou por perseguição política, racial ou religiosa.

O local foi transformado em Museu da Imigração, em 1990, mas no momento da filmagem do documentário, as edificações remanescentes do centro de controle, abandonadas desde 1954, estavam em avançado estado de degradação. Mesmo assim, o prédio central da ilha,

25 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão Procedimentos Estéticos e Gestos de montagem.
26 | Professora Associada do DECOM/UFRN. Atualmente pesquisa intervenções culturais, estratégias estéticas e políticas.

que havia sido classificado, em 1976, como monumento histórico, fora aberto à visitação pública por ocasião do bicentenário da independência dos Estados Unidos. No documentário, *Récits d'Ellis Island, a* narração com a voz em off de Perec é entremeada com as explanações do guia dos visitantes que vemos circular em meio às ruínas.

O filme é dividido em duas partes: a primeira parte, intitulada *Traces* (Rastros), que será objeto de investigação neste trabalho, explora, comentando, o espaço-tempo de espera e triagem que foi a ilha. A segunda parte, intitulada *Mémoires* (Memórias) é constituída basicamente de entrevistas com descendentes de emigrantes. Perec comenta:

> Em Paris, quando dizíamos que íamos fazer um filme sobre Ellis Island, quase todo mundo nos perguntava do que se tratava. Em Nova Iorque, quase todo mundo nos perguntava por quê. Não por que um filme sobre Ellis Island, mas por que nós. O que aquilo tinha a ver conosco, Robert Bober e Georges Perec? (PEREC, 1980)

Segundo Perec, as imagens do filme deveriam responder a esta questão. Robert Bober, o cineasta, que se tornou posteriormente escritor, e Georges Perec, escritor que se tornou também cineasta, desenvolveram estratégias estéticas para tal. Entretanto, também há um texto escrito e narrado por Georges Perec que descreve o lugar e que indica não somente o caminho que os levou até lá, mas também contribui para responder as perguntas acima formuladas. Assim, constatamos que é igualmente necessário observar a relação entre o texto narrado pela voz em off e as imagens.

O termo "estratégias" foi escolhido com o intuito de evitar o termo "dispositivos", devido ao importante lugar que o conceito ocupa na obra de Michel Foucault, e com a intenção de sublinhar o caráter político destas estratégias estéticas em seu agenciamento de imagens e texto. Somente textos dos autores e de entrevistas dadas por eles serviram de base para o levantamento destas estratégias.

Para os realizadores do filme, trata-se de uma pesquisa sobre a identidade, mas com motivações não necessariamente autobiográficas. O bisavô de Bober de fato passou pela ilha, mas, rejeitado, foi para Viena, onde veio a falecer em 1929. Já para Perec, cujo pai morreu em combate na guerra, em 1940, e cuja mãe foi morta em Auschwitz, em 1943, o filme é uma espécie de autobiografia potencial, uma história do tipo e se...: e se seus pais tivessem ido para os Estados Unidos ao invés de irem para a França?

Estratégias Estéticas de Robert Bober

Perguntado em entrevista se Ellis Island era um lugar de memória, Bober respondeu:

> Acho que todo mundo tem lugares de memória. Pode ser um bar de vilarejo, uma praça de vilarejo, uma escola... São lugares que nos determinam. Ellis Island não era história nossa, mas era, por meio do exílio, um certo modo de falar da nossa história. E, por rotas alternativas, dizer algo que nos parecia essencial – a Perec e a mim." (BEUCHOT et al, 2003, p. 24)

Para dizer este "algo" que lhes parecia essencial, Bober criou certas estratégias estéticas. Ele decidiu, por exemplo, filmar a ampliação das fotos que Lewis Hine havia feito da ilha entre 1905 e 1926 colocadas no lugar em que foram tiradas, com a intenção de mostrar o cotidiano dos que por lá passaram, quando Ellis Island havia sido recém inaugurada.

Uma vez decidido que as imagens precederiam o texto, Robert Bober, conhecendo o amor de Perec por descrições, decidiu filmar de modo longamente descritivo certos lugares. Escolheu especialmente filmar a lavanderia de Ellis Island - que considerava ser um lugar ao mesmo tempo banal e essencial - em um plano fixo de longa duração, que permitiu a Perec escrever, por sua vez, um longo e detalhado texto descritivo, narrado pela voz em off.

Bober também percebeu que o filme deveria ter duas partes, separando o que ele considerou como sendo o filme deles da parte sobre a memória dos imigrantes. Para ele, a fotografia é um modo de reter certa memória, de parar o tempo e cinema é a construção da narrativa. Assim, na primeira parte do filme, ele filma o lugar em ruínas; filma as fotos colocadas, evocando o cotidiano de quem passou por ali e filma a *encenação* do lugar para as visitas, construindo, assim, uma superposição de imagens/temporalidades/enfoques/narrativas. As imagens criam narrativas em temporalidades distintas, vistas simultaneamente. Há ainda o tempo da filmagem e o tempo da recepção do espectador. Bober cria todo um jogo temporal entre narrativas diversas.

A primeira foto superposta filmada aparece aos 8 minutos do filme. O texto em off evoca a primeira pessoa a chegar a Ellis Island, assim como a última. A câmera aproxima-se e mostra um barco encalhado, destruído e a sobreposição da foto de uma família chegando a Ellis Island no mesmo barco. O que parece ser o final de um périplo é o início de outro, de longa espera. Bober se propõe a filmar também a lentidão e a espera, o momento da fotografia, assim como o registro do tempo que passa em contraste com o instantâneo. O lento movimento de câmera acompanha a mise en scène.

O jogo de imagens, narrativas imagéticas e temporalidades encontra-se ainda com o texto de Georges Perec.

Estratégias Estéticas de Georges Perec

Para Perec, querer fazer as imagens falarem não queria dizer nada. Segundo ele: "Se há uma vocação moral, [...] é a de dar a ver, de pedir às pessoas para olhar, talvez de modo diferente, o que estão habituadas a ver." (PEREC, 2012). O que está em jogo aqui é todo um aprendizado no sentido de aprender a ver além do que nos é dado a ver:

> Como reconhecer esse lugar? Restituir o que ele foi? Como ler esses rastros? Como ir além, por trás, sem parar no que nos é dado a ver, sem ver somente o que já se sabia que se veria? Como capturar o que não é mostrado, o que não foi fotografado, arquivado, restaurado, encenado? Como reencontrar o que era simples, banal, cotidiano, o que era ordinário, o que acontecia todos os dias? (PEREC, 2003)

Segundo o roteirista, o que se vê no momento de filmagem do filme não somente não era assim no início do século, mas também é o que nos é dado a ver, seria apenas o que se poderia mostrar. Mas "o que vemos hoje é um acúmulo informe, vestígios de transformações, de demolições, de restaurações sucessivas". E Perec se questiona:

> Como descrever um lugar? Geralmente, fazemos uma escolha muito breve e acreditamos tê-lo visto. Na verdade, vimos o que nos foi mostrado, sem olhar para trás. Para olhar além desse lugar, para encontrar ali uma sensação de insegurança ou transformá-la em uma pergunta, é preciso descrevê-lo com atenção maníaca. Como? Por um lado, há as enumerações. E o filme começa com quatro enumerações: sobre os países de onde os emigrantes partiram, as companhias marítimas, os portos de onde partiram e os nomes dos navios. Porque se dissermos: "Dezesseis milhões de emigrantes passaram por Ellis Island", isso não significa nada, mas se enumerarmos as coisas concretamente por três minutos, teremos a ideia do que aconteceu, desta Europa que está se esvaziando..." (PEREC, 2012, p. 139)

A voz narradora de fato enumera, no que por muitos autores é considerado um tipo de litania, todas as nacionalidades que passaram pela ilha:

> Cinco milhões de emigrantes provenientes da ItáliaQuatro milhões de emigrantes provenientes da IrlandaUm milhão de emigrantes provenientes da SuéciaSeis milhões de imigrantes provenientes da AlemanhaTrês milhões de emigrantes provenientes da Áustria e da HungriaTrês milhões e quinhentos mil emigrantes provenientes da Rússia e da UcrâniaCinco milhões de emigrantes provenientes da Grã-BretanhaOitocentos mil emigrantes provenientes da NoruegaSeiscentos mil emigrantes provenientes da GréciaQuatrocentos mil emigrantes provenientes da TurquiaQuatrocentos mil emigrantes provenientes dos Países BaixosSeiscentos mil emigrantes provenientes da FrançaTrezentos mil emigrantes provenientes da Dinamarca (PEREC, 1980)

Como já foi abordado, também as descrições exaustivas fazem parte das estratégias estéticas de Perec: "Pegar uma imagem na tela, fixá-la por um minuto, e tentar descrever tudo o que se vê. Percebe-se então que não sabemos ver". (PEREC, 2012, p. 139)

Perec preocupa-se com o que é da ordem do "infra-ordinário", um modo diferente de ver. Para ele, é importante descrever o real de modo saturado, porque o problema do discurso institucional que as listas questionam é a impressão de que haja um acesso direto ao passado. Para Perec, os rastros do passado não são emanações evidentes, é preciso aprender a ver o passado.

Trata-se do que o autor chama de "minha sociologia do cotidiano":

> Minha "sociologia" do cotidiano não é uma análise, mas somente uma tentativa de descrição [...]. Trata-se de um descondicionamento: tentar apreender, não o que os discursos oficiais chamam de acontecimento, o que é importante, mas o que está por baixo, o infra-ordinário, o barulho de fundo que constitui cada instante de nosso cotidiano. (PEREC, 2003, p.93-94)

O texto de Perec se contrapõe ao texto da visita guiada e aos arquivos e listas secos sobre os migrantes que passaram por Ellis Island. O espectador recebe o discurso duplo, de modo quase simultâneo. Assistimos ao percurso oficial e ao percurso meio fantasmagórico sugerido por Bober e Perec.

O Infra-ordinário

Perec participou da busca visual que propunha a Revista Cause Commune. A proposta era a de uma aprendizagem do olhar por meio de pesquisas sobre modos de ver contra nossa cegueira cotidiana. Tratava-se de descrever o *ruído de fundo* de nossas existências. Para Perec, mudando nosso olhar, mudaríamos nosso modo de nomear, de pensar e de classificar. Nossa experiência de mundo estaria ligada a um corpo articulado a partir do olhar. O olhar seria nossa primeira abordagem das coisas, viria antes da expressão e do pensamento em palavras. Perec queria assim fazer uma crítica ao nosso olhar sempre voltado para o espetacular e à construção de um tédio para o olhar sobre o banal, o comum. Para ele, era preciso recensear aquilo de que temos certeza, a que estamos acostumados; o infra-ordinário está ligado ao real contra o excepcional:

> Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. Não é nem mais condicionamento, mas anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço?Como falar dessas "coisas comuns", ou melhor, como cercá-las, trazê-las para fora, arrancá-las da casca onde estão presas, como dar-lhes um sentido, uma língua: que elas falem enfim do que é, do que somos. (PEREC, Aproximações do quê?, 2010)

É nesse ponto que encontramos o que Bober, Perec e os migrantes que passaram em Ellis Island têm em comum.

Migração: Esperança e errância

Não se trata em *Récits d'Ellis Island,* para Bober e Perec, de buscar a identidade deles, de se interrogar sobre o que é ser judeu, até mesmo porque as experiências de Bober – criado na tradição judaica – e de Perec, que afirma não saber o que é ser judeu, são muito diferentes. Para eles, não se trata de buscar identidades individuais, mas de buscar subjetividades coletivas em seu cotidiano: o infra-ordinário. Trata-se de captar nossa verdade, a de todos: judeus, migrantes, boat-people. Esta, finalmente, é a resposta sobre o que Ellis Island tem a ver com Perec e Bober.

Atualmente, é preciso constatar que a situação dos que se encontram em deslocamento forçado não se modificou muito. A direção dos fluxos de deslocamento se alterou, assim como a proveniência dos que migram, mas segundo dados do Alto Comissariado da Agência das Nações Unidas para Refugiados – ACNUR, existem atualmente no mundo cerca de cento e

dezessete milhões de pessoas em deslocamento forçado. Tal número não engloba migrantes e refugiados não oficiais. Portanto, *Récits d'Ellis Island* continua a nos interpelar e a mostrar que todos nós temos a ver com quem se encontra vagando na errância e na esperança.

Referências

ACNUR. Alto Comissariado das Nações Unidas para refugiados. Disponível em: https://www.acnur.org/br/sobre-o-acnur/dados-sobre-refugio-no-brasil-e-no-mundo

Último acesso em: janeiro de 2026.

BEUCHOT, P. et al. *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*. Paris: L'Harmattan, 2003.

HECK, M. "Pour um Perec politique" In: REGGIANI, C. *Relire Perec.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 73-88.Disponível em: https://doi.org/10.4000/books.pur.176224HECK, M. "'L'infra-ordinaire' une poétique du regard". Europe, Jan-Fev, 2012.Disponível em: https://www.academia.edu/34654447/Linfra_ordinaire_une_po%C3%A9tique_du_regard_doc

PEREC, G. *En dialogue avec l'époque.* Paris, Joseph K, 2012.PEREC, G. "Aproximações do quê?". ALEA, Jan-jun 2010.Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100014

PEREC, G. *Entretiens et Conférences*. RIBIÈRE, M.; BERTELLI, D. (org.), Nantes: Joseph K, 2003.

RÉCITS d'Ellis Island: Traces. Direção: Robert Bober. Texto: Georges Perec. França, 1980. 2 episódios de 58 minutos, color., 16mm.Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a2wwATsLRug

Studio Som Jolie em lopping[27]

Studo Som Jolie in lopping

Ana Carolina Araújo Abreu[28]
(Mestre em Artes – UFPA/PPGArtes)

Resumo: Este artigo analisa o processo de criação da instalação que originou a exposição *Studio Som Jolie: Replay*, desenvolvida a partir da pesquisa sobre a sala de música de meu pai. A obra articula memória, escuta e acervo por meio da partilha de áudios, vinis e relatos do público, coletados em trocas afetivas. As narrativas registradas compõem uma cartografia sensível, marcada por experiências da infância e vínculos familiares, ampliando simbolicamente o espaço original do Studio.

Palavras-chave: Memória; escuta; cartografia afetiva; instalação artística.

Abstract: *This article analyzes the creation process of the installation that originated the exhibition* Studio Som Jolie: Replay*, developed from research on my father's music room. The work articulates memory, listening, and archive through the sharing of audios, vinyl records, and accounts from the public, collected in affective exchanges. The recorded narratives compose a sensitive cartography, marked by childhood experiences and family ties, symbolically expanding the original space of the Studio.*

Keywords: *Memory; listening; affective cartography; art installation.*

Introdução

Meu pai dedicou grande parte de sua vida à construção de uma coleção musical. Em todas as casas em que viveu, reservava um quarto para organizar seu acervo de discos e fitas, universo ao qual deu o nome de *Studio Som Jolie*. Essa denominação atravessou sua juventude e acompanhou seus deslocamentos entre diferentes bairros e cidades, até se fixar no Umarizal, em Belém do Pará.

Desde março de 2000, o Studio Som Jolie ocupa a casa onde hoje habito com minha mãe. O espaço, inteiramente organizado por meu pai, abriga CDs, DVDs, fitas K7, LPs e equipamentos analógicos e digitais utilizados para escuta e conversão de arquivos sonoros. Mais do que um local de armazenamento, o estúdio configurou-se como espaço de convivência, escuta e criação, marcado por experiências compartilhadas, narrativas familiares e registros sonoros.

27 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 35: Processo de Criação em Territórios Audiovisuais.

28 | Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, (UFPA), sob orientação de do Prof./Dr. Alexandre Sequeira. Atuação artística com Pesquisa em Artes, Curadoria, Design, fotografia e audiovisual. E-mail: karolbreu@gmail.com

O acervo reúne aproximadamente mil LPs, quinhentos CDs, trezentos DVDs e cerca de três mil arquivos digitais, além de registros autorais e fotografias, materializando experiências vividas e afetos acumulados ao longo do tempo. Com o falecimento de meu pai, Aldemário Abreu, em 2020, vítima da COVID-19, meu olhar se volta de forma mais intensa para esse espaço, cuja revisitação constante provoca encontros entre passado e presente, gerando narrativas fragmentadas e não lineares.

Essa investigação integra minha pesquisa poética e acadêmica de mestrado, intitulada *Studio Som Jolie: encontro e imersão de um acervo sonoro*, cujo ponto de partida foi a exposição homônima realizada em 2022, em Belém, voltada à criação de arquivos digitais e de memórias visuais e sonoras em constante transformação.

O tempo e o acervo

Os domingos eram, tradicionalmente, o dia em que meu pai permanecia imerso no estúdio, ouvindo suas playlists. Após sua morte, apropriei-me desse dia como momento de escavação do espaço, num encontro entre presente e passado mediado por fotografias, objetos, sentimentos e músicas. Esse movimento se desdobrou em publicações nas redes sociais, por meio de textos, imagens e vídeos, e posteriormente em processos de edição, montagem e reformulação de sons e imagens do ambiente.

O encontro com fitas K7 deu início à construção de um diário sonoro, em que os arquivos narravam fragmentos de nossas vidas, produzindo uma experiência sinestésica marcada por múltiplas sensações (BASBAUM, 2012). Esse procedimento tornou-se também uma forma de atravessamento do luto. Como afirma Bosi (2003), uma história de vida não existe para ser arquivada, mas para transformar o espaço onde floresceu.

O tempo, entendido aqui como repetição e criação, dissolve-se no interior do estúdio. Entre *samples* musicais e processos criativos, o fazer artístico se constrói em movimentos de ida e volta, sem linearidade cronológica. Nessa perspectiva, o tempo se apresenta como extensão da criação e da mente, conforme sugere Santo Agostinho, e como agente de transformação contínua.

Desdobramentos e continuidade da pesquisa

A pesquisa se expande, no doutoramento, com a proposta intitulada *Pós-Studio Som Jolie e com a proposta de exposição Studio Som Jolie: Replay*. O termo “pós” não se refere a uma lógica temporal linear, mas a um campo relacional que se desloca para além do espaço físico do estúdio, alcançando dimensões imateriais da fruição e da experiência. Como aponta Miranda (2019), trata-se de um “pós” que se mistura ao “pré”, dobrando o tempo e reinscrevendo o passado no presente.

Tempo, memória, corpo, palavra, acervo e arquivo constituem, assim, matérias poéticas que atravessam esta investigação. A pesquisa segue em direção a novas formas de elaboração artística, compreendidas como processos que articulam prática poética e reflexão acadêmica (MELLO, 2015), expandindo o campo da linguagem e das experiências sensoriais no universo da arte contemporânea.

Brites e Tessler (2002) observam que a pesquisa em artes visuais se caracteriza por um permanente estado de inquietação, no qual os resultados de uma investigação inicial raramente se mostram suficientes. No campo artístico, pensar e fazer constituem um movimento indissociável, em que a criação de espaços de interlocução possibilita organizar o aparente caos, preservando a interdisciplinaridade, a inovação e o rigor conceitual. É nesse entrelaçamento entre reflexão e prática que a matéria informe das ideias encontra campo de ação e experimentação (BRITES; TESSLER, 2002).

A partir dessa perspectiva, busco aprofundar a pesquisa iniciada em 2021 por meio da construção de uma instalação sonora participativa, orientada pelo encontro, pelas trocas e pelos afetos. A proposta visa potencializar novas substâncias narrativas e mapeamentos sensíveis que extrapolam as experiências construídas no processo anterior. Esse movimento dialoga com a noção de campo ampliado apresentada por Krauss (2018), ao compreender a prática artística como um território em constante deslocamento, no qual artistas passam a ocupar sucessivamente diferentes posições e meios de expressão, rompendo com lógicas modernas fixas.

A instalação *Studio Som Jolie: Replay*

Com o passar do tempo, o espaço físico do estúdio vem sendo atravessado por processos naturais de deterioração, como o surgimento de mofo e a presença de insetos, que comprometem a conservação do acervo musical. A manutenção diária torna-se, assim, um desafio constante — tarefa que, em vida, foi realizada com zelo por meu pai. Essa condição material do espaço inaugura uma questão central para a pesquisa: como sustentar essa investigação no campo da linguagem para além de um território estritamente físico? Como permitir que o estúdio sobreviva quando suas paredes já não garantem a preservação do acervo?

É nesse contexto que emerge a proposição poética da instalação *Studio Som Jolie: Replay*, concebida como um gesto de deslocamento e transbordamento. A obra parte da impossibilidade de preservar integralmente o acervo musical e assume, de modo consciente, uma preservação colaborativa. Os vinis do Studio deixam de pertencer exclusivamente ao espaço original e passam a circular pelo mundo, confiados a outras mãos e outras vidas. Trata-se de uma mudança de perspectiva, na qual o acervo se converte em vetor de relações, memórias e afetos compartilhados.

O conceito de *replay* estrutura essa continuidade da pesquisa não como repetição idêntica, mas como revisitação. Assim como uma gravação que retorna com novos ruídos, cortes e sentidos, o trabalho revisita o mesmo lugar sob outras condições e perspectivas, inaugurando novos pontos de partida e formas de preservação da memória — ainda que atravessadas pelo medo de sua perda.

Participação, escuta e memória compartilhada

A reflexão sobre o colecionar também atravessa essa proposição. Para Susan Sontag (2004), colecionar imagens é uma forma de colecionar o mundo. Para meu pai, Aldemário Abreu, colecionar canções era um exercício de escuta do mundo — de seus ritmos, silêncios e ruídos. É a partir dessa escuta que a obra se constrói, incorporando histórias reais ou ficcionais de outros sujeitos e expandindo o campo narrativo da instalação.

A pesquisa parte do princípio de que toda obra de arte é, em alguma medida, participativa, independentemente de sua materialidade, tempo ou espaço. Interessa-me investigar os diferentes níveis de participação entre público e obra, compreendendo a interação como meio e substância capaz de gerar conexões duradouras entre indivíduos e o acervo do Studio Som Jolie.

A instalação *Studio Som Jolie: Replay* foi apresentada na Galeria Ruy Meira, localizada na Casa das Artes, no bairro do Nazaré, em Belém. O espaço expositivo esteve ocupado por fotografias, projeções e instalações, onde uma das obras consistiu na construção de uma parede tridimensional falsa, em MDF, instalada no interior de uma das salas. No interior dessa estrutura, pequenas caixas de som conectadas a aparelhos de MP4 reproduzirão, em looping, áudios gravados por meu pai na década de 1980.

A partir da escuta atenta, o público foi convidado a identificar vozes que emergem das paredes. Nesta obra, as paredes não têm ouvidos: elas falam. Vozes sobrepostas, músicas entrelaçadas, ruídos e segredos compõem um ambiente sonoro que atravessa histórias vividas no estúdio e reverbera em outros universos agora afetados. As narrativas se expandem para além do espaço original, ativando memórias e criando novos vínculos entre escuta, corpo e presença. A partir dos sentidos auditivos e a atenção do público, foi possível a identificação das vozes que vêm das paredes. Nesta obra, as paredes não tem ouvidos, elas falam - vozes sobrepostas, músicas, emaranhadas, segredos... Estas vozes contam histórias pessoais vividas entre as paredes do estúdio e as paredes de tantos outros universos agora ali afetados, como nos áudios 01 e 02.

Áudio 01 - Link:

https://drive.google.com/file/d/1o6sYCqGutahNVdpBjJlEM_CFDX5aNPAZ/view?usp=sharing

Áudio 02 - Link:

https://drive.google.com/file/d/1vXHkKbQpGCWTCBJyif9G-5nGLWI-pSJ4/view?usp=share_link

Outra obra que integrou a instalação *Studio Som Jolie: Replay* é *Troco vinis por histórias*, concebida para ocupar integralmente uma das salas da galeria. Trata-se de uma instalação interativa que adentra o universo do estúdio e explora as relações entre música, memória e participação do público. O espaço foi constituído por várias prateleiras de vinis pertencentes ao acervo do Studio Som Jolie, originalmente organizado por meu pai.

Os discos poderiam ser escutados no próprio ambiente expositivo, conforme a escolha do público, por meio de um toca-discos e duas caixas de som disponíveis no espaço. Ao lado, um player de fita K7, destinado à gravação das histórias, memórias e mensagens deixadas pelos visitantes. Em um gesto de troca, onde cada participante foi convidado a registrar seu relato em áudio e, em contrapartida, poderá escolher um vinil do acervo para levar consigo. Esse fragmento do estúdio passa, então, a ser preservado pelo próprio espectador, deslocando a noção de guarda e conservação para uma dimensão compartilhada.

Todos os LP's entregues ao público foram previamente catalogados e, posteriormente, mapeados, constituindo uma rede de preservação construída de forma coletiva. Nesse sentido, os vinis operaram como dispositivos indutores de narrativas, ativando a criação de um novo acervo de histórias — cantadas, fabuladas, recitadas ou simplesmente contadas em áudio — em diálogo com as gravações realizadas por meu pai durante a minha infância.

A obra *Troco vinis por histórias* instaura, assim, um espaço relacional que se estrutura a partir da inserção do corpo no ambiente, da escuta atenta e da inter-relação sensorial entre obra, contexto e público. Ao potencializar encontros e trocas afetivas, a instalação reafirma a arte como campo de experiência partilhada, fundamentada na capacidade de afetar e de ser afetado, condição essencial para a construção de vínculos e para a ativação de memórias que ultrapassam o espaço expositivo.

Considerações finais

A instalação *Studio Som Jolie: Replay*, bem como a obra *Troco vinis por histórias*, evidencia a passagem de um espaço originalmente íntimo e familiar para um campo ampliado de relações, no qual memória, escuta e participação se tornam matérias centrais do fazer artístico. Ao deslocar o acervo do estúdio para além de suas paredes físicas, a pesquisa assume a impermanência como condição e transforma a preservação em um gesto coletivo, compartilhado entre artistas, público e objetos.

O acervo, antes entendido como conjunto a ser protegido, passa a operar como dispositivo de ativação de narrativas e afetos, instaurando uma cartografia sensível composta por vozes, histórias e experiências diversas. Nesse processo, a participação do público não se limita à fruição, mas se configura como elemento constitutivo da obra, ampliando seus sentidos e prolongando sua existência no tempo e no espaço.

A noção de *replay* articula-se, assim, como revisitação e reescuta: um retorno que nunca se dá da mesma forma, pois incorpora novas camadas de memória, ruído e presença. O trabalho propõe uma reflexão sobre o tempo não linear, sobre o luto como motor criativo e sobre a possibilidade de sobrevivência da pesquisa poética quando esta se desloca do território físico para o campo das relações imateriais.

Ao operar nesse entre, entre passado e presente, entre arquivo e experiência, entre perda e partilha, *Studio Som Jolie: Replay* reafirma a arte como espaço de encontro e de escuta, onde a memória não se fixa, mas se reinventa continuamente por meio da capacidade de afetar e de ser afetado.

Por fim, a pesquisa permanece em movimento a partir da noção de *looping*, entendida não como repetição estática, mas como um ciclo contínuo de retornos e transformações. A continuidade do trabalho prevê o reencontro com alguns dos personagens que participaram da instalação, retomando suas histórias e observando como estas se modificam no tempo, à medida que atravessam novas experiências e contextos. Cada ciclo gera variações singulares, nas quais as narrativas se repetem e, simultaneamente, se reinventam, produzindo uma variação universal de formas, afetos e sentidos.

Nesse processo, cada pessoa age e reage em relação às obras e às histórias, tornando-se parte ativa de um campo relacional em constante mutação. O *looping* passa a operar como princípio estruturante da pesquisa, sustentando um movimento espiralado que não se encerra, mas se renova a cada encontro, a cada escuta, a cada troca. Como na imagem poética evocada por Chico, o mundo roda (roda-mundo, roda-gigante, roda-moinho, roda-peão) e, nesse giro contínuo, as rodas do coração e da memória seguem em movimento, impulsionando a obra para além de si mesma.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

BASUALDO, C. *Quasi-Cinema:* Hélio Oiticica. Kunstverein, Colônia: New Museum of Contemporary Art, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória – ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CIRILLO, José. *Arquivos de artistas pessoais*. Vitória: Edufes, 2019.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 131–150.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

MIRANDA, Marcelo. *Poéticas do pós: arte, tempo e deslocamento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRINDADE, Luciana. *Espinosa e os afetos: ética e política do corpo*. São Paulo: Annablume, 2014.

TEIXEIRA, Elizabeth. *As três metodologias: acadêmica, da ciência e da pesquisa*. Belém: Unama, 2002.

TRINDADE, Rafael. Espinoza – Origem e natureza dos afetos. *Razão inadequada*. São Paulo. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2014/07/15/espinosa-origem-e-natureza-dos-afetos/>. Acesso em: 27 março. 2021.

Fronteiras e suas imagens-ruínas: Los Silencios e a emergência de um cinema especulativo latino-americano[29]

Borderlands and their ruins-images: Los Silencios and the rise of a latin american speculative cinema

Ana Clara Mattoso[30]
(Doutoranda – PPGCOM – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: Poderia a palavra yanomami *urihi a* ativar uma outra episteme para se pensar um cinema especulativo em solos latino-americanos? Enquanto a distopia extrativista molda as produções hegemônicas, *Los Silencios*, filme de Beatriz Seigner, realizado na tríplice fronteira entre Colômbia, Peru e Brasil, recorre a estratégias diferentes para endereçar as disputas sobre a terra. Além de situá-las, busco, a partir da análise da obra, desvelar também outros desarranjos ao regime de visualidade moderno.

Palavras-chave: Fronteiras, Los Silencios, Antropoceno, Urihi a, Imagens-Ruínas.

Abstract: *Could the Yanomami word urihi a activate another episteme for thinking about some speculative cinema on Latin American soils? While extractivist dystopia shapes hegemonic productions, Los Silencios, a film by Beatriz Seigner made in the tri-border region between Colombia, Peru, and Brazil, resorts to different strategies to address disputes over land. Beyond situating these conflicts, I also seek, through an analysis of the work, to unveil other disruptions to the modern regime of visuality.*

Keywords: Borderlands, Los Silencios, Anthropocene, Urihi a, Ruins-Images.

Fronteiras vivas em um cinema contemporâneo latino-americano

Existe uma palavra na língua yanomami chamada *urihi a* que, entre as possíveis aproximações e traduções, poderia ser relacionada a um entendimento de "natureza" que não se limita a uma área geográfica, tampouco existe apenas como oposição à urbe, exterior à sociedade ou ao mundo habitado por humanos (KOPENAWA & ALBERT, 2023). Para os yanomami, diferentemente da compreensão ocidental antropocêntrica que costuma situar a natureza como um campo de recursos apto a ser controlado, *urihi a* é também "terra-floresta". Um aglomerado mul-

29 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Cinema e audiovisual na América Latina: novas perspectivas epistêmicas, estéticas e geopolíticas.
30 | Ana Clara Mattoso é pesquisadora, roteirista, escritora e artista visual. Doutoranda em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM-UFRJ com mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA-UFF.

tiespécies polifônico (TSING, 2019) que aponta para a vasta superfície vegetal que cobre o solo da floresta, assim como denota uma noção de criação de mundo local, com seus modos específicos de habitar e coexistir às fronteiras sempre móveis de uma região (TOUAM BONA, 2020).

> Para os Yanomami, a "terra-floresta" *urihi a* não é de nenhuma maneira um espaço exterior à sociedade, cenário mudo e inerte das atividades humanas e simples campo de recursos cujo domínio se deveria controlar. Trata-se mais de uma vasta entidade viva dotada, como todas as outras, de uma imagem-essência (*uturipë a*) a que os xamãs chamam *Urihinari a*. (Kopenawa & Albert, 2023, p. 42 e p. 43)

Urihi a seria, ainda nesse vasto campo semântico no qual a linguagem torna-se espelho de uma cosmovisão, o nome do território Yanomami — "a floresta dos seres humanos" — e o do mundo — "a grande terra-floresta" (ALBERT, p.145). Assim, quem sabe, *urihi a*, poderia ser também "terra-floresta-mundo".

É diante do colapso climático e da incessante produção de ruínas à espreita de toda sua devastação, que *urihi a* emerge convocando-nos a acionar outros pensares para lidar com as problemáticas contemporâneas e suas categorias inertes. Criadas e narradas pelos herdeiros da modernidade, as cisões — entre elas, Natureza e Cultura — com as quais nos acostumamos a pensar o mundo, parecem não ser suficientes para abarcar a urgência de nos adaptarmos a um planeta em transição e à beira do colapso. Nesse sentido, faz-se necessário especular junto aos saberes que já existem e a outros ainda porvir, epistemes diferentes para fomentar mundos mais comprometidos com a criação de espaços-entre; campos de potência que nos desestruturam para mover o centro de lugar.

É aí que um determinado cinema contemporâneo produzido em terras fronteiriças latino-americanas passa a emergir como operador de disputa sobre as sensorialidades e narrativas que compõem o imaginário de seus espectadores. Aqui, desejo partir, mais especificamente, da análise do filme *Los Silencios* (2018), de Beatriz Seigner, para investigar como recursos técnicos e narrativos, visuais e sonoros, podem conjurar espectros que evoquem a fantasmagoria inerente a um território vivo, borrando assim a compreensão antropocêntrica sobre as nossas fronteiras, e os outros seres que nela habitam.

Apesar de seu caráter inerentemente criativo, terras fronteiriças são também espaços de fricção e contaminação, laboratórios modernos a céu aberto onde indústrias, mineradoras, e outras personagens do progresso neoliberal se inscrevem, alterando fluxos migratórios, leitos de rios, solos e atmosfera, comprimindo os limites entre florestas, matas e outros ecossistemas, e a sociedade. A antropóloga Anna Tsing conceitua esse roçar de fronteiras entre territórios e seres como diversidade contaminada, um tipo de adaptação colaborativa a ecossistemas de perturbação humana que

> Emerge como os detritos da destruição ambiental, da conquista imperial, dos fins lucrativos, do racismo e da norma autoritária — assim como do devir criativo. Nem sempre é bonita, mas é quem somos e o que temos disponível como parceria para uma terra habitável (TSING, 2019, p. 23).

No que tange ao filme de Seigner, busca-se não apenas analisar de que modo a obra se aproxima de *urihi a* em sua forma, mas como pode operar enquanto uma fabulação alternativa à representação distópica de uma ideia ocidental e moderna de fim de mundo — uma vez que o mundo que aquelas personagens conhecem, está ameaçado. Interessa também articular uma outra categoria, que chamo aqui de *Imagens-ruína*, para pensar em imagens que mobilizam uma resistência aos modos hegemônicos de se fazer cinema, mas também de se fazer história, propondo uma historiografia os moldes benjaminianos, isto é, que se filia aos relatos e arquivos apagados pelo progresso industrial, que se atualiza sob a égide do capitalismo neoliberal globalizado.

É nesse espaço marginal, lacunar, que *Los Silencios* se insere como um exercício de presença e articulação daqueles que permanecem em meio às ruínas. Permanência que denota um modo de coexistência ao que hoje se convencionou chamar Antropoceno, a nova era geológica definida pela ação antrópica em nosso planeta. O que se segue, portanto, são vislumbres, intuições e hipóteses acerca da emergência de um possível cinema especulativo contemporâneo latino-americano, uma vez que essas produções mostram-se interessadas em fabular novos imaginários para territórios em disputa, concedendo agência e potência aos povos violentados, aos bichos domesticados e aos fantasmas que retornam para revogar a terra que lhes pertence. A partir de estratégias estéticas e sensoriais emergem narrativas mitológicas, poéticas e experimentais que se contrapõem à dominação colonial. No argumento que proponho, as fronteiras operam menos como um limite geográfico e mais como uma zona nebulosa entre os ditos meios naturais e urbanos, a civilização e os povos da floresta, os humanos e os mais que humanos, a cultura e a natureza. Isso quer dizer que existe um interesse especial nas imagens produzidas em zonas de contato e fricção dos meios urbanos e naturais, sobretudo aquelas que margeiam a Floresta Amazônica, o Cerrado e a Mata Atlântica nos territórios brasileiros.

Los Silencios e os Desaparecidos do Antropoceno

Se não existe um consenso sobre o uso do termo Antropoceno pelas ciências, os efeitos que conformam tal alcunha são inquestionáveis: a devastação não atinge apenas os biomas e ecossistemas terrestres, mas inscreve-se na pele humana e não humana no que já vem sendo instituído como a sétima extinção em massa do mundo. Irrompe, assim, a pergunta: o que faremos com o desaparecimento e a morte de seres menosprezados pelo Homem do Antropoceno? O que esses mortos podem nos ensinar e o que eles revogariam se pudessem ser escutados? *Los Silencios* parece se confrontar com tais questões, mesmo que não ofereça qualquer resposta além da persistência na vida, da sobrevivência do que é constantemente oprimido. Fazer sobreviver os que de nós foram arrancados é conjurar seus espectros para que as memórias que carregam não sejam esquecidas. É fazer reviver os relegados da História.

Situado na tríplice fronteira amazônica entre Brasil, Colômbia e Peru, *Los Silencios* fabula a história de Amparo, uma mãe colombiana que se muda com seus dois filhos para uma ilha no território amazônico, um lugar sob ameaça de despejo por parte do estado. Refugiados, os três procuram abrigo após terem sua casa destruída em um desabamento de terra causado por uma

mineradora. No acidente, perdem o pai e marido, cujo corpo não foi encontrado. Ao longo do filme, descobrimos que aquela pequena ilha para a qual se mudaram é povoada por fantasmas. Entre eles Núria, a filha de Amparo que a acompanha desde o início, e Adão, o pai que reaparece misteriosamente.

Fronteira, em *Los Silencios*, é uma categoria acionada tanto de forma territorial e concreta, representada pelas casas flutuantes, pontes e caminhos percorridos através dos rios e igarapés, quanto simbólica e espiritual, uma vez que os mortos habitam o mesmo espaço que os vivos, diferenciando-se apenas por alguns elementos sutis. Os fantasmas aqui, enquanto seres fronteiriços, não se diferenciam por uma extracorporeidade translúcida ou outras escolhas mais óbvias de representação advindas do cinema clássico, mas permanecem em presença física e material na vida daqueles que precisam conviver com as ausências de corpos para velar. Os desaparecidos, em *Los Silencios*, são testemunhas do esquecimento do Estado sobre suas existências.

Figuras1 e 2 – Frames de ***Los Silencios***



Fonte: ***Los Silencios***, de Beatriz Seigner, 2018

Juliana Fausto, em seu texto "Desaparecidos do Antropoceno" (2014), nos convoca a pensar a partir de Brasília, outro território permeado por fronteiras vivas e artificiais, justamente nos fantasmas do Antropoceno, sejam eles humanos ou não. A filósofa primeiro relata a descoberta de um novo gênero da família de roedores em 1865, seres encontrados sob a terra pelos trabalhadores migrantes nordestinos, chamados de candangos, que erguiam a cidade símbolo do progresso brasileiro em busca de oportunidades melhores de vida. Batizados de *Juscelinomys candango* em uma dupla homenagem — ao então presidente Juscelino Kubitschek e aos trabalhadores que os encontraram —, os bichos logo se tornaram conhecidos apenas como ratos-candangos, e foram desaparecendo conforme as construções avançavam. Do animal extinto restaram apenas os oito primeiros espécimes encontrados e empalhados, cuja residência havia se deslocado para o Museu Nacional do Rio de Janeiro, incendiado de forma brutal e negligente em 2018. Quanto àqueles que os descobriram, os verdadeiros candangos, além das condições violentas de trabalho e moradia às quais foram submetidos e da opressão de seus modos de vida, tais trabalhadores ainda foram vítimas, em um episódio confuso e dramático na surdina da noite, de um massacre pela polícia.

> [...] Diz-se que Brasília foi erguida em cima do sangue dos candangos. Os ratos que lhes são epônimos nunca mais foram vistos desde aquela primeira vez, nos canteiros de obra. Foram declarados extintos, a causa sendo

> a perda de seu habitat: Brasília e o desenvolvimentismo não comportam nenhuma espécie de candango. E, se desenvolvimento é o nome do jogo que resultou no Antropoceno, então o massacre de populações sub-humanas e não humanas é sua moeda corrente. Dos operários massacrados não se encontraram os corpos; dos ratos [...], que compunham todo um povo, jazem anônimos com seus operários sob o solo de nossa capital. São seus fantasmas (FAUSTO, 2014 p. 2).

Fantasmas são as entidades que perambulam nos espaços de contágio entre os mundos e os seres, entre as histórias e as *estórias*, habitando a decomposição pois não são vivos nem mortos. Em *Los Silencios*, os fantasmas assombram o discurso, a linguagem de uma forma de narrar hegemônica que condiciona os sentidos e os amortece. Criaturas que ao serem relegadas pela História oficial, violentadas e dizimadas, foram obrigadas a permanecer em constante movimento para exercer uma possível liberdade; seres que se reinventam e perseveram diante das ruínas e da destruição extrativista pós-colonial, e que retornam em imagens petulantes, transgressoras em suas formas e narrativas.

Os fantasmas de *Los Silencios*, em assembléia, se reúnem para deliberar aos vivos mensagens de sobrevivência. Seja a partir de relatos sobre a violência acometida aos seus corpos ou orientações de resistência às tentativas do Estado de se apropriar de suas terras, os mortos parecem querer nos dizer que seus espíritos pertencem àquele território, e que dali não sairão.

Figura 3 – Frame do filme *Los Silencios*



Fonte: *Los Silencios*, de Beatriz Seigner, 2018

IMAGENS RUÍNAS

Como corroer as estruturas de uma modernidade forjada e liberar de suas ruínas, os rastros que anunciam a reinvenção? Como reinventar a História a partir dos vestígios de destruição e especular um futuro alado à cosmologias como *urihi a*? Como romper com a modernidade para reconhecer outras categorias e epistemes que existem nos territórios latino-americanos — ou do que nos acostumamos a chamar de América Latina —, manifestando-se em corpos,

memórias e ritos formados por valores diferentes daqueles instituídos pela colonização? Como andar sobre cacos e ainda assim encontrar brechas possíveis à continuidade e florescimento da vida?

Revirar os arquivos e fabular o que os mortos teriam a nos dizer pode ser uma forma de tornar a memória uma força invisível, que se adensa a cada vez que é reencantada em imagens-ruínas. Nesse sentido, é preciso confiar na imagem em movimento como um dispositivo de deslocamento epistêmico, com potencial para endereçar a problemática da representação da crise climática de modo que ela não ceda aos mesmos referenciais de uma narrativa antropocêntrica, na qual a tragédia é imperativa, e os refúgios são sufocados.

Pois ruínas são estruturas que, mesmo diante de violentas formas de destruição, permanecem. Em sua permanência, convocam naquilo que resta, a reinvenção. Imagens-ruínas, portanto, contam, simultaneamente, a história de um apagamento e de uma insurgência. São insubmissas, rebeldes e adaptativas. Minha proposta é que essa seja uma categoria para pensarmos nas imagens produzidas às margens do Antropoceno, esse complexo de crises ambientais, sociais e políticas que se instaura também em nossos imaginários.

Nicholas Mirzoeff, teórico da cultura visual, reflete sobre a visualidade antropocêntrica e sua infiltração no imaginário moderno, que pacifica e naturaliza um mundo alterado pelo extrativismo e expansão industrial capitalista colonial. Esse processo não foi apartado das produções culturais e artísticas. Pelo contrário, foi incorporado por elas, que passaram no século dezenove a reproduzir a imagem da destruição ambiental e social como uma estética própria à urbanização, idealizada como o símbolo de diferenciação das cidades europeias à Terra Nullius, ao bárbaro Novo Mundo das Américas, alheio à marcha do progresso da Revolução Industrial.

Evocar as imagens-ruínas é, de algum modo, aproximá-las de *urihi a*, deslocando o cinema das definições (e cisões) ocidentais que apartam a natureza da cultura. Como as ruínas, os seres liminares de *Los Silencios* restam; e nesse algo que resta, nessa lembrança do que foram, reinventam sua forma, insistindo que as marcas da destruição devem ser mobilizadas para, com elas, e apesar delas, a terra possa vingar.

Referências

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. *O espírito da floresta*: a luta pelo nosso futuro. São Paulo: Companhia das letras, 2023

FAUSTO, J. "Os desaparecidos do antropoceno". *Os mil nomes de Gaia*. 2014.

MARKS, L. *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press. 2000

MIRZOEFF, N. *Direito ao olhar*. Educação temática digital, v. 18, n. 4, p. 745-768. 2016

MIRZOEFF, N. "Visualizing the Anthropocene". Public Culture 26(2). 2014

TOUAM BONA, D. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020

TSING, A. L. *Viver nas ruínas*: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

WIEDEMANN, S. “Imaginación política y modos de experiencia cinematográficos: Algunos apuntes desde América Latina”. Estud. filol. no.72 Valdivia, 2023.

O Território: práticas colonialistas na Amazônia rondoniense documentadas pelo cinema[31]

The Territory: colonialist practices in the rondonian Amazon documented by cinema

Ariádne Joseane Félix Quintela[32]
(Doutoranda – UFGD)

Resumo: Circunscrita nas discussões em torno do cinema e história e cinema e política, a análise do documentário O Território é mais que uma expressão ou manifestação da sétima arte e, se configura, no campo da história indígena como um documento de denúncia contra as práticas colonialistas na Amazônia rondoniense, produzido e protagonizado pelo povo indígena Uru-eu-wau-wau. Como desdobramento dessa análise, demonstramos três dimensões do cinema: i) o cinema como fonte histórica, ii) o cinema como historiografia e, iii) o cinema como política.

Palavras-chave: História indígena; Amazônia rondoniense; História e cinema; Colonialismo.

Abstract: Within the discussions surrounding cinema and history, and cinema and politics, the analysis of the documentary The Territory is more than an expression or manifestation of the seventh art; it is configured, in the field of indigenous history, as a document denouncing colonialist practices in the Amazon region of Rondônia, produced and starring the Uru-eu-wau-wau indigenous people. As a result of this analysis, we demonstrate three dimensions of cinema: i) cinema as a historical source, ii) cinema as historiography, and iii) cinema as politics.

Keywords: Indigenous history; Amazon region of Rondônia; History and cinema; Colonialism.

> *"Qualquer período histórico no Brasil exibe com igual nitidez as duras condições que os indígenas enfrentam para assegurar sua sobrevivência" (PAIVA; JUNQUEIRA, 1985, p. 18)*

31 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: HISTÓRIA E POLÍTICA NO CINEMA E AUDIOVISUAL DAS AMÉRICAS LATINAS E DOS BRASIS

.

32 | Doutoranda em História pela UFGD na linha de pesquisa Povos indígenas e tradicionais: territórios, políticas e etnoconhecimentos, bolsista CAPES e professora no Instituto Federal de Rondônia.

O presente trabalho situa-se nas intersecções entre cinema, história e política a partir da análise do documentário "O Território" lançado em 2022, que expõe o cotidiano do povo indígena Uru-eu-wau-wau na luta para proteger a Terra Indígena (TI) de mesmo nome. Assim, pontuamos três dimensões do cinema para além da estética, da técnica e da linguagem, sendo: i) o cinema como fonte histórica, ii) o cinema como historiografia e, iii) o cinema como política.

Inicialmente, a pertinência do tema se originou no campo da História, de modo particular, na linha de pesquisa Povos indígenas e tradicionais: territórios, políticas e etnoconhecimentos como desdobramento de estudo doutoral, em andamento, sobre disputas pelo território na Amazônia rondoniense.

É necessário lembrar que a tradição historiográfica denegou dos povos indígenas sua autodeterminação[33], concepções eurocentradas produziram a imagem de povos que precisavam ser "civilizados", integrados e tutelados (SOUZA LIMA, 1992). Na Amazônia, o processo de integração foi intensificado na ditadura militar e violentos eventos etnocidas se tornaram recorrentes como os citados no Relatório Figueiredo (BRASIL, 1967), com destaque para casos emblemáticos de repercussão internacional que marcaram tragicamente o estado de Rondônia, como por exemplo, o Massacre do Paralelo 11 (RODRIGUES, 2023). Uma prática que se repetiu com o Massacre de Corumbiara e a devastação da floresta no território Uru-eu-wau-wau, compreendidos a partir do cinema-processo que demonstram como o documentário pode "indagar a história (suas catástrofes e suas aberturas)" (ALVARENGA, 2017, p. 304).

Uma breve incursão na história de Rondônia, nos faz perceber ondas exploratórias chanceladas por políticas governamentais e, pelas conexões globais que ignoraram os modos de vida de uma diversidade de povos indígenas e suas formas de conceber as relações grupos humanos e natureza, como é possível perceber em O Território.

Assim, analisamos o documentário em epígrafe em dimensões que consideramos importantes para se pensar os campos da história e do cinema como ferramenta política para povos invisibilizados e subalternizados, tratando a seguir, de três interfaces apontadas inicialmente que abarcam a análise na qual situamos o documentário.

O cinema como fonte histórica

O movimento da Escola dos Annales renovou a compreensão do campo da História quanto aos temas, quanto à aproximação com outros campos de conhecimento e quanto ao que se pode conceber ou classificar como fonte histórica, antes, apenas textos oficiais editados e elaborados por instituições e governos ou os arquivos do estado, se tornavam arquivos que poderiam ser considerados como fontes históricas confiáveis (BURKE, 1991). A Escola dos Annales passou a contrapor o modelo positivista da ciência e a valorizar a contribuição de outros campos de conhecimento e de outras fontes para além de documentos oficiais.

33 | Prezia (2008) destaca os levantes guerreiros no cerco de Piratiniga e na guerra dos Tamoios e as pressões bélicas na vila de São Paulo até o final do século XVI por parte de indígenas.

> No que diz respeito ao filme e outras fontes não escritas, creio que não se trata de incapacidade nem de retardamento, mas sim de uma recusa em enxergar, uma recusa inconsciente, que procede de causas mais complexas. Fazer um exame de quais "monumentos do passado" o historiador transformou em documentos e depois, hoje, que "documentos a história transforma em monumentos" [...]. (FERRO, 1992, p. 79)

Advindo do movimento dos Annales, Ferro (1992) aventou como o cinema se tornou uma fonte ou um "monumento do passado" para a história na medida em que consegue captar a realidade, produzir memória e sentidos. Ao tratar o cinema como fonte histórica, o autor amplia as formas de escrita da história e amplia os sentidos da historiografia ao possibilitar sua produção a partir de novas fontes em diálogo com as subjetividades do passado e do presente. "Aquilo que nem sempre é muito evidente quando se escreve um livro aparece imediatamente durante a realização de um filme" (*op.cit.* p. 73). Na obra, Cinema e História (1992), Marc Ferro analisa as contribuições do cinema para ao campo da história como representação, como dispositivo político de propagação ideológica e como uma fonte potente para a compreensão histórica de eventos e fenômenos que carregam subjetividade e hierarquias de poder[34].

O Território, do ponto de vista da fonte histórica nos leva a compreender as formas de resistência do povo indígena Uru-eu-wau-wau frente às ameaças ao seu território ancestral, paulatinamente, nos leva a perceber a consciência do povo indígena quanto à forma de documentar a invasão de suas terras na ausência do estado, como é possível perceber na introdução do filme nas imagens em super close de uma motosserra que derruba uma árvore centenária e, em seguida a imagem de uma boiada. O contraponto imediato surge com a cena em super close de formigas e crianças correndo pela floresta, nos remetendo a imagem de dois mundos antagônicos, de um lado o desmatamento para abrir espaço para a criação de bovinos e do outro lado, a convivência humana conectada à natureza. "Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza" (FERRO, 1992, p. 87), ou seja, o filme é um produto com capacidade para mostrar o visível, aquilo que vemos na tela, e o invisível, as intenções que produziram as cenas e o que elas podem nos remeter em todos os sentidos.

O cinema como historiografia

Corrêa (2023) define a produção do cinema indígena como etno-historiofotia, entendendo-o como uma forma de representação e de expressão de pensamento do ser indígena contada em imagens visuais e das percepções de si, sobre si, para si, em oposição as imagens geradas pela colonização na qual prevaleceu o olhar do outro, sobre o outro. Ao registrarem, no documentário, o cotidiano e as ameaças as quais estão submetidos, o povo Uru-eu-wau-wau produziu uma forma de escrita de si, de protagonismo e de autoria.

Portanto, não se trata do como a sociedade percebe e vê o indígena, e sim do como o povo indígena percebe e vê a sociedade que está ao entorno do seu território. Como o povo indígena Uru-eu-wau-wau percebe a sociedade não indígena? Ao analisar o documentário não é difícil fazermos essa inferência, logo na introdução (aos 3min e 05 segundos) para situar o

34 | Vide capítulo XI: O filme: uma contra-análise da sociedade?

telespectador, temos a informação de que o governo entrou em contato da década de 1980 e desde então, a TI é cercada por fazendas e, desde o contato houve um intenso processo de depopulação que deixou cerca de 200 indígenas sobreviventes.

O documentário na perspectiva indígena mostra que a imagem do selvagem romântico[35] é um estereótipo criado pelo colonizador para dar ideia de um selvagem civilizado vivendo a mais pura harmonia entre indígenas e colonizadores. Mas, a breve introdução do documentário mostra de modo sucinto, o oposto, ao trazer no *lettering* um número expressivo de uma população de milhares de Uru-eu-wau-wau para menos de duas centenas de sobreviventes. Ao percorrer 120 minutos da película, observamos que política pública, leis, demarcação e direitos expressos na Constituição de 1988 seguem como letra morta ou sem efeito na prática uma vez que, o desmatamento, o aumento de pasto para a criação de gado, a mineração, a grilagem e as invasões vão, ano após ano, encolhendo o território indígena, os meios de subsistência se tornam escassos, a saúde fica fragilizada e as mortes se tornam iminentes. Nesse cenário, é necessário resistir pela vida, resistir pelo território, resistir pelas futuras gerações indígenas, assim como, os ancestrais resistiram.

Notamos assim, nas palavras de Bitaté que "a floresta é a nossa casa, onde a gente se mantém" e por isso os indígenas se relacionam com natureza de modo conectado e auto sustentado. Do outro lado, a sociedade não indígena sob o regime hegemônico de consumismo, depreda, destrói, invade a floresta e encolhem o território de centenas de populações originárias.

O que muda na historiografia da história indígena? Uma nova forma de escrever a história indígena. A perspectiva historiográfica muda, pois o foco não é criar mais um estereótipo. O foco é escrever a história indígena sob a perspectiva do povo indígena, seu cotidiano, sua luta, as formas de resistência contra o apagamento, contra a invizibilização e em prol das gerações futuras dos povos indígenas. Mostra que desde a invasão europeia o povo indígena tem autodeterminação, renovam estratégias de sobrevivência, são organizados coletivamente e sabem como subverter as estratégias de não indígenas em seu favor. Agora, eles contam, escrevem, produzem e filmam sua própria história a partir deles mesmos e de seus territórios.

A dimensão política do cinema

Para além da mudança do foco historiográfico, a produção cinematográfica gerou tomada de consciência do povo Uru-eu-wau-wau em vislumbrar a dimensão política da sétima arte.

> *A importância de filmar e gravar as coisas é que você tem uma arma*, tem o próprio pensamento da gente que a gente indígena tem um pensamento muito grande né, acho que isso que falta na fotografia às vezes. (BITATÉ, 2022) Grifo meu.

35 | Conforme O Guarani, de José de Alencar (1996).

O cinema indígena Uru-eu-wau-wau ganha uma carga de significação de caráter político demonstrando toda a capacidade de lançar mão de quaisquer estratégias para realizar suas próprias reivindicações. Marc Ferro (1992) afirma que, depois que os governos descobriram o poder das representações sociais e da difusão das ideologias por meio do cinema eles desejaram colocá-lo por servo e complementa dizendo que:

> [...] As autoridades, sejam as representativas do Capital, dos Sovietes ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. *Este, entretanto, pretende permanecer autônomo, agindo como contrapoder*, [...] (FERRO, 1992, p. 14). Grifo meu.

É dessa forma que o povo Uru-eu-wau-wau subverteu a ordem dos estereótipos, mostrando que o selvagem é aquele que desmata, que queima, que invade e, como um contrapoder, o cinema se torna palco de demonstração das manifestações indígenas e de seu pensamento. Nos dizendo, vocês destróem, nós autopreservamos, vocês danificam a floresta, nós damos condições de renovação porque humanidade e natureza estão interligados. Torna-se imprescindível resistir, ainda mais quando o estado se volta contra eles como podemos ver na cena que apresenta o candidato à presidência da república, Jair Bolsonaro, dizendo que na sua proposta de governo "não vai ter um centímetro demarcado para reserva indígena ou para quilombola".

E "Agora, depende da próxima geração", são as palavras do velho sábio Uru-eu-wau-wau, sobrevivente do contato de 1980. Assim, o cinema se torna um aliado em potencial na lta pela sobrevivência dos povos originários e estratégia de contrapoder, uma retomada de lutas e batalhas de longa duração que marcaram e ainda marcam a história indígena no Brasil.

Considerações finais

Podemos considerar o cinema como mais um espaço dos movimentos sociais indígenas, um espaço de denúncia, um espaço de autoria, um espaço de muitas expressões e, um espaço de vigilância política. Tomado nesse sentido, o cinema deixa de ser um instrumento colonizador e, passa a se tornar um instrumento contracolonizador e, portanto, um cinema-militante em prol da sobrevivência indígena e da sua história, um ato político e descolonizador.

Agradecimentos

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia, Ifro, pelo aporte financeiro que possibilitou a presença, a participação e a apresentação deste trabalho no XXVIII Encontro Socine.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de bolsa de estudos para apoiar a pesquisa em nível doutoral.

À Universidade Federal da Grande Dourados, UFGD, instituição na qual realizo pesquisas na linha Povos indígenas e tradicionais: territórios, políticas e etnoconhecimentos.

À Socine pelo aceite da proposta em uma edição de tema de relevância mundial.

Referências

ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história*: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Salvador, Edufba, 2017.

BRASIL. Ministério do Interior. *Relatório Figueiredo*. 1967. Disponível em: <https://midia.mpf.mp.br/6ccr/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf> Acesso em: 02 nov. 2024. Vol 20.

CORRÊA, Miguel Ângelo. *Achegas para uma história do audiovisual autoral dos povos indígenas de MS:* a etno-historiofotia nos filmes da ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas. (Tese de Doutorado em História). Universidade Federal da Grande Dourados, 2023.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PAIVA, Eunice; JUNQUEIRA, Carmen. *O Estado contra o índio*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.

PREZIA, Paulo César Garcez Marins. *Os Tupi de Piratininga*: acolhida, resistência e colaboração. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Milena Vale. *As violações de direitos dos povos indígenas mato-grossenses*: o caso Cinta-Larga (1963 - 1975). 2023. 102f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos de. *O governo dos índios sob a gestão do SPI*. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). A história dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

Caminhos de uma Monitoria[36] - Os resultados do trabalho junto ao projeto de extensão Ára Êndu Anhetê

Teaching assistant's routes - the extension project Ára Êndu Anhetê work's results

Ana Júlia Olivier Rocha[37]
(Mestranda – UNESPAR)

Fernanda Martins Felix[38]
(Doutora - UNESPAR)

Resumo: Este texto tem como objetivo apresentar a trajetória e os resultados de uma monitoria acadêmica realizada no contexto de disciplinas extensionistas curricularizadas pelo Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná e vinculadas à Terra Indígena *Araça'í* do povo *Mbya Guarani*, intituladas *Ára Êndu Anhetê: ouvir o mundo verdadeiro*. A Monitoria, em seu primeiro ano, teve como um de seus resultados a produção do curta-metragem documental "Sonhos Afluentes" (2025), que ganha destaque neste trabalho como recorte de análise da trajetória e resultados instaurados pela monitoria.

Palavras-chave: Educação em Artes, Cinema e Educação, Práticas de Ensino, Arte Educação, Diálogo de Saberes.

Abstract: This text aims to present the trajectory and outcomes of an academic monitoring program carried out within the context of the extension-based courses *Ára Êndu Anhetê: Listening to the True World*, curricularized in the Bachelor's Degree in Cinema and Audiovisual at the State University of Paraná and linked to the Araça'í Indigenous Land of the Mbya Guarani people. In its first year, the monitoring program resulted, among other outcomes, in the production of the short documentary film *Sonhos Afluentes* (2025), which is foregrounded in this paper as an analytical focus on the trajectory and outcomes established through the monitoring program.

Keywords: Education in Arts, Cinema and Education, Teaching Practices, Art Education, Ancient Wisdom's Dialogues.

36 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 5 – ETAPAS DE CRIAÇÃO E PROCESSOS FORMATIVOS EM CINEMA E AUDIOVISUAL.

37 | Estudante do mestrado profissionalizante em Artes da UNESPAR (2026), monitora do projeto e cineasta realizadora de "Sonhos Afluentes" (2025) oliviar.anaj@gmail.com

38 | Co-autora, Professora Doutora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Profissional em Artes (PPGArtes) do Campus Curitiba II da UNESPAR. Coordenadora do Projeto de Extensão Ára Endu Anhetê e produtora de "Sonhos Afluentes" (2025) fernanda.felix@unespar.edu.br

Este texto tem como objetivo apresentar a trajetória e os resultados de uma monitoria acadêmica realizada no contexto de disciplinas extensionistas curricularizadas do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Campus Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), por sua vez relacionadas ao Projeto de Extensão *Ára Êndu Anhetê: ouvir o mundo verdadeiro*. Em seu primeiro ano, o projeto esteve vinculado às disciplinas *Atividades Curriculares de Extensão e Cultura* (ACEC) e *Seminários Temáticos*. O projeto vem sendo desenvolvido entre participantes da UNESPAR (discentes, monitora e docentes) e habitantes da Terra Indígena Araça'í do Povo *Mbya Guarani*, na floresta ombrófila mista com araucárias do planalto Sul, área coincidente com a região metropolitana da cidade de Curitiba. As disciplinas extensionistas vinculadas ao projeto foram ofertadas na modalidade optativa aos estudantes e visa à troca de saberes entre as comunidades do *Tekoa* e da universidade. Seu principal foco foi construir conhecimentos dialógicos sobre o som no mundo e no audiovisual através de encontros.

Os encontros tiveram como objetivos principais o desenvolvimento de conhecimentos sobre-para-em linguagem e produção audiovisual como ferramentas de expressão e autodeterminação com base nas práticas de ensino em Cinema e Educação. Sendo assim, em sua primeira edição, a principal atividade desenvolvida foi a elaboração de uma cartografia sonora do *Tekoa* Araça'í, prezando pelo mapeamento da Terra Indígena, através da marcação de suas trilhas em aplicativo de geoposicionamento e documentação sonora da paisagem através de captura sonora em pontos específicos. Para isso, foram desenvolvidas oficinas sobre o uso de equipamentos de som direto e encontros em trilhas no território para captar os sons. Além disso, nos encontros trocavam-se conhecimentos acerca do fazer audiovisual entre as duas comunidades. Desse modo, em outras palavras, o principal objetivo do projeto estava na tradução intercultural — entre os modos de ser *Mbya Guarani* e não indígena (*Juruá*) — sobre o som enquanto experiência cosmológica e o audiovisual como expressão ética e poética.

Com o intuito de alcançar esses propósitos, o projeto teve como fundamento teórico estudos sobre o universo sonoro de captação cinematográfica e estudos interculturais e etnológicos. Desde a sua criação, observa-se a intenção de construir uma prática educativa que articule os modos de conhecimento tradicionais *Mbya Guarani* com as ferramentas do fazer audiovisual em contextos urbanos e universitários. A sustentação teórico-metodológica dessa proposta encontra respaldo, sobretudo, nas reflexões de Lynn Mario Trindade Menezes de Souza (2014; 2010) acerca da educação intercultural crítica, entendida como um espaço de tensão, negociação e copresença entre epistemologias historicamente assimetrizadas. Em diálogo com a noção de Ecologia de Saberes, inicialmente sistematizada por Boaventura de Sousa Santos (2007), tais reflexões permitem compreender os limites do pensamento moderno ocidental, estruturado a partir de uma lógica abissal que separa os conhecimentos reconhecidos como legítimos daqueles situados "do outro lado da linha".

Nesse horizonte, Menezes de Souza amplia criticamente essa discussão ao enfatizar que a interculturalidade não se resume à inclusão de conteúdos culturais distintos, mas implica a reconfiguração das próprias bases epistemológicas da educação, reconhecendo os saberes indígenas como sistemas complexos de produção de conhecimento, e não como objetos de tradução ou validação externa. Essa perspectiva converge com as contribuições de Linda Tuhiwai

Smith (2012), ao evidenciar como os processos educativos e científicos modernos estiveram historicamente implicados em projetos coloniais de silenciamento, e ao defender metodologias ancoradas em epistemologias indígenas, pautadas na autodeterminação, na memória coletiva e na territorialidade.

No contexto brasileiro, Sandra Benites (2015) aprofunda essa discussão a partir do pensamento *Guarani,* ao destacar que os processos educativos indígenas se estruturam em regimes próprios de escuta, circulação da palavra e relação com o território, nos quais o conhecimento emerge da experiência vivida e da convivência comunitária. Assim, a educação intercultural, compreendida como expansão da ecologia de saberes a partir de pensamentos indígenas, desloca a lógica abissal denunciada por Santos, ao afirmar a copresença de epistemologias e recusar a produção da inexistência dos saberes indígenas.

Em conformidade, a proposta delineada pelo projeto inscreve-se em um movimento pedagógico e epistemológico comprometido com a construção dialógica de saberes, no qual epistemologias indígenas e acadêmicas se colocam em relação, não por assimilação ou hierarquização, mas por meio de processos de escuta, negociação e copresença, especialmente no campo do audiovisual como espaço de encontro intercultural.

Com isso, o projeto visa produzir um ambiente que permita a copresença entre diferentes saberes e culturas. Mediante os encontros, essas práticas (que se tornam práticas de ensino) emergem ao estabelecer uma relação de coexistência de diferentes saberes sobre o audiovisual. Através de debates, partilha de filmes ou vídeos e o exercício de mapeamento sonoro, as comunidades de saberes *Mbya Guarani* e *Juruá* coexistem e, assim, trocam conhecimentos. Com isso, como afirma Felix (2021): "Através da ativação de conhecimento diferentemente ignorantes e, portanto, em relação complementar, a ecologia de saberes permite Práticas 'diferentemente sábias' " (SANTOS, 2010, p.107 apud FELIX, 2021, p. 48). Dessa maneira, foi estabelecida a dinâmica sobre a qual a monitoria do projeto foi fundamentada.

Caminhos da monitoria

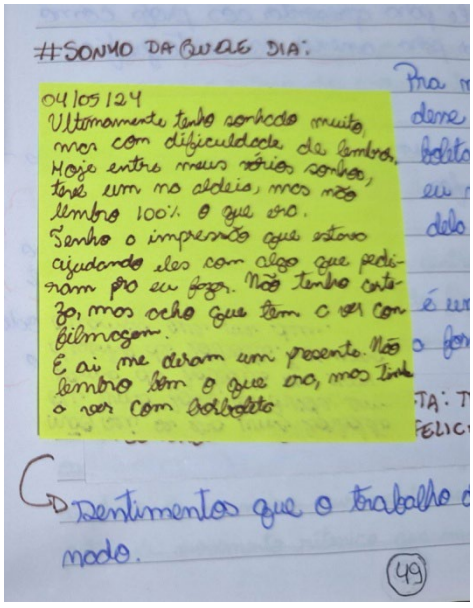
As ações da monitoria, no primeiro ano do projeto, foram pautadas por uma metodologia participativa e alinhada à pesquisa-ação orientada pela Ecologia de Saberes através de uma troca de conhecimentos entre os participantes de maneira potencialmente horizontal. Como apresentado por Felix, Garcia e Rocha (2025), esse método alinha-se muito bem com as práticas ideais de uma monitoria acadêmica que "pode ser entendida e aprofundada à luz do conceito de Comunidade de Prática" (Felix et al, 2025, p. 4), termo fundamentado pelos pesquisadores Jean Lave e Etienne Wenger (1991). Para eles, "uma Comunidade de Prática é formada por grupos de indivíduos que compartilham um domínio de interesse e engajam-se em práticas coletivas, aprendendo mutuamente por meio da participação ativa e colaborativa" (Felix et al, 2025, p. 4). Sendo assim, a monitoria complementa os preceitos da Ecologia de Saberes tornando-se relevante para a execução do projeto.

Soma-se a esse contexto a característica horizontal dos encontros, em que "todos eram provocados a aprender fazendo-compartilhando, no papel de sabedores-aprendizes" (Ibidem, p. 10). Com base nessas especificações e sob orientação dos docentes, o papel da monitoria foi de (1) documentar os encontros por meio de capturas audiovisuais; (2) oferecer auxílio pedagógico; (3) desenvolver pesquisas teóricas acerca dos assuntos tratados e (4) produzir o documentário "Sonhos Afluentes" (2025). Por tratar-se do primeiro ano do projeto, a relevância da monitoria estava, principalmente, em documentar esse período inaugural para que pudesse ser analisado posteriormente determinando a continuidade do projeto em sua nova fase (2026).

Sendo assim, o documentário funciona como a materialização das reflexões desenvolvidas pela monitora durante seu processo de captura audiovisual e produção artesanal do caderno de bordo[39]. Sua produção foi influenciada tanto pelos relatos obtidos de participantes, que refletiam acerca dos temas dos encontros, quanto pelas discussões acerca do fazer audiovisual. A partir disso e da forte ênfase do projeto em questões relacionadas com o som, desenvolveu-se a construção sonora do documentário com base na assincronia. "Dessa forma, com as capturas sonoras de trilhas e com os relatos de discentes sobre a experiência com as disciplinas, foram-se criando experimentações junto das imagens filmadas." (Felix et al, 2025, p. 15). Com isso, o filme registra e retrata experiências promovidas pelo projeto.

A partir de uma análise crítica de processo, será apresentado um fragmento do caderno de bordo. A proposta é refletir sobre uma parte desses documentos, como Cecilia Salles (2011) argumenta: "por mais documentos de processo a que tenhamos acesso, por mais informações que os criadores nos ofereçam, não temos o processo, em seu todo, em nossas mãos." (SALLES, 2011, p. 159). Assim, aceitando essa característica, ganha destaque um excerto do caderno da monitoria, ilustrado pela seguinte figura:

Figura 1: fragmento do caderno de bordo da monitoria.



Fonte: Caderno da monitora e autora desse texto, Ana Júlia Olivier Rocha.

39 | No caderno de bordo da monitoria estão relatados os encontros, reuniões, processo de criação do documentário e fichamentos de pesquisas teóricas ao longo de 240 páginas. A partir dele, teve base teórica e estética para a produção do filme.

O post-it, uma das formas escolhidas para materialização de reflexões e etapas do processo de criação do filme, diz: "Ultimamente tenho sonhado muito, mas com dificuldade de lembrar. Hoje entre meus vários sonhos, teve um, na aldeia, mas não lembro 100% o que era. Tenho a impressão que estava ajudando eles com algo que pediam para eu fazer. Não tenho certeza, mas acho que tem a ver com filmagem. E aí me deram um presente. Não lembro bem o que era, mas tinha a ver com borboleta". Esse relato sobre um sonho da monitora é repleto de esquecimentos. Mesmo assim, narra aquilo que mais lhe marcou da experiência: as relações pessoais, o território e uma imagem da natureza. É curioso perceber, como esse simples comentário sintetiza o curta-metragem, pois esses elementos também estão presentes nele. O filme materializa a memória dos encontros do projeto através de uma estética pautada no onírico através de experimentações sonoras. O processo de criação deu-se por meio de uma pesquisa fundamentada na interculturalidade e em análises audiovisuais sobre o som e o ato de sonhar e suas representações. O projeto poético desse documentário justifica-se na forte presença dessa temática na cosmologia *Guarani* e nas experiências da monitora durante a execução de suas atividades.

O curta-metragem opera como materialização audiovisual de práticas pedagógicas experimentadas pela monitora, nas quais se articulam a escuta, a observação e a participação nos encontros realizados no território. Essas práticas dialogam com os objetivos do projeto de extensão, na medida em que as escolhas formais e discursivas do filme decorrem das experiências compartilhadas e das experimentações propostas nas ações desenvolvidas. Desse modo, o documentário inscreve-se como um desdobramento processual da monitoria, no qual o audiovisual assume a função de sistematizar, em linguagem sensível, aspectos do percurso pedagógico e das estratégias mobilizadas ao longo do projeto.

Conclusão

A análise desenvolvida ao longo deste texto permite compreender de que modo o projeto de extensão *Ára Êndu Anhetê: ouvir o mundo verdadeiro* e a monitoria acadêmica constituem-se como instâncias interdependentes de um mesmo processo formativo. Ambos se ancoram em referenciais comuns e operam em um campo intercultural. Essa articulação se estabelece em nível conceitual e se efetiva por meio de práticas compartilhadas, nas quais a monitoria assume papel ativo na mediação pedagógica, na sistematização das experiências e na experimentação de linguagens audiovisuais.

A produção do documentário sobre o primeiro ano do projeto evidencia essa relação processual, funcionando simultaneamente como resultado da monitoria e como dispositivo reflexivo sobre as ações extensionistas. O filme inscreve-se, assim, em uma dinâmica circular de produção de conhecimento, na qual projeto e monitoria se retroalimentam, deslocando a lógica de aplicação de saberes para um regime de coprodução e análise situada. Tal dinâmica foi sustentada pela parceria estabelecida entre docentes e monitora ao longo desse percurso.

A continuidade das ações no segundo ano do projeto, associada à análise coletiva do filme produzido, possibilitou a revisão crítica dos caminhos percorridos e a redefinição das intenções pedagógicas e poéticas para o ciclo seguinte. Desse modo, tanto o audiovisual quanto a própria monitoria consolidam-se como ferramentas de reflexão e planejamento, contribuindo para a construção compartilhada dos rumos do projeto aos seus anos seguintes e reafirmando a extensão universitária como espaço de produção de conhecimento relacional, processual e intercultural.

Referências

FELIX, Fernanda Martins. *Hermenêutica Diatópica sobre Língua(gem) e Ensino Linguístico numa Pesquisa-Ação com Professores da Educação Escolar Indígena. Tese de Doutorado*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, 2021. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/73899. Acesso em: 16 jan. 2026.

FELIX, Fernanda Martins; GARCIA, Demian Albuquerque; ROCHA, Ana Júlia Olivier. *Práticas Audiovisuais em Contexto Intercultural:* desafios e potencialidades da monitoria acadêmica. *REVISTA INTERSABERES,* [S. l.], v. 20, p. e25do311, 2025. DOI: 10.22169/revint.v20.e25do311. Disponível em: https://www.revistasuninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/view/2836. Acesso em: 17 dez. 2025.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated Learning:* legitimate peripheral participation. New York: Cambridge University Press, 1991.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario Trindade Teixeira. Epistemic Diversity, Lazy Reason and Ethical Translation in Post-Colonial Contexts: the case of indigenous educational policy in Brazil. Interfaces Brasil/Canadá. Canoas, v. 14, n. 2, 2014, p. 36-60.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario Trindade Teixeira. Cultura, Língua e Emergência Dialógica. R. Let. & Let. Uberlândia, v.26, n.2, 2010. p. 289-306. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal:* das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 79, 2007, p. 71-94. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&l ng=en&nrm=iso Acesso em 19 de Fevereiro de 2019.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado*: processo de criação artístico. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

WENGER, Etienne. *Communities of practice:* learning as a social system. The Systems Thinker, Colorado, v. 9, n. 5, p. 1-10, 1998.

Festival de Cinema Infantil: uma entrevista com a pioneira Marialva Monteiro[40]

Children's Film Festival: an interview with the pioneer Marialva Monteiro

Ana Paula Nunes[41]
(Pós-doutora – UFRB)

Resumo: Este artigo é a síntese de uma entrevista com a educadora e curadora de festivais Marialva Monteiro. A conversa abordou a idealização e a coordenação do Cinema Criança, primeiro festival infantil da América Latina. O objetivo foi compreender o contexto sócio-histórico que permitiu a criação deste festival, suas influências, suas singularidades, pensamento curatorial e recepção de público e crítica.

Palavras-chave: Festival, infantil, Marialva Monteiro, Cineduc, América Latina.

Abstract: This article is a summary of an interview with the educator and festival curator Marialva Monteiro. The conversation focused on the conception and coordination of Cinema Criança, the first children's film festival in Latin America. The aim was to understand the socio-historical context that allowed for the creation of this festival, its influences, its unique features, curatorial thinking, and reception by audiences and critics.

Keywords: Festival, children, Marialva Monteiro, Cineduc, Latin America.

Sabe-se que a produção audiovisual para a infância e a juventude é fundamental para o desenvolvimento do cinema e audiovisual brasileiro, como podemos conferir nas listas de maior bilheteria do cinema brasileiro, cuja presença dos filmes dos Trapalhões e de outras franquias audiovisuais infantis mais recentes aparece na liderança (FIEL, 2024). Como Fiel destaca, "a bilheteria do cinema brasileiro da década de 1990 dependeu, quase que exclusivamente, dos filmes infantis" (2024, p.17).

Queremos chamar a atenção para a importância da infância e juventude, também, em outras áreas da cadeia cinematográfica, como a exibição em festivais. O 1o. Cinema Criança foi realizado em 1989, pela ONG Cineduc – Cinema e Educação[42], sendo pioneiro na América Latina. Foram cinco edições bianuais que marcaram uma época e inspiraram outros festivais.

40 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no ST Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual – 4. Metodologias e abordagens no estudo dos festivais.
41 | Professora no Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB desde 2009, onde coordena o Grupo de Pesquisa e Extensão Quadro a Quadro. Foi membro do Cineduc – Cinema e Educação de 1998 a 2010.
42 | Desde 1970, a ONG fundada no Rio de Janeiro se dedica ao trabalho com Cinema nas diversas possibilidades de intersecção com a Educação, como cursos em escolas, realização de oficinas em outros espaços formativos, produção de materiais pedagógicos, realização de filmes, exibições e programas de televisão, dentre outras atividades.

Este artigo é a síntese de uma entrevista com a idealizadora e coordenadora do Cinema Criança, Marialva Monteiro, realizada em 23 de agosto de 2025, aos 90 anos menos 1 (como essa jovem senhora se refere a sua idade). A entrevista foi baseada na leitura do livro *Cineduc – história e memória*, de Marialva Monteiro (2023), bem como pela experiência da autora como integrante do Cineduc, convivendo com os cartazes, materiais, filmes e histórias do Cinema Criança. O objetivo foi compreender o contexto sócio-histórico que permitiu a criação deste festival, suas influências, suas singularidades, pensamento curatorial e recepção de público e crítica. As próximas páginas buscam organizar os fragmentos que compõem essa memória a partir dessa personagem principal – Marialva Monteiro.

Afinal, quem é Marialva Monteiro?

A baiana formada em Filosofia pela PUC-RJ (1960), é uma mulher pioneira na difusão do cinema infantil brasileiro e latino-americano, com experiências como: cineclubista; jurada em grandes festivais infantis pelo mundo, como Índia, Polônia, Cuba e Rússia; secretária executiva do CINEDUC durante décadas; assessora educacional da Embrafilme; realizadora de programa infantil para televisão; escritora do livro *Cinema – uma janela mágica* (1991) com Elisabete Bullara; dentre outras facetas que contribuem para o desenvolvimento de um olhar sensível para as infâncias.

Monteiro aponta como um diferencial do seu trabalho a preocupação de ouvir o outro.

> Eu tiro isso da minha formação cineclubista. Eu era cineclubista doente. Fundei o Cineclube da PUC aqui no Rio de Janeiro – Cineclube Glauber Rocha – em plena ditadura. O padre cedeu a paróquia para gente levar filme para as crianças e fazer filmes também, fizemos três filmes em Super8mm. Nunca se exibe um filme simplesmente, em um cineclube, tem que ter um debate depois. Eu acho que o Cineduc foi uma prova disso. A gente tinha essa preocupação de ouvir a criança, que é muito coisa do Luiz Campos Martinez[43] também (MONTEIRO, 2025).

Atualmente, Monteiro tem o reconhecimento de sua trajetória dando nome à primeira biblioteca dedicada ao cinema no Rio de Janeiro, Biblioteca Marialva Monteiro, ao lado do Centro Cultural Cavideo, nas Casas Casadas em Laranjeiras.

A Figura 1 apresenta uma breve cronologia de acontecimentos na vida de Monteiro, que auxilia a compreensão do contexto que permitiu o surgimento do Cinema Criança, tanto por suas experiências pessoais, quanto pela relação social com outros festivais, pessoas e ideias.

Fig. 1 – Quadro cronológico

1970	Criação do Cineduc – Cinema e Educação, ONG que ainda resiste.
1974-1980	Monteiro começou a trabalhar na Casa das Palmeiras, com a Dra. Nise da Silveira, com quem aprendeu muito atuando com cinema na terapia ocupacional.

43 | Professor da Universidad Central de Quito (Equador), Martinez foi o responsável pelo projeto incorporado pelo Secretariado para a América Latina da Organização Católica Internacional de Cinema (SAL-OCIC), de implantação de um programa de Cinema e Educação direcionado às infâncias em países da América Latina com o nome de *Plano de Niños* (PLAN DENI). Além do Equador, o Plan Deni se fixou no Peru, Uruguai, Brasil e República Dominicana, em seguida no Paraguai e Bolívia.

1980-1984	Monteiro entrou na Embrafilme para trabalhar na Assessoria Educacional na Coordenadoria Geral de Veiculação do Departamento de Assuntos Culturais. O departamento pertencia ao antigo INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo. O trabalho era ligado à filmoteca e ao atendimento às escolas públicas e particulares. Em 1984, o setor em que trabalhava foi extinto.
1984-1989	O Cineduc implementa a premiação de filmes em outros festivais.
1986	Realização de uma Mostra Internacional do Filme Infantojuvenil.
1988	Participação no Festival Internacional Infantil de Sófia, como jurada.
1989	1º. Cinema Criança
1991	2º. Cinema Criança
1993	3º. Cinema Criança
1995	4º. Cinema Criança
1996	Kinder Kino
1997	5º. Cinema Criança

Fonte: elaborado pela autora

Após as cinco edições, essa experiência se transformou em um novo formato, como uma programação do Festival do Rio, ainda em vigor, porém, com diferentes nomes ao longo do tempo: Mostra Janela Mágica, Mostra Geração Futura, Mostra Geração. Nas palavras de Monteiro, temos a dimensão da importância dessa iniciativa, que atravessa décadas:

> Uma Mostra de filmes dedicada ao público infantil não é importante somente porque a criança é um espectador adulto em potencial. Mas porque a criança é, sim, importante por si mesma e merece que se façam filmes especialmente para ela e se exibam filmes apenas para ela.
>
> A criança vê diferente do adulto e compreende o mundo de forma diversa. Ao mesmo tempo, é um ser em formação e necessita que lhe sejam oferecidas oportunidades de reflexão, comparação e pluralismo de informações, não só nas horas de estudo, mas também de lazer.(MONTEIRO, 2023, p. 132)

Como surgiu a ideia de fazer o festival?

Monteiro relata o papel do Centro Internacional de Cinema para Crianças e Jovens (CIFEJ), criado em 1955 e ligado a UNESCO, na gestação das ideias e ações que permitiram a criação do primeiro festival infantil. O CIFEJ atua como uma rede global para profissionais e organizações que trabalham na área de cinema infantojuvenil. O Cineduc era associado e Monteiro era a representante brasileira nas assembleias que, geralmente, ocorriam em festivais. Por meio do CIFEJ, Monteiro fez diversas viagens, ora como parte dos associados que compunham o juri do CIFEJ, ora com outras atuações nos festivais.

Inicialmente, o CIFEJ estimulou a ideia de premiar filmes para os valores humanos e com crianças como protagonistas. O primeiro prêmio foi dado no I FESTRIO (1984). Monteiro convenceu o diretor do festival, Nei Sroulevich, a convidar Monique Grégoire e Pedrag Gubolovic,

diretores do CIFEJ, para entregar o prêmio CIFEJ no festival. De 1984 a 1989, foram premiados filmes da Argentina, Colômbia, Cuba, Iugoslávia, Canadá e Moçambique. Monteiro integrou o juri, composto por membros internacionais, da segunda a quinta edição do FESTRIO[44].

A partir dessa experiência, os diretores do CIFEJ insistiram para o Cineduc também ter seu próprio festival. Monteiro (2025) complementa: "Eles tinham um boletim mensal que mostrava todos os festivais do mundo inteiro e os filmes premiados. A gente começou a convidar esses premiados dos festivais internacionais. Foi assim que a gente começou". Monteiro destaca a importância desses boletins, por permitirem acesso a filmografias que não chegavam ao Brasil.

Cinema brasileiro e/ou estrangeiro?

Monteiro alega ter muita clareza, já naquele período, que era importante apresentar o cinema brasileiro e o cinema internacional em regime de equivalência. Havia uma dimensão política nessa escolha.

> Por exemplo, filme cubano? Nunca vi nenhum outro festival [infantil] aqui passar filme cubano. Nós passamos 35mm. ***Elpidio Valdés y el cañón*** era o nome do filme[45]. Fiquei um dia inteiro na alfândega no Galeão para tirar o filme. Uma burocracia desgraçada porque era filme cubano. [...] Tinha essa preocupação também com a cinematografia nórdica, que nunca tinha vindo para cá. Isso foi muito importante. (MONTEIRO, 2025)

Sobre a recepção desses filmes estrangeiros, Monteiro afirma que era muito boa e destaca que os filmes abordavam temas tabus como o luto e a solidão, com uma estética mais sóbria, distante dos filmes coloridos infantis que estamos habituados no Brasil.

Alguns fatores contribuíram para essas curadorias internacionais:

Cinema latino-americano – pela própria proximidade com os países vizinhos desde a fundação do Cineduc, os filmes latino-americanos sempre estiveram presentes.

Parcerias com CIFEJ – como o grande incentivador deste movimento foi o CIFEJ, naturalmente, os filmes dos países associados à ONG circulavam também no Cinema Criança.

Parcerias com Consulados – essas parcerias iam além dos filmes, mas também de apoio financeiro e na formação do juri infantil.

Cinema Criança

Sobre as Mostras, efetivamente, o **1o. Cinema Criança** se caracterizou por uma grande retrospectiva de filmes de animação premiados em outros festivais pelo mundo, realizada no Estação Botafogo e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Houve um pa-

44 | Para maiores informações sobre as premiações feitas pelo Cineduc neste período, cf. Monteiro (2023, p. 132 – 133).
45 | ***Elpidio Valdés contra Dólar y Cañón*** (de Juan Padrón, 1983).

trocínio modesto do Programa Recriança da Legião Brasileira de Assistência (LBA); apenas o necessário para realizar a dublagem ao vivo. Como disse Monteiro: "A invenção da dublagem [ao vivo] foi nossa!" (2025). Nas suas palavras:

> Eu vi pela primeira vez no Festival de Sófia, na Bulgária. Fiquei impressionada com a coisa. Eu me lembro que eu estava sentada ao lado do Helvécio Ratton, porque ele tinha feito **A dança dos bonecos**. Ele subindo na cadeira de raiva, porque era uma única pessoa fazendo todas as vozes no microfone. Horrível, horrível. Baixavam o som original e ficava aquela pessoa. Quando eu vi isso, tive a ideia de trazer para cá. Só que com vários dubladores[46] (MONTEIRO, 2025).

Monteiro relata que só viu isso nos países socialistas, pois era uma forma de baratear os custos, pois não havia recursos para fazer legendagem eletrônica para o público adulto, tampouco para fazer dublagem profissional para o público infantil. O sistema era trabalhoso, pois além da tradução dos diálogos que vinham em inglês para os dubladores poderem ensaiar em português, os ensaios tinham que ser, no início, em uma moviola com as cópias em 35mm. Pouco tempo depois, começaram a ensaiar com as fitas cassetes. A primeira dublagem ao vivo foi feita para o filme argentino **O escudo do condor** (Luís Palomares, 1989).

A partir do **2o. Cinema Criança**, o evento foi patrocinado e realizado no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) até a 5ª. edição. A segunda edição foi totalmente latino-americana e exibiu na abertura ***Cien niños esperando un tren*** (Ignacio Aguero, 1988). Outro grande destaque de inovação foi a criação do primeiro juri especial infantojuvenil formado por crianças indicadas pelos consulados dos países participantes. O presidente do juri era sempre uma criança brasileira que já tivesse algum envolvimento com cinema, como exemplo o ator Silvio Guindane, que tinha estrelado o filme **Como nascem os anjos** (Murilo Salles, 1996). As crianças passavam por uma formação coordenada pela arte-educadora Rê Fernandes, com palestras dos críticos de cinema José Carlos Avellar, Carlos Alberto de Matos e Ronald Monteiro.

Houve também um curso de desenho animado ministrado por Fernando Laverde (Colômbia), Armando Arce (Venezuela) e Cesar Coelho (brasileiro) para 25 crianças, culminando no curta-metragem em 16mm, **A cucaracha** (1992).

Todos os cineastas latinos presentes assinaram a Carta do Rio de Janeiro, que reinvindicava maior divulgação e distribuição dos filmes latino-americanos no Brasil.

O **3o. Cinema Criança** contou com uma mesa redonda com convidados da Venezuela, Canadá, Moçambique e Uruguai. Houve um *taller* de roteiro com uma roteirista argentina, Luz Alvarez, para estudantes universitários de cinema. Ricardo Elias (ECA-USP) ganhou o melhor roteiro e recebeu quatro latas de filmes do CCBB para realizar o curta **Derrube Jack** (Ricardo Elias, 1993).

46 | A dublagem ao vivo do Cineduc era realizada por duas equipes de três pessoas – duas mulheres e um homem; dois homens e uma mulher – que se revezavam de acordo com a quantidade de personagens masculinos e femininos presentes nos filmes.

O **4o. Cinema Criança** foi dedicado aos filmes baseados em literatura e contou com a estreia de **Menino Maluquinho** (Helvécio Ratton, 1995). Trata-se do mesmo ano do marco da conhecida retomada do cinema brasileiro, apesar dos textos não citarem os filmes infantis que resistiam naquele período.

Fig. 2 – Identidade visual do 2º., 4º. e 5º. Cinema Criança



Fonte: Imagens gentilmente cedidas por Marialva Monteiro

Em 1996, foi realizado a Mostra **Kinder Kino** somente com filmes alemães, porque o filme premiado no ano anterior foi alemão, então conseguiram que o Instituto Goethe patrocinasse junto com o CCBB essa edição especial.

Já em 1997 houve a última edição, o **5o. Cinema Criança**, pois o CCBB passou a patrocinar e sediar outro projeto do Cineduc de exibição infantil, o Sessão Criança – sessões nos fins de semana ao longo de todo o ano.

Desafios e aprendizados

Marialva Monteiro foi pioneira na realização do primeiro festival de cinema infantil da América Latina, implementando métodos novos como a dublagem ao vivo e o juri infantojuvenil. Esta postura audaciosa carrega o peso dos desafios e aprendizados dessa jornada, mesmo

para uma mulher que se define como “burguesa, baiana e neta de coronel do cacau e tataraneta do Barão do Rio Branco” (2023, p. 48), demonstrando consciência das desigualdades e contradições de classe e gênero.

Segundo Monteiro, o maior desafio era conseguir os filmes e cuidar do tráfego deles, além de ter a questão da liberação dos filmes na alfândega. Monteiro confessa que sentiu alívio quando o Cineduc foi convidado a integrar o Festival do Rio coordenando a Mostra Infantil, porque a produção do Festival do Rio passou a ser a responsável pela logística dos filmes. Essa escolha contou com bônus e ônus, mas garantiu a permanência de uma programação exclusiva para o público infantil.

Já em termos de aprendizado, Monteiro chama a atenção para a importância do cinema infantil nos outros países, em contraste com a desvalorização no Brasil, o que ficou ainda mais evidente durante o período de realização do Cinema Criança. Esta comunicação é um pequeno gesto de registro dessa história e de reivindicação de respeito à produção artístico-cultural para as infâncias.

Referências

FIEL, Arthur. A importância das políticas públicas para o desenvolvimento do audiovisual infantil brasileiro – o ontem, o hoje e a construção do amanhã que desejamos. *In*: LINS, Luísa; FIEL, Arthur (Orgs.) *Cartilha propositiva* – Movimento pela Infância e Audiovisual (MIA). Santa Catarina/ Espírito Santo: Lume produções culturais; UFES, 2024.

MONTEIRO, Marialva. *CINEDUC* – história e memória. Rio de Janeiro: Cinemas e Educações, 2023.

MONTEIRO, Marialva. *Entrevista gravada concedida a Ana Paula Nunes*. Rio de Janeiro, ago. 2025.

O mapeamento da produção audiovisual maranhense no século XXI (2000-2023)

Mapping audiovisual production in Maranhão in the 21st century (2000-2023)

Andréia de Lima Silva[47]

Resumo: O século XXI marcou a entrada da produção de longa-metragem no mercado cinematográfico do Maranhão. Esse fato possibilitou que o cinema do estado chegasse pela primeira vez às salas comerciais de cinema (SILVA, 2024). Entre 2000 e 2023 foram lançadas 18 obras nos cinemas, sendo apenas 10 delas devidamente registradas (CPB/CRT) na Ancine. No OCA/Ancine houve 30 registros CPBs para longas-metragens, indicando uma defasagem entre o número de produções registradas e lançadas comercialmente.

Palavras-chave: Produção, longa-metragem, salas comerciais de cinema, cinema maranhense e Ancine.

Abstract: The 21st century marked the entry of feature film production into the Maranhão film market. This fact made it possible for the state's cinema to reach commercial movie theaters for the first time (SILVA, 2024). Between 2000 and 2023, 18 works were released in cinemas, with only 10 of them duly registered (CPB/CRT) with Ancine. The OCA/Ancine recorded 30 CPB registrations for feature films, indicating a discrepancy between the number of productions registered and commercially released.

Keywords: Production, feature film, commercial movie theaters, Maranhão cinema and Ancine.

Introdução

No decorrer da história do cinema, o mercado cinematográfico adotou o longa-metragem como o seu principal produto para a comercialização, em especial o ficcional. Essa não foi uma escolha acidental, mas uma construção social originada a partir da indústria do cinema americano nas primeiras décadas do século XX que buscava naquele contexto se consolidar frente ao mercado europeu, predominante à época. Butcher (2019) esclarece que houve, naquele con-

47 | Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF) com período sanduíche na University of Leeds e Universitat Pompeu Fabra. Possui mestrado em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Especialista em Jornalismo Cultural na Contemporaneidade, também pela UFMA. É graduada em Jornalismo pela mesma instituição. Atualmente é jornalista do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). E-mail: andreia.silva@ifma.edu.br.

texto, uma ação deliberada para a criação de um discurso elogioso e de enaltecimento desse formato fílmico, com o intuito de fazer com que toda a cadeia cinematográfica girasse ao seu redor.

A eficácia desse discurso perpetua até hoje nos distintos mercados de cinema ao redor do mundo, tornando o longa-metragem "o bem que fundamenta, organiza e legitima esse mercado, originando a indústria cinematográfica e os padrões específicos de um sistema simbólico audiovisual" (SILVA, 2009, p. 24). No Brasil esse tipo de produção já existia desde as primeiras décadas do século XX. No Maranhão, entretanto, esse é um formato que foi inaugurado apenas no século XXI (SILVA, 2024), quando as políticas públicas federais passaram a alcançar o Estado e houve uma acessibilidade maior às tecnologias digitais, tornando o fazer fílmico mais viável economicamente, com equipamento mais baratos e custos de produção e pós-produção menores (IKEDA, 2021). Todos esses fatores promoveram novas possibilidades de arranjos produtivos, com origens sociais e geográficas diversificadas.

Para além desses fatores mais abrangentes, que impactaram toda a cadeia produtiva do país, Silva (2024) traz alguns elementos específicos da cultura cinematográfica maranhense que, possivelmente, impactaram a cinematografia local, impulsionando novas produções e viabilizando novos formatos, como o longa-metragem. Para a pesquisadora, a atuação dos festivais foi essencial para o estabelecimento de uma cultura cinematográfica no estado, já que no Maranhão não há curso superior da área de Cinema e Audiovisual, logo os festivais funcionavam como espaços de formação para o setor. Os primeiros cursos técnicos – a partir de 2015 – também foram primordiais nesse sentido, proporcionando as primeiras formações na área. Houve, também, nesse período a atuação de distribuidoras importantes que movimentaram o mercado, como é o caso da Lume Filmes, uma das mais importantes do segmento de cinema independente da Região Nordeste, e a chegada de distribuidoras de circulação nacional.

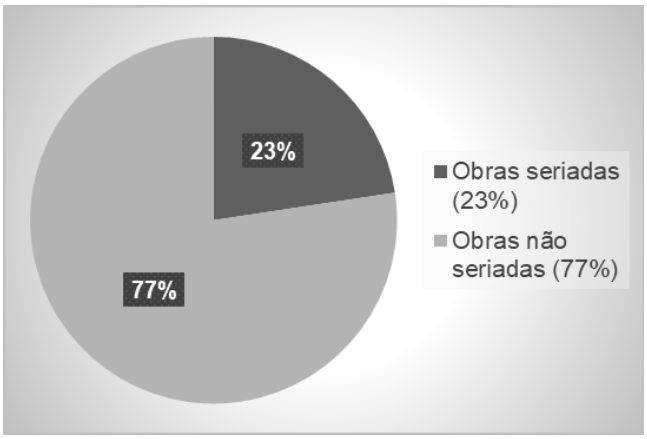
Outro dado importante é que os filmes maranhenses, especialmente os de gênero comédia, passaram a ser incorporados na grade de exibição dos cinemas multiplexes do estado, segmento que tradicionalmente privilegia grandes produções internacionais distribuídas por *majors*. Assim, produções como as da saga *Muleque té doido!*, que costumam atrair um grande público local, passaram a ser exibidas nos mais diversos multiplexes da capital São Luís. Por fim, a introdução das plataformas de *streaming* também diversificou o mercado, trazendo a possibilidade de exibição para além das salas de cinema, como foi o caso do filme *Os caipiras em busca de um sonho (2019)*, de Hélio Amaral, que ficou uma semana em cartaz no Cine System do Shopping Imperial, em Imperatriz (MA), porém, foi distribuído em nove[48] plataformas de *streaming.* (SILVA, 2024).

48 | As nove plataformas que disponibilizaram o filme *Os caipiras em busca de um sonho (2019)*, de Hélio Amaral, foram: Looke, Microsoft TV, Prime Video, Vivo Play, iTunes tv+, Now Net Claro, Google TV, YouTube Filmes e Google Play Movies & TV.

O mapeamento da produção no século XXI

Entre 2000 e 2023 o Maranhão registrou 177 Certificados de Produtos Brasileiros (CPBs) na Ancine. Entre esses registros temos 137 obras não seriadas e 40 obras seriadas. Entre os tipos de obras seriadas e não seriadas foram produzidos animações, documentários, ficções, *reality shows*, variedade e obras não classificadas.

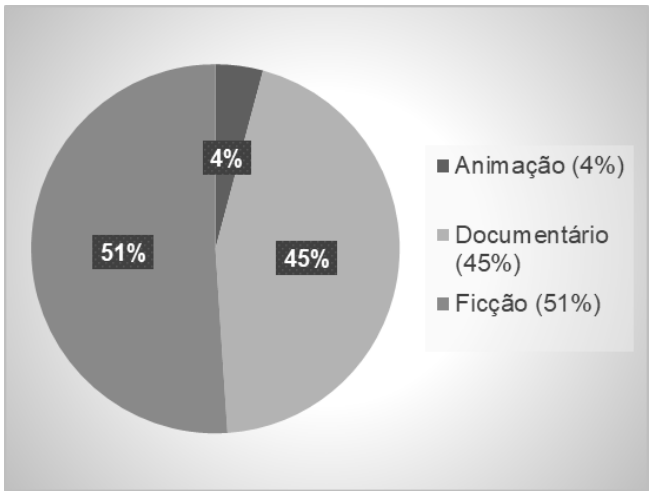
Gráfico 1: CPBs de obras seriadas e não seriadas registradas na Ancine entre 2000 e 2023



Fonte: OCA/Ancine.

Entre as obras não seriadas temos: 33 curtas metragens, 33 médias metragens, 30 longas metragens, 10 obras não classificadas e 31 vídeos musicais. Entre as obras cinematográficas quatro são animações, 43 documentários e 49 ficções.

Gráfico 2: Tipo de obra não seriada com CPB registrado na Ancine



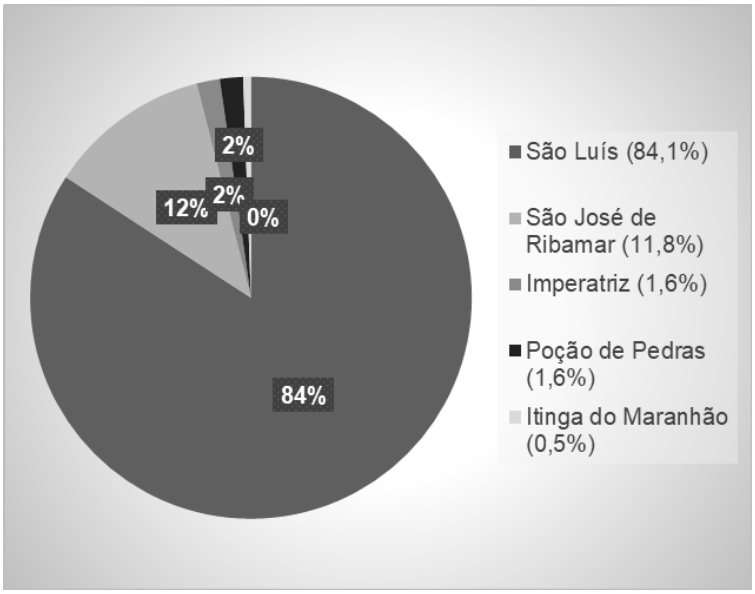
Fonte: OCA/Ancine.

Entre as 40 obras seriadas, 23 possuem uma temporada e 14 possuem temporadas múltiplas. Essas obras dividem-se em: animações (7), documentários (27), ficções (3), não classificadas (1), *reality show* (1) e variedades (1). Treze[49] produtoras aparecem associadas a essas obras, dentre elas destacamos as empresas ligadas aos cineastas Joaquim Haickel, Frederico da Cruz Machado e Mavi Simão, nomes importantes da cinematografia do estado.

49 | Baby Studios; Catirina Filmes; D. T. Produções e Eventos; Dupla Criação & Publicidade; Frederico da Cruz Machado; Fundação Nagib Haickel; Guarnicê Produções; J C Comunicações Eireli; Joan Carlos Santos Produções; Mil Ciclos Produção Audiovisual; Museu da Memória Audiovisual do Maranhão; P B Produções Audiovisuais; Sistema Integrado de Comunicação e Sotaque Filmes.

Entre os 217 municípios maranhenses apenas cinco, ou 2,3%, tiveram CPBs registrados na Ancine: São Luís (149 obras), São José de Ribamar (21 obras), Imperatriz (3 obras), Porção de Pedras (3 obras) e Itinga do Maranhão (1 obra).

Gráfico 3: Cidades maranhenses que possuem CPBs com registro na Ancine



Fonte: OCA/Ancine.

Entre as cidades citadas cabe destacar duas: Poção de Pedras e Itinga do Maranhão. Tratam-se de duas cidades relativamente pequenas, com população variando[50] entre 17 e 23 mil habitantes, e pouco relevantes econômica e culturalmente para o Estado. No entanto, essas cidades produziram quatro obras de longas metragens de ficção que foram distribuídas[51] comercialmente, mesmo sem esses municípios possuírem salas de cinema.

Em Poção de Pedras temos a produtora TvM Filmes, do cineasta Cícero Filho. A empresa é responsável pelo CPB de três obras do diretor: *Entre o amor e a razão* (2006), *Ai que vida!* (2007) e *Flor de Abril* (2012). Um dado curioso é que quando os dois primeiros longas do cineasta poção-pedrense foram lançados a empresa não possuía nem CNPJ nem registro na Ancine. Os mesmos só foram realizados em 2009 e 2010, respectivamente. Já a cidade de Itinga do Maranhão é a sede da produtora Juçara Filmes, de Hélio Amaral, responsável pelo CPB do longa *Os caipiras em busca de um sonho* (2019), obra do produtor. A empresa não foi registrada na Ancine, por isso o CPB do mesmo está vinculado ao CPF do realizador.

50 | De acordo com o Censo 2022 do IBGE Poção de Pedras possui 17. 161 mil habitantes e Itinga do Maranhão 22.513 mil habitantes. Dados disponíveis em: https://cidades.ibge.gov.br/.

51 | Os filmes da TvM Filmes foram distribuídos em salas de cinema das cidades de São Luís (MA) e Teresina (PI), já que o seu produtor atua profissionalmente nos dois estados. Já *Os Caipiras em busca de um sonho* (2019) foi exibido por apenas uma semana, em uma única sala, no Cine System do Shopping Imperial, em Imperatriz (MA), porém, foi distribuído em nove plataformas de *streaming*: Looke, Microsoft TV, Prime Video, Vivo Play, iTunes tv+, Now Net Claro, Google TV, YouTube Filmes e Google Play Movies & TV. Nenhum desses filmes teve Certificado de Registro de Título (CRT) na Ancine, por isso as obras não aparecem na listagem de filmes brasileiros distribuídos comercialmente lançada anualmente pela Agência.

Lançamentos comerciais

De acordo com os registros do Oca/Ancine, de 1995 a 2023, o Estado do Maranhão lançou comercialmente 10 longas metragens, ocupando assim a 4ª posição[52] entre os estados da Região Nordeste. Todos os filmes são de ficção, sendo 4 dramas, 5 comédias e 1 filme de terror. Cinco[53] cineastas são citados na tabela, sendo apenas uma mulher. Dois desses diretores não são do Estado: Odorico Mendes e Diego Freitas. Eles foram cineastas convidados para dirigir as obras maranhenses. Tratam-se de coproduções entre produtoras maranhenses e de outros estados. *O Dono do Mar* (2007) é uma coprodução MA/SP, já *Tire 5 Cartas* (2023) é uma coprodução MA/RJ. Podemos observar a listagem completa de longas maranhenses abaixo:

Tabela 1 - Filmes Maranhenses lançados comercialmente e registrados na Ancine

Ano de Lançamento	Título	Direção	Empresa Produtora Brasileira Majoritária	Distribuidora	Máximo de Salas	Número de Ingressos	Renda (R$) acumulada
2007	O Dono do Mar	Odorico Mendes	C B P C Centro Brasileiro De Produção Cultural/ Chroma Filmes/ Planifilmes	Pandora	14	4.062	22.101,00
2013	O Exercício do Caos	Frederico Machado	Lume Filmes	Lume Produções cinematográficas	9	4.880	37.326,80
2016	Muleque Té Doido 2: A Lenda De Dom Sebastião	Erlanes Duarte	Rafaela Gonçalves	Rafaela Gonçalves	17	69.753	893.822,57
2016	O Signo Das Tetas	Frederico Machado	Lume Filmes	Lume Produções cinematográficas	6	373	15.437,60
2017	Lamparina Da Aurora	Frederico Machado	Lume Filmes	Lume Produções cinematográficas	17	2.115	170.706,00
2019	Muleque Té Doido! - Mais Doido Ainda	Erlanes Duarte	Raça Ruim Filmes	Raça Ruim Filmes	12	12.471	170.706,00
2021	Curupira O Demônio Da Floresta	Erlanes Duarte	F D Da Silva - Me	O2 Play	11	1.104	18.880,65
2022	De Repente Drag	Rafaela de Oliveira Gonçalves	Matraca Filmes Eireli	Elo Company	8	898	15.801,20
2023	Muleque Té Doido 4 - Morreu Maria Preá!	Erlanes Duarte	F D Da Silva - Me	O2 Play/Raça Ruim filmes	8	22.823	430.975,88
2023	Tire 5 Cartas	Diego Henrique Dantas Freitas	Guarnicê Produções Eireli	Eh! Filmes / Vinny Filmes	139	13.194	214.973,37

Fonte: OCA/Ancine.

52 | Os Estados mais produtivos são Pernambuco (1ª posição), Ceará (2ª posição) e Bahia (3ª posição).
53 | Na tabela do OCA/Ancine Erlanes Duarte e Francisco Duarte da Silva são a mesma pessoa. Erlanes é apenas o nome artístico do diretor.

Na catalogação que realizamos na tese de doutorado (SILVA, 2024) sobre o mercado cinematográfico maranhense no século XXI surgem outras obras de ficção lançadas comercialmente em salas de cinema do estado, mas que escaparam dos dados oficiais da Ancine, já que muitas delas foram exibidas sem CPB ou mesmo sem CRT.

Há, portanto, uma disparidade entre o número de longas lançados comercialmente e registrados na Ancine e o número de longas catalogados com CPB registrados na Agência. Enquanto comercialmente foram lançados 10 filmes, os registros de CPB nesta categoria na Agência são de 30 obras, sendo 13 documentários e 17 ficções. Percebe-se, portanto, a priorização do lançamento comercial de obras de ficção e, ainda assim, 41% dessas obras não alcançaram as salas comerciais de cinema.

Considerações finais

O Estado do Maranhão tem cada vez mais ocupado um papel de destaque no campo cinematográfico da Região Nordeste, mesmo apresentando índices socioeconômicos entre os piores[54] do país. Os anos 2000 trouxeram para o mercado cinematográfico regional mudanças substanciais que reverberaram em toda a cadeia produtiva do estado. O mercado cresceu quantitativamente (empresas ligadas ao setor audiovisual) e o número de obras também aumentou, já que houve uma expansão do setor que passou a abrigar e/ou viabilizar tais produtos, como os festivais de cinema.

Essas mudanças são perceptíveis quando direcionamos o nosso olhar para a comercialização dos filmes. Assim, se antes o "tamanho" do mercado cinematográfico maranhense cabia apenas em festivais de cinema no Brasil e mundo afora, agora *nosso mercado* tem espaço e papel importante também em salas comerciais de cinema, local antes ocupado apenas por produções consideradas nacionais e filmes estrangeiras.

Os anos 2000 foram marcados, portanto, pela entrada (SILVA, 2024) do cinema maranhense no circuito exibidor de salas de cinema. Desde a primeira obra, em 2007, até 2023, foram lançados 10 longas metragens que possibilitaram que o cinema do estado se tornasse um produto cultural tal qual o cinema de outros estados, que circulam nacionalmente. Uma mudança de paradigma que movimentou o consumo do cinema local; ampliou o número de vagas para profissionais do audiovisual atuarem; deu visibilidade nacional e internacional para o nosso cinema e possibilitou que fenômenos locais alcançasse grandes públicos, algo antes impensável para o cinema maranhense.

Referências bibliográficas

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro.* Org. coleção Lia Calabre. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro:* Princípio(s) de uma hegemonia. 2019. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2019.

54 | Segundo IBGE (2021), o estado do Maranhão possui o pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) entre os entes da federação brasileira: 0,676.

IKEDA, Marcelo Gil. *Das garagens para o mundo:* movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, p. 327, 2021.

IKEDA, Marcelo Gil. Distribuição de longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995-2007): um panorama. *In:* FABRIS, M. *et al.* (orgs.). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine.* São Paulo: X Socine 2010, v. 10, p. 89-104.

LOBATO, R. Subcinema: Theorizing Marginal Film Distribution. *Limina – a journal of historical and cultural studies.* v. 13, p. 113-120, 2007.

SILVA, Andréia de Lima. *Configuração do mercado cinematográfico do Maranhão no século XXI:* a entrada do longa ficcional e os novos agentes. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, 2024.

SILVA, H. C. da. *A distribuição do filme nacional: considerações acerca de cinco filmes lançados em 2005.* 2009. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense – Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2009.

Poéticas da transgeneridadee cinema experimental: uma análise fílmicade typhoon diary (2024)[55]

Poetics of transness and experimental cinema:a film analysis of typhoon diary (2024)

Anthony dos Santos Silva
(Mestrando – UNESPAR)56

Resumo: Este trabalho analisa *typhoon diary* (2024), de Helix Zhang, que aborda a transformação, por meio da produção do filme, da sensação de dissidência à autoafirmação de gênero. A partir de Butler, Preciado, Steinbock e Marks, exploraremos relações entre a atual criação de imagens sobre pessoas trans no imaginário social com as experimentações da linguagem cinematográfica feitas pelo filme, verificando como isto contribui para expandir as formas de representação trans no cinema.

Palavras-chave: Cinema trans experimental, transgeneridade, representação, poéticas de gênero, cinema experimental.

Abstract: This paper analyzes Helix Zhang's short film *typhoon diary* (2024), which addresses the transformation, through filmmaking, from a feeling of dissent to gender self-affirmation. Drawing on Butler, Preciado, Steinbock, and Marks, we will explore the relationships between the current creation of images about trans people in the social imaginary and the film's experiments with cinematic language, verifying how this contributes to expanding the forms of trans representation in cinema.

Keywords: Trans experimental cinema, embodiment, transgender, representation, experimental cinema.

Contextualização da obra

typhoon diary é um curta-metragem experimental realizado em 2024 por Helix Zhang, cineasta transmasculino não-binário de família imigrante chinesa e que atualmente vive e trabalha em Nova York. A obra é composta a partir de materiais diversos, como fotografias em 35mm, registros de celular e filmadora digital, que são costurados em uma montagem fragmentada, quase como um diário de imagens e de viagens espaço-emocionais, articulando experiências de deslocamento, memória, origens familiares e dissidência de gênero.

55 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 3 – As Frestas Sensíveis: Deitar sob a tenda e abraçar o mundo do ST Tenda Cuir.

56 | Mestrando do PPG-CINEAV vinculado à linha de pesquisa 2 - Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, sob orientação da Prof.(a) Dr.(a) Camila Macedo. E-mail para contato: tko.anthony@gmail.com

No *Director's Statement* publicado na cinemateca virtual *Ultradogme*[57], na ocasião em que seu filme foi exibido dentro da mostra *Now Serving: Experimental Shorts by Trans Filmmakers*, Helix descreve o processo de realização do filme a partir de uma sensação recorrente de dissociação, uma espécie de fuga constante de si, e como essa experiência encontrou ressonância na espiritualidade budista, na natureza (especialmente na chuva) e, finalmente, na transgeneridade, que ele define como "transcendência" e como um "ato de amor-próprio". Além desse depoimento, em julho de 2025 entrevistei Helix por e-mail, e algumas de suas respostas também ajudam a compreender como este filme é atravessado por suas vivências pessoais e a forma como "a linguagem experimental permitiu articular esses elementos lado a lado, sem precisar recorrer a respostas definitivas." (ZHANG, 2025, n.p, trad. minha).

Entre as linguagens do gênero e do cinema

Quando Zhang fala sobre sua relação com a dissociação, descreve-o da seguinte forma:

> O sentimento de fuga é instintivo para mim. Mesmo quando estou fisicamente em um só lugar, me vejo fugindo — me enterrando no trabalho, rolando o *feed* em redes sociais sem parar, através de substâncias, um fluxo interminável de "não dá, estou muito ocupado" que recomeça toda manhã quando acordo e me surpreendo por ainda estar no meu corpo. Lá estou eu, de novo. (ZHANG, 2024, n.p, trad. minha).

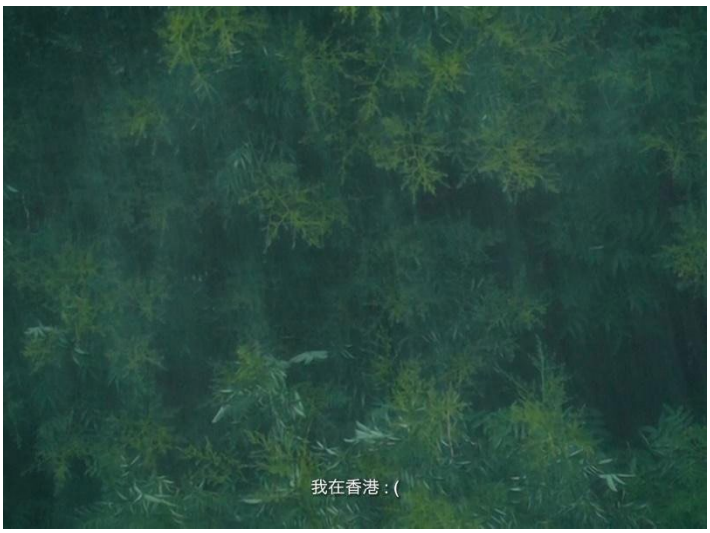
Podemos aproximar este relato da concepção de Judith Butler (2003) sobre a insuficiência constitutiva das normas de gênero, de onde o sujeito nunca se reconhece plenamente nas convenções regulatórias que o atravessam, e é nesse hiato que a subjetividade se forma. Zhang articula esse sentimento de fuga contínua e de dissociação do próprio corpo com a inadequação de gênero, sugerindo, depois, uma reconfiguração e reformulação dessa experiência, onde, o que antes se apresentava como afastamento e aquilo que em algum momento ele se recusava a olhar, passa a ser vivido como possibilidade de reinscrição corporal, como um gesto de habitar-se, de retomar agência sobre o próprio corpo e identidade, que se materializa, para além do corpo físico, na lida com a linguagem cinematográfica: "(...) o lento processo de dois anos de coleta de imagens e colagem para este filme estava naturalmente chegando ao fim quando decidi que precisava fazer do meu corpo um lar que eu sentisse como meu." (ZHANG, 2024, n.p, trad. minha).

> Entre 2022 e 2023, tempestades me seguiram por toda parte. Nova York, Hong Kong, Nova Orleans (cheguei a me perguntar se eu era tão deprimente assim). Não me importava. Eu amo a chuva. O cheiro de umidade, as janelas tremendo, me escondendo na escuridão que vem com o céu escurecendo. Havia algo de satisfatório em como o mundo exterior se alinhava com o que eu sentia por dentro o tempo todo. Uma vida inteira vivendo como um sonâmbulo, enquanto cada trovão gritava para eu ACORDAR e olhar mais a fundo. Algo finalmente mudou quando comecei a conectar esses sentimentos de dissociação à minha transgeneridade. (ZHANG, 2024, n.p, trad. minha).

57 | Disponível em: https://ultradogme.com/2024/06/14/now-serving-experimental-shorts-by-trans-filmmakers. Acesso em: 19 jan. 2026.

Essa correspondência entre o clima e o estado emocional pode ser lida como um espelhamento poético do corpo em trânsito, isto é, da vivência da transgeneridade como prática de reconexão com o próprio corpo que, para Zhang, de certa forma, constitui também uma relação espiritual. Nesse sentido, é possível dialogar com as proposições de Paul B. Preciado (2019), para quem a transição é um ato de *hackear* as tecnologias do sexo e do gênero, reinventando a própria corporalidade. Para o autor, dentre estas tecnologias, estão os hormônios e suas terapias, as cirurgias de afirmação de gênero, mas também os diagnósticos psiquiátricos, como a disforia (intensa sensação de inadequação de gênero que leva ao sofrimento psíquico) e a dissociação, definida como uma ruptura ou descontinuidade na integração normal da consciência, identidade e comportamento, envolvendo desconexão da realidade. "Transgeneridade é transcendência e ato supremo de amor-próprio: irromper com os limites da própria forma física, criar sua própria definição de si, de espaço e tempo, e ter coragem de sentir e estar aqui, mesmo que seja aterrorizante, em vez de fugir" (ZHANG, 2024, n.p, trad. minha). Assim, entre os polos de desenraizamento e ancoragem, de deslocamento e refúgio, a transgeneridade emerge como um eixo de reconciliação: uma experiência espiritual e corporal de reconexão, na qual é possível alinhar corpo e mundo, interior e exterior, transformando a dissociação em uma prática de criação de si e cultivando novos sentidos de presença e pertencimento, e assim *hackeando* uma das tecnologias de gênero. Como Zhang bem expressa na própria metáfora da chuva usada para finalizar sua declaração na *Ultradogme*: "A chuva cai para que novas sementes possam germinar." (ZHANG, 2024, n.p, trad. minha).

Figura 1: sequência da chuva (a partir de 01min51s)



Fonte: ***typhoon diary*** (2024), dir. Helix Zhang

Na entrevista concedida em julho de 2025, Helix reflete sobre a intersecção entre sua experiência de transgeneridade e o cinema experimental. Ele define a transgeneridade como "uma relação com o próprio gênero que foge do sexo atribuído ao nascimento" (ZHANG, 2025, n.p, trad. minha) e o cinema experimental como "o uso da imagem em movimento de maneira que foge às convenções cinematográficas tradicionais" (ZHANG, 2025, n.p, trad. minha). Aqui, me interessa especialmente perceber que ele usa a palavra "foge" para os dois conceitos mobilizados (cinema experimental e transgeneridade). Podemos então traçar um ponto de encontro entre

esses dois mundos justamente na fuga de uma normatividade estabelecida, seja a normatividade cisgênera, seja a normatividade clássica do cinema: "Eu entendo o cinema experimental [...] como um cinema que não se interessa tanto em criar uma narrativa linear com um único personagem principal, com começo, meio e fim. Ser trans não é algo linear; cada dia pode parecer um novo começo." (ZHANG, 2025, n.p, trad. minha).

Para Zhang, o fato do filme ser experimental "não foi tanto uma escolha consciente de estilo, mas sim uma maneira prática de usar os recursos que eu já tinha à disposição — uma câmera 35mm, uma filmadora digital e o iPhone." (ZHANG, 2025, n.p, trad. minha). Apesar dessa "escolha quase inconsciente" quanto à lida com a linguagem, o aspecto de produção a que Zhang se filia para finalizar o filme está diretamente em diálogo com a história do cinema experimental, que sempre esteve muito atento à acessibilidade de criação através de modelos de produção alternativos. Ademais, como observa Laura Marks, "cineastas experimentais vêm explorando há anos as relações entre percepção e corporeidade, oferecendo uma alternativa mimética à narrativa convencional da experiência" (MARKS, 2000, p. 215, trad. minha), o que mostra que esta vertente do cinema funciona também como uma forma de recuperar e reelaborar a relação entre a produção de imagens e sons e os corpos — sejam esses corpos os dos realizadores, do filme ou dos espectadores.

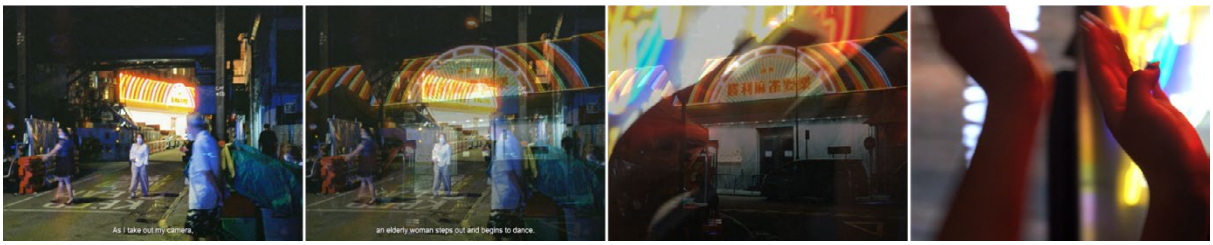
Cintilamento e corporificação em *typhoon diary*

Uma tela preta. Depois, uma narração de Zhang nos dizendo "Caminhando pelas ruas vazias, eu tiro fotos de espaços vazios..." enquanto, a cada palavra que ouvimos, uma foto 35mm aparece para dar corpo àquele som. Depois, ouvimos: "Sem querer passar pelo constrangimento de pedir permissão a estranhos", ele termina, logo antes de uma sequência de imagens que retratam a *Temple Street*[58] e uma outra sequência de imagens congeladas, sobrepostas e coloridas de mãos, em que ouvimos uma pessoa o abordar, chamando-o por "mocinha" ("young lady"). Estas palavras ecoam por duas vezes.

O que pode surgir, para quem assiste, senão ao menos a ideia e a sensação da disforia de gênero? Propositalmente passar-se despercebido, evitando encontros interpessoais, para que sua leitura de identidade de gênero não seja erroneamente feita... Mas no fim do dia, algo ou alguém estará sempre presente para nos lembrar daquele incômodo tão profundo e escondido, que ao mesmo tempo parece estar escancarado para o lado de fora, sem poder ser contido de verdade, clamando para ser notado, em alto e bom som.

58 | *Temple Street* é uma rua localizada em Kowloon, Hong Kong. É conhecida pelo seu mercado noturno e uma das feiras de pulgas noturnas mais movimentadas da região.

Figura 2: sequência do encontro (a partir de 03min03s)



Fonte: ***typhoon diary*** (2024), dir. Helix Zhang

Este é o único momento no filme onde existe um encontro de corpos humanos em interação próxima (o de Zhang com outra pessoa). Apesar do tom desconfortável, esta cena se prolonga por cerca de 37 segundos, e é composta por uma câmera que acompanha um par de mãos (que pode ou não ser da senhora que o aborda) dançante no ar, onde o efeito do obturador em velocidade lenta faz as luzes, cores e dedos daquelas mãos parecerem difusas, borradas. Ainda que a construção de som do filme esteja sempre refletindo as sobreposições imagéticas, trazendo camadas de sons que se misturam com a gravação nativa do momento das filmagens com as intervenções musicais, nesta cena, o único momento realmente inteligível é o momento em que a senhora o aborda. Isso acontece porque a trilha musical vai ganhando força por baixo das falas, além destas continuarem a ecoar com o efeito de reverb. Parece haver trechos da conversa entre os dois que são também suprimidos. Num geral, as escolhas de manipulação de som e imagem nesta cena parecem remeter a um estado de sonho, de fantasia. Uma leitura possível que parece se desenhar aqui é a de um paralelo com a sensação de disforia e dissociação, uma vez que estes são estados mentais e físicos com manifestações semelhantes (fuga ou desconexão com a realidade, sobretudo).

Steinbock (2019) argumenta que, ao abordar a encarnação através do filme, a ênfase na diferença sexual/de gênero é redirecionada para a estética, fazendo assim questionar se a encarnação *trans* em tela é primariamente sobre sexo ou gênero, ou sobre a experimentação com a estética da corporeidade. *Shimmering* vai ser descrito como um modo de percepção que destaca a instabilidade do visual, um efeito sensorial no qual corpos e identidades aparecem em fluxo e também como uma oscilação entre visibilidade e invisibilidade, legibilidade e ininteligibilidade, que perturba a coerência da imagem enquanto esta ainda insiste em uma presença afetiva. *Shimmering images*, ou "imagens cintilantes" em tradução livre, descreve então a transgeneridade como uma mudança constante provida de uma força imanente e impulsionante. Esse conceito se baseia na ideia de que mesmo as identidades de gênero dissonantes emergentes são frequentemente "paralisadas" e fixadas a partir de um significado e cristalizadas em uma única produção de sentido, mas esse "cintilamento" (tanto imagético, quanto de construção de gênero) seria o que permite uma maior percepção de gradações e oscilações.

Ao comentar sobre mostrar seu corpo apenas nos momentos finais do filme, Zhang afirma que utiliza "a câmera como forma de se esconder, e olhar para fora é às vezes um ato de autodefesa" (ZHANG, 2025, n.p, trad. minha). Sendo a narrativa fluida de *typhoon diary* "uma jornada da dissociação em direção à corporeidade" (ZHANG, 2025, n.p, trad. minha), o cineasta esclarece que é uma escolha (de direção) ver seu corpo físico somente ao final do filme "por

alguns instantes fugazes, dessa forma fluida e mutável", sugerindo uma intenção de construção de um "corpo fílmico trans" cuja materialidade sobre o corpo do autor se mostra tanto imaginativa, abstrata, permeada por objetos, cidades, ações da natureza e lugares, quanto afetiva. Uma materialidade que, ainda que tímida e corporificada em menos de 5 segundos, se manifesta através do que parecem ser frames congelados (dos quais, em um deles, o corpo chega a ficar completamente ausente do quadro por um instante fugaz).

Essa presença intermitente do corpo trans, que aparece de forma fragmentada e não constitui o eixo central da narrativa, pode ser pensada como uma escolha estética que desloca a atenção da materialidade corporal explícita para a experiência da transição enquanto relação com o mundo. Essa perspectiva abre espaço para nos relacionarmos com a obra como uma espécie de corpo fílmico, no qual a transgeneridade se inscreve pela linguagem e não apenas pela visibilidade do corpo em cena.

Figura 3: sequência do corpo (a partir de 04min45s)



Fonte: *typhoon diary* (2024), dir. Helix Zhang

O filme, que desemboca nesta sequência rápida onde vemos o corpo de Zhang em tela pela primeira vez, parece chegar, neste momento final, na construção de uma experimentação com a estética da corporeidade, como bem pontuada por Steinbock (2019), uma vez que seus esforços estão em criar relações entre o interior (emocional, pessoal, simbólico) e o exterior (corporal, relacional, mundano), buscando construir, através das operações de linguagem próprias do cinema, um corpo que é outra coisa que não (ou apenas) humano, generificado e cisgênero.

Por fim, a leitura aqui proposta de *typhoon diary* constitui apenas um recorte de um conjunto mais amplo de análises desenvolvidas na dissertação, onde outras cenas do filme são analisadas em maior profundidade e em diálogo com outros filmes e pessoas realizadoras trans, permitindo ampliar essa reflexão. O que se esboça aqui, portanto, é a hipótese de que, assim como os hormônios, as tecnologias médicas e os gestos cotidianos, o cinema experimental pode operar como espaço de inscrição e instauração estética e política da transgeneridade, tornando-se uma ferramenta ativa na construção de gênero(s) e identidade(s), não apenas na chave da representação da transição, mas principalmente participando de sua própria fabricação.

Referências

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 2003.

MARKS, Laura U. *The Skin of the Film*: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes*: conceitos e metodologia(s). Covilhã: LabCom.IFP, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York: The Feminist Press, 2019.

STEINBOCK, Eliza. *Trans Aesthetics*: Experimental Cinematic Practices. London: Routledge, 2019.

Cinemão: por meio da atmosfera[59]

Cinemão: through the atmosphere

Antonio Tavares de Sousa Neto[60]
(Mestrando – Universidade de São Paulo)

Resumo: Contribuindo com os esforços, por parte dos estudos de cinema, para se pensar os locais de exibição de filmes pornográficos – popularmente conhecidos como "cinemão" –, conjugarei as noções de "atmosfera de projeção" proposta por Giuliana Bruno (2022) e "atmosfera queer" proposta por José Lira (2021), na fronteira entre cinema e arquitetura, a fim de refletir sobre os modos como os corpos se relacionam com essa materialidade tão marginalizada quanto complexa.

Palavras-chave: cinemão, atmosfera queer, atmosfera de projeção.

Abstract: Contributing to the efforts, on the part of film studies, to think about the exhibition spaces of pornographic films – popularly known as "cinemão" –, I will combine the notions of "projection atmosphere" proposed by Giuliana Bruno (2023) and "queer atmosphere" proposed by José Lira (2021), at the border between cinema and architecture, in order to reflect on the ways in which bodies relate to this materiality that is as marginalized as it is complex.

Keywords: cinemão, queer atmosphere, atmosphere of projection.

Reflexões que envolvem o cinema pornográfico adquiriram novos caminhos a partir do surgimento dos *Porns Studies* (PRECIADO, 2018) e tornaram possíveis pesquisas acadêmicas sobre a pornografia dentro do campo do cinema. Linda Williams (2004) entende a imagem pornográfica como parte do conjunto de imagens de representações do corpo, através da qual a reação involuntária do espectador é considerada por ela como um dos elementos da relação entre o tátil e o visual no cinema.

Essa relação foi o ponto de partida para esse estudo que dá continuidade a pesquisa que tenho desenvolvido em torno dos chamados "cinemão" – locais de exibição de filmes pornográficos, normalmente voltados para o público gay. Existe nesses cinemas uma certa característica espacial que se relaciona diretamente com os elementos audiovisuais presentes neles, apontando em alguma medida para essa aproximação entre o tátil e o visual.

O Cine República, um dos vários cinemões presentes no centro de São Paulo, foi um dos palácios cinematográficos do século passado que nas últimas décadas se especializaram na exibição de pornografia. Sua arquitetura mantém características de palácio, mas com "atualizações", percebidas quando comparamos a ocupação dele com os usos de um cinema "tradicio-

59 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão ET 2 – INTERMIDIALIDADES, TECNOLOGIAS E MATERIALIDADES FÍLMICAS E EPISTÊMICAS DO AUDIOVISUAL

60 | Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo e membro do coletivo Pausa Para o Fim do Mundo.

nal". Se por um lado se mantém, no República, uma grande sala com poltronas voltadas para a tela grande e branca, por outro há também ao fundo dessa arquibancada uma escada que nos permite chegar a um segundo andar onde nos deparamos com um banheiro e um *darkroom*.

A porta no corredor que dá acesso ao *darkroom* está do lado oposto a uma pequena janela de mais ou menos três palmos de largura e dois de altura onde é possível ver a arquibancada de cima, além de ser possível ver a tela ao fundo onde se projeta o filme pornô. Precisei ir várias vezes a esse cinemão para entender que aquele espaço destinado à pegação, caracterizado pela pouca luz, havia sido um dia uma sala de projeção. O espaço que já foi de acesso restrito e reservado à película em seu momento de projeção agora é mais um local onde o espectador pode descobrir modos de experienciar os filmes exibidos naquele cinema.

A película deu lugar ao projetor de vídeo que agora se encontra suspenso no teto da sala. A pornografia exibida lá, geralmente, não esconde as logomarcas de sites como X-vídeos ou PornHub e o espectador não esconde seu desejo por outros espectadores. A janelinha que já foi fonte de luz para tela agora é mais um local onde se pode assistir o filme. Observar esses aspectos em torno no espaço do Cine República levaram a uma pergunta instigante: como a projeção modifica esse espaço do cinemão?

Giuliana Bruno (2022) elabora uma história cultural dos domínios da projeção, da atmosfera e do ambiente, buscando entender o que ela chama de "ambientalidade": o envolvimento estético com um ambiente, que não é só físico, mas também mental. Quando pensamos no cinema feito para salas convencionais de exibição, ele é o ambiente, enquanto que nas galerias de arte – e incluo nessa perspectiva o cinemão – a projeção cria um ambiente. Para a autora, a tela de projeção é um meio ambiental e o fluxo de projeção – a luz que passa pelo ar – cria a possibilidade de envolver os espectadores em um espaço, ao mesmo tempo que transforma o próprio espaço.

Por meio de uma ideia de "*mise-en-scène* de uma projeção", Bruno (2022, p. 7) elabora como a projeção não é apenas um dispositivo óptico e perspectivo, mas sobretudo um meio relacional, háptico e ambiental. Ela defende que a atmosfera de projeção pode produzir relações físicas, psíquicas, emocionais e sociais entre os materiais e os sujeitos envolvidos, mediados pela projeção. O cinemão parece evidenciar um rompimento com uma perspectiva binária entre luz e sombra, fugindo de uma relação de oposição. Ele surge como objeto de estudo aqui a medida em que vivenciamos mais intimamente nos seus corredores de perversão isso que a autora chama de atmosferas de projeções (idem).

> É por essas razões que a história finalmente me faz pensar na projeção e em sua atmosfera como um espaço intermediário ou, melhor, como um local de intermediação. [...] A projeção é um espaço de potencialidade no qual muitas formas de mediação e intersecção são possíveis, em uma atmosfera que é, em si mesma, um local transitório, um espaço intermediário - um lugar móvel entre o interno e o externo, o subjetivo e o objetivo, o privado e o público. (BRUNO, 2022, p. 7)

Se o Cine República um dia teve seus tempos de glória, o mesmo não aconteceu com o Cine Arena, localizado no centro de Fortaleza. Este surgiu em meados dos anos 2000 como cinemão, no formato do que chamamos de cine vídeo – normalmente, casas adaptadas com a presença de pequenas cabines com televisores em vez de uma grande sala com arquibancadas. Embora seja bem menor, sua arquitetura é também muito marcante, parecendo estar totalmente desprendido das convenções do que entendemos por sala de exibição de cinema. O objetivo parece ser sobretudo a relação com o espaço, com outros espectadores e com os filmes.

Independente do aspecto mais grandioso, como no República, ou do mais improvisado, como no Arena, as projeções surgem como elementos de constituição do ambiente, unindo uma certa dimensão queer à relação luz-sombra proposta pelas projeções. A inutilidade, os aspectos fugidios, a relação momentânea são algumas das características que fazem a projeção dialogar com uma certa "queeridade". José Lira (2021) chama de atmosferas queer a constituição de certas atmosferas espaciais entendidas como sexuais, eróticas e performaticamente constituídas. Segundo o autor, são situações físicas, materiais e, sobretudo, simbólicas, que "se definem e redefinem em função de certas práticas e experiências eróticas, às vezes erráticas e frequentemente sem autoria, fugidias, insurgentes, mais ou menos toleradas e mais ou menos reprimidas" (idem).

No curta-metragem "Cinemão" (2016) de Mozart Freire, podemos acompanhar um desses cine vídeos de Fortaleza. O filme foi gravado em um cinemão real do centro da cidade. Ao longo dos mais de 15 minutos, acompanhamos e participamos dos movimentos daqueles espectadores pelos corredores e salas que constituem aquele espaço – personagem principal do filme. A cena final é reveladora em muitos aspectos de como essa atmosfera de projeção é elemento fundamental para se pensar o cinemão.

O quadro inicial dessa cena é preenchido por uma segunda tela, a de uma pequena televisão que exibe um pornô gay. Por meio de um *dolly out,* aos poucos vai sendo revelada uma equipe de cinema que assiste atenciosamente aquele pornô frente àquela TV. De imediato, nos vem a pergunta: seria a própria equipe do filme de Mozart? Trata-se de um uso simples da intertextualidade que, por meio de um aparelho televisor como elemento de construção da cena, nos revela essa atmosfera de projeção como fundamental para a constituição de uma certa *mise-en-scène* dentro do cinemão.

Portanto, quanto aos cinemas objetos desse estudo é possível perceber como há a constituição de uma certa atmosfera que dialoga tanto com a proposição de Bruno quanto com a de Lira, onde o cinema surge enquanto materialidade no jogo de luz e sombra, mediando relações físicas (sobretudo, espaciais e corporais) em função do prazer e do gozo, constituindo um espaço amoral, inútil e fugidio. Onde o tempo que mobiliza a experiência audiovisual pode ser entendido como o tempo do gozo, e o pornô pode ser cinema.

Referências

BETSKY, A. *Queer space:* architecture and same-sex desire. Nova York: William Morrow and Company Inc., 1997.

BRUNO, G. *Atmospheres of Projection*: Environmentality in Art and Screen Media. Chicago: The University of Chicago Press, 2022.

LIRA, J. "Sexo e Arquitetura na Cidade", in FAU Encontros: Sexo e Arquitetura na Cidade, março de 2021. Disponível em: https://www.fau.usp.br/eventos/fau-encontros-sexo-e-arquitetura-da-cidade/. Acesso em: 09 set. 2024.

MAIA, H.. *Cine(mão)*: espaços e subjetividades darkroom. Salvador: Devires, 2018.

PRECIADO, P. "Museu, lixo urbano e pornografia", in Revista Periódicus, v. 1, n. 8, p. 20-31, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686. Acesso em: 8 nov. 2022.

WILLIAMS, L. (ed.). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 2004.

Análise da Implementação e Execução da LPG nos municípios capixabas: desafios e perspectivas[61]

Analysis of the Implementation and Execution of the LPG in Capixaba Municipalities: challenges and perspectives

Arthur Fiel[62]
(Doutor – PÓSCOM/UFES)

Resumo: Esta comunicação examina o impacto da Lei Paulo Gustavo (LPG) no Espírito Santo, com base em um ano de monitoramento realizado pelo Observatório do Cinema e Audiovisual Capixaba (OCAC/UFES). Constatou-se que, embora a LPG tenha alcançado capilarização inédita, sua implementação revelou-se especialmente desafiadora na esfera municipal. Ao expor essas problemáticas, discute-se como universidades públicas podem colaborar com a formulação e execução de políticas culturais em Estados e Municípios.

Palavras-chave: Lei Paulo Gustavo; Cinema e Audiovisual; OCAC; Monitoramento; Espírito Santo.

Abstract: This paper examines the impact of the Paulo Gustavo Law (LPG) in Espírito Santo, based on one year of monitoring conducted by the Observatory of Capixaba Cinema and Audiovisual (OCAC/UFES). It was found that, although the LPG achieved unprecedented capillarity, its implementation proved particularly challenging at the municipal level. By exposing these issues, the paper discusses how public universities can collaborate in the formulation and execution of cultural policies in states and municipalities.

Keywords: Paulo Gustavo Law; Cinema and audiovisual; OCAC; Monitoring; Espírito Santo.

Introdução

A promulgação da Lei Complementar nº 195/2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo (LPG), e sua regulamentação pelo Decreto nº 11.525/2023, configuram um marco na política cultural brasileira contemporânea. Ao destinar mais de R$ 3,8 bilhões ao setor cultural, dos quais cerca de R$ 2,8 bilhões foram reservados ao audiovisual, a norma buscou responder simultaneamente a uma conjuntura de crise – marcada pelos impactos da pandemia de Covid-19 e pela descontinuidade de políticas estruturantes – e à histórica concentração geográfica e econômica do investimento em cultura (Brasil, 2022a; Brasil, 2022b).

61 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão "CI 45: Políticas públicas e regulamentação do audiovisual no Brasil".
62 | Professor do Programa de PÓSCOM e DEPCOM na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Coordenador do Observatório do Cinema e Audiovisual Capixaba. E-mail: arthur.fiel@ufes.br

No campo específico do cinema e do audiovisual, a LPG se destacou tanto pela magnitude do aporte de recursos quanto pelo seu desenho federativo, que combina critérios populacionais e de rateio do Fundo de Participação dos Estados (FPE) e do Fundo de Participação dos Municípios (FPM), impondo aos entes subnacionais a necessidade de elaborar planos de ação e chamadas públicas para acessar e executar os recursos.

Ao território mineiro, foram inicialmente destinados R$ 75.814.310,10 (setenta e cinco milhões, oitocentos e catorze mil, trezentos e dez reais e dez centavos), sendo R$ 40.760.549,57 (quarenta milhões, setecentos e sessenta mil, quinhentos e quarenta e nove reais e cinquenta e sete centavos) para o Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo (Funcultura) e R$ 35.053.760,54 (trinta e cinco milhões, cinquenta e três mil, setecentos e sessenta reais e cinquenta e quatro centavos) distribuídos entre os municípios.

Partindo de uma perspectiva que articula economia política do audiovisual, estudos de políticas culturais e territorialidades da cultura (Fiel, 2024; Mata-Machado, 2023; Tolila, 2007), este estudo busca discutir como a distribuição dos recursos se materializou no território capixaba; quais foram as principais dificuldades na elaboração e execução dos editais; e, por fim, de que modo as universidades públicas podem atuar como parceiras estruturantes na formulação, implementação e avaliação de políticas culturais em nível estadual e municipal. Para tanto, partiremos para uma análise sintética do caso de cinco municípios capixabas, com características socioeconômicas e culturais distintas.

Metodologia

A presente pesquisa foi desenvolvida no âmbito dos planos de ensino-pesquisa-extensão desenvolvidos por este docente na Universidade Federal do Espírito Santo. A este plano vinculam-se as disciplinas de “Legislação e Ética no Audiovisual” e “Produção Executiva e Mercado Audiovisual”, localizadas no quinto e sétimo período do curso, respectivamente, estando também vinculada ao projeto de pesquisa intitulado “História, política e poéticas audiovisuais”, como também ao projeto de extensão “Observatório do Cinema e Audiovisual Capixaba” (OCAC/UFES).

Do ponto de vista metodológico, adota-se uma abordagem quali-quantitativa, combinando: (a) levantamento e análise documental dos planos de ação e dos editais municipais de LPG; (b) sistematização de dados fornecidos pelo painel do Ministério da Cultura; e (c) estudos de caso de municípios com perfis socioeconômicos distintos.

Entre setembro de 2023 e setembro de 2024, foram monitoradas, acompanhadas e identificadas e coletadas todas as chamadas públicas municipais relacionadas ao audiovisual lançadas pelos municípios capixabas. Esses editais foram baixados, organizados em repositório em nuvem e analisados em duas etapas, de modo a contemplar não apenas as versões originais, mas também as retificações posteriores. A primeira etapa consistiu em um mapeamento exploratório conduzido por discentes de graduação matriculados nas disciplinas supracitadas, sob

orientação docente; a segunda envolveu um processo de refinamento analítico por bolsistas de iniciação científica e integrantes do projeto de extensão, com codificação de variáveis e discussão coletiva dos achados.

Para os fins de redação deste material, optou-se por articular uma leitura panorâmica dos dados com uma breve apresentação das problemáticas encontradas na execução da lei em cinco municípios. A escolha desse recorte combina critérios de diversidade populacional, perfil econômico (rural, misto, turístico-industrial) e volume de recursos destinados ao audiovisual, permitindo observar como a mesma arquitetura legal produziu configurações distintas quando mediada por contextos locais específicos.

Distribuição dos recursos no âmbito dos municípios capixabas

Como sinalizado em nota introdutória, 78 dos 78 (100%) dos municípios capixabas tiveram seus planos de ações aprovados e receberam recursos do MINC para a execução da LPG em seus territórios. Para fins de compreensão da distribuição dos recursos inicialmente alocados para distribuição entre os entes municipais, consideremos a tabela abaixo.

Tabela 1 – Municípios capixabas alocados nas faixas de aporte de recursos adotadas pelo MINC

Porte	Proporção de recursos (para o audiovisual – Incisos I a IV)	Quantidade de municípios capixabas	%
A	*Até R$ 50.000,00*	0	-
B	*Entre R$ 50.000,00 e R$ 100.000,00*	10	12,82
C	*Entre R$ 100.000,01 e R$ 200.000,00*	33	42,31
D	*Entre R$ 200.000,01 e R$ 500.000,00*	24	30,77
E	*Entre R$ 500.000,01 e R$ 1.000.000,00*	2	2,56
F	*Entre R$ 1.000.000,01 e R$ 5.000.000,00*	9	11,54
G	*Entre R$ 5.000.000,01 e R$ 10.000.000,00*	0	-
H	*Acima de R$ 10.000.000,01*	0	
-	*Total de municípios beneficiados em escala estadual*	78	100

FONTE: Elaboração do autor a partir da tabela presente na Cartilha Lei Paulo Gustavo: Audiovisual (BRASIL, 2022).

A tabela acima, no entanto, apenas apresenta a nós a categorização da faixa repasse e aporte de recursos para aplicação no setor audiovisual, de acordo com o porte dos municípios – levando em conta suas características populacionais. No monitoramento realizado pelo OCAC/UFES, identificamos 78,21% de efetiva implementação dos planos apresentados pelos municípios capixabas. Dos 78 municípios, 7 (8,97%) reverteram/repassaram seus recursos para o estado do Espírito Santo, e, 17 (21,79%) não lançaram chamadas direcionadas ao setor audiovisual. Para fins de uma melhor compreensão, passemos a análise de cinco casos particulares.

Discussão: principais problemáticas encontradas

Os estudos de caso permitem aprofundar essas tendências gerais, evidenciando como os desafios da implementação da LPG se manifestam de maneira específica. Divino de São Lourenço, por exemplo, é um município de aproximadamente cinco mil habitantes, com economia fortemente apoiada na agropecuária. Com um total aplicado ao audiovisual de R$ 42 (quarenta e dois mil) dos R$56 (cinquenta e seis mi) recebidos pelo município, a gestão local se deparou com limites claros de infraestrutura institucional e de capital humano especializado, além da pouca familiaridade com o ecossistema audiovisual. Neste cenário, foram notadas duas particularidades recorrentes em diversos outros municípios de pequeno porte: sendo, a principal deles, a dificuldade das gestões municipais em elaborar editais que dialoguem com a realidade local, o que se expressou na adoção de chamadas públicas com formatos genéricos, se apropriando de um modelo de editais de cidades vizinhas que, por sua vez, buscaram referências em outros municípios e/ou estados. Além disso, foi perceptível a má distribuição de recursos aplicados entre as diversas possibilidades de linguagens e atividades permitidas pelos incisos presentes no Art. 6 da LPG, dedicados ao audiovisual. No município supracitado, o teto de 42 mil reais destinados ao setor audiovisual foi direcionado para a realização de 8 (oito) obras de curta-metragem, tendo sido distribuído quatro prêmios de R$1.700,00 (hum mil e setecentos reais) e quatro outros prêmios no valor de R$2.850,54 (dois mil oitocentos e cinquenta e cinquenta e quatro centavos). Este mesmo município aplicou R$14.101,08 (quatorze mil, cento e um e oito centavos) no fomento a formação e festivais audiovisuais, distribuindo o recurso em dois prêmios de R$7.054,54 (sete mil e cinquenta e cinquenta e quatro centavos).

Outros municípios, como, Santa Maria de Jetibá e Marataízes, com populações intermediárias e economias baseadas em agricultura e turismo, respectivamente, ilustram um cenário também complexo. Em ambos os casos, tiveram recursos aplicados ao audiovisual superiores ao caso anterior, tendo aplicação de R$ 256,500,00 (duzentos e cinquenta e seis mil reais) em Santa Maria do Jetibá, e, R$ 244,673,56 (duzentos e quarenta e quatro mil, seiscentos e setenta e três reais e cinquenta e seis centavos) em Marataízes. Nesta situação, percebemos a persistências de problemas recorrentes: interpretações equivocadas sobre formatos e durações – como editais que classificam curtas ou "minidocs" com tempos de 30 a 50 minutos –, fragilidade na operacionalização de ações afirmativas e permissividade quanto à inscrição de proponentes não residentes nos limites territoriais dos municípios – não tratando-se aqui do caso de consórcios intermunicipais – algo que tensiona os objetivos e desejos da própria legislação, no fortalecimento dos arranjos produtivos locais (APLs).

Guarapari e Serra, por seu turno, evidenciam desafios de outra natureza. Guarapari, importante destino turístico com forte fluxo sazonal de visitantes, aplicou cerca de R$ 878 mil no audiovisual, enquanto o município da Serra concentrou mais de R$ 3 milhões de recursos recebidos, sendo o município com o maior repasse no estado. Apesar do alto valor, o município teve uma das mais complexas e conturbadas experiências do estado. Nesses dois municípios, localizados na região metropolitana, a existência de economias mais dinâmicas e de algum tecido cultural prévio não se traduziu, automaticamente, em uma execução fluida da lei. Pelo contrário, a maior visibilidade dos recursos promoveu, além do acirramento das disputas nos próprios

editais, dado a presença de uma maior organização do setor nestes municípios, uma série de contestações quanto aos critérios de seleção, desenho e aplicação das ações afirmativas, bem como à transparência dos processos.

Esse quadro evidencia que a expansão de recursos e a ampliação territorial do fomento, quando não acompanhados de uma qualificação das gestões e o acesso a dados que permitam a estruturação de políticas públicas baseadas em evidências (PPBE) não eliminam assimetrias estruturais; pelo contrário, em muitos casos, tornam suas assimetrias ainda mais explícitas. Dessa forma, percebemos que a não compreensão dos APL do audiovisual, principalmente por parte dos entes federativos, em especial, nos municípios de pequeno porte, leva a (re)produção de chamadas públicas que reforçam desequilíbrios que o próprio desenho político da LPG buscou combater.

Considerações Finais

À luz dos resultados preliminares das pesquisas desenvolvidas no âmbito do Observatório do Cinema e Audiovisual Capixaba (OCAC/UFES), torna-se evidente que a implementação da LPG no Espírito Santo não pode ser lida apenas em termos de execução orçamentária, mas como um laboratório para refletir sobre a articulação entre política cultural, capacidades administrativa e operacional dos entes federativos, como também das possíveis mediações técnico-acadêmicas. Nesse sentido, as instituições de ensino superior, em especial, as universidades públicas (federais, estaduais e municipais) e os institutos federais espalhados pelo território brasileiro, podem assumir um papel estratégico nos processos de construção, implementação e execução das políticas culturais do país, em especial, a partir das interações e interlocuções estabelecidas com os estados e municípios brasileiros.

As possibilidades de atuação dessas instituições, já experimentadas em escala piloto nas pesquisas e atividades extensionistas realizadas pelo OCAC/UFES, e que sustentam essa comunicação, podem ser agrupadas em, pelo menos, cinco frentes: (1) mapeamento e diagnóstico do APL audiovisual, para a produção dados a partir do desenvolvimento de pesquisas aplicadas; (2) capacitação e formação técnica de gestoras e gestores da cultura, com foco em legislação, desenho de editais próximos às suas realidades territoriais; (3) acompanhamento e suporte à elaboração das chamadas públicas, respeitando a autonomia dos entes, mas oferecendo orientações técnicas, parâmetros e metodologias de análise, que contribuam para reduzir as assimetrias presentes nos territórios; (4) construção de redes de cooperação entre municípios, Estado e instituições de ensino superior; e, (5) produção de relatórios de avaliação e estudos de impacto, capazes de subsidiar o desenho e a implementação de novas políticas públicas baseadas em evidências.

Neste cenário, é ainda necessária a realização de uma aprofundada análise acerca da implementação e execução da LPG nos estados e municípios que receberam e aplicaram seus recursos. Este amplo diagnóstico, a ser realizado a partir de relações com organismos e instituições atuantes nas Unidades Federativas do Brasil, poderá funcionar como um campo de prova para a capacidade do pacto federativo no desenho de políticas culturais baseadas em princípios

de descentralização e capilaridade. A resposta a esse desafio, como se buscou argumentar, dependerá menos da formulação abstrata das leis, sejam elas emergenciais ou não, e mais na estruturação de redes estáveis de cooperação, nas quais municípios, estados, União, institutos de ensino superior e sociedade civil possam construir, em diálogo, parâmetros comuns para um audiovisual mais diverso, descentralizado e socialmente referenciado.

Referências

BRASIL. *Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022*. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 8 jul. 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cartilha do audiovisual: Lei Paulo Gustavo*. Brasília, 2022. FIEL, Arthur (org.). *Economia e Política(s) do Audiovisual*. Vitória: OCAC: PROEX/UFES, 2024.MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. *Política cultural*: fundamentos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.TOLIA, Paul. *Cultura e economia*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

Um retorno a Freud e Barthes para pensar a crítica de processos de criação de cineastas[63]

A return to Freud and Barthes to consider the critique os filmmakers' creative processes

Bárbara Piazza dos Reis[64]
(Mestre e Doutoranda em Comunicação e Cultura – UFPR)

Resumo: Discute-se a proposta teórico-metodológica de minha dissertação de mestrado, onde a Psicanálise Freudiana, a Semiologia Barthesiana, a Teoria de Cineastas e a Crítica de Processos de Criação auxiliam a: explorar relações entre a biografia e a cinematografia de Petra Costa; compreender como se opera, em termos psicológicos, e como se figura, em termos narrativos, sua insistência no tema da morte; e interpretar como se dá o processo de conversão do desprazer ao prazer na atividade criativa.

Palavras-chave: Cinema; Semiologia; Psicanálise; Petra Costa.

Abstract: This paper discusses the theoretical and methodological approach of my master's thesis, where Freudian Psychoanalysis, Barthesian Semiology, Filmmaker Theory, and the Critique of Creative Processes help to: explore the relationships between Petra Costa's biography and cinematography; understand how her insistence on the theme of death operates in psychological terms and is represented in narrative terms; and interpret how the process of converting displeasure to pleasure occurs in creative activity.

Keywords: Cinema; Semiology; Psychoanalysis; Petra Costa.

A criação cinematográfica de Petra Costa através do luto e a conversão do desprazer em prazer (2025) floresceu do interesse em compreender processos comunicativos atravessados por uma demanda afetiva, resultante da experiência de perda. A obra de Petra Costa, assim, constituiu um delicado objeto, já que a trajetória pessoal da artista foi marcada pela morte precoce da irmã mais velha, Elena, que se suicidou aos vinte anos, quando a diretora tinha apenas sete. As homenagens familiares em sua filmografia (*Olhos de Ressaca*, 2009; *Elena*, 2012; *Democracia em Vertigem,* 2019), bem como os retratos de experiências-limite ligadas à perda (*Elena*, 2012; *Olmo e a Gaivota*, 2014; *Democracia em Vertigem,* 2019), permitem ler tais filmes como narrativas autobiográficas atravessadas pelo luto e pelo temor da repetição da morte — ainda que simbólica. À luz da Psicanálise Freudiana, da Semiologia Barthesiana, da Teoria de Cineastas e da Crítica de Processos de Criação, a investigação se debruçou sobre as relações entre biografia e cinematografia para compreender, por um lado, como se organiza psiquica-

63 | Trabalho apresentado durante o XXVIII Encontro SOCINE no seminário temático *Teoria de Cineastas: dos processos de criação à dimensão política do cinema*
64 | Psicóloga, Escritora e Pesquisadora | E-mail: contato.antropoiesis@gmail.com

mente a insistência de Petra Costa no tema da morte e, por outro, como tal insistência se figura narrativamente. Interessou, sobretudo, interpretar de que modo a atividade criativa opera uma conversão do desprazer em prazer.

Com o objetivo de acessar a percepção subjetiva da cineasta, os filmes foram colocados em diálogo com materiais extrafílmicos, como entrevistas e falas públicas. Essa escolha metodológica se inspirou na Crítica de Processos de Criação desenvolvida por Cecília Salles (2016, 2017), que amplia o escopo da Crítica Genética — centrado nos "manuscritos" — à interpretação dos chamados "documentos de processo", vestígios de um pensamento em criação que não se encerra no lançamento da obra. A análise, erguida sobre a transcrição dos enredos fílmicos em imagens, cenas e diálogos, identificou não só momentos em que o luto se manifesta enquanto desprazer, mas também aqueles em que, apesar da consciência da morte, a fantasia e a criação reconfiguram o luto e instauram zonas de satisfação regidas pelo *princípio do prazer,* nem sempre convergentes com a realidade. Salles (2016) convoca uma "pesquisa colaborativa", não orientada por modelos de análise fechados, mas por instrumentos capazes de ativar a complexidade do processo criativo, singular à cada criador/a. Neste caso, a investigação se centrou especialmente na articulação entre luto, pulsão e estilo.

Na tradição psicanalítica, o luto não se reduz a um estado patológico, mas designa um processo de trabalho psíquico, no qual o sujeito é convocado a se separar, progressivamente, de um objeto investido libidinalmente e no entanto perdido. Em *Luto e melancolia*, ensaio publicado em 1917, Freud (2013, p. 29) descreve esse trabalho como "a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc", algo que preencha o status de "objeto amado". Este movimento, lento e doloroso, no qual a realidade impõe ao psiquismo a necessidade de reconhecer a perda e redistribuir a energia antes ligada ao objeto ausente, implica ao sujeito não o esquecimento, mas a transformação da relação com aquilo que se perdeu.

Esta transformação convoca diretamente a noção de pulsão (*Trieb*), conceito-limite entre o somático e o psíquico. Diferentemente do instinto, a pulsão não possui objeto fixo nem caminho predeterminado de satisfação; ela ocupa um lugar de mediação entre as excitações somáticas, de um lado, e as ideias e os afetos, de outro (GARCIA-ROZA, 2004; FREUD, 2020). Caracterizada por uma fonte, uma pressão constante, uma meta e um objeto variáveis, ela pode sofrer deslocamentos e transformações ao longo da vida psíquica. Essa plasticidade, portanto, permite pensar a criação artística como um destino possível da pulsão, sobretudo quando o encontro com o objeto é atravessado pela perda.

O filme *Elena* (2012), primeiro longa-metragem dirigido por Petra Costa, foi um projeto gestado por anos até finalmente ser produzido e lançado, decorrente da necessidade de contar uma história: o trauma de ter perdido a irmã para a depressão e o suicídio. Nesse sentido, a criação e a memória servem como antíteses à repetida semântica da perda, capazes de ressignificar o

trauma originário e sublimá-lo em uma produção estética que possibilita a experiência de prazer. Os filmes de Petra Costa, assim, seguem um viés que ela mesma defende: criar intimidade com a morte, "o [processo] mais importante nessa passagem pela vida" (CANAL BRASIL, 2020).

No interior da metapsicologia freudiana, o conceito de sublimação emerge como tentativa de compreender atividades humanas que, embora não manifestem relação direta com a sexualidade, encontram sua força motriz na pulsão sexual. Conforme discorrem Laplanche e Pontalis (2001), Freud identifica como atividades de sublimação, principalmente, a criação artística e a investigação intelectual. Diz-se que uma pulsão é sublimada na medida em que sua meta é deslocada para um novo objetivo não sexual, sem que sua intensidade seja abolida. A sublimação não implica renúncia pulsional, mas transformação de seus destinos. Trata-se de um processo no qual a energia libidinal é reinscrita em objetos culturalmente valorizados. Na obra de Petra Costa, observa-se que a criação artística conserva a tensão pulsional, fazendo da obra um lugar de elaboração — e não de superação — do luto.

Traçada essa compreensão, pode-se avançar para a aventura semiológica barthesiana. Em *O Grau Zero da Escritura*, ensaio publicado em 1953, Roland Barthes propõe pensar o estilo como aquilo que escapa à intenção consciente do autor: "imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte" (1974, p. 122). O estilo, portanto, seria "produto de um impulso", não de uma escolha deliberada — "é a parte privada do ritual; eleva-se a partir das profundezas míticas do escritor e expande-se fora de sua responsabilidade", "no limite da carne e do mundo" (BARTHES, 1974, p. 122).

Embora Barthes tenha escrito pouco sobre cinema, suas formulações podem ser articuladas às contribuições de David Bordwell e Kristin Thompson (2013), para quem o estilo corresponde a um sistema formal constituído pelo uso recorrente de técnicas — *mise-en-scène,* enquadramento, montagem e som — que conferem textura à obra. Essas práticas formais são atravessadas por condições históricas, materiais e narrativas, bem como por convenções e clichês que codificam o relato. O estilo pode ser reconhecido tanto no conjunto da obra de um/a cineasta quanto em tradições coletivas, associadas a gêneros ou movimentos cinematográficos. No cinema de Petra Costa, essa dimensão estilística é atravessada por uma forte inscrição autobiográfica, aproximando-se de uma escrita de si, na qual autora, narradora e personagem tendem a coincidir. As fronteiras entre a experiência vivida e sua figuração fílmica tornam-se, então, particularmente porosas.

Assim, o estilo transcorre aquilo que, outrora indecifrável, passa a ser percebido como sintoma, manifestação visível que demanda a sua decodificação. A Psicanálise, tradicionalmente, opera sobre conceitos imateriais, que são acessados e reconhecidos através de indícios deixados por aquilo que é visível e passível de ser interpretado — como os sonhos, os atos falhos e os sintomas —, permitindo acessar as forças pulsionais em jogo no corpo de quem cria. Em *Inibição, sintoma e angústia,* ensaio publicado em 1926, Freud (2014, p. 19-20) define o sintoma como "indício e substituto de uma satisfação instintual que não aconteceu". Isso implica considerar que, para quem cria, imprimir um estilo sobre a sua obra não necessariamente coincide

com a intencionalidade e/ou com o prazer. O sintoma atua como um "conteúdo manifesto", expressão cunhada por Freud pela primeira vez no ensaio *A Interpretação dos Sonhos* em correlação ao "conteúdo latente", e se refere a "qualquer produção verbalizada — desde a fantasia à obra literária — que se pretende interpretar segundo o método analítico" (LAPLANCHE, 2001, p. 100). Da mesma forma que ocorre com o sonho, é através do estilo — e, no caso desta pesquisa, do estilo cinematográfico de Petra Costa —, portanto, um sintoma, um conteúdo manifesto, que se chega ao conteúdo latente. O estilo imprime algo sobre a história daquele corpo e sobre o que ele, no contato com as exigências da realidade — como a norma culta da língua ou a consciência sobre a finitude humana —, teme e deseja.

Como procedimento metodológico, a transcrição dos enredos fílmicos foi sucedida por uma etapa de decodificação semiológica. A partir do que propõe Roland Barthes em *Elementos de Semiologia*, ensaio publicado em 1964, considerou-se que o sistema de significação envolve um plano de expressão (E), um plano de conteúdo (C) e a relação entre ambos (R). Assim, a fórmula dos sistemas conotativos — (E R C) R C — permitiu distinguir dois níveis de leitura: o conteúdo manifesto / significante — (E R C) — e o conteúdo latente / significado — R C —. Essa operação conduziu o entendimento dos sentidos inscritos em cenas e sequências recorrentes da obra de Petra Costa, associando-os a seus temores e desejos.

IMAGEM 1 - VERA FLUTUA NA PISCINA



Fonte: ***Olhos de Ressaca***, dirigido por Petra Costa (2009)

Avessa à divisão entre documentário e ficção, Petra Costa considera que, ao trabalhar com Ava Rocha em *Olhos de Ressaca* (2009), descobriu "o prazer da montagem", uma "dança entre imagem e som" (ELENA FILME, 2015). Após Vera, avó da cineasta, tecer comentários sobre as saudades que sente da falecida mãe, sua imagem flutuando na piscina remete, mesmo que de modo ainda tênue, à personagem Ofélia — figura que retorna em *Elena* (2012) com força imagética e simbólica. O corpo, entregue à deriva, encarna simultaneamente pulsão de vida e de morte, enquanto a piscina torna-se, metaforicamente, útero e túmulo — suspensão temporal anterior à palavra, flutuação entre o que foi e o que ainda resta.

A fantasia, expressa em devaneios e na atividade artística, possibilita a dissociação do real e realoca a atividade pulsional, anteriormente direcionada a objetivos específicos, a estados intermediários de busca e satisfação — permitindo que o desprazer ligado à perda encontre novas formas de expressão e possa, assim, se reconfigurar no encontro com o prazer.

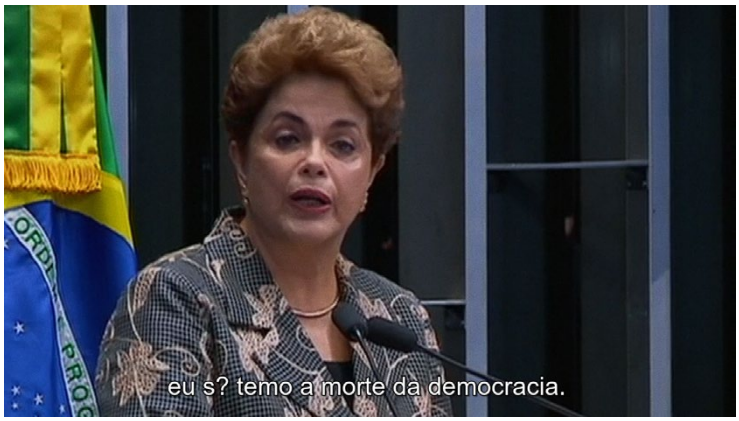
IMAGEM 2 - PETRA LEVA A CONCHA AO OUVIDO



Fonte: ***Elena***, dirigido por Petra Costa (2012)

É a partir de um jogo de correspondências entre irmãs que o filme *Elena* (2012) opera: áudios que Elena gravou no passado para se comunicar com a família enquanto residia em Nova York e se preparava para ser atriz de cinema compartilham espaço com áudios gravados por Petra no presente para se comunicar com a falecida irmã. As duas vozes, portanto, se misturam. O momento decisivo no qual Petra compreende e aceita a morte de Elena é sequenciado pela imagem da cineasta segurando uma grande concha e levando-a ao ouvido. Este objeto, no próprio filme, é apresentado como o presente de aniversário que Petra recebera da irmã ao completar seus sete anos. A cena, portanto, configura um gesto, uma coreografia do contato, e sintetiza um profundo desejo: reviver Elena através da memória. A concha exprime fragmentos de memória investidos de libido, que retornam como signos do irreversível e inconsolável. Se a tentativa de reter o objeto perdido convive com a impossibilidade de restituição plena de sua imagem, a montagem torna-se ritual de aproximação: o corpo não pode mais ser tocado, mas a imagem ainda pode ser manipulada, escutada, relida.

IMAGEM 3 - APÓS O ***IMPEACHMENT***, DILMA SE DESPEDE DO CARGO DE PRESIDÊNCIA



Fonte: ***Democracia em Vertigem***, dirigido por Petra Costa (2019)

Em *Democracia em Vertigem* (2019), a composição narrativa do drama político parte, sobretudo, da apropriação de um drama familiar. O papel protagonista, de filha, que Petra Costa encarna em *Elena* (2012), ressurge na figura da democracia brasileira — o que é possível de perceber na narração em *off* da cineasta, em asserções como "eu e a democracia temos quase a mesma idade". Já o papel materno, outrora encarnado por Li An, mãe da cineasta, é transferido para a figura de Dilma Rousseff — o filme reserva a ambas uma fotografia muito similar: mulheres, mineiras, militantes, estudantes da mesma escola e presas no mesmo presídio.

Se em *Elena* (2012) Petra revela que temia chegar à idade da irmã e se encontrar com o mesmo destino — a morte —, em *Democracia em Vertigem* (2019) tal medo é transposto à possibilidade de morte da Democracia, através de uma narrativa que emerge da figura materna e expõe o trauma através do medo de sua repetição. Dilma, após sofrer o *impeachment,* se despede e diz que, "por duas vezes", viu "de perto a face da morte" — quando foi "torturada por dias seguidos" e quando foi acometida por "uma doença grave e extremamente dolorosa" (o câncer). Mas, naquele instante, seu único temor era "a morte da Democracia". O luto individual da cineasta, neste momento, conecta-se a uma experiência coletiva de perda, deflorada no entrelaçamento entre os dramas pessoais e políticos.

Os conteúdos latentes identificados delineiam um percurso de elaboração do luto que envolve o resgate da memória traumática, o contato reiterado com a imagem do objeto perdido, seu espelhamento em outras figuras e o temor pela repetição da morte. A atividade cinematográfica de Petra Costa reinscreve, de modo insistente, a experiência da falta. No espaço lúdico criado pelos filmes, o desprazer é transformado em forma sensível, instaurando um pacto de intimidade com o espectador. Eis a sua escritura. Eis o seu estilo como sintoma — esse "compromisso entre uma liberdade e uma lembrança" (BARTHES, 1974, p. 125).

Referências

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia.* 15. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

BARTHES, R. O Grau Zero da Escritura. *Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura.* São Paulo: Cultrix, 1974.

BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico.* Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução.* Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

CANAL BRASIL. *Petra Costa e Bárbara Paz | A Arte do Encontro.* YouTube: Canal Brasil. Publicado em: 13 jan. 2020. Disponível em: https://youtu.be/hKKNdj0iI2g. Acesso em: 22 fev. 2024.

ELENA FILME. *Petra Costa participa de debate sobre ELENA na UFMG.* YouTube: Elena Filme. Publicado em 6 de ago. de 2015. Disponível em: https://youtu.be/l5S0Zd36_Q?si=uswThYr6u9nvnFEs. Acesso em: 26 fev. 2024.

FREUD, S. *As pulsões e seus destinos.* Edição Bilíngue. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, S. *Luto e Melancolia.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAPLANCHE, J. *Vocabulário da psicanálise / Laplanche e Pontalis.* Direção de Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NUSOM USP. *Palestras NuSom - Conversa com Cecilia Almeida Salles.* YouTube: Nusom USP. Publicado em: 24 ago. de 2016. Disponível em: https://youtu.be/1BYIYoth32Y?si=ZKJBpx77ZMLRuni0. Acesso em: 7 nov. 2024.

SALLES, C. A. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. *SIGNUM: Estud. Ling.,* Londrina, n. 20, v. 2, p. 41-52, ago. 2017.

Imagens que sonham, inventam países... As latências das imagens em Maurício Lissovsky[65]

Images that dream, invent countries... The latencies of images in Maurício Lissovsky

Beatriz Furtado[66]

Resumo: O que guardam as imagens, o que fazem, como agem quando não estão sob a vigilância da perspectiva humana? São perguntas que se reformulam nesse texto a partir de provocações teóricas feitas por Maurício Lissovsky (2011) quando afirma que as imagens dão vida aos seus sonhos, inventam países, proporcionam viagens, constituem famílias, cultivam desavenças. Este artigo afirma a importância de permanecer com a questão levantada por Lissovsky e o coloca em diálogo com o pensamento do animismo.

Palavras-chave: Imagens; Fabulação; Animismo; Latência.

Abstract: What do images harbor, what do they do, how do they act when they are not under the surveillance of the human perspective? These questions are reformulated in this text through the theoretical provocations made by Maurício Lissovsky (2011) when he states that images give life to dreams, invent countries, provide journeys, start families and cultivate disagreements. This article affirms the importance of persisting with the question raised by Lissovsky and places him in dialog with animism theory.

Keywords: Images; Fabulation; Animism; Latency.

Introdução

Desde sempre, as imagens se fizeram enigmáticas. Há sempre algo nelas da ordem do inapreensível, que pode ser traduzido numa espécie de resistência ao domínio do olhar e da compreensão do humano. Neste artigo, tomamos a pergunta de Maurício Lissovsky (2009) - sobre o que fazem as imagens quando não estamos a olhar para elas — como uma provocação teórica. A pergunta, desde nossa perspectiva, inscreve-se num tipo de leitura em que se pressupõe que as imagens têm vida, são animadas e, portanto, têm uma independência em relação ao nosso olhar, ao que fazemos com elas e em como produzimos sentido através delas.

65 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: arquivo e contra arquivo: práticas, métodos e análises de imagens.

66 | Beatriz Furtado é docente do Instituto de Cultura e Arte, do PPG em Comunicação e do PPG em Artes, e da graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Ceará.

> O enigma da imagem 'assombra' a humanidade desde tempos imemoriais. Nossa primeira reação diante das novas mídias e das novas feições da imagem técnica foi supor que uma banalização crescente estava em curso. Mas, assim como a fotografia acabou por nos abrir, para além da estrita reprodutibilidade técnica, questões inexploradas como a latência, a espera, o instantâneo, a historicidade dos acontecimentos, a aura etc. também a natureza digital da imagem e seus regimes de distribuição nos levam muito adiante do que inicialmente se imaginou [...]. (Lissovsky, 2009, *on-line*).

Lissovsky dá consequência a análise feita por Benjamin (1985) sobre a reprodutibilidade técnica das imagens, apontando não somente para a perda da aura, mas também para uma certa vitalidade das imagens, ao compreendê-las como objetos latentes. Se, de um lado, as imagens técnicas ganharam uma certa autonomia em relação ao olhar, por outro, essa autonomia nos fez ver regimes e estados das imagens que não haviam sido pautados. O próprio conceito de aura, uma ideia de viés religioso, que foi apropriada por Benjamin, deixa ver a vitalidade das imagens quando numa relação de culto, como experiência única e, sobretudo, sagrada. O que as imagens técnicas trazem consigo é a abertura para além da experiência única e do aurático, que, nos termos de Lissovsky, são suas latências, o que se encontra oculto nas imagens.

O que torna as imagens técnicas algo fascinante é exatamente a restrição às mediações humana, ou seja, a ideia de que as imagens estão a serviço das mediações. É nesse sentido que a pergunta de Lissovsky nos parece ter como resposta uma busca nos tempos anacrônicos e policrônicos que as comporiam, em sobrevivências de inúmeras épocas. Há sempre algo a ser atualizado nas imagens, há sempre algo que escapa ao olhar. Não por uma desatenção ou desvio, mas pelos tempos que lhes habitam. Às teorias compete rasgar os tempos, ir em busca dos seus enigmas e seus sentidos fabulares.

A fabulação é um conceito que atravessa famílias distintas de pensamento. Aqui, tomamos o conceito que perpassa a obra de Deleuze quando se refere, em sua filosofia política, a um povo porvir (Deleuze; Guattari, 1992). Deleuze define a função fabuladora como uma potência. A fabulação é quem dá vida, quem cria mundos e, nesse sentido, povos em latência. Não se trata de imaginar, mas de devires (Deleuze, 2014, p. 14). Fabulação, nessa perspectiva, guarda tensão com o tempo, com um modo de existência e com o que ainda não se fez. É no embate com o tempo que a fabulação se realiza como potência.

Quando Lissovsky atribui às imagens uma vida, dá a elas um domínio fabulatório, que as faz sonhar e construir mundos a um só tempo que postula a intensificação das potências dos mundos imagéticos. Ao atribuir às imagens a condição de sujeitos com vida própria, animadas ao longo de suas existências, não subjugadas ao domínio humano, Lissovsky parece se referir ao que Benjamin afirma existir de estranho que se passa às imagens técnicas. "A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente." (Benjamin, 1985, p. 94).

Benjamin expressa o valor de magia das imagens para além da técnica, atribuindo à reprodução do mundo visível a capacidade de produzir centelhas do acaso, ou o que a realidade chamuscou à imagem e portadora do poder de aninhar futuros. Ao mesmo tempo, diz Benjamin, a fotografia revela aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas minúsculas, ocultas, lugar onde encontrariam refúgio nos sonhos. É nesse sentido que Lissovsky faz fabular sobre o que fazem as imagens em seus refúgios. "[...] as imagens dão vida aos sonhos que estão guardados dentro delas. Inventam países, proporcionam viagens, constituem famílias, cultivam desavenças. Quando nossa vigilância cochila, as imagens fazem suas travessias e travessuras." (Lissovsky, 2009, p. 121).

À essas formas de vida da imagem poderíamos acrescentar outras mais. Entretanto, o que importam são menos as respostas que as perguntas, essas que dão às imagens uma vida. Nos termos de Lissovsky, perguntas que põe em questão o centramento do sujeito: "sujeito antropocêntrico, eurocêntrico, brancocêntrico." (2009).

Lissovsky integra um campo de trabalhos e de teóricos que, ao longo dos anos, vêm pensando a força vital das imagens, sobretudo ao *Visual Studies*, caso, por exemplo de W. J. T. Mitchell, cujo texto fundamental tem por título "O que as Imagens Realmente Querem?" (Mitchell, 2015). Lissovsky, ressaltamos, se coloca numa posição de atenção ao que pode vir das imagens na sua pulsão vital. Leitor de Benjamin, põe-se na posição de um tipo específico de fotógrafo, aquele que aguarda que o acontecimento ocorra às imagens e se faça na dialética dos tempos perturbados em seus anacronismos, em busca dos vestígios de um tempo inscrito no agora. Há uma aposta estética, ética, teórica, nesse agora (*Jetztzeit*) benjaminiano. Seria então esse o lugar de atuação das imagens? Em seus termos, a espera inscreve os sonhos nas imagens, essas mesmas que guardam vestígios de futuro.

> São vestígios de futuro que ela mantém armazenados, encobertos até um tempo preciso que é o nosso 'agora'. Aí eles nos procuram, nos visam. É o tempo da sua 'revelação' (da sua 'redenção', diria Benjamin), em que o contínuo da história se rompe e a imagem ressurge como se houvesse sido destinada a nós, à nossa atualidade. Não há outro instrumento para 'despertar' os sonhos de futuro adormecidos nas imagens do que nossos próprios sonhos do futuro. Esta faísca que se lança de imagem do passado até nós (em que nos reconhecemos como visados por ela) é seu índice de futuro (Lissovsky, 2009).

São as imagens que nos visam. São elas que saltam, que relampejam. Não como um destino das imagens, mas como lampejos, fenômenos visuais que *ocorrem* de forma rápida e passageira. Conhecemos esses lampejos nos vagalumes (ou pirilampos), que são insetos coleópteros, com bioluminescências — capacidade de determinados organismos de gerar luz fria, numa reação química que se deve a catalisação e oxidação de uma proteína chamada luciferina. Os relampejos são transformações de energia como as que ocorrem motivadas, em algumas espécies de vagalumes, numa pulsão amorosa. É essa ação que Benjamin convoca para falar do tempo do agora que ocorre na imagem.

> [...] No campo da teoria e da crítica das imagens (entendida aqui em um campo alargado), assistimos desde há vários anos à multiplicação de trabalhos que insistem na força vital das imagens – a sua eficiência e performatividade, os seus poderes e as suas potências, a sua capacidade de produzir um pensamento independente – e remetem para aquilo a que chamarei uma forma de 'animismo teórico' (Castro, 2019, p. 250).

As imagens têm vida, pulsam, conformam, habitam o mundo, fazem crer, negam, têm existência própria. A pertinência em ver nas imagens objetos animados, cujos tempos se entrecruzam e arrastam visibilidades em suas inúmeras camadas, está presente nas muitas questões postas às imagens por curadores, pesquisadores, historiadores e teóricos das imagens, em cujo pensamento com as imagens não se consubstanciam em reproduções do mundo, mas como um trabalho incontornável com ele. As posições que as imagens tomam, como interrogam, o que fazem, que trabalho realizam, o que apagam e o que dão a ver, são alguns dos atributos que as fazem libertas e sujeitas de suas próprias vidas, tornando-as anímicas, não objetivadas.

Ao historiador, Benjamin deu o papel de detetive dessas imagens, assim como fez em sua prática quando da investigação sobre o século XIX, inscrita nas passagens parisienses. Dessa forma, podemos compreender que só há conhecimento relampejante, não tendo, portanto, um progresso no conhecer, mas atualizações. É das imagens que se irrompem os lampejos.

Essa inversão em relação ao lugar que as imagens ocupam como constituintes do mundo, diz de uma lógica dialética entre o ver e o ser visto, pressupõe a concepção de que as imagens olham a quem a elas se dirige. Mas não há transparência nessa imagem, apenas rasgos, vestígios. O que se vê nas imagens é bem aquém e além do que nelas resiste ao olhar. Só assim se abrem às fissuras, do tempo, da expectação, do que se encontra em estado de latência.

Das camadas, a poética

As imagens são agenciadoras, sujeitos que interferem no tempo, que se mobilizam no espaço. Lissovsky (2009) afirma que as imagens são portadoras de camadas, dentre as quais se encontra uma dimensão poética, qual seja, uma camada que se faz em lastros lacunares. São os vazios e os esquecimentos que se agregam ao caráter fragmentário das imagens. O que fazem as imagens quando não as vemos é uma pergunta que, de nossa perspectiva, configura um certo animismo das imagens, ou o que poderíamos chamar de uma ideia de latência que as põe em movimento, mesmo quando ninguém as observa. Um tipo de existência, de ânima das imagens, responsável, se temos alguma concordância epistêmica com essa atribuição, por criar uma fenda no modo de entender vidas não-humanas, inclusive com o que se daria na vida dos objetos.

Desde muitas perspectivas, os objetos, imagéticos ou não, têm sido pautados como problemas para as análises de diferentes campos dos saberes ocidentais. Teresa Castro (2019) fala de um retorno ao animismo que se faz sentir nos domínios da imagem, não sem antes evo-

car trabalhos distintos que trazem à tona o papel fundamental de antropólogos como Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, Tim Ingold e Eduardo Kohn, entre outros, cujos contributos têm grande incidência na reconfiguração da antropologia contemporânea.

> [...] No campo da teoria e da crítica das imagens (entendida aqui em um sentido alargado), assistimos desde há vários anos à multiplicação de trabalhos que insistem na 'força vital' das imagens – a sua eficácia e performatividade, os seus poderes e as suas potências, a sua capacidade de produzir um pensamento independente - e remetem para aquilo a que chamarei uma forma de 'animismo teórico' (Castro, 2019, p. 250).

Teresa Castro dá consequência a essa viragem animista nos estudos das imagens afirmando ao cinema sua condição anímica por excelência. Embora possamos entender que não é a condição de movimento que dá às imagens uma vida (mesmo que o movimento seja uma dobra do vivo), não é possível deixar de pensar que as teorias das imagens acompanham a trajetória das viragens da antropologia contemporânea, que tem contributos importantes na revisão do animismo.

A provocação teórica que nos faz Lissovsky é sobre a vida continuada das imagens, sem uma conexão com a percepção que delas temos, como seres produtores de atribuição de sentidos, algo que não se faz sem essa revisão do animismo da antropologia contemporânea. No entanto, pensar as imagens como viventes talvez não seja algo que se dê sem que entendamos o mundo, tudo que nele existe — não-humanos, objetos, imagens etc. — como um contraponto aos naturalistas e racionalistas, que determinam uma diferenciação sem porosidade entre humanos (esses que são subjetivados) e o que chamamos de mundo (objetificados).

Esse excepcionalismo humano, assim como uma ontologia exclusiva, originada desse pensamento moderno, é a base de sua própria ruína. Nesse sentido, a reviravolta animista impulsionada pela antropologia contemporânea, assim como tem se dado nas ciências da vida, coloca para os diferentes campos de saberes a tarefa de encontrar modos de animação do mundo, ou seja, de mobilizar as forças vitais do mundo, sem objetificá-lo.

Algumas considerações

As imagens têm um papel de resistência e de configuração do mundo sensível. As imagens tomam posições, mesmo quando essas posições dizem não à vida, como quando foram utilizadas para justificar o fascismo. Elas perdem forças quando são manipuladas, mas estão ativas e voltam-se contra as suas atribuições, tal como ocorre quando dispostas em arquivos cujo tempo mobiliza seu sentido. As imagens são obras do tempo — aparecem, se apagam, se recuperam. A imagem é uma política, uma organização, uma composição, um documento, um material vivente.

Concluímos esse texto em meio às disputas entre as imagens do genocídio dos palestinos. Lembramos de Didi-Huberman (2020), em "Imagens, apesar de tudo", a defesa que faz da exposição de quatro fotografias do processo de gaseamento, de forma clandestina, em 1944,

por membros do Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau. As imagens, diz o autor, são formas de resistência, que longe de serem absolutas, de dizerem a verdade, se apresentam fulgurantes e lacunares, abrindo brechas em meio à obscuridade do horror.

Não nos parece uma questão de crença que as imagens agem sobre nós, convocam-nos, atuam sobre nós. Não importa quão lacunares sejam, como testemunhas ou como documentos. Elas nos impõem uma fabulação, um devir com elas. É preciso ressaltar que vivemos um momento de inúmeras rupturas na relação imagética moderna, quando as relações entre as imagens e aqueles que as observam se pautavam pelo modelo de representação mimética do cinema e da fotografia analógica. De acordo com Jonathan Crary (2012), as imagens figurativas não mantêm qualquer relação com a posição de um observador, uma vez que são constituídas por milhões de *bits* de dados transformando as imagens em uma abstração do visual, redefinindo o lugar daquele que frui a imagem.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo. Brasiliense, 1985.

CASTRO, Teresa. O regresso do animismo. Cinema, efeitos de presença e imagens que agem. *In*: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. *Pós-Fotografia, Pós-cinema*. Novas configurações das imagens. São Paulo: SESC, 2019. p. 249-255.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador.* Visão e Modernidade no séc. XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo.* Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2014. (Cinema; v. 2).

DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

LISSOVSKY, Maurício. As imagens dão vida aos sonhos. [Entrevista cedida a] *TCAv. Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design,* Porto Alegre*, jun. 2011.* Disponível em: https://abrir.link/rLNYW. Acesso em: 15 abr. 2024.

LISSOVSKY, M. Viagem ao país das imagens. *In*: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem Contemporânea.* São Paulo: Hedra, 2009. (v. 1). p. 121-143.

MITCHEL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar as Imagens.* São Paulo: Editora Autêntica, 2015. 165-190.

Os olhos por detrás de Deus: Temporalidade e Espaço em "Evangelho Segundo São Mateus" de Pasolini[67]

The Eyes Behind God: Temporality and Space in Pasolini's "The Gospel According to St. Matthew"

Bento Geammal Loureiro[68]
(Graduando - UFPE)

Resumo: A presente pesquisa tem como eixo-chave a análise da obra Evangelho se gundo São Mateus (1964) de Pier Paolo Pasolini. Através do estudo dos es paços e dos gestos, dos planos e cenas, busca-se estender um diálogo entre o filme e os conceitos de paisagem, representação do real e temporalidade, ali ado a outros elementos da filmografia do diretor e se ancorando aos discursos estéticos e teóricos marcantes de sua obra literária.

Palavras-chave: Paisagem, Espaço, Temporalidade, Pasolini, Cinema.

Abstract: The key axis of this research is the analysis of Pier Paolo Pasolini's *The Gospel According to St. Matthew* (1964). Through the study of spaces and gestures, shots and scenes, it seeks to extend a dialogue between the film and the concepts of landscape, the representation of reality, and temporality—linked to other elements of the director's filmography and anchored in the defining aesthetic and theoretical discourses of his literary work.

Keywords: Landscape, Space, Temporality, Pasolini, Cinema.

Sob o manto da Terra Santa, o escrutínio silencioso sobre olhares, gestos e corpos que são enquadrados no espaço. O espaço de Pasolini é uma tela resoluta, recheada de camadas e planos que se entranham, estranham e se complementam. Evangelho segundo São Mateus é em partes uma obra biográfica de Jesus. Pasolini, católico em sua infância e ávido consumidor da literatura cristã, se debruça sobre o evangelizador Mateus e produz uma obra tida para o Vaticano como a mais fiel à "verdadeira" História do filho de Deus. O mesmo Pasolini, católico na infância, e convertido ao agnosticismo e ao marxismo em sua maturidade, captura sons e imagens, na verdade, de um Jesus revolto, duro, em um filme que carrega consigo uma ideia de representação do popular, do povo que rondava a figura do profeta.

67 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Eixo Temático 3 - Fabulações, Realismos e experimentações estéticas no Cinema Mundial.
68 | Bento Geammal é estudante de Cinema e Audiovisual da UFPE e realizador audiovisual. Como bolsista do CNPq, investiga espaços e paisagens no Cinema e nas Artes Visuais.

Pasolini explica sua escolha por Mateus a Franca Angelini: “me parece que Mateus, de todos os evangelistas, é o mais revolucionário, porque é o mais realista, o mais próximo da realidade cotidiana do mundo em que Cristo viveu.” O cotidiano que ele preza é a peça fundamental na forma fílmica que se é apresentada. A partir de seus enquadramentos, o cineasta buscava desenhar um retrato da Terra Santa, mimetizada ao Sul da Itália. Não só contando a História da vida de Jesus, mas exprimindo a humildade e o sofrimento do povo, para além de um tempo escuso e datado, mas que se amplifica e conta a história também do tempo presente. Dessa forma, confrontamos a gramática fílmica de Evangelho a forma como o antropólogo Tim Ingold constitui seu conceito de *Temporalidade da paisagem*. Tim caracteriza paisagem como: *O mundo como conhecido por aqueles que nele habitam, que nele ocupam seus lugares e percorrem os caminhos que lhes* conectam. (INGOLD, 2021, p.120)

Pasolini, através de seu retrato, percorre esses caminhos junto aos seus personagens, que por mais que se ausentem do eixo narrativo, compõe aquilo que estrutura o filme. Esse retrato paisagístico da Terra Santa e do seu mundo. Ao mesmo tempo, Ingold também se atém ao conceito de temporalidade como algo que suplanta as ideias de história e cronologia. Temporalidade não é um evento cronológico, um intervalo ou uma data historicizada. A temporalidade em Ingold se estrutura como o movimento para Deleuze (1985). Enquanto os momentos que *formam* a história são seus cortes imóveis em um tempo abstrato, a temporalidade e sua relação com a historicidade são o próprio movimento,

> A temporalidade implica uma perspectiva que contrasta radicalmente com a descrita acima, que estabelece a história e a cronologia em uma relação de oposição complementar. O contraste é essencialmente equivalente ao desenhado por Gell (1992) entre o que ele chama (seguindo McTaggart) de série-A, em que o tempo é imanente na passagem de eventos, e a série-B, em que eventos são amarrados no tempo como contas em um terço. En quanto na série-B os eventos são tratados como acontecimentos isolados, sucedendo-se quadro a quadro, cada evento da série-A é visto como contendo um padrão de retenções do passado e projeções para o futuro. Assim, do ponto de vista da série-A, a temporalidade e a historicidade não se opõem, mas se fundam na experiência daqueles que, em suas atividades, levam adiante o processo da vida social. (INGOLD, 2021)

O que Ingold posteriormente vai chamar de tankscape, o processo da temporalidade “todo o conjunto de tarefas, em seu entrelaçamento mútuo.” – é o que vai relacionar a sua ideia de “Temporalidade da paisagem.” Se compondo ao movimento, e sendo não como uma imagem vislumbrada rapidamente, como uma pintura de paisagem tida momentaneamente, mas como um progresso. “A paisagem nunca está completa: nem ‘construída’ nem ‘não construída’, ela está perpetuamente em construção.” (INGOLD, 2021, p.133) Assim compreendemos também a estrutura pasoliniana, tanto em um per curso pelas obras clássicas, que estruturam a moral, a linguagem e a cultura, como dentro do próprio Evangelho, sua indução pelo espaço, compreendendo o povo formativo daquela paisagem.

Pasolini faz questão em muitos momentos de apreender através da imagem esses corpos e rostos em trabalho e em vida cotidiana, como aspectos fundamentais do fato histórico. Jesus não tem sua história contada a partir de um enfoque narrativo total, mas através da compreensão que ele faz parte de uma historicidade construída a muitas mãos.

Escritor da realidade, Pasolini busca em sua obra, complexa e diversa em texturas e narrativas, indo de Evangelho à Salò, a brutalidade da realidade. Didi-Huberman escreveu em Sobrevivência dos Vagalumes, livro que toca em muito do que Pasolini produziu que: A brutalidade de sua linguagem só se compara ao refinamento de sua percepção diante de uma realidade infinitamente mais brutal. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.38) O diretor italiano, portanto, não está ali somente para reconstituir os passos de Jesus, mas para uma tentativa de retratação do real. Como um poeta do mundo antigo, o cineasta ancora grande parte de suas obras nas narrativas clássicas, para falar do que aflige seu tempo. Da Galileia ao deserto em que Jesus caminhou, o que muitas vezes toma a cena são os longos e repetidos primeiríssimos planos que mostram os olhares que constituem a paisagem, a forma com que Pasolini enxerga o mundo, e o mundo pelo qual Jesus colocou seus pés e seus milagres. Por detrás das vestes bíblicas, o que importa mais é a paisagem cotidiana, arcaica e humilde. Pasolini queria, de alguma forma, deixar a voz e o olhar daqueles que, invisíveis à história, a compuseram em trabalho e em dimensão da terra. Ao fim calar-se, fazendo ecoar a voz de seus personagens, históricos ou anônimos.

Calar-se a apagar-se está na própria obra teórica do diretor. No seu ensaio Cinema de Poesia, onde conceituou o discurso indireto livre cinematográfico, diz: O autor apaga-se e cede a palavra à sua personagem. (PASOLINI, 1982, p.144) Esse é um pressuposto conceitual para falar de suas próprias dinâmicas cinematográficas. O discurso indireto, advindo da literatura, também consumida e produzida por Pasolini de maneira constante, é muito mais claro em termos de estrutura literária do que no Cinema. Se a intromissão de um monólogo interior dentro prosa literária é um claro indicativo dessa tomada de poder da personagem no andamento narrativo, no cinema trabalha-se com a absoluta subjetividade, na sua espectatorialidade e na própria forma fílmica. O discurso indireto se baseia na narração de um terceiro, o personagem está ausente da indução, do discurso. Ora, nada mais do que a câmera objetiva clássica, que capta aquele personagem como o que Brecht chamava de quarta parede no Teatro, invisível a história. Já o discurso direto entra no território das subjetivas cinematográficas, quando a própria câmera é a visão do personagem, fazendo dele parte do discurso que está sendo implicado pelo filme. O discurso indireto livre, em suma, é a simbiose desses discursos, a mescla, união entre os formatos, onde o que é tido como imagem se confunde entre o termo objetivo cinematográfico dentro do ideário estético do diretor e a própria percepção do personagem. Onde o que é dito, narrado, se entremeia a percepção dessa personagem. Isso fica claro, por exemplo na sequência de escolha de Jesus por seus apóstolos, em que há essa utilização de diferentes dinâmicas de câmera e percepção, do sujeito que dita o discurso. Por ora os olhares atônitos e trabalhadores dos apóstolos, como pontos de vista de Jesus ou as próprias objetivas narra tivas.

Outro exemplo desse uso é uma das primeiras cenas. Quando José, avisado pelo anjo Gabriel de que Maria não havia o traído, mas que gestava o filho de Deus, ele retorna a sua casa. O plano do rosto de Maria é sucedido pelo caminhar de José, que tribulado pela volta é envolvido

por uma câmera enérgica na mão, que para além de um ponto de vista, transmite o caminhar tempestuoso de José, A partir dessa câmera subjetiva indireta livre, essencialmente o discurso direto, a figura principal se torna o próprio povo, Jesus, o profeta João Batista, os apóstolos.

A paisagem e o olhar, no entanto, talvez sejam os grandes focos de interesse estético do filme. Se temos longos primeiríssimos planos, de olhares atônitos e mediados pela câmera, eles se dicotomizam com a existência de planos gerais orientando a vista da antiga Galileia, junto de uma série de diferentes movimentos subjetivos de câmera, confrontando a ideia das objetivas clássicas e remodelando a gramática do Cinema. Pasolini finalizou, um ano após o Evangelho, o documentário Locações na Palestina (Que, embora tenha sido lançado depois, foi gravado antes de Evangelho), onde ele, cercado por seus produtores e representantes religiosos, vai até a Terra Santa para estudar a possibilidade de gravação de seu novo longa-metragem. O intenso encontro termina com a decisão de não gravar na Palestina, mas sim no Sul da Itália. O cineasta entendeu em sua pesquisa in loco que necessitava do arcaísmo e da humildade daquela terra que já havia sido tomada pela modernidade do Novo Estado de Israel. No filme Pasolini nos diz que: “A minha ideia de que, quanto menores e mais humildes são as coisas, mais profundas e belas elas são, encontra aqui uma confirmação que eu não esperava. Entendi que essa ideia é ainda mais ver dadeira do que eu imaginava.”

Essa ideia é refletida na maneira como o diretor estrutura seu filme. As noções de trabalho e da comiseração do cotidiano são claras. As andanças de Jesus esbarram sempre na crueldade da situação que se encontram as pessoas na Galileia. Isso fica explícito nos planos iniciais de orientação da Galileia, ainda na concepção e infância de Jesus, como quando Jesus cura transeuntes do deserto da Judeia.

A obra é narrativamente cronológica e historicamente fiel a literatura de Mateus, muito embora haja uma leitura de que se trataria, na verdade, de um “Evangelho segundo Pasolini”, novamente se entremeando a confusão estilística entre narrador e personagem, imanente ao discurso indireto livre. Ele estabelece seu ritmo poético principalmente através do jogo entre planos e de uma musicalidade mística que se faz presente na obra, sem, no entanto, obedecer aos regramentos musicais eclesiásticos, compondo uma trilha de instrumentos e sonoridades contemporâneas e clássicas, como o Jazz, o Blues e as composições bachianas. Orientando novamente essa recepção que entenda a História não linearmente, mas anacrônica, atemporal.

Se temos um filme recheado de silêncios vocabulares, em que as falas são meros índices situacionais ou pregações, há um filme também recheado de discursos, em que o que se diz está inscrito nas imagens e nos sons. Jesus talvez seja o grande personagem da história de nossa insípida humanidade. Ditador do calendário, das festas e dos cultos que nos regem social mente. Por isso, por tantas vezes encenado, carrega consigo uma pluralidade de interpretações e significados. De desenhos animados infantis, transmitindo um Jesus empático e caridoso, aos filmes duros e explícitos que tentam trazer a crueldade pelo sangue e pela tortura. Não que Pasolini busque um meio termo, mas sem extravagâncias dolorosas e sanguinolentas e muito menos com o carisma dado muitas vezes a Jesus, seu personagem histórico carrega a frieza e a árdua justiça de Deus, sempre dura e incisiva, com a espada empunhada.

Claramente sob o viés do que fez Pasolini escolher por Mateus, e talvez por si próprio: o teor revolucionário, (e por que não socialista?) de Jesus. Deixando por vezes o sacro de lado e se apegando ao humanismo daqueles que sentem fome e são acometidos pelas pragas do tempo e do poder. Evangelho Segundo São Mateus conta a vida de um homem que antes de ser santo, é humano, e preza que isso ainda signifique algo nos anais da História.

Subtítulo

O cinema, enquanto arte linguística e imagética, tem sido estrutura para a exibição de eventos históricos e interpretações culturais que transcendem a relação ordenada de tempos e espaços. Pier Paolo Pasolini utiliza de sua obra *Evangelho Segundo São Mateus* como um veículo para explorar não apenas a história da vida de Jesus, mas também as nuances dos eventos que compõe sua vida, permeada pela temporalidade. Este estudo busca articular as escolhas cinematográficas de Pasolini com o conceito de "temporalidade da paisagem", elaborado pelo antropólogo Tim Ingold. Segundo o autor, a paisagem não é apenas um conjunto de eventos históricos ou cronológicos, mas um processo contínuo, em constante construção, moldado pela interação entre os habitantes e o ambiente que ocupam. Por meio de seus enquadramentos, Pasolini transforma o Sul da Itália em uma representação mimética da Terra Santa, resgatando a humildade e o sofrimento do povo partícipe da vida de Jesus.

O filme, no entanto, não apenas narra a trajetória de Jesus, mas também reflete uma compreensão ampla da história como um processo coletivo e anacrônico, fundamentado na interação dos indivíduos com seu espaço e tempo. A abordagem deste trabalho almeja, portanto, analisar como as escolhas estéticas e narrativas de Pasolini em Evangelho Segundo São Mateus dialogam com os conceitos de temporalidade e paisagem, destacando a influência do discurso indireto livre e a relevância dos elementos visuais e sonoros na construção de uma narrativa que superam o tempo e a história.

Referências

AGAMBEN, G. "Profanações". São Paulo: Boitempo, 2007.

ANGELINI, F. "Pasolini e lo spettacolo" Roma: Bulzoni, 2000.

DELEUZE, G. "A imagem-tempo". São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. "A imagem-movimento". São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, G. "A sobrevivência dos vagalumes". Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

HARPER, G. e RAYNER, J. "Chapter 1. Introduction – Cinema and Landscape" in: Harper, G. e Rayner, J. (orgs.) "Cinema and Landscape". Bristol/Chi cago: Intellect, 2010. pp. 13-28

INGOLD, T. "A temporalidade da Paisagem" in: Bessa, A. (org.) "A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem.". Belo Horizonte: Escola de Arquite tura da UFMG, 2021.

LEFEBVRE, M. "Introduction" in: Lefebvre, M. (org.) "Landscape and Film". New York: Routledge, 2006. pp. XI-1

PASOLINI, P. "Empirismo Hereje". Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEREIRA, M. “Pasolini e as locações na Palestina, numa viagem pessoal” in: DOC On-line, n. 21, março de 2017, pp. 41-50. Disponível em: www.doc.ubi.pt.

Transformar com as imagens: filmes indígenas e xamanismo[69]

Transforming with images: indigenous films and shamanism

Bernard Belisário[70]
(Doutor – Universidade Federal do Sul da Bahia)

Resumo: Em diálogo com a hipótese de uma crítica "xamânica" da economia política das imagens (BRASIL, 2025), perceptível em diferentes filmes produzidos a partir de metodologias desenvolvidas pelo Vídeo nas Aldeias, pretendemos investigar como essa produção pode implicar a superação de uma relação problemática anterior, protagonizada por aqueles que olhavam pela primeira vez as imagens técnicas da fotografia e do vídeo, em que se viam registradas em vida pessoas daquelas comunidades que haviam falecido.

Palavras-chave: Cinemas indígenas, Xamanismo, Documentário, Antropologia visual.

Abstract: In dialogue with the hypothesis of a "shamanic" critique of the political economy of images (BRASIL, 2025), perceptible in different films produced using methodologies developed by Vídeo nas Aldeias, we intend to investigate how this production can imply overcoming a previous problematic relationship, led by those who were seeing technical images of photography and video for the first time, in which people from those communities who had died were recorded alive.

Keywords: Indigenous cinema, Shamanism, Documentary, Visual anthropology.

Em 1990 o projeto Vídeo nas Aldeias lançou o documentário de curta-metragem "O espírito da TV", realizado por Vincent Carelli, com a consultoria da antropóloga Dominique Gallois. O filme realiza e registra a chegada do equipamento de vídeo na aldeia Mariry, do povo indígena Wajãpi, falante de língua do tronco Tupi na Amazônia brasileira. Além do equipamento de registro e reprodução de vídeo – câmera com microfone, videocassete, televisor e gerador de energia elétrica –, Carelli levou para a comunidade Wajãpi algumas fitas de vídeo com o registro de outras aldeias e comunidades indígenas com as quais o projeto Vídeo nas Aldeias já vinha trabalhando. O que vemos e escutamos no documentário são as *auto-mise-en-scènes* (COMOLLI, 2008) e reflexões dos Wajãpi acerca da produção da própria imagem, da sua circulação entre espectadores de outros povos indígenas e não indígenas, e sobretudo acerca das imagens e da história de outros povos indígenas. O título do filme remete a um episódio relacionado à visionagem das imagens e cantos rituais do povo Kaiowá, falante de outra língua do tronco Tupi, desconhecidos até então pelos Wajãpi – suas aldeias estão localizadas a quase três mil quilô-

69 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Cinemas, Comunidades, Territórios: interpelações aos gestos analíticos.
70 | Professor e pesquisador do PPG Artes/UFSB. Diretor do Centro de Formação em Artes e Comunicação da UFSB. Graduado em Rádio/TV e em Jornalismo, Mestrado e Doutorado em Comunicação Social pela UFMG.

metros dali. Ao reconhecerem os cantos e rezas em uma língua quase compreensível, acompanhados pelo chocalho dos *Nhanderu* (xamãs), uma pequena crise se instaura: poderiam as forças e entidades mobilizadas pelos Kaiowá, em seus cantos e maracás, trazer doenças para os espectadores Wajãpi?

Dominique Gallois e Vincent Carelli relatam que muitos Wajãpi tomaram uma série de medidas profiláticas diante da desconfiança das imagens exibidas no recém chegado aparelho de televisão. "Da mesma maneira como se deu a dessacralização do uso dos nomes próprios e a diminuição das restrições feitas à circulação de fotografias, está se dando a incorporação da TV e do vídeo, de acordo com alterações nas interpretações tradicionais sobre a imagem" (GALLOIS; CARELLI, 1992, p. 30).

Seria interessante nos determos um pouco mais sobre este aparente equívoco na interpretação das imagens técnicas do cinema e da fotografia, por parte das pessoas nas comunidades indígenas que as conheciam pela primeira vez.

Em setembro de 2025, voltei ao norte do Paraguai para me encontrar com o realizador Ayoreo Mateo Sobode, e darmos início ao processo de edição do seu segundo filme[71]. Em nossas conversas em torno das suas ideias e das imagens realizadas por ele, Sobode relatou que algo similar havia passado quando os Ayoreo conheceram pela primeira vez as imagens da fotografia, que também haviam sido cercadas de interdições e precauções. O termo com o qual primeiro se referiram a essas imagens técnicas foi *oregate*, justamente a noção utilizada para se referir às sombras e às imagens-duplos mobilizados pelos *Daijnai* (xamãs)[72]. Diversos povos se valeram de noções deste campo semântico para denotar as imagens produzidas pelo aparato fotográfico ou cinematográfico – (*me*)*karõ* para os povos de línguas do tronco Timbira (e Kayapó) (CARNEIRO DA CUNHA, 1978; MADI DIAS, 2021), *koxuk* para os Maxakali (TUGNY, 2008), (*ra*/*ta*)*'angá* para os povos de língua do tronco Tupi (GALLOIS; CARELLI, 1992; GODOY; CARID, 2016;), *utupë* para os Yanomami (ALBERT, 2023).

Assim como a transformação descrita por Carelli e Gallois entre os Wajãpi, com relação à convivência com aquele tipo novo de imagens, e ao conhecimento acerca de sua produção e reprodução, Sobode apontou para a mudança no próprio termo com o qual os Ayoreo passaram depois a se referir à fotografia e demais imagens técnicas – *ore*, simplesmente –, afastando-as definitivamente daquelas associadas ao xamanismo.

O cineasta Xavante Divino Tserewahú relata uma transformação similar, relembrada pelos anciãos de sua aldeia. Os padres da missão São José de Sangradouro haviam realizado fotografias de seu avô, nos meses em que viveu com seu povo junto à missão em 1957. Algum tempo depois do seu falecimento, na ocasião da escolha do novo cacique, os padres levaram as imagens de Tsereptsé no centro da aldeia, o que fez com que se dispersassem e se encerrassem em suas casas.

71 | Sobre a experiência anterior, de realização cinematográfica com o realizador Ayoreo, conferir o artigo de Bessire e Belisário (2021).
72 | Para uma reflexão acerca do termo *oregate*, e demais termos que denotam os tipos de elementos vitais entre os Ayoreo, ver Bessire (2014) e Grünewald (2018).

> Porque voltou a saudade. Só com a imagem, os Xavante ficaram muito emocionados, choraram como se ele estivesse vivo. Por isso os Xavante não gostavam, antes, de fotos mostradas. Se eu morresse, no tempo dos antigos, meu pai, meus filhos não iriam querer ver minha foto. Para eles eu estaria aparecendo de novo. Também por isso Xavante raspa o cabelo, isso é sinal de esquecer. Enquanto o cabelo cresce, vai esquecendo junto. É por isso que eles não queriam que os padres salesianos levassem mais essas imagens do meu avô. Daí fecharam tudo, as portas (TSEREWAHÚ, 2019, informação verbal).

Para que possamos encontrar algum sentido para essas transformações, seria importante nos determos um momento sobre aquelas outras imagens que constituem o campo de especialidade dos xamãs. Se o conceito grego do princípio vital (anima/alma) não poderia traduzir sem reduzir a amplitude daquilo que o xamanismo ameríndio conhece como "imagem", tampouco a noção de mímesis ou de representação poderia encerrá-la. Pelo contrário, na etnologia brasileira tem-se insistido na dimensão intensiva e acontecimental da experiência com estas imagens outras (VIVEIROS DE CASTRO, 2006; TUGNY, 2008; ALBERT, 2023).

Ainda que em contexto bastante diverso, a prática da interpretação dos signos e das manifestações relacionados aos "sonhares" pelos povos indígenas da Austrália, tal como vivenciou Elizabeth Povinelli, pode oferecer uma perspectiva importante para a compreensão das consequências de uma outra pragmática das imagens.

> Uma pessoa precisava portanto olhar e cheirar e escutar o modo pelos quais se estava sendo olhada e cheirada e escutada. Tudo poderia ser um signo apontando para algo mais, que interpretava uma outra coisa. Todas as coisas, ações e qualidades significavam algo relativo a todas as outras coisas, ações e qualidades: eram manifestações indicativas e o que significavam como signo era discernível quando colocado no campo complexo de signos previamente acordados. Era dentro desse campo de interpretação que um signo qualquer poderia revelar que todos os signos previamente compreendidos, e portanto o fundamento mesmo da interpretação, precisavam ser repensados (POVINELLI, 2016, tradução nossa).

A crise instaurada pelas imagens e sons dos Kaiowá na televisão dos Wajãpi parece denotar justamente essa crise interpretativa que, em última instância, torna incerto aquilo que fundamenta o próprio conhecimento sobre o mundo.

Pouco tempo depois, as controvérsias iniciais, relacionadas à natureza e aos perigos das imagens registradas e reproduzidas pelo aparato videográfico, pareciam superadas pelos Wajãpi. Com a câmera doada pelo projeto Vídeo nas Aldeias, Kasiripinã Wajãpi registrou e exibiu para sua comunidade seus rituais, posteriormente editados no filme "Jane Moraita, Nossas Festas" (1995).

Como sabemos, diversas são as comunidades indígenas que têm se apropriado do aparato de registro, edição e reprodução em vídeo para fazer circular suas imagens e sons, assim como para conhecer outros mundos através dos filmes e dos registros audiovisuais. A superação de uma concepção demasiado direta entre a natureza das imagens mobilizadas no xamanismo e aquelas observadas nas fotografias ou nos aparelhos de televisão parece ter sido

condição para que os Wajãpi, mas também os Xavante, os Ayoreo e tantas outras comunidades indígenas, pudessem elaborar o que hoje conhecemos como "cinemas indígenas" (BRASIL, 2025; STAM, 2023). O que não significa dizer que haveria uma supremacia das imagens técnicas sobre as forças e entidades mobilizadas nas práticas xamânicas.

Em dezembro de 2014, eu estava na aldeia de Jaguapiré trabalhando em uma oficina de formação audiovisual para jovens Kaiowá. A comunidade estava bastante interessada no registro de cantos, rezas, rituais, histórias e ensinamentos acerca do milho, elemento central da cosmologia Guarani. Em uma tarde de sol escaldante, acompanhei a equipe para uma gravação na casa de um importante *Nhanderu* (xamã) da comunidade. Paramentado com seus colares e chocalho rituais, depois de mostrar a diversidade de espécies de sementes de milho que guardava cuidadosamente em um pequeno cômodo fora de sua casa, Seu Luiz sentou-se em sua rede, diante da câmera dos jovens Kaiowá, para contar a história e entoar os cantos e rezas de Jakaira, o ancestral mítico do milho. Ao final da entrevista, um dos jovens que manejava a câmera anunciou envergonhado que o aparelho havia falhado, e que não havia registro daquela gravação no cartão de memória. Diante da nossa frustração, Seu Luiz explicou que não era culpa de ninguém, que ele mesmo já tinha visto isso acontecer outras vezes com os aparelhos de gravação, pois os cantos e rezas Kaiowá eram muito fortes para essas máquinas.

Uma vez que as câmeras e suas imagens passaram a participar, de maneira definitiva, da forma com a qual conhecemos o mundo, aquela interferência "xamânica" no aparato de registro parece denotar não só a sua fragilidade material, como da lógica mesma que a concebe como instrumento do conhecimento.

Se essas diferentes experiências parecem apontar para uma incompatibilidade entre as imagens técnicas do cinema e aquelas em jogo no xamanismo, os filmes de cineastas e coletivos indígenas, realizados junto às suas comunidades, têm demonstrado justamente o contrário. Na articulação entre o visível e o invisível, entre campo e fora-de-campo, estes filmes fazem coexistir, cada um a seu modo, naturezas diversas de imagens e de espectadores.

Em nossas análises dos filmes indígenas, percebemos que operadores analíticos desenvolvidos no campo de estudos do cinema tornaram-se tanto mais interessantes quanto revelavam certa limitação para demonstrar estas articulações (BELISÁRIO, 2014; 2016; BRASIL; BELISÁRIO, 2016). A noção do fora-de-campo, por exemplo, precisou ganhar outros contornos, para além da conhecida oposição entre uma qualidade relativa, da ontologia "centrífuga" da imagem cinematográfica (BAZIN, 2014), e outra absoluta, das virtualidades que incidem de fora na narrativa (DELEUZE, 2018). Nem somente a vizinhança do campo visível, muito menos a dobra para dentro, que sutura o espaço vazante do enquadramento em um contínuo ficcional (Kuleshov *apud* LEVACO, 1974), e tampouco a simples abertura experimentada na suspensão que precede ou que antecede a passagem ao campo.

O cinema de Divino Tserewahú é paradigmático neste sentido. Em seus filmes, o interdito às imagens de certas práticas rituais ou xamânicas, parece garantir ainda mais dinâmica e liberdade para o pensamento que articula as cenas do ritual às conversas com os anciãos.

Nesta experiência do mundo Xavante através dos saberes que o constituem, é a dúvida, e não o dogma, que nos impele como espectadores a seguir com Divino nas suas investigações com o cinema junto à sua comunidade.

Como tentamos demonstrar, muitas são as maneiras como o aparato cinematográfico e suas imagens têm sido pensados e mobilizados nas comunidades indígenas no Brasil. A experiência dos cinemas indígenas tem contribuído para tornar mais complexa a nossa compreensão sobre a diversidade de mundos e dos modos de existência que os constituem, mas também sobre as formas contemporâneas do extrativismo de imagens, da colonização do imaginário e da mercantilização da diferença, que não cessam de se renovar.

Referências

ALBERT, B. *O espírito da floresta*: a luta pelo nosso futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELISÁRIO, B. "Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme 'As Hipermulheres'". *Revista Galáxia - Comunicação e Semiótica*, São Paulo, n. 32, p. 65-79, 2016.

BELISÁRIO, B. "Os Itseke e o fora-de-campo no cinema Kuikuro". *Revista Devires - Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 98-121, 2014.

BESSIRE, L. *Behold the black caiman*: a chronicle of Ayoreo life. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014.

BESSIRE, L.; BELISÁRIO, B. "Visualizing a Post-Apocalypse: notes on new Ayoreo cinema". *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, San Antonio, v. 17, n. 1, p. 16-35, jan./dez. 2021.

BRASIL, A. G. *Mirada do invisível*: limiares dos cinemas indígenas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2025.

BRASIL, A.; BELISÁRIO, B. "Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas". *Sociologia & Antropologia*, v. 6, n. 3, p. 601-634, 2016.

COMOLLI, J-L. *Ver e poder*: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, G. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

GALLOIS, D. T.; CARELLI, V. "'Vídeo nas aldeias': a experiência Waiãpi". *Cadernos de Campo*, v. 2, n. 2, p. 25-36, 1992.

GODOY, G.; CARID, M. "A diferença que faz a diferença: originais e cópias Guarani-Mbya". *Journal de la Société des Américanistes*, v. 102, n. 1, p. 105-128, 2016.

GRÜNEWALD, L. "A vitória do tapir: notas sobre uma teoria ayoreo sobre o 'cansaço de viver'". *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 10, n. 2, p. 214-240, jul./dez. 2018.

LEVACO, R. *Kuleshov on Film*: writings of Lev Kuleshov. Berkeley: University of California Press, 1974.

MADI DIAS, D. "Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó". In: RIBEIRO DUARTE, D. et al. (orgs). *Cosmologias da imagem*: cinemas de realização indígena. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 59-85.

POVINELLI, E. A. *Geontologies*: a requiem to late liberalism. Durham and London: Duke University Press, 2016.

STAM, R. *Indigeneity and the Decolonizing Gaze*: transnational imaginaries, media aesthetics, and social thought. London: Bloomsbury, 2023.

TUGNY, R. "Um fio para o Inmoxa: em torno de uma estética maxakali". *Revista Nada*, Lisboa, n. 11, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, E. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de campo*, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

Poética e subjetividade negras no filme “O dia que te conheci”, de André Novais[73]

Black Poetics and Subjectivity in André Novais’s Film The DayI Met You

Bruna Martins Nóbrega Araújo Dias[74]
(Doutoranda – UFPB)

Resumo: Este artigo propõe uma análise do filme “O dia que te conheci” (2024), de André Novais, refletindo sobre a potência e poética de produções artísticas onde pessoas negras são sujeitos das suas próprias narrativas. Amparado em Grada Kilomba, Neusa Santos Souza, Frantz Fanon, entre outros, o texto discute a reconstrução da subjetividade negra através do cinema como gesto de enunciação, resistência e pertencimento.

Palavras-chave: Poética; subjetividade negra; cinema; André Novais.

Abstract: This article analyzes the film The day I Met You (2024), directed by André Novais, reflecting on the poetic and political power of artistic productions in which black people are subjects of their own narratives. Drawing on the theoretical contributions of Grada Kilomba, Neusa Santos Souza, Frantz Fanon, among others, the text discusses the reconstruction of black subjectivity through cinema as an act of enunciation, resistance, and belonging.

Keywords: Poetics; Black subjectivity; Cinema; André Novais.

É sabido que a cultura e a arte detêm grande influência na construção do imaginário social, bem como no reforço das relações de poder. Nisso, compreendemos que a literatura, o cinema, a fotografia, dentre outras expressões artísticas, funcionam como mediadores culturais, visto que revelam e influenciam diretamente nos comportamentos e visões de mundo de quem os consome. Ao mesmo tempo, tais expressões podem também reforçar preconceitos, estereótipos e exclusões.

Ao pensar nisso, recordo que, como criança nos anos 90, os meios onde eu podia acessar diversas expressões artísticas - através das imagens nos livros da escola, ou o que era reproduzido televisão, ou ainda nas histórias dos livros de literatura -, eram experiências onde eu raramente contemplava corpos negros, suas histórias ou subjetividade sendo exaltadas ou apontadas com valores positivos. Ao contrário disto, quando havia menção a esse tipo de corpo e experiência, era de maneira subalternizada ou estereotipada. Essas referências, distorcidas de

73 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CINEMA, CORPO E SEUS ATRAVESSAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS

74 | Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: bmnadias@gmail.com.

forma violenta, reforçaram em mim a ideia de que a arte não era um lugar destinado a pessoas como eu, visto que nossa imagem era sempre vinculada à sentidos limitados, negativos ou desumanizantes.

Refletindo sobre o papel histórico que as narrativas culturais exercem na manutenção ou contestação de hierarquias raciais e sociais, podemos constatar a importância de uma releitura crítica e racializada das mesmas. Ao assumirmos essa necessidade, torna-se possível tensionar as narrativas hegemônicas, identificando outras epistemologias e estéticas e estimulando a construção de caminhos que operem na contramão dessa lógica excludente.

Assim, o presente artigo tem por objeto de análise o filme *O dia que te conheci* (2024), dirigido por André Novais, cineasta, produtor e pesquisador negro nascido na periferia de Contagem (MG). A trama acompanha o encontro de Zeca e Luísa, dois personagens negros que se conhecem no ambiente de trabalho, e que a partir daí se abrem para conversas, trocas e afetos. Ao desenvolver uma narrativa no estilo comédia romântica, o filme se contrapõe às representações hegemônicas que comumente relacionava personagens negros à experiencias de violência, marginalidade ou sofrimento.

A ideia desse tipo de construção fílmica, que insere pessoas negras em realidades onde possam estar vivendo seus cotidianos e banalidades da vida, além de trazer uma nova visão, abre portas para questões importantes sobre representatividade. A arte, assim, pode se tornar um poderoso instrumento de empoderamento e de transformação social.

Cinema e imaginário social: corpos negros em disputa

Ao pensarmos o cinema enquanto uma linguagem artística e também um meio de comunicação em massa, é recorrente a ideia de que ele se limita a refletir a realidade ao qual estamos inseridos. Contudo, para além dessa função meramente de representação, é importante pensarmos que mais que retratar a nossa sociedade, o cinema também atua de forma ativa na criação e influência do imaginário coletivo, alimentando referências de identidade, pertencimento e valor social.

Voltando-nos para a realidade brasileira, é possível afirmar que nossa formação enquanto nação foi profundamente marcada por processos históricos de exploração, subjugação e exclusão das populações negras. Nesse contexto, no tocante à representação de corpos negros, o cinema brasileiro atuou historicamente como um reforço do olhar colonial, reproduzindo e endossando um imaginário onde o corpo negro esteve reiteradamente sendo associado à violência, servidão, subalternidade, e outras referências negativas e desumanas. A respeito disso, Beatriz Nascimento (2022), reflete que:

> O “preto” veiculado pela TV não é uma realidade histórica, social e individual que corresponde à vivência de todos os componentes do grupo étnico a que pertence (...). São conceitos, ou melhor, pré-conceitos: tolo, dócil, servil, ignorante, medroso, fala errado. (...) Nem todos os pretos estão necessariamente nas profissões do setor de serviços, nem todos são serviçais. (...) No passado tivemos pretos proprietários, políticos e também profissionais

> liberais, ao lado de artesãos livres e escravos. Portanto, o preto que transmitem os meios de comunicação, desde a literatura até a TV, só faz parte de um segmento de classe e, ainda assim, é referente um passado histórico da sociedade brasileira. (...) Por que, por exemplo, essa mídia não veicula essas figuras do passado que participaram de fato de uma realidade socioeconômica e política? Será que desconhecem? E por que desconhecem? (NASCIMENTO, 2022, p. 43)

Nesse sentido, a autora evidencia o contexto seletivo e ideológico das representações historicamente expostas nos meios de comunicação brasileiros. Ao apontar que a imagem de corpos negros divulgados pelas mídias não corresponde à complexidade e pluralidade da experiência histórica e subjetiva desse grupo social, ela denuncia o reforço de determinados estereótipos, enquanto outras possibilidades e narrativas são deliberadamente desconsideradas.

Ao questionarmos as imagens propagadas no cinema e na televisão, temos a chance de tensionarmos e problematizarmos a própria formação do nosso imaginário social, e a partir disso estimularmos novas narrativas onde a experiência negra possa ser retratada em sua totalidade e complexidade, reconstruindo simbólica e politicamente as imagens e narrativas sobre a experiência da negritude no Brasil.

Subjetividade, enunciação e poder

Pensar o cinema como produtor de sentidos e reprodutor de comportamentos nos faz compreender o quão a experiência de pessoas negras diante dessa linguagem foi historicamente atravessada por uma dupla violência: a da exclusão e a da desumanização. A exclusão evidencia-se pela ausência de corpos negros ocupando lugares de poder e protagonismo; já a desumanização ocorre quando, raramente quando sujeitos negros aparecem na tela, suas existências são representadas de modo estereotipado, degradante e reducionista.

Durante muito tempo, o cinema hegemônico operou como um dispositivo de poder que apontou e naturalizou a branquitude como norma e centro da experiência humana. Esse modelo de representação permitiu que personagens brancos fossem reiteradamente apresentados como o modelo de sujeito universal, desejável e legítimo; enquanto pessoas negras fossem majoritariamente relacionadas a experiências marginalizadas e inferiorizadas. As consequências dessa dinâmica foram significativas para a construção da subjetividade negra, além de afetarem profundamente a auto estima, o senso de pertencimento e a capacidade de imaginar futuros otimistas possíveis.

Segundo Neusa Santos Souza (2021), a exposição contínua às violências do racismo levou o sujeito negro a elaborar a branquitude como principal ideal de desejo. Tal processo resultou numa relação de distorção e negação de si, bem como da busca por um ideal impossível de alcançar, conforme afirma a autora em:

> O belo, o bom, o justo e o verdadeiro são brancos. (...) Eles são a cultura, a civilização; em uma palavra, a "humanidade". O racismo esconde assim seu verdadeiro rosto. Pela repressão ou persuasão, leva o sujeito negro a desejar, invejar e projetar um futuro identificatório antagônico em relação

> à realidade de seu corpo e de sua história étnica e pessoal. (...) O negro, no desejo de embranquecer, deseja nada mais, nada menos que a própria extinção. Seu projeto é o de, no futuro, deixar de existir; sua aspiração é a de não ser ou não ter sido (SOUZA, 2021, p. 28-29).

Deste modo, podemos compreender que a reconstrução da subjetividade negra exige o enfrentamento das imagens e discursos que sustentam o branco como o sujeito universal, bem como a produção, o acesso e circulação de narrativas onde o sujeito negro possa se reconhecer, afirmar e, sobretudo, se enunciar. A respeito disso, bell hooks (2019), considera que quando uma pessoa negra se posiciona, expressa e "ergue a voz", ele se constitui como sujeito de si e do discurso, uma vez que "apenas como sujeitos é que nós podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz – e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros" (p. 45). Nesse sentido, se a fala é uma forma de expressão e enunciação, as expressões artísticas – como o cinema –, também podem ser compreendidas como modos de fala.

É preciso considerarmos que a estrutura colonial, além de explorar corpos negros, instituiu também um regime de silêncio imposto. Para se ter o poder de fala, é necessário ter o direito da escuta, o que, de modo convergente, é pontuado por Grada Kilomba (2019): "alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que "pertencem". E aquelas/es que *não* são ouvidas/os se tornam aquelas/es que "*não* pertencem" (KILOMBA, 2019, p.42-43).

Deste modo, a única forma de pertencer é através da subversão das imagens e narrativas coloniais, possibilitada pelo poder da enunciação. Ao propor a produção de um cinema que reinscreva corpos negros como sujeitos de suas próprias narrativas, abrem-se caminhos para a reconstrução de subjetividades negras e para a imaginação de futuros possíveis e emancipatórios.

André Novais e a poética do cotidiano

André Novais Oliveira é um jovem realizador negro brasileiro, nascido em 1984, na cidade de Contagem (MG). Com formação em História e em Cinema, atua como roteirista, diretor e produtor de cinema. Juntamente com outros três amigos – Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia –, fundaram a produtora FILMES DE PLÁSTICO, em 2009.

Sua trajetória como realizador, que se iniciou em 2004, abrange a produção de curtas-metragens, longas-metragens e séries de TV. Entre suas obras destacam-se: *Domingo* (curta de 2011), *Temporada* (longa de 2018), *O dia que te conheci* (longa, 2023), e, o mais recente, *Se eu fosse vivo… Vivia* (longa, 2026).

Em seus filmes, personagens negros ocupam majoritariamente o lugar de protagonistas, sendo retratados a partir da complexidade de suas experiências ordinárias – os afetos, o cotidiano, os desejos, os encontros. Outro dado importante de se destacar, é a presença recorrente de seus familiares atuando nos seus filmes, reforçando o vínculo afetivo e a dimensão de intimidade das obras.

Podemos pensar que, ao dar vez, voz e escuta a outras pessoas negras em suas obras – através de narrativas delicadas, poéticas e complexas –, Novais realiza um gesto de enunciação que opera como (re)tomada do poder simbólico sobre o próprio existir. Ao propor um cinema onde a experiência negra não seja marcada pelo excesso da violência e da dor, como ocorre comumente no cinema hegemônico, esse tipo de produção reforça as dimensões de pertencimento e fortalecimento da dignidade, da autoestima, e estimula o desejo de criação e imaginação de mundos outros e experiencias de vida positivas para pessoas negras.

O dia que te conheci e a poética do protagonismo negro

Em *O dia que te conheci* (2024), acompanhamos, inicialmente, o cotidiano e o drama do protagonista Zeca e sua dificuldade recorrente de acordar cedo e chegar a tempo na escola onde trabalha como bibliotecário. Esse detalhe aparentemente banal já nos insere numa narrativa marcada pela atenção às experiências simples e ordinárias da vida. Ao finalmente chegar ao trabalho, Zeca é abordado por Luísa, que trabalha no setor de RH da instituição, que vai até ele informá-lo que está sendo demitido. É a partir do encontro inesperado desses dois personagens que o filme se desenvolve.

O fato de a narrativa se estruturar em torno de dois personagens negros, apresentados como protagonistas de um filme do gênero comédia romântica, já configura uma subversão significativa do modelo hegemônico que, historicamente, determinou que os corpos aptos a ocupar esse tipo de experiência de centralidade eram os brancos. Esse padrão não apenas teve o poder de reforçar a branquitude o lugar de universalidade, como também negou à pessoas negras o direito à complexidade, ao afeto e à experiência delicada, amorosa e plena.

Sobre isso, Leda Maria Martins (2021), afirma que "são muitas as imagens deformadas sobre a pessoa negra, a negrura e a própria cultura" (p. 163). Refletir sobre as implicações dessas deformações nos leva a compreender que na experiência onde o sujeito negro detém o poder de enunciação – como no filme *O dia que te conheci* (2024) –, nos faz crer que criar narrativas onde o sujeito negro tem a experiência da enunciação e do protagonismo, constitui um gesto de ruptura com os grilhões simbólicos do racismo e dos seus efeitos na reconstrução da subjetividade de pessoas negras.

Na sequência do filme, Luísa dá carona para Zeca, e a conversa que se estabelece entre os dois, conduzida por diálogos leves e filmados em planos fechados e intimistas, cria um espaço onde pessoas negras têm direito à voz e a escuta. É na partilha de temas sensíveis – que vão desde as frustrações do cotidiano até questões de saúde mental –, que a narrativa ocorre de forma sensível e humanizada, reforçando a poética do cotidiano que atravessa toda a obra.

O posicionamento político de André Novais, ao realizar uma obra onde pessoas negras existem em sua totalidade e complexidade, dialoga com o pensamento de Franz Fanon (2008), em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, quando afirma que "[...] o colonizado que aceita interiormente a lógica do colonizador carrega em si as marcas da servidão, e sua libertação começa pelo ges-

to de recusar ser objeto" (2008, p. 33). Ao recusar à inferiorização simbólica e a lógica colonial, Novais constrói um cinema que se nega à compactuar com a objetificação de corpos negros, emponderando-os como sujeitos de enunciação, pertencimento e humanidade.

Considerações finais

No decorrer deste trabalho, refletimos sobre a potência do cinema enquanto prática estética e política, capaz de influenciar na construção do imaginário social e, consequentemente, nos processos de subjetivação de pessoas negras. Através da análise do filme de Novais, evidenciou-se como a poética do cotidiano pode operar como gesto de ruptura com as representações hegemônicas que historicamente associaram corpos negros à dor, à violência e à subalternidade.

Nesse sentido, a reconstrução da subjetividade negra, discutida pelos autores mencionados no texto, passa pela disputa simbólica das imagens e narrativas que circulam socialmente, até o deslocamento de corpos e narrativas negras do lugar de objeto do discurso alheio para o de sujeito de enunciação.

Por fim, podemos afirmar que a poética cotidiana proposta por André Novais aponta para o desejo e a possibilidade de criação de mundos outros para pessoas negras. Ao investir em um cinema que humaniza, complexifica e reconhece toda a poesia que existe no banal, o realizador afirma o direito de sujeitos negros à experiência da leveza e do afeto.

Referências

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOOKS, bell. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. *O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa*. Organização: Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

SOUZA, Neusa Santos.. 2021. Tornar-se negro: Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar.

Técnica do êxtase – a dimensão espiritual das fotografias de Rotimi Fani-Kayode[75]

Technique of Ecstasy – the spiritual dimension of Rotimi Fani Kayode's photographs

Bruno F. Duarte[76]
(Doutorando – PPGCOM ECO-UFRJ)

Resumo: Este trabalho analisa o artigo "Traces of Ecstasy", de Rotimi Fani-Kayode, destacando como sua fotografia, marcada por espiritualidade e desejo, desafia convenções ocidentais a partir de referências iorubás. Seguindo a pista da criação de imagens como feitiços de resistência, analisa-se a obra de Fani-Kayode em aproximação ao cinema de Marlon Riggs e à ideia de "bixaria negra" como força estética e política contra a morte, a epidemia de HIV/aids e a marginalização de corpos dissidentes.

Palavras-chave: Fotografia, cinema, raça, sexualidade, bixaria negra.

Abstract: The work analyzes Rotimi Fani-Kayode's article 'Traces of Ecstasy', showing how his photography, shaped by spirituality and desire, challenges Western conventions through Yoruba references. Understanding image making as spells of resistance, it connects his oeuvre with Marlon Riggs's cinema and with the notion of Black Faggotry as an aesthetic and political force against death, HIV/aids, and the marginalization of dissident bodies.

Keywords: Photography, cinema, race, sexuality, black faggotry.

No artigo "Traces of Ecstasy" o fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode (1955-1989) discorre de forma breve, porém afiada, sobre sua tripla condição *outsider* e suas implicações. Primeiro por sua sexualidade não normativa. Segundo pelo que chamou de deslocamento geográfico e cultural, já que nos anos 1960, apenas com 11 anos de idade, chegou com a família ao Reino Unido como refugiado da Guerra Civil da Nigéria. E por último - que está diretamente relacionado ao primeiro ponto - pelo que parece considerar uma certa frustração dos seus pais por não ter atendido a expectativas sobre tornar-se um "profissional casado e respeitável". Entretanto, esta posição também lhe proporcionou o que chamou de um certo "senso de liberdade individual das convenções hegemônicas" ao mesmo tempo que valores e tradições ancestrais continuavam latentes e passíveis de leituras e revisitações a partir de "um ponto de vista incomum". Este contexto particular, sem dúvida marcado pela violência em suas diversas faces, foi também libertador segundo o próprio autor - "*a feeling of having nothing to lose*" (um sentimen-

75 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 3 do ST (Re)Existências Negras e Africanas no Audiovisual: Epistemes, Fabulações e Experiências.
76 | Bruno F. Duarte é doutorando e mestre em comunicação e cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ, graduado em Comunicação Social - com ênfase em Cinema - pela PUC-Rio.

to de que não tinha nada a perder). E é aqui onde gostaria de me ater neste ensaio, pois além de um contexto particularmente adverso, é na descrição de seu trabalho como fotógrafo que Fani-Kayode nos apresenta um cuidadoso método de criação em direção à liberdade. Para ser ainda mais preciso, me detenho no que o artista nomeou como a "dimensão espiritual" de suas fotografias.

A fotografia, para Fani-Kayode, é um instrumento de autoexpressão que transforma fúria e desejo em imagens que desestabilizam convenções e revelam mundos ocultos. Logo no segundo parágrafo do texto, Fani-Kayode marca a diferença do uso da máscara no ocidente e na arte tradicional africana. Se nas culturas ocidentais a máscara representa uma realidade objetiva e material, na tradição africana "o artista se esforça para aproximar-se de uma realidade espiritual por meio de imagens sugeridas por formas humanas e animais". E o autor acredita que pode realizar a mesma "interpretação imaginativa da vida" através da fotografia, pois também é nesta linguagem, como afirma mais à frente, que se sente mais confiante para exercitar a autoexpressão. Fani-Kayode se distancia das concepções ocidentais de objetividade ao enfatizar que sua fotografia busca uma "dimensão espiritual", inspirada na arte africana tradicional, onde a máscara não representa a realidade material, mas sim uma conexão com o espiritual. Sua prática artística é uma "técnica do êxtase", segundo ele, similar à dos sacerdotes e artistas iorubás.

Essa abordagem encontra eco em outras produções de artistas negros dissidentes de gênero e sexualide. O texto dialoga com a obra do cineasta Marlon Riggs, particularmente "Línguas Desatadas" (Tongues Untied, 1989), onde Riggs buscava preservar a memória de uma comunidade gay negra vibrante nos Estados Unidos nos anos 1980, em meio à devastação da epidemia de HIV/aids.

Em minha pesquisa sobre Riggs, tentei dar forma ao que considero uma dimensão encantada do trabalho coletivo empenhado pelo diretor junto com um grupo de homens negros gays sob o termo "bixaria negra", tanto pelo conjunto de imagens documentais e performáticas de conotação ritualística aliadas às escolhas de trilha sonora com tambores e mantras, quanto por uma declaração específica de Riggs onde ele afirmava ser muito intencional seu desejo de perpetuação daquela cena no tempo.

> "O que eu quis fazer com *Línguas desatadas* foi começar um diálogo, e preservar nossas vidas de uma maneira que as pessoas vejam e considerem, não apenas agora, mas por anos à frente. As pessoas verão que havia uma vibrante comunidade gay negra nos Estados Unidos em 1989" (RIGGS apud HEMPHILL, 1991, p. 239-240).

Há aqui uma pista para compreensão do trabalho de produzir imagens como um bom feitiço para o trabalho de vencer a morte - abundante no início dos anos 1980 para homens gays, em especial para aqueles de populações historicamente marginalizadas, com o início sinistro da epidemia de HIV/aids. Um dos aspectos mais importantes do filme "Línguas Desatadas" é a ambivalência de Marlon Riggs enquanto diretor e protagonista, que também se desloca entre indivíduo e coletivo, além de transitar de uma esfera particular, privada, até a esfera pública, política. Em um caminho alternativo ao do tradicional afastamento diretor-personagem, onde

realizadores costumam construir seus filmes a partir da busca por personagens diametralmente opostos, Riggs se propõe a filmar a si mesmo, em temporalidades diferentes, através de um coletivo de vozes. Em minha dissertação de mestrado, chamo de bixaria negra a dimensão do encontro não casual deste coletivo a fim de realizar um filme sobre a experiência compartilhada de ser um homem negro e gay nos EUA do final da década de 1980 e por entender que há um empenho não apenas na feitura das imagens, mas também na materialização da dimensão afetiva e política de uma subjetividade plural, em uma comunidade, através da poesia e perfomances que se aproximam de práticas ritualísticas, com a finalidade de causarem um efeito de transformação.

Pretendo me debruçar mais sobre esta ideia das bixas pretas bruxas macumbeiras fazendo magia negra em arquivos sobre Riggs ao longo da pesquisa de doutorado. Mas me chamou a atenção a assertividade de Fani-Kayode sobre o que delimita enquanto a dimensão espiritual de sua fotografia, numa confluência entre a prática artística e o sacerdócio.

> "As an African working in a western medium, I try to bring out the spiritual dimension in my pictures so that concepts of reality become ambiguous and are opened to reinterpretation. This requires what Yoruba priests and artists call a *technique of ecstasy*"[77] (FANI-KAYODE, 1988, p. 64-68).

Em primeiro lugar ele se posiciona e marca sua origem, um africano trabalhando no ocidente. Ele está em diáspora, mas é nigeriano. Fani-Kayode também é muito direto no questionamento à ideia de objetividade do conceito de realidade. Intencionalmente busca a ambiguidade e a reinterpretação. E desafiando qualquer pré-julgamento sobre uma possível iconoclastia, nomeia o gesto enquanto "técnica do êxtase", referenciando sacerdotes e artistas iorubás. Me chamou a atenção a forma como ele organiza o pensamento sobre o processo de produção de suas fotografias "propositadamente homossexuais" considerando esta dimensão espiritual de forma intencional. Vejamos. Fani-Kayode parte de um posicionamento "ético e estético" em busca da transformação de sua "fúria" e de seu "desejo" em "novas imagens", que por sua vez trazem em seu cerne o germe que tem o potencial de "abalar percepções convencionais" e de "revelar mundos ocultos". O artista ecoa em seguida a ideia de que já havia passado da hora de homens negros dizerem explicitamente para todos, inclusive para dentro de suas próprias comunidades que podiam sim "desejar uns aos outros", o que inevitavelmente me recorda da célebre afirmação do escritor e ativista afro-americano Joseph Beam (1954-1988) mencionada nas cenas finais do filme "Línguas desatadas" - "Homens negros amando homens negros é o ato revolucionário dos anos 1980". A intencionalidade do artista demonstrada ao narrar a forma como organiza seu processo de produção objetivo, intermediado por uma máquina, a câmera fotográfica, para criar uma imagem com potencial subjetivo que contempla a transmutação de fúria e desejo em uma fotografia que não apenas foge à tradição imagética ocidental, mas a desafia frontalmente, é revolucionária.

77 | "Como uma pessoa africana trabalhando em um meio ocidental, procuro revelar a dimensão espiritual em minhas fotografias, de modo que os conceitos de realidade se tornem ambíguos e se abram a novas interpretações. Isso requer o que sacerdotes e artistas iorubás chamam de técnica do êxtase" (Tradução do autor).

Além do seu trabalho fotográfico, o posicionamento ético e estético de Rotimi Fani-Kayode sobressai também em seu ativismo e na sua crítica às imagens objetificantes do continente africano e da virilidade negra - que ele nos convida a se juntar num trabalho ritualístico de apropriação e transformação através de uma "imaginative investigation" (imaginação investigativa) sobre negritude, masculinidade e sexualidade. Ao mesmo tempo que o artista rechaça o lugar reservado a civilizações Iorubás e não-europeias nos museus enquanto primitivas, ele também não deixe de lado um processo de mercantilização das mesmas nas grandes metrópoles ocidentais e até mesmo em antigas colônias europeias como Brasil e Haiti. Adoraria poder apresentá-lo ao carnaval do Rio de Janeiro para mostrar a festa além dos camarotes. A homofobia, o racismo e a xenofobia não conseguiram impedir que Fani-Kayode deixasse seu feitiço no tempo.

A espiritualidade que permeia sua obra está intimamente ligada à sua ancestralidade iorubá. O próprio nome do artista, Rotimi – abreviação de Oluwarotimi, que significa "Deus fique comigo" – carrega o simbolismo de resistência à morte precoce. Este é um dos nomes comumente usados por famílias que acreditam que a criança viverá por pouco tempo - uma Abiku (nascida para morrer) - segundo a crença, são espíritos que nascem e morrem muitas vezes. Mesmo tendo morrido jovem, aos 34 anos, Fani-Kayode permanece presente por meio de suas imagens revolucionárias que celebram o amor e a existência de bixas pretas com beleza, poder e encantamento. Seu legado é um verdadeiro feitiço no tempo. A macumba da nega é boa.

Referências

DUARTE, Bruno F. Línguas Desatadas – afrofabulação e bixaria negra no documentário de Marlon Riggs. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)--Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

FANI-KAYODE, Rotimi. Traces of Ecstasy, Ten.8 Magazine, No 28: Rage & Desire, 1988.

GUPTA, S. Stuart Hall – Sobre fotografia. Revista ECO-Pós, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 170–174,2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.22529. Disponível em:https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22529. Acesso em: 2 ago. 2021.

HEMPHILL, Essex. Brother to brother – new writings by black gay men. Washington, DC: Redbone Press, 1991.

NYONG'O, Tavia. Afro-fabulations: the queer drama of black gay life. Nova Iorque: NYU Press, 2018.

SOVIK, Liv. "Através do olhar da representação": Sobre o estereótipo e a comunicação.Heterotopías, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 1–27, 2020. Disponível em:https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31839. Acesso em: 3 ago. 2021.

Trabalho coletivo, jogo de cena e os limites dos anos 1960 em Faces, de John Cassavetes[78]

Collective work, scenic games, and the limits of the 1960s in Faces, by John Cassavetes

Bruno Gavranic Zaniolo[79]
(Mestre em Letras – DLM/FFLCH/USP)

Resumo: Discutimos o cinema de John Cassavetes como uma intervenção nos modos de produção de Hollywood, em conexão com a cultura dos EUA na década de 1960. Através de *Faces* (1968) será analisado como as práticas de trabalho colaborativo e jogo de cena determinam tanto a relação entre os artistas quanto entre as personagens, elaborando uma poética baseada na construção de uma sensação de espontaneidade que incorpora os avanços e revela as contradições de seu tempo.

Palavras-chave: John Cassavetes; Cinema independente; Cinema dos EUA; Improvisação; Anos 1960.

Abstract: This paper discusses John Cassavetes' cinema as a breakthrough from Hollywood's modes of production, in straight connection with the American culture in the 1960s. Through *Faces* (1968) it will be analyzed how the use of collaborative work and scenic games determine both the interaction between the characters and the artists, elaborating an aesthetic based on a sense of spontaneity that incorporates the advances and reveals the contradictions of its context.

Keywords: John Cassavetes; Independent filmmaking; USA Cinema; Improvisation; 1960s.

John Cassavetes (1929-1989) é considerado um dos principais nomes do cinema independente nos EUA. A radicalidade de seu trabalho pode ser vista em *Faces* (1968), filme que apresenta uma síntese dos elementos que estruturam seu trabalho: o uso da improvisação como ferramenta no processo de criação e de um ambiente colaborativo, como forma de se contrapor às práticas representadas por Hollywood, que vivia então uma intensa racionalização de seus modos de produção. Sendo lançado no auge da década de 1960, *Faces* é fruto direto das possibilidades abertas pelo momento, sem deixar de estabelecer uma leitura consciente das contradições de seu tempo.

78 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CORPO EM CENA: ATUAÇÃO E PERFORMANCE NO CINEMA.
79 | Doutorando (bolsista CAPES). Publicou *"Sindicato de Ladrões": o Método como um campo de disputa em Hollywood* (Editora Pimenta Cultural, 2022)

Cassavetes surgiu em uma geração de artistas que, ainda nos anos 1950, buscou se contrapor aos padrões de comportamento em um período marcado pela determinação do *American way of life* perante o mundo dividido pela Guerra Fria. Diante disso, esses jovens criadores se basearam na liberação da espontaneidade, na colocação do corpo como foco de interesse e na organização de comunidades de trabalho ao redor da experiência criativa. Tal movimento (que originou fenômenos como o *bebop jazz* ou a literatura *beat*), gerou uma "cultura da espontaneidade" como "alternativa ao alardeado progresso racional da civilização ocidental" (BELGRAD, 1998, p. 15), legando, por fim, o imaginário que formaria a contracultura dos anos 1960.

Faces é o quarto filme de Cassavetes enquanto diretor. O enredo aborda a crise no casamento de Richard Forst, um executivo, e Maria, sua esposa. Após uma briga, ambos partem em busca da ressignificação de suas relações afetivas: na primeira parte do filme acompanhamos Richard e sua tentativa de sedução de Jeannie, uma prostituta, enquanto a disputa com outros empresários; na sequência, seguimos Maria e suas amigas tentando quebrar a monotonia da vida de classe média junto de Chet, um jovem movido pelo desejo de novas experiências. Esse breve resumo já nos apresenta temas característicos dos anos 1960, como a falência do modelo de família tradicional, a liberação sexual, a segunda onda feminista ou o embate geracional.

A realização do filme serve como testemunho das possibilidades, e dos desafios, do cinema independente da época. A produção levou um total de 4 anos, desde a escrita do roteiro e início das filmagens até a edição final. Seu elenco reuniu figuras já descartadas por Hollywood, como Dorothy Gulliver, musa do cinema mudo, até atores amadores, como Lynn Carlin (Maria) e Seymour Cassel (Chet), e alguns profissionais, como John Marley (Richard) ou Gena Rowlands (Jeannie). A equipe técnica também misturou colaboradores de longa data com jovens que aprenderam a operar equipamentos durante as gravações. A rotina de trabalho era marcada por práticas de ensaio nas quais o improviso tinha lugar como procedimento de descoberta dos modos de realizar a cena. Novas soluções eram incorporadas ao roteiro e filmadas em um processo no qual as câmeras também compunham o jogo estabelecido pelo elenco.

Essa prática determinará um procedimento de trabalho comum ao longo de toda a obra do diretor. Em primeiro lugar, a busca de expressão baseada na espontaneidade através de um jogo mais livre entre os intérpretes, contraposto ao padrão de realismo Hollywoodiano – referência na formação dos artistas envolvidos. Tal convenção, sustentada na racionalidade do drama e na lógica de ação e reação por meio da interação dialógica, sempre foi sustentada pela tradição criada em torno de seus modos correlatos de atuação, que formularam depois o conjunto de técnicas conhecido como o Método de interpretação realista – de caráter mais "comportado" do que a aparente imediatez do jogo de cena. Com isso, temos configurado, em cena, a colocação de um embate entre a reprodução de estruturas narrativas convencionais retiradas do repertório cultural da época (o próprio cinema de Hollywood, seriados televisivos, canções de rádio) *versus* a possibilidade de criação de novas formas de representação que se utilizam desses materiais como repertório.

É preciso discutir como essa experiência, determinante do contexto de formação dos artistas envolvidos, caracteriza também a interação das personagens. Até ser incorporada como assunto da obra, determinando a forma fílmica.

A sequência inicial sintetiza tal experimentação com a forma e o imaginário cultural. Em uma cena breve, vemos Richard durante uma negociação onde o assunto discutido é o investimento em um filme. Chama atenção a dinâmica de enquadramentos: câmera em movimento, característica da linguagem documental; planos que estabelecem um discurso mais ficcional, como o plano subjetivo; por fim, um *close up* clássico quando o filme que está sendo negociado começa a ser projetado e descobrimos que, na verdade, trata-se do próprio filme que estamos vendo. Esse jogo metalinguístico ganha força com o assunto da cena, já que a fita discutida pelos empresários é vendida como um produto de cinema "de arte".

Esse prólogo atesta um momento atravessado por Hollywood nos anos 1960, quando os estúdios foram incorporados por conglomerados que controlavam negócios diversos da indústria cultural, como redes de *fast food* e motéis. Desse modo, ao mesmo tempo que o cinema vivia uma de suas épocas mais criativas, com o surgimento de formas novas, a grande indústria soube incorporar tais ousadias como materiais – moldando o que, nos anos 1970, seria conhecido como a "Nova Hollywood".

Diante disso, o estatuto da imagem no cinema narrativo é revelado como um produto largamente reproduzível, se utilizando um de seus símbolos mais característicos: o recorte, por meio de um grande plano, do rosto das personagens, concentrando na expressão facial o impulso de identificação com o público. Esse diagnóstico evidencia tanto a importância do intérprete como objeto de atenção quanto, por outro lado, como essa figura pode ser um elemento de disrupção das convenções, como veremos no cinema de Cassavetes. Dito de outro modo: o trabalho de criação do elenco se torna a peça que mobiliza a experimentação, exigindo que os demais elementos da linguagem cinematográfica (enquadramento, iluminação, etc) se reorganizem, promovendo uma simbiose maior entre trabalho de interpretação e realização técnica do aparato.

A partir daqui, podemos olhar para duas sequências que apresentam aspectos comuns de toda a obra: cenas de duração longa, executadas em um mesmo cenário, onde as personagens estabelecem um conflito inicial que serve de motivo disparador para uma prática compartilhada de pequenos jogos cênicos que determinam sua interação.

O primeiro momento é a visita de Richard e um amigo à casa de Jeannie, tentando disputar a atenção da jovem prostituta. As personagens encenam números cômicos umas para as outras, trocam canções e se engajam em rotinas de dança até que, na iminência da derrota, um deles quebra a brincadeira e a cena acaba sem vencedores. O segundo momento é a cena em que Maria e suas amigas levam Chet para casa. Diante da falta de entrosamento entre o grupo, a situação se mostra cada vez mais incômoda enquanto, uma por uma, as mulheres vão desistindo. Até que, finalmente, Maria e Chet ficam sozinhos.

De saída, podemos identificar o que as cenas têm de diferente: o contraste entre o jogo de interação desenvolvido pela prostituta e os executivos, e o jogo que não acontece entre Chet e as esposas. No primeiro caso, existe uma relação de interesse, determinada pela lógica da negociação, na qual as figuras conseguem mobilizar um repertório comum de referências como assunto para seus jogos. No segundo caso, o desacordo entre as personagens, evidenciado pela falta de jeito das mulheres em lidar com o possível adultério, impede a relação. Enquanto Chet quer seduzi-las por meio do improviso com letras de *rock* e do contato físico, as mulheres tentam controlar seu impulso e reduzir o encontro a uma típica cena de conversação na sala de estar – coisas como "de onde você vem?", "o que você faz?". Ou seja, tentam domar a espontaneidade disruptiva do jovem por meio do enquadramento convencional do diálogo dramático. Esse abismo geracional representado pela impossibilidade de jogo entre diferentes expectativas é mais uma evidência de como o filme elabora, em sua forma, os materiais fornecidos pelos anos 1960.

Isso nos aponta para o que as cenas têm em comum: ao fim, ambas chegam ao mesmo lugar, ou seja, na eliminação da convivência coletiva, determinada pela lógica da competição e pelo interesse de duas personagens envolvidas em um acordo específico (gozar os serviços da prostituta/garantir a noite com o jovem rebelde). A grande virada que nos interessa, porém, é perceber como esse desacordo entre as personagens é possibilitado através da compreensão entre os intérpretes envolvidos na cena. Se as personagens jogam deixando evidente seu desentendimento, é o esforço coletivo dos artistas que possibilita a novidade da forma. Desse modo, a dinâmica do jogo de cena revela um valor diferente para as duas instâncias – personagens e intérpretes.

É desse modo que os elementos que estruturam o cinema de Cassavetes se revelam como uma intervenção nos modelos de produção de Hollywood, evidenciando também seu alinhamento com um espírito de contestação cultural da época.

Em primeiro lugar, o uso da estrutura do jogo de cena, contrariando o modelo dramático. A cena deixa de ser uma estrutura pronta, pré-definida pelo roteiro, com personagens a serem estudados pelos intérpretes. Pelo contrário, o roteiro serve de ponto de partida, com situações que vão ser testadas na etapa de ensaios e postas à prova no processo de filmagem. Esse exercício inclui ainda a câmera, seguindo a relação do elenco e testando enquadramentos, capturando momentos do trabalho e transformando o jogo em uma dinâmica que envolve toda a equipe de criação.

Com isso, podemos compreender a ideia de representação e performatividade como uma atitude interna às cenas, na qual as personagens jogam juntas, representam *umas para as outras*, ao invés de agirem *sobre as outras*. Nesse exercício, os intérpretes mobilizam uma infinidade de formas de atuação, para além da técnica realista mais comum no cinema narrativo: a comédia física, a mímica, o número de *cabaret* ou até mesmo o *stand up comedy*.

Essa dinâmica produz a incorporação do olhar como uma atitude que compõe a dinâmica do jogo, através da criação de pequenas plateias internas. Tal lógica é parte da tradição do improviso, tal qual teorizado, também nos anos 1960, pela diretora Viola Spolin. Segundo ela, assistir a um jogo é também fazer parte dele, pois vendo de fora podemos identificar "erros" e aprender. Da mesma forma que quem joga em cena, o faz para alguém que vê de fora, e isso também fortalece o senso do coletivo: "Quando ele [o ator] está na plateia, avalia seus companheiros jogadores; quando ele é o jogador, ouve e permite que os colegas na plateia o avaliem, pois está entre amigos" (SPOLIN, 2001, p. 5).

Essa dinâmica entre acordo compartilhado no processo criativo e desordenamento da interação entre as personagens, colabora para a construção de uma "sensação de improviso" que resulta em uma atitude proposta pelos filmes de Cassavetes:

> Suas produções compartilham com exercícios de improvisos teatrais as mesmas suposições sobre criatividade (...) a partir das quais ele faz escolhas de direção que dão a seus filmes uma aparência de improvisação. (VIERA,1990, p. 36)

Desse modo, a espontaneidade que vemos registrada não é um ponto de partida, mas o resultado de um processo. A produção parte da prática de convivência e troca entre os realizadores, que passam a compartilhar um repertório comum de referências; esse repertório vai sendo mobilizado em todas as etapas de criação, registradas pela câmera (ensaios, marcação de cena e filmagens) de modo que a montagem se utiliza de todo esse material para compor uma expressão *aparentemente* desordenada. Ou seja: a espontaneidade é, também, um discurso elaborado.

Por fim, até mesmo a incorporação do olhar como atitude compartilhada tanto entre elenco, quanto entre personagens, citada acima, acaba por reverberar na observação do espectador. Devido à multiplicação de enquadramentos e pontos de vista envolvidos na mesma cena, o espectador do filme é convidado a jogar junto, "remontando" a obra por meio de sua observação, exigindo que seu olhar não seja apenas contemplativo.

Assim, elaboramos a compreensão desse descompasso entre a experiência produzida (dos intérpretes) e experiência encenada (das personagens): enquanto os realizadores estabelecem as relações de trabalho como um laboratório de possibilidades, as personagens não conseguem desenvolver plenamente um sentido de realização coletiva, sendo emperrada pelas convenções sociais. Essa contradição nos traz de volta para a relação com o contexto histórico, bem registrada na última cena.

Ao fim da noite, Richard volta para casa a tempo de encontrar Chet fugindo pela janela. Por mais que ele tente a cena do marido traído, se assustando com a possibilidade de Maria ter vontades fora do casamento, o casal não consegue encaminhar a discussão – ou o diálogo. Então, a cena redunda no silêncio como encerramento para o conjunto das experiências vividas ao longo do filme: o adultério é incorporado como detalhe da ordem matrimonial, o marido assume a insatisfação da esposa como fato e essa se conforma com o papel de dona de casa. O plano final, fechado na escada, um espaço de transição, oferece uma imagem contundente, no

fim dos anos 1960, para os limites da década que propôs uma revolução nos costumes e nas relações sociais, mas teve que se deparar com a manutenção das estruturas que a contracultura imaginou superar.

Por um lado, os anos 60 representou um momento em que "tudo era possível": um período de "liberação universal, um desatar global de energias" (JAMESON, 1992, p. 124). Por outro lado, o desenvolvimento dessa experiência redundou, já no início dos anos 1970, em uma contradição: "as grandes explosões dos anos 60 conduziram, na crise econômica de âmbito mundial, a poderosas restaurações da ordem social e a uma renovação do poder repressivo dos vários aparelhos de Estado." (Ibid., p. 125)

No entanto, a projeção dos créditos do filme sobre a imagem final, trazendo o coletivo de artistas, nos relembra da força da experiência coletiva que possibilitou uma proposição tão instigante e que é fruto das possibilidades surgidas na década. Os limites para o desenvolvimento desse projeto criativo (visto aqui em plena potência) se revelarão posteriormente. Como resultado do desenvolvimento cada vez mais corporativo dos modos de produção que, na década seguinte, irão impor um desafio à continuidade das práticas independentes.

Referências

BELGRAD, Daniel. *The Culture of Spontaneity:* Improvisation and the Arts in Postwar America. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

JAMESON. Friedric. "Periodizando os Anos 60". Tradução de César Brites e Maria Luiza Borges. In HOLANDA, Heloísa Buarque de (organização). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992. p. 81-126.

SPOLIN, Viola. *Improvisação Para o Teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª edição, 2001.

VIERA, Maria. "The Work of John Cassavetes: Script, Performance, Style and Improvisation". Journal of Film and Video. University of Illinois Press, Chicago, Vol. 42, Nº 3, Outono de 1990.

Dispositivos para a construção de um comum em sala de aula: modos de ver, pensar e produzir imagens[80]

Devices for the Construction of a Common in the Classroom: Ways of Seeing, Thinking, and Producing Images

Bruno Alencar[81]
(Mestre – PPGCOM/UFPE)

Catarina Andrade[82]
(Doutora – PPGCOM/UFPE)

Resumo: Diante da experiência com o cinema em sala de aula, discutiremos os dispositivos do projeto de extensão REIMAGINAR – Oficina de Cinema-Educação, uma das ferramentas didático-pedagógicas dos processos de formação para professores da Rede Pública do Recife (PE). Defendemos que a forma que articula imagem e palavra promovem um letramento audiovisual de caráter interdisciplinar e que suas experimentações contribuíram para a desnaturalização do olhar dentro de uma perspectiva crítica e emancipadora.

Palavras-chave: Cinema-educação; oficinas; dispositivos; emancipação.

Abstract: Drawing on experiences with cinema in the classroom, this paper discusses the pedagogical devices developed within the extension project REIMAGINAR – Oficinas de Cinema-Educação, one of the didactic-pedagogical tools used in teacher formative processes for public school educators in Recife (PE), Brazil. We argue that the articulation between image and word fosters an interdisciplinary form of audiovisual literacy, and that its experimental practices have contributed to the denaturalization of perception within a critical and emancipatory perspective.

Keywords: Cinema education; workshops; devices; emancipation.

80 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Comunicação Individual – Mesa: Lugares do cinema na educação: invenção, memória e alteridade.
81 | Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE)
82 | Doutora. Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Líder do Grupo de Pesquisa LEVE – Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação.

Introdução

A comunicação propõe uma reflexão a partir do projeto de *extensão REIMAGINAR – Oficinas de Cinema-Educação* para Professores de Rede Pública, coordenado pelos autores no ano de 2024, que consistiu em oferecer oficinas de formação em cinema-educação para professores da Rede Pública da Região Metropolitana do Recife. A partir de uma ação interdisciplinar visando a promoção do letramento audiovisual como ferramenta didático-pedagógica para a desnaturalização do olhar dentro de uma perspectiva crítica e emancipadora, as oficinas foram elaboradas e ministradas a partir de exercícios de criação – dispositivos – e tiveram como principal objetivo propor práticas em sala de aula envolvendo o uso de imagens. Com isso, buscamos abrir espaço para, de um lado, refletir sobre como as imagens são usadas e contempladas no âmbito escolar, e, de outro lado, as possibilidades de ressignificação ao reposicioná-las a partir de outros universos de referência e significação, promovendo novos horizontes de olhares e usos.

Na esteira de Jorge Larrosa (2002), pensamos o saber da experiência como alternativa à pedagogia entendida apenas como ciência aplicada. Essa proposição de Larrosa nos permite situar o cinema como um produtor de experiência que desloca a consciência de ser e estar, a ideia de sujeito, em direção à alteridade e ao desconhecido, pois, para o autor, a experiência é aquilo "que nos passa", que se funda na duração do tempo e na disponibilidade exercitada nos sujeitos para ver, ouvir, perceber, sentir e conhecer as coisas (2002, 21-24).

Assim, nos interessa aqui uma reflexão acerca da criação e da experimentação dos dispositivos no âmbito do projeto. Para nós, os dispositivos são propostas de exercícios com imagens (especialmente, fotografia e cinema), textos, brinquedos (ópticos, por exemplo), suportes (papelão, espelho), cujo conjunto de regras desafiam os alunos a enfrentar as propriedades e potencialidades do cinema e do audiovisual. Sobretudo, os dispositivos suscitam nos sujeitos novas formas de olhar e pensar sobre as imagens que produzimos e pelas quais somos atravessados, contribuindo para uma ressignificação do mundo e da própria subjetividade. Ainda, tal como os entendemos e elaboramos, os dispositivos promovem as inversões dos papéis dos sujeitos, promovendo tensionamentos, suspeições de pontos de vista e possibilidades de re-invenção.

Os quatro dispositivos que serão analisados aqui foram criados amparados nos propostos nos *Cadernos do inventar: cinema, educação e direitos humanos* (2016), e colocados em práticas nas oficinas do *REIMAGINAR*. No que concerne *O Cadernos do inventar*, trata-se do conjunto de material pedagógico desenvolvido no âmbito do projeto de formação e intervenção pedagógica que articula cinema, educação e política, *Inventar com a Diferença – Cinema e Direitos Humanos*, idealizado, no início da década de 2010, em parceria entre universidades públicas (especialmente a UFF), instituições culturais e órgãos governamentais, especialmente no campo de cinema e direitos humanos. O projeto, e a circulação desses cadernos pelo país, contribuiu com a expansão das políticas públicas de direitos humanos e cultura no Brasil, fortalecendo programas de formação audiovisual. Assim, é na esteira do *Inventar* que propomos

nessas oficinas de 2024, um pequeno conjunto – quatro dispositivos – que propõe o uso do cinema como prática de invenção, escuta e reflexão, orientada por princípios de horizontalidade, experiência estética e valorização da diferença, articulando educação, arte e direitos humanos.

Além disso, ajustam-se às premissas da discussão que Rancière (2012) traz no bojo de suas reflexões sobre a política como partilha do comum e a constituição de uma comunidade dos iguais por meio de uma igualdade das diferenças. Pois acreditamos que o cinema é uma importante ferramenta e um meio fundamental na produção de realidades comuns, principalmente quando o tomamos como espaço ou reserva de experimentação e imaginação do mundo, em oposição ao mundo dado como feito, concluído e acabado.

Nossa hipótese, nas oficinas e nesta comunicação, é que a imagem é o lugar de uma conjugação do sensível e do inteligível, também podendo ser investida de virtualidades imaginárias oriundas da reserva de imaginação daqueles e daquelas que procuram existir e *re-existir* (Albán, 2013) em meio às investidas do capital. Esta hipótese se reporta à educação em sua capacidade de transformar, resistindo à sua instrumentalização pela ideologia de mercado com vistas a transformar todo ser humano em capital ou recurso humano. Assim, para além de ensinar cinema ou tecer reflexões e promover debates sobre imagens, buscamos pensar o próprio olhar, estimulando todos os envolvidos nas oficinas a narrar e a coexistir em alteridade, fazendo do audiovisual um dispositivo de formação ética, política e sensível.

O projeto *Reimaginar*

O projeto *REIMAGINAR – Oficina de Cinema-Educação* foi concebido como projeto de extensão da Universidade Federal de Pernambuco (abrangendo docentes e discentes dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, Letras e Educação e dos cursos de graduação de Cinema e Letras) e obteve financiamento pelo Edital de Ações Criativas para o Audiovisual da Lei Paulo Gustavo do Governo do Estado de Pernambuco alcançando 4 (quatro) escolas da Região Metropolitana do Recife no ano de 2024, com oficinas de três horas de duração em dois dias em cada uma delas. Foram elas: EREFEM Tabajara, em Olinda-PE; EREF Luís de Camões, em Recife-PE; EREM Zumbi de Palmares, em Cabo de Santo Agostinho-PE; EREF Governador Carlos de Lima Cavalcante, em Recife-PE.

Previamente às oficinas, após os processos de leituras e discussão crítica, foram elaboradas e redigidas algumas instruções do que viriam a se formar enquanto os dispositivos de experimentação audiovisual a serem colocados em prática, especialmente tendo em vista o caráter de sua aplicação: escolas da rede pública que tem condições materiais variáveis, seja em termos dos materiais disponíveis, ou das formas de ocupação dos espaços por alunos e professores. Paralela à reflexão teórica sobre o potencial crítico dos dispositivos, foi-se levada em conta a dimensão pragmática da operacionalização em sala de aula, utilizando recursos acessíveis como celulares, aplicativos de fácil uso, caixas de som portáteis.

O dispositivo 1, "Narrar as Imagens", propõe a narração como forma de aproximação sensível das imagens, entendendo a relação entre ver e dizer como um espaço de criação e pensamento. A partir de uma curadoria de imagens marcadas pelo estranhamento, os participantes são convidados a construir narrativas em grupo, explorando conversas, fabulações ou descrições sonoras sobre 1 (uma) dessas imagens. O gesto de narrar não deve se encerrar no ato de explicar a imagem, mas pode assumir diversas atitudes perante elas. Propõe-se que essa narração seja gravada com um celular e posteriormente acoplada à imagem designada para o grupo, seja a partir da criação de um vídeo em que a imagem estática tem sua duração determinada pela gravação de áudio ou da projeção da imagem fixa e a reprodução da faixa de áudio. O dispositivo 2, "A narração das imagens", por sua vez, propõe uma reflexão sobre as narrativas que as próprias imagens podem engendrar quando montadas a partir de um determinado contexto. A atividade consiste em distribuir um grupo de imagens, advindas de origens distintas, de modo que o grupo terá que montá-las em uma determinada ordem e construir uma narrativa paralelamente a essa montagem. Uma vez construída a ordem de sequenciamento das imagens, será construído um vídeo em que cada imagem terá um mesmo intervalo de exibição e na qual a gravação da narrativa será a faixa de áudio. A proposta tem em mente compreender as articulações extrínsecas que as imagens podem portar quando deslocadas de seus contextos de produção ou recepção mais imediatos.

O dispositivo 3, "Prancha de gestos", consiste em construir um quadro de imagens de diferentes proveniências e contextos de produção em que o elemento compartilhado seja um mesmo gesto. Em dupla, o trabalho consiste na designação de uma imagem em que se destaca um gesto específico, feita por parte dos oficineiros, de modo que a dupla venha a realizar uma pesquisa de imagens na internet e salvamento do material. Posteriormente, todas as imagens, que podem ter formatos e aspectos diferentes, serão montadas em um aplicativo de edição em um mesmo fundo branco, e a dupla apresentará as ideias que guiaram a sua prancha. O dispositivo 4, "Imagens do comum", consiste no exercício, feito de forma individual, de se juntar imagens e textos que não foram produzidos em conjunto, de modo que se reflita sobre a existência de um comum na relação entre imagem e palavra independentemente da intencionalidade de quem a produziu. Desse modo, propôs-se que os participantes escolhessem uma imagem da sua galeria no celular, escrevessem sobre elas e enviassem aos oficineiros. Os oficineiros misturariam os textos e imagens dos participantes e exibiriam cada uma das novas duplas simultaneamente, de modo que cada imagem receberia um novo texto que a descrevesse.

Uma das premissas na construção dos dispositivos era que após a sua realização, os trabalhos seriam apresentados, de modo que todos participassem da discussão. Compreendemos que, por um lado, isso viria a permitir não somente uma cisão na palavra do autor sobre o significado e os sentidos que participam de suas construções, algo extremamente relevante quando se pensa na inversão que os participantes, professores do Ensino Médio, assumiram naquele momento de alunos, como também produzir uma reflexão crítica sobre o próprio ato em si da criação. É diante de alguns dos exemplos mais pungentes dessas 4 (quatro) oficinas que apresentaremos algumas reflexões a seguir.

Considerações sobre casos específicos

A partir da fotografia *Sabbioneta* (1989), do fotógrafo italiano Luigi Ghirri, e da utilização do dispositivo 1, foi desenvolvido um trabalho que deslocou a reflexão sobre a relação entre passado e presente inscrita no espaço para o campo das relações de gênero. Se na obra de Ghirri o tempo histórico se manifesta por meio das relações entre as diferentes marcas do tempo na arquitetura, no exercício desenvolvido na oficina essa temporalidade foi reescrita a partir da posição das mulheres, evidenciando continuidades, silêncios e transformações entre passado e presente. O grupo que produziu o trabalho era composto exclusivamente de mulheres e essa mudança do contexto de recepção da fotografia nos ajudou a refletir sobre a posição do espectador e do contexto na recepção da obra, tal qual discute Rancière n*O espectador emancipado*.

A fotografia *Oil* (2020), de Sophie Riselthauer, tem como ponto de partida imagens ligadas à Guerra do Kuwait, especialmente paisagens marcadas pelos incêndios nos poços de petróleo, nas quais a matéria escura, a fumaça e a devastação tensionam os limites entre documento histórico e abstração visual. Ao utilizarmos o dispositivo 1, foi realizado um trabalho em que o grupo optou por uma narração fragmentada, na qual cada participante elaborou autonomamente sua própria fala, em vez de construir uma narrativa única. Esse gesto produziu uma relação com a imagem marcada pela especulação documental da fotografia, deslocando a tendência de se elaborar narrativas de cunho imediatamente ficcional.

Curiosamente, nenhuma das três narrações produzidas se aproximou diretamente do contexto histórico da Guerra do Kuwait inscrito na imagem. As falas evocaram figuras como alienígenas, reações da própria Terra ou cenários ficcionais, o que evidencia como determinadas formas de se relacionar com as imagens convocam narrativas mais fantasiosas do que históricas ou factuais. Ao mesmo tempo, provocou aproximação entre temáticas diversas: como a degradação do planeta a partir da Guerra, o cenário escatológico que isso provoca, entre outros. E demonstrou como, muitas vezes, algumas questões se tornam obscenas e não aparecem na fala, no caso, a fonte da disputa na fotografia em questão, a guerra pelo petróleo. Essa experiência lança a questão sobre os modos de trabalhar o contexto em sala de aula: quando, como e em que medida ele deve ser apresentado, mediado ou tensionado, especialmente em dispositivos que privilegiam a escuta, a imaginação e a construção sensível de sentidos.

Com base nos usos pedagógicos das imagens, temos como princípio a relação de ensino-aprendizagem de Paulo Freire (2019), que entende que as condições de aprendizagem possibilitam aos estudantes transformarem-se em sujeitos de construção do conhecimento, ao lado do professor, também sujeito nesse processo. A compreensão da educação crítica, firmada na autonomia, e na consideração dos diversos contextos e realidades socioculturais, levando em conta que todos os sujeitos envolvidos são portadores de saberes e repertórios próprios, proporciona uma ampliação dos repertórios audiovisuais e midiáticos. No contexto de suas interações socioculturais, trata-se de se pensar a relação com as imagens para além de uma fruição estética, mas através das condições de mediação pelas quais o mundo é reinventado. Assim se

pode dizer que a imagem faz experiência do mundo por meio de uma tomada e uma devolução estético-política do mundo, transfigurando-o e perturbando as naturalizações do olhar, por um lado e, por outro, transformando os regimes normativos das formas de ver, perceber e sentir.

É no sentido da imaginação, sua capacidade mediadora como condição da comunicação e do conhecimento que Adriana Fresquet afirma como elementar a experiência da educação por meio do cinema (2017, p. 29). O cinema oferece a possibilidade de experimentar o mundo a partir de seus próprios elementos – o real como matéria prima de uma linguagem – mas não menos pelos investimentos da imaginação. Ainda, "o cinema nos ajuda a entender a dimensão estética da emancipação e acaba nos servindo como um princípio de igualdade para a própria sala de aula" (Migliorin; Pipano, 2019).

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.* Quito: Abya Yala, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. 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.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, jan. 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MIGLIORIN, Cezar et al. *Cadernos do inventar: cinema, educação e direitos humanos*. Niterói: EDG, 2016.

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

O jogo de contradição de Grace Passô em Praça Paris[83]

Grace Passô contradictory acting in Praça Paris

Camila Botelho[84]
(Mestranda – USP)

Resumo: Embora o trabalho dos atores seja um parâmetro fundamental para a avaliação da obra cinematográfica, sua análise ainda enfrenta impasses metodológicos. Nesse contexto, a atuação de Grace Passô em *Praça Paris* evidencia uma qualidade contraditória que se apresenta como um caminho possível para a análise atoral. A contradição opera como estratégia expressiva, complexificando a personagem e evidenciando a influência do trabalho da atriz sobre o resultado da obra.

Palavras-chave: Grace Passô, atuação, cinema, estudos atorais, atuação contraditória.

Abstract: Although actors' work is a fundamental parameter for evaluating a cinematic work, its analysis still faces methodological challenges. In this context, Grace Passô's performance in Praça Paris reveals a contradictory quality that emerges as a possible approach to acting analysis. Contradiction operates as an expressive strategy, complexifying the character and highlighting the actress's influence on the film's overall outcome.

Keywords: Grace Passô, acting, cinema, acting studies, contradictory acting.

Quando se decide estudar a atuação no cinema, uma primeira dificuldade metodológica se impõe: como abordar o trabalho dos atores em cena? Se não temos acesso ao roteiro, a registros sobre o processo criativo ou às declarações dos atores e diretores envolvidos, quais parâmetros restam para analisar a atuação? Quando e por que uma atuação se faz notável?

Nos filmes de ficção — nos quais, muitas vezes, "cria-se a falsa ilusão de que o ator não precisa atuar" (GREVE, 2017, p. 12) — a análise do trabalho atoral revela-se particularmente complexa. Trata-se de um campo que ainda carece de "metodologia e bibliografia específicas" (GUIMARÃES, 2019, p. 82), além de esbarrar em alguns impasses conceituais. Coloca-se, assim, uma questão central: no cinema, onde há um grande controle da *mise-en-scène*, em que consiste, afinal, o trabalho do ator?

Essa questão está no cerne das discussões dos chamados "estudos atorais", campo de estudos que visam "colocar o ator de cinema no centro de sua problemática" (GUIMARÃES, 2019, p. 81) compreender o trabalho do ator como um parâmetro fundamental para a avaliação do resultado da obra cinematográfica. Trata-se de uma abordagem ainda pouco recorrente nos

83 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no ET 1: Cinema, corpo e seus atravessamentos estéticos e políticos, coordenado por

84 | Camila Botelho é atriz e mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), onde pesquisa atuação no cinema.

estudos sobre cinema no Brasil. Nas análises fílmicas tradicionais, observa-se uma tendência a privilegiar o trabalho da direção, como se o diretor ou a diretora fossem os únicos responsáveis pela *mise-en-scène* e pelo resultado da imagem. A crítica de cinema, por sua vez, historicamente tem tratado os atores mais como personalidades públicas do que como artistas, enfatizando aspectos biográficos em detrimento da análise de seu trabalho enquanto técnicos e profissionais=Ek^objlobI=NVUUFK

Segundo Guimarães, os estudos atorais buscam compreender o ator enquanto forma fílmica e, portanto, reivindicam uma análise estética do trabalho atoral, a partir de parâmetros semelhantes aos utilizados no estudo da concepção das imagens cinematográficas. Entre esses parâmetros estão a direção de fotografia, os enquadramentos, as escolhas de montagem, o discurso musical e sonoro, bem como o roteiro (GUIMARÃES, 2019, p. 82).

Nesse sentido, a atuação de Grace Passô no longa-metragem *Praça Paris*, de Lúcia Murat, se mostra como um interessante exemplo sobre a complexificação da personagem e da influência do trabalho da atriz sobre o resultado da obra cinematográfica. O filme apresenta duas protagonistas: Camila, uma mulher branca de classe média-alta, e Glória, uma mulher negra, moradora da periferia. Desde a sinopse, o filme explicita como eixo central a diferença de raça e classe social entre as personagens. Camila é uma terapeuta portuguesa que realiza uma residência no Rio de Janeiro e atende Glória, ascensorista da universidade onde trabalha, como parte da sua pesquisa de mestrado. Ao longo do filme, Camila se sente progressivamente aterrorizada pelas histórias de violência narradas por Glória, de forma que a diferença de raça e classe social entre ambas se torna a tônica do conflito.

Entretanto, embora o filme apresente de maneira evidente sua crítica social, a personagem Glória acaba sendo construída a partir de diversos estereótipos limitantes associados à representação da mulher negra no cinema brasileiro, como os da mulher "favelada", "batalhadora" e "crente" (RODRIGUES, 2001). Por outro lado, observa-se, no jogo atoral de Grace Passô, a presença de elementos que produzem fissuras na narrativa fílmica, impedindo que a personagem se reduza à simples reprodução desses estereótipos racistas recorrentes na cinematografia nacional. Um dos aspectos centrais dessa atuação é a incorporação de contradições como estratégia expressiva.

Atuação contraditória

James Naremore foi responsável por uma das primeiras reflexões teóricas contemporâneas sobre o ofício do ator de cinema, em *Acting in the Cinema* (1988). Na obra, o autor estabelece diversas bases e parâmetros para a análise do trabalho atoral. Naremore cita um trecho da autobiografia de Charlie Chaplin, no qual o ator e cineasta afirma: "eu queria que tudo fosse uma contradição" (CHAPLIN apud NAREMORE, 1988, p. 16). Chaplin relata sobre como as personalidades em contradição em seu personagem Carlitos no filme *Kid's Auto Race* eram um jogo proposto por ele: ele poderia ser lido ao mesmo tempo como malandro e cavalheiro, ou como

um homem sério e um palhaço. No caso de Chaplin, essa contradição relaciona-se fortemente aos objetos, à maquiagem e ao figurino, mas também se manifesta em seu jogo de atuação, que tornam sua personagem mais complexa, interessante, e, no caso dele, também cômica.

Em *Praça Paris*, a contradição presente no jogo de Grace Passô não produz um efeito cômico, mas opera como estratégia de distanciamento e complexificação da personagem. Na segunda sessão de terapia entre Glória e Camila, apresentada logo nos primeiros minutos do filme, Glória relata, pela primeira vez, episódios de violência vivenciados em sua infância. O fato de uma mulher negra estar imersa em um ambiente violento remete imediatamente à reprodução de estereótipos reducionistas, que evidenciam o racismo estrutural da sociedade brasileira e sua recorrente atualização pela indústria cultural.

Um estudo realizado em 2019 por Márcia Rangel Candido e João Feres Júnior, a partir da análise de uma ampla filmografia brasileira, identificou alguns estereótipos frequentemente associados a personagens pretas e pardas: (1) a mulata, (2) a favelada, (3) a crente, (4) o trombadinha, (5) a revoltada ou militante, (6) a empregada e (7) a batalhadora. O estereótipo da "mulata" relaciona-se ao arquétipo da "mulata boazuda", enquanto o da "empregada" remete ao da "mãe preta", propostos anteriormente por Rodrigues. Trata-se de representações profundamente limitantes, pois desconsideram a subjetividade dessas personagens, como se mulheres negras não pudessem existir para além desses enquadramentos — uma premissa evidentemente falaciosa (CANDIDO; FERES JÚNIOR, 2019).

Ainda que diversas cenas do filme reforcem tais estereótipos, observa-se que Passô não se limita a atuar de forma ilustrativa. Há, em seu jogo, uma incongruência entre o texto e a maneira como ele é dito. Em diversas cenas, a atriz apresenta expressões e gestos que contrastam com o conteúdo emocional de suas falas, instaurando um jogo de contradição que produz estranhamento e amplia a densidade da personagem.

Na cena da segunda sessão de terapia, Glória inicia em silêncio, olhando fixamente para a frente. Em seguida, desvia o olhar para o lado, com expressão séria e reflexiva, e rompe o silêncio dizendo "engraçado". Após uma breve pausa, afirma: "eu nunca pensei que minha mãe tinha me abandonado". Ao voltar-se para Camila, sua boca permanece entreaberta, com uma expressão quase alegre. Esboça a palavra "verdade", mas a voz falha. Ri suavemente, respira fundo e parece experimentar certo alívio ao concluir a frase. À medida que o relato avança e a narrativa se torna mais violenta, sua expressão vai ganhando densidade e uma aparente indiferença emocional, intensificando o contraste entre forma e conteúdo.

Nesta cena, a contradição não produz um efeito de comicidade, como no exemplo de Chaplin, mas como recurso expressivo que tensiona a recepção da cena. Em caminhos mais convencionais de atuação, espera-se que o ator traduza corporalmente a emoção sugerida pelo texto. Assim, se a personagem está com pressa, por exemplo, a tendência é que se gesticule e fale mais rápido; se a personagem está brava, a tendência é que o ator ou atriz faça gestos bruscos e grite. Passô, ao contrário, em diversas cenas apresenta expressões e gestos que contrastam com o conteúdo emocional de suas falas.

Na cena descrita, em que narra uma história traumática, Passô começa rindo, algo inesperado considerando a gravidade do que será dito. Aos poucos, durante a cena, a expressão da atriz vai ganhando densidade e uma certa indiferença – assim, o riso inicial também traz uma maior força para a curva de emoção que a atriz elabora durante a cena e potencializa o efeito de tensão do desfecho. Essa escolha gera um efeito de estranhamento, que destaca a profundidade da personagem e afasta-a de representações estereotipadas.

Essa contradição pode ser compreendida, nos termos do pesquisador Eduardo Bordinhon, como uma qualidade épica do jogo da atriz:

> Embora o filme apresente visão crítica às desigualdades sociais, ao racismo e ao eurocentrismo no Brasil, o jogo atoral naturalista causa um reforço à visão estereotipada de personagens negras que, segundo minha hipótese, é sabotado pela qualidade épica do jogo atoral de Passô (BORDINHON, 2023, p.112).

Tal qualidade épica revela uma postura crítica da atriz em relação à personagem. Como afirma Brecht:

> É permitido ao ator adotar a postura de espanto não só diante da engrenagem da peça, mas também diante de sua figura (que ele tem de interpretar), e até mesmo diante das palavras que recebeu para dizer. Com espanto ele mostra o que lhe foi confiado. Ele fala contradizendo a si mesmo, por assim dizer (BRECHT, 2022, p.40-41).

Ao atuar de maneira contraditória e explorar diferentes estratégias expressivas, Grace produz um deslocamento entre o estereótipo esperado para sua personagem e a forma como ela efetivamente se comporta em cena. É nesse contraste que se revela a singularidade de sua criação: na forma de executar as falas e ações que lhe foram previstas pelo roteiro. É nesse contraste que se revela a singularidade de sua criação, visível na maneira como executa as falas e ações previstas pelo roteiro. Seus gestos, olhares, pausas e entonações evidenciam um jogo atoral que se constrói nos detalhes.

Dessa forma, ainda que *Praça Paris* desperte controvérsias quanto à construção da personagem e à forma como ela é percebida pelo olhar da outra protagonista, Passô imprime uma marca autoral à obra, utilizando seu corpo como veículo de agenciamento enquanto atriz. Sua atuação contribui, assim, para que o espectador amplie sua percepção da personagem e das múltiplas camadas que ela incorpora.

Referências

BRECHT, Brecht. *Sobre a profissão do ator.* São Paulo: Editora 34, 2022.

BORDINHON, Eduardo. "O jogo épico de Grace Passô como comentário crítico a sua personagem em Praça Paris". In: Revista Aspas, vol. 13, n.2, outubro de 2023, p. 109-122. Disponível em: https://revistas.usp.br/aspas/issue/view/13511/3097. Acesso em: 07/12/2025.

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. "Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro", in *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, 2019, p. 1-14.

GREVE, Sabrina Tozatti. *O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. Dissertação de

mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

GUIMARÃES, Pedro. "Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais". In: *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 6, 2019, p. 81-92.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1988.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. São Paulo: Pallas, 2001.

Kashtanka e o cinema infantil soviético: diálogos entre Anton Tchekhov e Olga Preobrajenskaya

Kashtanka and Soviet Children's Cinema: Dialogues Between Anton Chekhov and Olga Preobrazhenskaya

Camila Cattai de Moraes[85]

Resumo: Olga Preobrajenskaya (1881-1971), pioneira do cinema soviético, realizou em 1925 uma adaptação do conto *Kashtanka* (1887), de Anton Tchekhov (1860-1904). Transformando a narrativa original, marcada por melancolia e cenas de maus-tratos animais, em um longa-metragem realizado para o público infantil, a cineasta optou por um tom esperançoso e familiar. Enquanto Tchekhov retrata a cadela Kashtanka vivendo em uma família violenta, Preobrajenskaya humaniza seus tutores, elaborando um novo tom para a história.

Palavras-chave: *Kashtanka*, Anton Tchekhov, Olga Preobrajenskaya.

Abstract: Olga Preobrazhenskaya (1881-1971), a pioneer of Soviet cinema, directed an adaptation of Anton Chekhov's (1860-1904) short story *Kashtanka* (1887) in 1925. By transforming the original narrative, marked by melancholy and scenes of animal mistreatment, into a feature film made for a children›s audience, the filmmaker opted for a hopeful and family-friendly tone. While Chekhov portrays the dog Kashtanka living in a violent family, Preobrazhenskaya humanizes her owners, developing a new tone for the story.

Keywords: *Kashtanka*, Anton Chekhov, Olga Preobrazhenskaya.

Introdução

As adaptações literárias nos primeiros anos da URSS frequentemente cumpriam uma dupla função: converter narrativas consolidadas em instrumentos de educação popular e entretenimento massivo, alinhando-as aos valores emergentes da nova sociedade. Um caso dessa operação cultural é *Kashtanka* (1925), dirigido por Olga Preobrajenskaya, que transforma o conto sombrio de Anton Tchekhov — originalmente uma história contada do ponto de vista de uma cadela maltratada que encontra uma oportunidade de mudar de vida e identidade — em um melodrama comovente e de final feliz. Ao suavizar o pessimismo tchekhoviano e mesclar elementos melodramáticos com sequências de estética documental, Preobrajenskaya ressignificou a história, construindo uma obra de apelo emocional e caráter educativo.

85 | Doutoranda do Programa Estudos Comparados de Língua Portuguesa, FFLCH, USP. E-mail: camila.cattai@gmail.com

Para tanto, a diretora efetua mudanças profundas no cerne da narrativa. A família brutal e disfuncional do conto original é substituída por um núcleo amoroso e trabalhador, convertendo a negligência em acidente (o roubo da cadela) e abrindo espaço para um retrato das feiras e das trocas comerciais — elemento que se tornaria marca de sua filmografia posterior, como descrito por Ferro (1992, p. 118) a respeito de *As Mulheres de Ryazan* (1927). A perspectiva introspectiva e melancólica da cadela, que no texto de Tchekhov culmina em um retorno desiludido ao lar original, cede lugar a uma estrutura dramática ampliada, com cenas de sequestro e fuga que reforçam os laços familiares e alteram o lugar do protagonismo na história.

O desfecho do filme consolida essa reinterpretação: em vez do "sonho longo e pesado" tchekhoviano, a família é reunida em torno da mesa, acompanhada de personagens decorativos que, segundo Brait (1972, p. 48), amenizam a solidão do protagonista e reforçam uma ideia de comunidade. O sucesso popular de *Kashtanka*, que transformou a cadela intérprete em celebridade, inclusive na imprensa brasileira, atesta a eficácia das transformações. O êxito foi tão significativo que valeu a Preobrajenskaya, em 1927, a incumbência — ao lado de outros quatro cineastas — de realizar filmes comemorativos para o décimo aniversário da Revolução.

Por meio da análise comparativa de trechos traduzidos diretamente das fontes primárias, este trabalho examinará os mecanismos dessa transformação, demonstrando como a obra de Preobrajenskaya afasta-se da crítica social tchekhoviana para oferecer uma narrativa conciliadora e afetiva, sintonizada com os imperativos de construção de uma cultura popular soviética.

Kashtanka de Tchekhov: a melancolia e o protagonismo animal

O conto *Kashtanka* (1887), estruturado em sete capítulos, narra a história de uma cadela mestiça cuja vida oscila entre a miséria e a troca de identidade. Sua existência inicial é marcada pela dificuldade: seu tutor, o carpinteiro Luka Alexandritch, é alcoólatra, e seu filho, Fiédiuschka, submete-a a brincadeiras cruéis. A narrativa, conduzida sob a perspectiva dos pensamentos da cadela, estabelece desde cedo um tom sombrio, sintetizado no seu desabafo interior: "não, não se pode viver assim! Eu devia me dar um tiro!" (TCHEKHOV, 2015, p. 14).

Após perder-se, Kashtanka é resgatada por um artista circense, referido apenas como "o Desconhecido". Em seu novo lar, ela é rebatizada como "Titia", recebe cuidados e passa a conviver com outros animais – um ganso, um gato e uma porca –, todos treinados para números circenses. Apesar da aparente melhoria, a melancolia persiste. A pergunta interior "Onde era melhor – na casa do desconhecido ou do marceneiro?" (Idem, p. 16) revela sua confusão e falta de pertencimento.

Aos poucos, ela se adapta e até considera que "A vida corria-lhe como uma festa" (TCHEKHOV, 2015, p. 23). Contudo, durante sua estreia no circo, é reconhecida pelos antigos tutores e, num impulso instintivo, foge do palco para se reunir a eles. No caminho de volta, o período vivido com o Desconhecido lhe parece "um sonho comprido, confuso, dolorido" (Idem, p. 37). Seu retorno não é uma vitória, mas a reafirmação de um destino amargo.

Assim, a identidade de Kashtanka/Titia é instável e descentrada, sempre moldada por forças externas. O batismo que a transforma de animal maltratado em artista bem cuidada é paradoxal, concedido por um homem que permanece sem nome próprio. O conto constrói, portanto, um protagonismo animal marcado pela passividade e pela melancolia, onde a consciência da cadela serve menos para agir sobre o mundo e mais para refletir, com desalento, sobre a condição que lhe é imposta.

Kashtanka de Preobrajenskaya o melodrama e o protagonismo infantil

A primeira adaptação cinematográfica de *Kashtanka* (1925), dirigida por Olga Preobrajenskaya, reconta a história com alterações significativas, suavizando o tom sombrio do conto para construir um melodrama comovente e menos cruel, com claros traços de cinema educativo. A família é transformada em um núcleo harmonioso: o carpinteiro Luka Alexandritch é trabalhador e seu filho, Fiédiuschka, é amoroso. Sua ligação é enfatizada por closes afetivos e cenas de brincadeira, onde até as ofensas de Luka adquirem um tom lúdico, diferente da aspereza literária.

A separação da cadela ocorre por uma fatalidade – ela é roubada durante uma feira popular –, sequência que serve como um retrato documental da dinâmica comercial e do cotidiano soviético, marca que se repetiria na obra da cineasta. A narrativa, no entanto, ganha complexidade com a introdução de novos elementos dramáticos, como o sequestro de Fiédiuschka, sua fuga emocionante durante uma tempestade de neve e seu cativeiro em uma taverna sombria. A trama passa a ser conduzida em montagem paralela, dividindo o protagonismo entre a busca desesperada de Luka (auxiliado por vizinhos inventados), o sofrimento do menino e o treinamento de Kashtanka no circo pelo mágico George – figura nomeada que substitui o anônimo "Desconhecido" do conto.

Essa opção estrutural priva o espectador da profundidade existencial presente na obra literária, onde acessamos os pensamentos da cadela. No filme, sua subjetividade é reduzida e expressa apenas pontualmente, como quando vislumbra a imagem de Fiodor na menina que a sequestrou, revelando saudade por meio de associações afetivas. O filme substitui a introspecção narrativa por uma dramaticidade visual e moralizante.

A conclusão apresenta uma alegria reparadora e didática. A família reencontra-se durante um espetáculo circense e celebra reunida à mesa, acompanhada pelos vizinhos, personagens inexistentes no conto que amenizam a solidão do carpinteiro. O final é marcado pelo riso coletivo e por um primeiro plano da cadela alegre, abanando o rabo. Desse modo, a adaptação de Preobrajenskaya, enquanto produção estatal, amplifica deliberadamente o valor de entretenimento e a mensagem moral, distanciando-se da ambiguidade e do desalento tchekhovianos em favor de uma narrativa conciliadora e pedagógica.

Tradução e análise: suavizando a crueldade, ampliando o drama

As escolhas narrativas e tradutórias na adaptação de Preobrajenskaya operam de forma coordenada para suavizar a aspereza do conto e ampliar seu potencial dramático, consolidando seu tom infantilizado e pedagógico. No início do filme[86], Kashtanka e Fiédiuschka estão brincando do lado de fora da casa e quebram o vidro da janela dos vizinhos, que saem zangados atrás da criança e da cadela. Ambos entram em casa e se escondem, Luká percebe que faziam travessuras e diz: "Воришек, ты презренный монстр и ничего больше![87]", ou seja, "Seu ladrãozinho, você é um monstro desprezível e nada mais".

No filme, as palavras ofensivas que Luká dirige a Kashtanka - presentes também no conto original - ganham um tom lúdico e afetivo. Diferentemente da versão literária, onde carregam maior aspereza, na adaptação cinematográfica são proferidas em tom de brincadeira, culminando em gargalhadas tanto de Luká quanto de seu filho, o que transforma o momento em uma cena de cumplicidade familiar.

O filme opta por não utilizar cartelas que traduzam os pensamentos de Kashtanka, privando o espectador da profundidade existencial e da introspecção que marcam o conto. A visão da cadela sobre os acontecimentos é sugerida de forma pontual, como quando ela, observando a menina que a roubou, vislumbra a imagem de seu antigo tutor, Fiédiuschka, demonstrando a saudade que a cadela sente da criança.

A introdução da sequência da nevasca e do cativeiro de Fiédiuschka, assim como a nomeação do artista circense, amplificam a dramaticidade e servem aos propósitos do melodrama e da pedagogia soviética. O filme, um grande sucesso de público, alinha-se à visão do cinema como ferramenta de entretenimento e educação coletiva, distanciando-se da ambiguidade e do pessimismo tchekhovianos.

Essa mudança no foco narrativo pode ser compreendida à luz da categorização bakhtiniana. Em Tchekhov, Kashtanka opera como a "personagem do devaneador" (BAKHTIN, 1997, p. 49), cuja consciência solitária e introspectiva constitui o próprio eixo diegético, gerando uma atmosfera de desenraizamento e crise identitária. Na adaptação, essa centralidade subjetiva é deslocada. A narrativa é redistribuída em eixos paralelos (a busca do pai, o cativeiro do filho, o treinamento da cadela), organizando-se em torno do protagonismo infantil de Fiédiuschka. A "crise" deixa de ser existencial e interna para se tornar dramática e externa, materializada no sequestro, na nevasca e no cativeiro na taverna – elementos que amplificam a tensão e servem aos propósitos do melodrama educativo. No filme de Preobrajenskaya, a narrativa é centrada na criança, com eixos paralelos em seu pai e a cadela, que não demonstra uma crise identitária interna; sua motivação principal é a saudade do menino. A obra substitui a introspecção literária por uma linguagem visual de apelo popular, enfatizando a ação, o perigo e a redenção familiar. O desfecho não é melancólico, mas de celebração.

86 | 00:04:50.
87 | Vorishek, ty prezrennyy monstr i nichego bol'she!

Conclusão

A análise comparativa entre *Kashtanka* (1887), de Tchékhov, e sua adaptação cinematográfica por Olga Preobrajenskaya (1925) revela não apenas diferenças narrativas, mas duas visões de mundo distintas: uma marcada pela ambiguidade existencial e outra pela pedagogia soviética.

No conto original, a perspectiva canina circunscreve o leitor à subjetividade de Kashtanka, criando uma narrativa introspectiva e melancólica, na qual a cadela oscila entre identidades sem nunca se sentir verdadeiramente em casa. O desfecho ambíguo reforça o tom existencialista tchekhoviano, no qual a protagonista retorna a uma vida de maus-tratos, incapaz de transcender sua condição. Já o filme, ao diluir o ponto de vista narrativo em Kashtanka, escolhe uma narrativa paralela, protagonizada por Fiédiuschka, transformando a história em um melodrama educativo e culminando em um final feliz que celebra a reunificação familiar e o triunfo do afeto sobre a adversidade. Enquanto Tchékhov explora a solidão e o desenraizamento, Preobrajenskaya, produz uma obra que entretém e instrui, alinhando-se à visão revolucionária do cinema como ferramenta de conscientização coletiva. A substituição da introspecção literária por uma linguagem visual acessível, a humanização dos tutores e a ênfase no riso como elemento libertador refletem o projeto cultural da URSS nos anos 1920.

Assim, a transposição de *Kashtanka* para o cinema exemplifica como adaptações midiáticas não apenas reinterpretam textos originais, mas os ressignificam em contextos históricos específicos. Se Tchékhov nos convida a refletir sobre a impossibilidade do pertencimento, Preobrajenskaya nos oferece uma fábula sobre redenção e comunidade — duas faces de uma mesma obra, separadas pelo tempo, pela linguagem e pelos propósitos que as moveram.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1997.

BRAIT, Beth. **O cinema de Olga Preobrajenskaia**. Moscou: Iskusstvo, 1972.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KASHTANKA. Direção: Olga Ivanovna Preobrajenskaya. Produção: Goskino, 1925. 73 min. (Tradução dos intertítulos do russo para o português realizada pela autora deste artigo).

LEYDA, Jay. **Kino: A history of the Russian and Soviet film**. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

SPACHIL, Tatiana. O universo canino na obra de Tchekhov. In: **Anais do Colóquio de Estudos Eslavos**. São Paulo: FFLCH-USP, 2020. p. 200-215.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis, 2006.

TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (orgs). **Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema**. New York: Routledge, 1991.

TCHEKHOV, Anton. **Kashtanka**. In: **Kaschtanka e outras histórias de Tchékhov**. Tradução de Boris Schnaiderman e Tatiana Belinky. São Paulo: Boa Companhia, 2015.

TCHEKHOV, Anton. **Каштанка** [Kashtanka]. M.: Nauka, 1976. (Edição em russo).

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

Contribuições à noção pasoliniana de "subjetiva indireta livre" a partir de uma perspectiva mineral[88]

Contributions to Pasolini's notion of "free indirect subjectivity" from a mineral perspective

Carlos Kenji Koketsu[89]
(Mestrando – Unespar)

Resumo: Este trabalho busca atualizar a noção pasoliniana de "subjetiva indireta livre" a partir da leitura do filme *Wolfram, a saliva do lobo*; neste, parece haver a sugestão de uma "perspectiva mineral" que poderia aproximar aquela concepção do contexto da atual mudança climática.

Palavras-chave: Subjetiva indireta livre; Pasolini; perspectiva mineral; Antropoceno.

Abstract: This work seeks to update Pasolini's notion of "free indirect subjectivity" through a reading of the film *Wolfram, Wolf's Saliva*; in it, there seems to be a suggestion of a "mineral perspective" that might convey that conception closer to the actual context of climate change.

Keywords: Free indirect subjectivity; Pasolini; mineral perspective; Anthropocene.

Este trabalho busca atualizar a noção de câmera "subjetiva indireta livre" proposta por Pier Paolo Pasolini (1982) a partir de aproximações com o filme português *Wolfram, a saliva do lobo* (2010), realizado por Joana Torgal e Rodolfo Pimenta. A hipótese é a de que haveria a sugestão de uma "perspectiva mineral" em determinados aspectos estilísticos da referida obra, o que permitiria ampliar o sentido da concepção proposta pelo cineasta italiano, operação de valia no contexto da atual emergência ambiental.

Recordemos a ideia de "subjetiva indireta livre" assinalada por Pasolini em sua defesa de um "cinema de poesia" (cf. PASOLINI, 1982): no âmbito literário, o recurso do "discurso indireto livre" é aquele no qual o escritor entretece seu modo de se expressar com a da personagem da obra, criando uma zona de transitividade entre eles que produz uma indiscernibilidade sobre quem é o emissor da voz ou do pensamento que é apresentado ao leitor. Nas palavras do poeta e cineasta italiano, "trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor, não só da sua psicologia como da língua daquela" (PASOLINI, 1982, p. 143).

88 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI1: CORPOS, NATUREZA E PERSPECTIVAS NÃO-HUMANAS NO CINEMA.
89 | Mestre e doutor em Filosofia/UFPR; membro do GPACS – CNPq/Unespar.

Uma vez que Pasolini está considerando a arte cinematográfica sobretudo por meio de seu caráter imagético, ela deve então manifestar esse entrecruzamento através de recursos estilísticos provenientes de seu aparato técnico, ou seja, o jogo de contrastes e indiscernibilidade entre os pontos de vista das personagens e do cineasta deve se apoiar em escolhas referentes ao estilo das imagens e sua organização no interior da obra. Tal defesa de uma visão "subjetiva indireta livre" no cinema – a transposição pasoliniana do "discurso indireto livre" da literatura – tem como pano de fundo a crítica do cineasta à hegemonia histórica de um *cinema de prosa* na arte cinematográfica, isto é, ao predomínio do recurso lógico-narrativo e sua ordem racionalizada, linear e progressiva. Nesse sentido, o uso da "subjetiva indireta livre" na arte cinematográfica teria a função de compor estilisticamente imagens de modo a libertar

> as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias (PASOLINI, 1982, p. 146).

Portanto, mergulhar na alma da personagem significa a possibilidade de dar a ver imagens que não sejam reféns das determinações lógico-narrativas tradicionais. É esse aspecto que Pasolini identifica em cineastas modernos como Bertolucci, Antonioni e Godard. Ao desestabilizar uma instância narradora que usualmente se apresenta como transparente, tais realizadores teriam dado importantes contribuições no desenvolvimento de um "cinema de poesia", capaz de trazer à tona um universo mais ambíguo, cujos parâmetros não seguem uma suposta normalidade cognitiva e consciente dada *a priori*, podendo se manifestar como relativos a atos obsessivos, gestos impulsivos, expressões de neuroses e, também, como desvarios oníricos, fluxo de pensamentos, embriaguezes da alma.

Em suma, como aponta Francisco Elinaldo Teixeira (2012), o que essa concepção fundamentalmente promovia era a dissolução de um modo cinematográfico clássico de distribuição do ponto de vista pelo narrador, que se daria pela alternância entre a visão indireta da câmera (o que ela vê) e a subjetiva direta da personagem (o que esta vê) – porém, em ambos os casos, tratar-se-ia sempre da visão do cineasta-câmera que revela objetivamente tanto o acontecimento no mundo quanto a perspectiva interior da personagem. Com a "subjetiva indireta livre", borram-se as fronteiras rígidas entre a ocorrência concreta de algo e a psicologia de alguém, isto é, os domínios da realidade e da imaginação não se tornam facilmente discerníveis.

Tomada em um contexto mais amplo, a noção de "subjetiva indireta livre" foi de grande produtividade para o pensamento sobre cinema e iluminou novos caminhos de criação, não o fazendo apenas no domínio do cinema moderno de ficção. Seguindo os passos de Deleuze, Teixeira sublinha o quanto as contaminações entre realidade e ficção contidas no recurso da "subjetiva indireta livre" irradiaram também para o âmbito do documentário, motivando neste profundas inflexões que se deram concomitantemente aos diagnósticos do realizador italiano, desestabilizando o regime de verdade e onisciência do cineasta-câmera em ambos os domínios. É o que se encontraria manifesto em diversas obras das décadas de 50 e 60, sobretudo nos filmes de Jean Rouch.

Por sua vez, Ismail Xavier propõe uma interpretação que amplia essa concepção e lhe dá outros contornos quando aplicada ao próprio cinema pasoliniano. Para ele, o uso da "subjetiva indireta livre" nos filmes do italiano não teria apenas como correlato estados psicológicos das personagens, mas também diria respeito a perspectivas antropológicas, na medida em que se relaciona com a visão "de alguém que é portador de uma cultura estranha à da plateia" (XAVIER, 1993, p. 108). As observações de Xavier parecem aplicáveis a obras como *O evangelho segundo São Mateus* (1964) e *O Decamerão* (1971), nas quais seus protagonistas lançam pontes de acidentada travessia a modos diversos de relação com o mundo, dissonantes face à experiência moderna. O Cristo indignado diante da pobreza da população do primeiro filme contrasta com o consumismo acrítico da sociedade italiana que se exacerbou a partir da recuperação do pós-guerra. Por sua vez, o personagem vivido por Ninetto Davoli na segunda obra representa um indivíduo da Idade Média cujas expressões e movimentos corporais, beirando o lúdico e o infantil, se distinguem da corporalidade obediente da vida normatizada pelas instituições sociais e morais. O ponto de vista das imagens, em ambos os casos, transita de modo indiscernível entre a revolta do cineasta-câmera perante as desigualdades do mundo e a lucidez febril ou a liberdade desprogramada de seus personagens, como, por exemplo, estaria expresso na montagem rápida dos discursos exasperados de Jesus e também na câmera "ingenuamente" frontal em Davoli. Vê-se, portanto, que a concepção pasoliniana é produtiva e permite desdobramentos.

Contudo, se nos casos acima há uma interlocução possível – seja em nível psicológico, antropológico ou corporal – entre cineasta e personagens filmados, produzindo um intercâmbio por vezes indiscernível entre pontos de vista, seria por demais absurdo afirmar uma "subjetiva indireta livre" que tenha como "sujeito" participante um ser mineral? A hipótese que aqui se coloca é a de que é esta experiência que o filme *Wolfram, a saliva do lobo* parece propor a seus espectadores. Passemos então a uma breve análise estilística e temática da obra.

O filme trata da extração mineral em Portugal e destaca seu protagonista desde o título, convidando o espectador a partilhar a existência de algo que se distancia dos modos usuais de identificação do público. *Wolfram* é outro nome do elemento químico tungstênio, obtido da extração e refino do composto rochoso wolframita. Ainda que existam outros personagens importantes no filme, como as máquinas e os trabalhadores da empresa mineradora, a matéria mineral é a protagonista que dá sentido e coesão ao conjunto da obra. O que testemunhamos, durante seus 55 minutos nos quais não há diálogo nem voz *over*, é a wolframita em seus variados estados, desde o modo como a formação rochosa se encontra no ambiente até aqueles produzidos pela posterior intervenção humana.

Com poucas exceções, os movimentos de câmera em *Wolfram* são discretos, apenas fazendo pequenas correções de enquadramento, sendo frequente o uso da tomada fixa. Este formato, em determinadas sequências, dá conta do aspecto aparentemente imutável da matéria mineral, sua rigidez e seu mudo testemunho de bilhões de anos da história terrestre. Como no trecho que ocorre aproximadamente aos 11 minutos, no qual uma sequência de planos fixos destaca o padrão geométrico das formas minerais em imagens que sugerem a dureza e impenetrabilidade da outridade radical da pedra.

No entanto, há ao longo do filme certas movimentações contrastantes, como quando a câmera faz um *travelling* tendo como origem do movimento o próprio equipamento de mineração, seja porque ela está depositada sobre um vagão de transporte ou sobre uma esteira automática que conduz os pedregulhos. Ou, ainda, quando ela está "fixa" sobre uma base mecânica cuja atividade provoca um estremecer frenético e ininterrupto. Nesses momentos, as imagens adquirem um caráter vibrátil que faz confundir o ponto de vista da câmera – que chacoalha ao ritmo das máquinas sobre as quais está colocada – com a imagem tremeluzente das pequenas pedras que pululam, se agitam e emitem cintilações durante o processo de trituração e refino. Somos, dessa forma, convidados a partilhar imaginativamente dessa experiência do minério: a vibração das imagens nos projeta no universo mudo e atritante dos pedregulhos e a estranha beleza daí advinda, tocando a abstração, faz com que nos atentemos à sua existência singular. Nessa dialética entre imagens de dureza e transformação, talvez possa ser vislumbrada, mesmo que em um breve relance, a existência – ou iminência – de uma "perspectiva mineral".

Juntamente a esses registros que emulam uma suposta perspectiva inorgânica, há ainda momentos que incitam o espectador a uma relação de aproximação com o minério por meio da inserção ocasional de imagens que estimulam biomorfismos. Como, por exemplo, quando uma máquina perfura a parede rochosa e do interior desta sai aos borbotões a água utilizada no processo, tal qual um ferimento letal, ou quando minérios são "vomitados" para o interior de vagões de transporte. Tais imagens são inseridas esparsamente ao longo da obra e contribuem para provocar desvios na forma distante com a qual o ser humano normalmente percebe o mundo mineral. Assim, as alternâncias e gradações entre tais formas de conteúdo e de tomada das imagens – das imóveis às vibráteis e, destas, às sugestões biomórficas – parecem fazer o espectador partilhar da existência do minério no decorrer do processo extrativista, de estar sensorialmente junto a ele. É desse conjunto imagético e sonoro de *Wolfram* que nasce a sugestão de uma "perspectiva mineral", com seu caráter desviante da lógica antropocêntrica.

Esta expressão, certamente, causa alguma estranheza, afinal, como se referir à imputação de perspectivas quando um dos elementos é um ser inorgânico, que nem sequer "vê" ou se manifesta expressivamente? Estamos, obviamente, adentrando em um campo mais metafórico da noção de ponto de vista, que, aliás, não é nem um pouco estranha ao cinema: basta considerar que a câmera instaura um ponto de vista, mas ela própria não tem a capacidade fisiológica da visão. Perspectiva, no sentido que desejamos propor, seria uma ideia mais próxima do verbo perspectivar, ou seja, algo relacionado à capacidade de mudança de ângulos, ao apontamento da existência de múltiplos e distintos pontos a partir dos quais as relações com o entorno se constituem como diferentes entre si, podendo estas relações ser de ordem física, química, psicológica, social, etc.

Nesse sentido, cabe apontar as reflexões de Mateus Araújo Silva, para quem a "subjetiva indireta livre" não se refere à crença em incorporar o estado do Outro e ser capaz de reproduzi-lo e, sim, à operação de criar um estado análogo através de meios cinematográficos. Ao tratar da noção de "cine-transe" de Jean Rouch, o pesquisador enfatiza que o caráter desta expressão não é "literal, mas metafórico ou analógico", pois o cineasta não entra no mesmo estado de

transe que seus personagens em *Os mestres loucos*, por exemplo, porém os "filma *como se* entrasse" (ARAÚJO SILVA, 2009, p. 65). Assim, ele se coloca, "por analogia, em sintonia com o sujeito possuído" (ARAÚJO SILVA, 2009, p. 65).

Seria então, no caso de *Wolfram*, uma "sintonia" do cineasta-câmera (e, posteriormente, do espectador) com o minério e suas transformações diante da ação humana? Talvez, se nos for permitido pensar o "sujeito" mineral a partir da perspectiva nietzschiana do mundo como constituído infimamente por uma multiplicidade de vontades de poder, cujas conformações variadas, orgânicas e inorgânicas – os diferentes "sujeitos" que tais vontades configuram no espaço e no tempo – são "unidades" provisórias que buscam manter sua integridade, preservação ou crescimento por meio de relações incessantes de conflito, incorporação ou agenciamento com os demais existentes. Assim, se as múltiplas potências que constituem internamente cada um dos organismos viventes se orientam para ampliar progressivamente a potência de seu conjunto (ou, no mínimo, agem com vistas à sua autopreservação), no caso da matéria rochosa elas atuam para manter sua coesão e rigidez, desfazendo-se no momento em que as relações de forças entre vontades de poder internas e externas entrem em desequilíbrio e alterem tal estado de coisas.

Acerca da tradicional separação entre mundo orgânico e inorgânico, Wolfgang Müller-Lauter enfatiza que, no pensamento de Nietzsche, "de modo algum estamos autorizados a admitir uma diferença qualitativa de tais âmbitos" (MÜLLER-LAUTER, 1997, p. 119). Como o filósofo alemão escreve, "a vida é um mero caso particular da vontade de poder, – é totalmente arbitrário afirmar que tudo anseia por passar para essa forma da vontade de poder" (NIETZSCHE *apud*. MÜLLER-LAUTER, 1997, p. 55). Na verdade, os intercâmbios entre formações as mais diversas são incontornáveis para Nietzsche, eles apenas foram esquecidos ou menosprezados quando a perspectiva metafísica ocidental apartou o ser humano do restante do mundo ao buscar sua suposta essência em uma racionalidade absoluta e incorpórea.

Nesse sentido, tanto quanto um devir orgânico, haveria um devir mineral, embora este seja normalmente imperceptível à perspectiva humana, pois seus ciclos processuais são da ordem de milhares de milênios. A ação moderna de grupos humanos sobre a Terra a partir da Revolução Industrial altera essa dinâmica e transforma seus elementos de um modo outrora impossível, criando novas configurações da matéria física em um curto espaço de tempo. É esse processo acelerado que o filme *Wolfram* dá a ver, convocando o espectador a se aproximar do mundo mineral como um ser igualmente temporal – embora inorgânico, ambos poderiam ser vistos como organizações de múltiplas vontades de poder.

Por conseguinte, se nos for permitido considerar o recurso da "subjetiva indireta livre" tendo como correspondente não a perspectiva psicológica ou antropológica, mas, ao invés disso, o das múltiplas vontades de poder que constituiriam tanto as formações minerais quanto os cineastas e os espectadores, parece haver uma transitividade possível. Nesse sentido, todos esses seres estão em contínuo vir-a-ser, imersos em processos transformadores e conflitivos de incorporação, crescimento, declínio, criação, destruição, resistência, agenciamento, potencialização. Com isso, talvez o sentimento que esta obra suscite seja o de repensarmos a no-

ção moderna e ocidental de Sujeito racional autônomo e desvinculado da "natureza", abrindo a possibilidade de outras visões que extrapolem nossas formas históricas e antropocêntricas de empatia e identificação.

Referências

ARAÚJO SILVA, M. "Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro". *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 40-73, jan/jun 2009.

MÜLLER-LAUTER, W. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche.* São Paulo: Annablume, 1997.

PASOLINI, P. P. "O 'cinema de poesia'". *Empirismo hereje.* Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

TEIXEIRA, F. E. *Cinemas "não narrativos"*: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

XAVIER, I. "O cinema moderno segundo Pasolini". *Italianística,* São Paulo, ano I, n. 1, p. 101-109, 1993.

Analisando adaptações: transtextualidade como conceito-chave[90]

Analyzing adaptation: transtextuality as a key concept

Carolina Soares Pires[91]
(Doutora – USP)

Resumo: Este trabalho tem o propósito de entender o processo metodológico de análise de adaptações de literatura, de outras artes e mídias, sob o enfoque teórico da intertextualidade e da *transtextualidade* de Stam. Com essa base teórica, delineiam-se aspectos preponderantes da adaptação na prática da análise audiovisual, formulando questões relativas às implicações desses processos analítico-comparativos no campo dos Estudos cinematográficos.

Palavras-chave: Adaptação, intertextualidade, *transtextualidade*, Robert Stam, análise fílmica.

Abstract: This paper aims to understand the methodological process of analysis of adaptations from literature, other arts and medias through the theoretical focus of intertextuality and Stam's *transtextuality*. From this theoretical basis, preponderant aspects of adaptation in the practice of audiovisual analysis are delineated, formulating questions related to the implications of these analytic-comparative processes in the field of Film studies.

Keywords: Adaptation, intertextuality, *transtextuality*, Robert Stam, film analysis.

Como analisar adaptações de outras artes, particularmente da literatura, para o audiovisual?

As mídias audiovisuais contêm elementos de diversas artes, tais como o teatro, a música, a dança, a pintura, a escultura e, com maior relevância para o atual estudo, a literatura. Desde os primórdios e ao longo do percurso evolutivo desses meios, há evidências de que a sua linguagem é, em certo sentido, subsidiária de outras artes, cujas influências manifestam-se nas diversas intersecções com o audiovisual. A diferença entre a literatura e os meios audiovisuais faz-se patente no problema da enunciação. Fundamental para a narrativa, a enunciação na obra audiovisual, diferentemente do que ocorre no texto literário, não é constituída apenas pela palavra. A natureza da narrativa audiovisual implica um processo enunciativo complexo, em que estão imbricados a mise-en-scène, os enquadramentos, ângulos de câmera, voz narradora, ponto de vista, trilha sonora, montagem, entre outros elementos. A própria narração audiovisual é um

90 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 47: Diálogos intertextuais entre literatura, cinema e outras linguagens.
91 | Doutora em Meios e processos audiovisuais pela ECA-USP, pesquisadora e crítica de cinema. Realiza pesquisas em audiovisual, com foco na relação entre literatura e cinema/TV, adaptação e cinema brasileiro.

compósito, em que esses elementos estão todos entrelaçados. A combinação desses diversos dispositivos de comunicação é o que Seymour Chatman chama de "narrador cinematográfico". Robert Stam afirma sobre a natureza *transartística* das mídias audiovisuais:

> Cinema as a medium, for example, is inherently transartistic, in that the audio-visual media have the tremendous advantage of being multi-track, consisting, at least prior to the advent of the digital, in Christian Metz' "five tracks," each of which makes potentially available the arts affiliated with that track: the music track potentially inherits the entire history of music; the image track embeds and rearticulates the
>
> history of visual representation and the pictorial arts; the sound track absorbs the history of theater, speech and performance, and so forth. (STAM, 2019, p. 2)

Robert Stam constrói uma base teórico-metodológica para a análise de adaptações cinematográficas de textos literários. Para o autor, as adaptações são fruto de uma rede intertextual, mas, ainda assim, são um novo texto. Stam considera que seria produtivo, na análise de adaptações, propor questões acerca dos intertextos evocados pelo texto-fonte e pela adaptação e avalia que adaptações seriam mais bem entendidas por meio da hipertextualidade, proposta por Genette, já que filmes adaptados podem ser vistos como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, sendo estes transformados por meio de operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. Diferentes versões de uma mesma obra – ou hipotexto – podem ser consideradas diferentes hipertextos, ou leituras. Assim, a crítica de adaptações abandonaria o discurso fundado em visões moralistas e hierárquicas e passaria a estudá-las de forma mais contextualizada com base em seu processo de criação, sendo este intertextual e dialógico. O autor conclui que as adaptações cinematográficas estão envolvidas em um turbilhão contínuo de referências e transformações intertextuais, adaptações anteriores e diversos outros textos somam-se para formar um hipotexto cumulativo no interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação.

Em *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media*: Towards a Transartistic Commons, publicado em 2019, Stam explora o conceito de adaptação em diferentes contextos artísticos e culturais, examinando as maneiras pelas quais obras literárias, filmes e outras mídias são adaptados e transformados além das fronteiras nacionais e culturais. Nessa abordagem, o audiovisual é visto como inerentemente *transartístico* – colocação que remete ao "cinema impuro" de Bazin, considerado um pioneiro da abordagem intertextual do cinema – em virtude de sua natureza multicanais, que permite incorporar elementos provenientes de diversas formas artísticas.

> All media, in this sense, have been endlessly enriched by their dialogue with all the other arts. In this sense, film has a millennial rather than a single-century history, since it inherits all the temporal arts (music, narration, etc.) and spatial arts (painting, photography) not only within but also across national traditions. Digital media expand these possibilities exponentially, since they facilitate and even encourage the combination of arts and media into new configurations. Indeed, 21st-century arts and culture offer a form of "deep

> Remixability" (Lev Manovich), whereby digital environments become the hosts not only all the arts but also of all formats and styles, resulting in a systematic hybridization. (STAM, 2019, p. 2)

O remix, segundo o autor, seria a evolução pós-moderna da adaptação e seus processos foram tornados altamente acessíveis pela internet, cuja lógica de reapropriação e eterna repetição incentiva esse tipo de diálogo com a produção cultural. A cada novo dia, as mutações multiplicam-se exponencial e algoritmicamente. Henry Jenkins (apud STAM, 2019) fala em "convergência midiática" para se referir ao comportamento migratório do conteúdo pelas múltiplas plataformas. A era do *remix* tornou as mídias infinitamente reconfiguráveis, com uma plasticidade sem precedentes. Porém, esclarece Stam (2019), as interseções entre mídias não começaram com a revolução digital. As práticas de *remix* apenas reconfiguram o que artistas sempre fizeram: apropriar-se do velho e criar o novo. A produção baseada em repetição e diferença foi desde sempre marca da criatividade. O autor contextualiza as tendências contemporâneas de hibridização midiática dentro de um processo histórico mais amplo de intertextualidade e reapropriação criativa e aponta que muito do que se vê hoje tem raízes em práticas antigas de recombinação e remixagem. A linguagem audiovisual expande o repositório: sua natureza multicanal cria potencialidades além da linguagem escrita (ou falada) ou puramente visual. Há uma infinidade de instâncias de recursos visuais (cinematografia, estilo de edição, esquema de cores, mise-en-scène, cenários, figurinos etc.) e auditivos (música, efeitos sonoros, dublagem etc.) disponíveis para construir e montar o amálgama audiovisual. Muitos *remixes* atuais são construídos exatamente sobre significativas dissonâncias entre imagens e sons, como é, por exemplo, o caso das redublagens de materiais diversos, de documentários históricos a filmes clássicos.

O teórico estadunidense discorre sobre como o conceito de adaptação pode ser usado para sondar as maneiras pelas quais as obras culturais são transformadas, reinterpretadas e reimaginadas em diferentes contextos. O livro concentra-se na ideia de um "bem comum transartístico", que se refere ao espaço cultural compartilhado, no qual diferentes formas de expressão artística interagem e colaboram. Ao explorar as interseções entre literatura, cinema e mídia em um contexto global, traz outra vez à tona o conceito de intertextualidade, como um dos axiomas que estudos audiovisuais e literários compartilham. Ele propõe uma abordagem/método transdisciplinar, transtextual, translinguística, transartística, transseccional, transmidiática e transregional: um exame abrangente das artes e mídias audiovisuais e digitais, transcendendo as fronteiras tradicionais e incorporando literatura, cinema e novas mídias, assim como várias disciplinas e categorias. O foco está em como as diferentes mídias interagem e influenciam umas às outras, reconhecendo o impacto dos contextos históricos, geográficos e culturais. O autor também enfatiza a interseccionalidade, reconhecendo a interconexão de discriminações sociais e fenômenos da vida real. O esforço seria uma forma de "desprovincializar" os estudos de audiovisual/mídias, transcender as fronteiras regionais e entender a mídia dentro de conceitos e processos mais amplos que são relevantes globalmente.

O estudo de Robert Stam explora e ilustra conceitos amplos e tendências notáveis nas artes, referindo-se frequentemente a filmes, romances ou peças musicais específicas. O corpus sublinha a interligação entre diferentes formas de arte e atravessa diversos textos e discursos, de culturas antigas a contemporâneas, abrangendo também a "baixa" e a "alta" cultura. Ao longo do livro, são utilizados exemplos de várias mídias, longas-metragens, curtas-metragens, documentários, videoclipes, esquetes de comédia da TV a cabo e séries da Web. Um exemplo recorrente é a adaptação de Shakespeare em diferentes culturas e para diferentes públicos – interessante observar um histórico de adaptações tão diversas entre si como o *Othello* (1951) de Orson Welles (que é reciclado como referência metalinguística na série *Capitu*, de 2008), passando pelo sério-dramático de Polanski em Macbeth (1971) e chegando a um revival pop nos anos 1990/2000, com filmes como *Romeu + Julieta* (1996), *10 coisas que eu odeio em você* (1999), *Ela é o cara* (2006) e uma outra iteração de *Othello*, o *thriller* romântico *O* (2001), os três últimos passados em *high schools* e voltados para o público adolescente, além, claro, da controvérsia sobre o infantil *O rei leão* (1994) ser ou não considerado uma adaptação de *Hamlet*. A busca por um repositório comum transnacional e transcultural ressalta a onipresença de William Shakespeare em culturas não hegemônicas. O dramaturgo combinou uma variedade de fontes em uma estrutura única, permitindo a assimilação irreverente, tanto do repertório canônico, quanto das realizações contemporâneas de seus pares. A absorção de vozes e a liberdade de invenção da forma de Shakespeare geram um contínuo com as formas de apropriação de seu repertório por essas culturas não hegemônicas e podem ser a razão pela qual sua obra tornou-se uma ferramenta estética e intelectual importante para essas culturas.

Quando textos literários são adaptados para mídias audiovisuais, os textos originais são transformados por meio de uma série complexa de operações, como *seleção*, *amplificação*, *concretização*, *atualização*, *crítica*, *extrapolação*, *popularização*, *reacentuação* e *transculturalização*. O texto original forma uma densa rede de informações com pistas verbais que a adaptação pode seletivamente adotar, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. Quando se utiliza também o contexto histórico e cultural como elemento norteador da análise de adaptações, elas podem cumprir a função de um barômetro historicamente sensível das mudanças na atmosfera social (STAM, 2019, p. 69) e apontar alinhamentos e rupturas ideológicas, estéticas e culturais; assim como capturar, de forma mais geral, o *zeitgeist* de certo período e de sua produção audiovisual.

Não só os elementos que concernem a produção de adaptações de obras literárias funcionam como um barômetro de certo momento histórico, mas também a sua recepção pelo público pode ser um indicativo de tendências de consumo e apreciação de mídias audiovisuais. Um exemplo relevante são duas adaptações *atualizadas* da escritora Jane Austen, uma das escritoras de língua mais adaptadas nas últimas décadas. A adaptação *As patricinhas de Beverly Hills* (1995), adaptada e dirigida por Amy Heckerling, do romance *Emma* (1815), *atualizada* e *transculturalizada* para uma *high school* de elite na Califórnia, figura, até hoje, em listas de adaptações bem-sucedidas de romances clássicos e é reconhecida como um dos filmes mais queridos pelo público e uma das obras audiovisuais mais marcantes dos anos 1990. O filme foi nomeado em doze premiações, tendo ganhado seis prêmios, inclusive o de melhor roteiro no

National Society of Film Critics Awards. Parece ser consenso que o filme soube capturar bem o *zeitgeist* de sua época e geração, adaptando personagens de um outro período histórico com coerência e autenticidade.

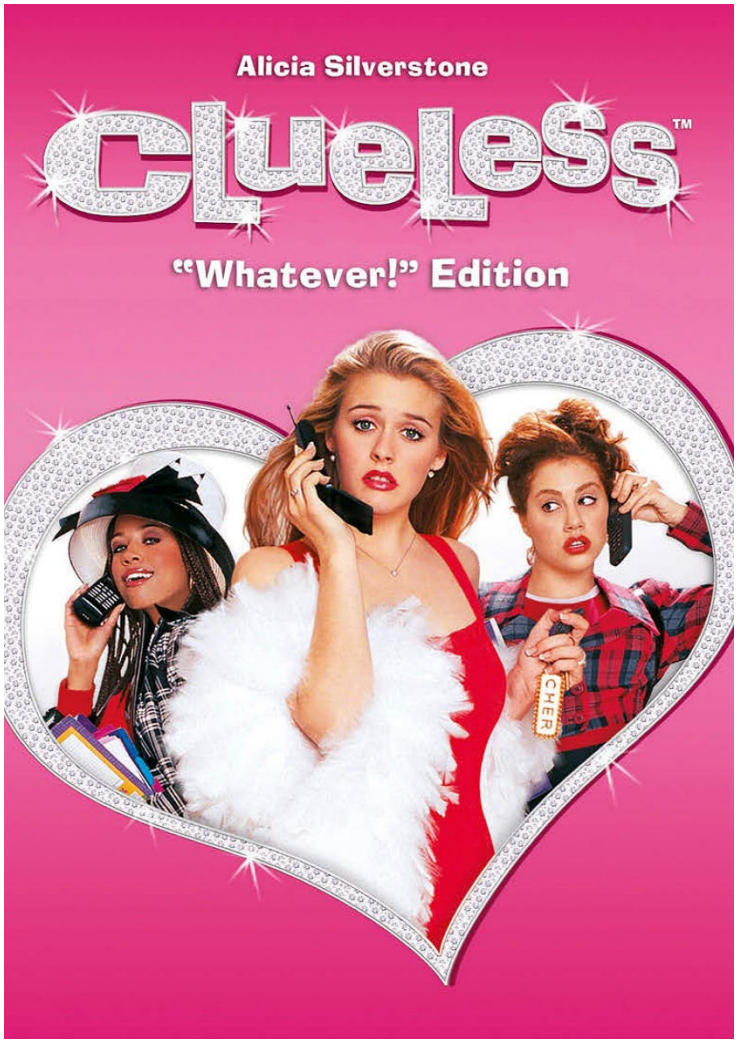


Figura 01 - Capa do DVD de As patricinhas de Beverly Hills (1995). Fonte: Paramount

Já a adaptação *Persuasão* (2022), dirigida por Carrie Cracknell, uma das inúmeras adaptações do romance homônimo de 1817, foi *atualizada* não em termos históricos, uma vez que o filme se passa no mesmo período do romance, mas em termos de linguagem e estética. A personagem principal, Anne Elliot, que também figura como narradora em voz *over* – função também assumida pela protagonista de *As patricinhas de Beverly Hills*, Cher – dirige-se de forma direta à câmera e ao público, faz comentários sarcásticos e autodepreciativos e se comporta, de forma geral, como muitas protagonistas de comédias e dramédias de sucesso nos últimos dez anos, como *Fleabag* (2016) e *Chewing Gum* (2015). O clássico com formato modernizado não se mostrou uma fórmula de sucesso nesse caso e o filme não agradou público e crítica, com média 5.8 na plataforma IMDb, o filme foi descrito como desastroso e criticado por ser uma tentativa constrangedora e a poucos passos do plágio (HERITAGE, 2022) de emular a protagonista e o humor da série *Fleabag*, escrita, dirigida e protagonizada por Phoebe Waller-Bridge.

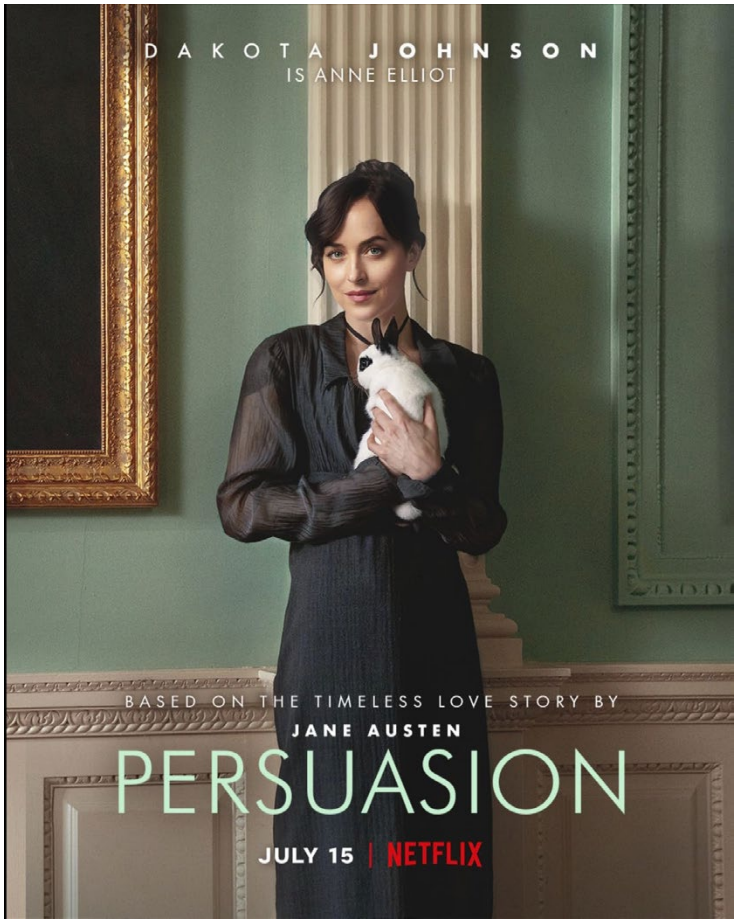


Figura 02 - Pôster de divulgação do filme Persuasão (2022). Fonte: Netflix.

Em se tratando de adaptações, a análise crítica parece mostrar que não há fórmula que garanta o sucesso. O que fica claro é que o diálogo intertextual com a obra adaptada e outros hipotextos nem sempre é bem-sucedido, ainda que seja original e até mesmo inovador. É esperado que a adaptação seja uma leitura do texto-fonte, mas não limita-se a isso, é também uma leitura do seu próprio contexto cultural, munindo-se de outros intertextos relevantes para construir um diálogo *transtextual*.

Para concluir, pensar o papel da adaptação na globalização cultural, especialmente no contexto da era digital, em que surgem fenômenos como o remix, mostra-se uma abordagem prolífica. As contribuições mais recentes de Stam ajudam a entender as implicações políticas e sociais da adaptação e como as adaptações moldam e são moldadas pelas tendências culturais locais e globais e podem apontar caminhos profícuos não só para a análise de adaptações, como também para a análise fílmica de forma mais abrangente. Em um contexto cultural em que a intertextualidade se mostra cada vez mais presente, a *transtextualidade* pode ser uma ferramenta metodológica interessante, intermeando categorias intertextuais através de fronteiras internacionais.

Referências

AUMONT, Jacques. “Raison de la comparaison”. In: Comment pensent les films: Apologie du filmique. Milão: Ed. Mimesis, 2021, p.195-216.

CHATMAN, Seymour. Story and discourse: narrative structure in fiction and film. Ithaca, NY: Cornell U.P., 1978.

_____. *Coming to Terms*: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, NY: Cornell U. P., 1990.

ELSAESSER, Tomas; HAGENER, M. *Film Theory*: An introduction through the senses. New York: Routledge, 2010.

HERITAGE, Stuart. Turning Persuasion into Jane Austen's Fleabag was a truly terrible idea. *The Guardian*: Londres, 15 jul. 2022. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2022/jul/15/persuasion-jane-austen-fleabag-review. Acesso em 16 jan. 2026.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". *Ilha do Desterro*: Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul/dez, 2006.

_____. *World Literature, Transnational Cinema and Global Media*: Towards a Transartistic Commons. London; New York: Routledge, 2019.

Espetacularização do êxtase religioso no cinema e o filme como mediador da experiência extática[92]

Spectacularization of religious ecstasy in cinema and the film strip as a mediator of the ecstatic experience

Christiane Quaresma[93]
(Doutora – Unicap)

Resumo: O artigo observa as formas de espetacularização do êxtase religioso no cinema de horror a partir de duas dimensões. A primeira, mais ampla, associando a função social do êxtase religioso com a função de suas representações no campo estético (cinema incluso). Em particular, as obras que imaginam o filme como vetor da experiência extática, caso de Sinister (2012) e Cigarette burns (2005), em que é a própria película o artefato mágico que media o processo de tomada do sujeito pelas entidades.

Palavras-chave: Êxtase religioso, experiência extática, cinema de horror.

Abstract: This paper examines the spectacularization of religious ecstasy in horror cinema from two dimensions. The first, broader in scope, links the social function of religious ecstasy to the role of its representations within the aesthetic field, including cinema. The analysis focuses on works that conceive film itself as a vector of ecstatic experience: Sinister (2012) and Cigarette Burns (2005), in which the film strip becomes a magical artifact mediating the subject's overtaken by entities.

Keywords: Religious ecstasy, ecstatic experience, horror cinema.

O êxtase religioso corresponde às práticas pautadas na crença de comunhão entre o sujeito e a entidade, principalmente através da possessão, mas não reduzidas a esta. Lewis (1977) considera como fenômenos relacionados, por exemplo, as experiências que envolvem falar em línguas, além das profecias, clarividência, transmissão de mensagens dos mortos, entre outros. A prática do êxtase religioso não é exclusiva de comunidades ou períodos específicos, com experiências que se desdobram na contemporaneidade, de forma institucionalizada ou não.

Para além destas práticas, produzimos imagens de êxtase espiritual. A conhecida narrativa do êxtase de Santa Teresa, por exemplo, foi cristalizada na estátua de Gian Lorenzo Bernini, que encena o momento de seu encontro com o anjo. Cultos de igrejas de matriz neopentecostal eventualmente exibem na TV cenas de arrebatamento, pessoas falando em línguas, exorcis-

92 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Estudos do insólito e do horror no audiovisual – Sessão 3.
93 | Christiane Quaresma é professora na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Graduada em Design pela UFPE, mestre e doutora em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE.

mos. O cinema de ficção, nesse contexto, como espaço de entretenimento da indústria cultural, é um campo fértil para a produção e espetacularização de imagens e histórias de conexões espirituais.

No cinema especificamente de horror, é comum que a relação com entidades sobrenaturais se dê fora do controle do sujeito. De Regan em *The exorcist* (1973) à Carolyn em *The conjuring* (2013), a chave do conflito geralmente é se libertar do controle que a entidade exerce sobre os envolvidos. Mas também encontramos encenações de comunhão que são (ou eventualmente se tornam) objeto de desejo (ou aceitação) do protagonista. *It lives inside* (2023) conta a história de uma estudante que luta contra o que parece ser uma assombração, até aprender que seu corpo é um receptáculo de entidades que ela tem o poder de controlar. *Old ways* (2020) apresenta uma jornalista que, após ser possuída, conclui sua jornada narrativa entendendo seu papel na comunidade como mediadora da relação com as entidades do local. Em *February* (2015), uma garota possuída se sente vazia ao ter o demônio afastado em uma sessão de exorcismo, e passa o restante do filme tentando recuperar aquela conexão espiritual que teve com ele. *A dark song* (2016) gira em torno de uma mulher que está disposta a passar por rituais extremos em busca do encontro arrebatador com um anjo. Um exemplo peculiar é o recente *Talk to me* (2022), que une o êxtase espiritual àquele causado por substâncias psicotrópicas. No filme, uma estátua em formato de mão tem o poder de fazer a comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. Ao segurá-la em formato de cumprimento dizendo as palavras "eu deixo você entrar", a pessoa é provisoriamente possuída por um espírito. Na narrativa, um grupo de adolescentes usa a estátua em busca de prazer e entorpecimento pela via do êxtase causado pela ação dos espíritos.

Observar esses filmes na perspectiva do êxtase religioso envolve se perguntar como o cinema atualiza imagens de êxtase, como reinventa o imaginário das experiências extáticas, e qual a função social dessas representações. No presente texto, o foco se volta para *Sinister* (2012) e *Cigarette burns* (2005). Os filmes destacados falam de uma relação com as entidades que é estabelecida a partir de um elemento muito específico: a película. Nas obras, a imagem fílmica é o artefato mágico mediador do processo de tomada do sujeito pelas entidades. Não se trata apenas da imaginação do êxtase através do cinema, mas da imaginação do cinema e de seu dispositivo técnico no centro do processo espiritual.

Entre os estudos de mídia e a antropologia da religião

A função social dessas representações não estão em todo desatreladas das experiências extáticas que têm lugar no tecido social, o que justifica uma abordagem interdisciplinar, entre os estudos da comunicação e a antropologia da religião que trata dos fenômenos extáticos. Como objeto de estudo da antropologia, as experiências extáticas são observadas menos sob uma perspectiva investigativa em busca de confirmação de autenticidade e mais sob a ótica da função que acabam adquirindo no tecido social das comunidades que as incorporam.

Lewis (1977, p. 20) fala de uma "sempre presente necessidade de excitação mística". Conceber o êxtase como fato social implica entender como essa "busca por excitação religiosa" (LEWIS, 1977, p. 21) entra em jogo nas disputas por espaços e poderes entre os diversos agentes sociais nas sociedades que praticam o êxtase religioso. Por exemplo, a manutenção do poder do sacerdote ou do xamã através de sua conexão com a divindade. O autor também observa cenários em que a possessão e outras formas do êxtase se manifestam entre os menos favorecidos na hierarquia social, como forma de se colocar na disputa por espaço. Em outro exemplo, Lewis (1977) aponta como experiências de possessão podem fazer a manutenção das relações de disputa entre povos ou entre representantes de diferentes estratos da mesma comunidade, como a ideia de que a divindade de uma dada comunidade realiza ataques espirituais, por exemplo, possuindo as mulheres da comunidade rival.

Em resumo, Lewis (1977, p. 37) afirma: "a possessão é aquilo que a possessão faz". E nesse sentido, em diferentes condições sociais, esse "entusiasmo" pode declinar ou recrudescer, as práticas extáticas podem ser abraçadas ou repelidas pelas diversas matrizes religiosas. Um exemplo é a trajetória da prática da possessão no cristianismo. Oliva (2005) observa como a igreja católica fez uso da possessão como forma de controle, e como eventualmente cedeu ao crescente processo de psiquiatrização das práticas de possessão. A tese do autor é que esse vácuo da Igreja Católica sobre a possessão foi gradualmente ocupado pelo neopentecostalismo, em especial a Igreja Universal do Reino de Deus, angariando adeptos a partir de uma economia do entusiasmo religioso. Para Knox (1950 *apud* Lewis, 1977), a manutenção da vitalidade de uma matriz religiosa dependeria dela preservar algum espaço para o êxtase.

Para complementar o cenário, cabe destacar que desde a década de 1970, Lewis (1977) observa o crescimento do interesse contemporâneo pelas experiências extáticas no ocidente, que o autor entende como resultado da secularização, levando as pessoas a buscarem satisfazer essa "necessidade de excitação mística" (LEWIS, 1977, p. 20) em antigas e novas matrizes religiosas, que se proliferam.

Nesse contexto, um dos principais desafios está em conceber o filme de ficção como material de estudo possível do êxtase religioso. O artefato fílmico, quando documental, tende a ser mais facilmente reconhecível como ferramenta passível de ser incorporada a pesquisas pautadas numa perspectiva antropológica. É o atributo propriamente ficcional que parece fragilizar as obras aqui tratadas. No entanto, temos alguns autores que nos possibilitam visualizar o filme de ficção numa outra perspectiva, que trate de apontar o papel social dessas imagens e como podem se colocar perante a antropologia, como Le Breton (2013, p. 160), que observa como "a ficção científica toma o lugar da sociologia ou da antropologia para expressar, em uma forma narrativa, as tensões do contemporâneo e levantar os dilemas de uma forma existencial que às vezes falta ao modo de formulação das ciências sociais".

A atuação da mídia, nesse cenário, envolve uma miríade de experiências. Aqui, é importante observar que a mesma sociedade que busca experiências extáticas também o faz através do cinema. Em estudo sobre cinema e religião, o pesquisador Altierez Santos (2016) enxerga na secularização a busca das pessoas por renovadas formas de transcendência, também através

do cinema. Podemos encontrar no filme uma satisfação, ainda que parcial, para essa necessidade de entusiasmo religioso a qual Lewis (1977) se refere. Assim, o cinema que envolve o sobrenatural se configura como mais um sintoma desse interesse apontado por Lewis (1977), tanto que capitalizado nesse âmbito da indústria cultural para consumo em massa de representações de experiências de conexão com espíritos, anjos, demônios e entidades de naturezas diversas.

O êxtase e o filme

Um ponto fundamental é que a experiência extática da ficção cinematográfica é uma fora do controle eclesiástico. Em parte, esse é um fenômeno já apontado por Lewis (1977), de que um dos resultados da secularização tem sido de uma recrudescência mística que atua parcialmente de forma marginal, fora do controle institucional das práticas das chamadas "religiões organizadas".

Assim, a experiência extática da ficção de horror é quase sempre de reinvenção. Mas a partir de fragmentos de práticas e discursos que se fundam no tecido social, ainda que de forma não estruturada e pautados, muitas vezes, no universo nebuloso do sincretismo religioso. É assim que *The exorcist* (1973) ilustra muito bem o processo de rarificação da possessão na prática do catolicismo romano, como apontado por Oliva (2005).

Não seria diferente com os filmes aqui destacados. *Sinister* apresenta Bagul, uma entidade babilônica que consome crianças através de imagens. O filme é centrado no ponto de vista da família Oswalt, que se depara com essa entidade através de um conjunto de rolos de super 8. A família se muda para uma nova casa e o pai encontra esses filmes no sótão junto a um projetor. Os rolos contêm filmagens caseiras de assassinatos de famílias inteiras, que, aos poucos, vão revelando imagens de Bagul. A partir desse contato com os filmes, inicia-se um processo de tomada da filha do casal pela entidade. Ao se firmar tal comunhão, a garota se vê disposta a sacrificar a família na intenção de Bagul (eventualmente descobrimos que todos os assassinatos constantes nos rolos foram cometidos por crianças conectadas com a mesma entidade).

Já em *Cigarette burns*, a divindade é o que parece ser um anjo. Envolto em certo mistério, a narrativa revela apenas trechos do que ocorreu com o mesmo: ele teve as asas cortadas e é mantido como prisioneiro. Além disso, um filme foi realizado com imagens desse anjo. Intitulado "La fin absolue du monde", tal filme tocado pelo anjo teria o poder de levar as pessoas a um estado de êxtase violento, tendo desencadeado uma carnificina no cinema em sua primeira exibição. O enredo gira em torno de Kirby, dono de um cinema que está prestes a falir, que é contratado por Bellinger, um colecionador de filmes, para encontrar o único rolo de "La fin absolue du monde". A narrativa segue o processo de investigação e busca pelo filme, que eventualmente é encontrado e projetado pelo colecionador. É quando se vê o resultado do contato com as imagens do anjo. Todos que assistem são levados a certo estado afetivo, um entusiasmo místico que, reescrito pela lógica do gênero de horror, se manifesta como atos de automutilação.

Aqui também reconhecemos fragmentos de imaginários do êxtase expostos na literatura especializada. Bagul, como entidade babilônica, se converte na já mencionada prática de manutenção das tensões entre povos a partir da ideia de uma entidade estrangeira que invade o mundo ocidental para consumir suas crianças. Em *Cigarette burns*, a aflição de Bellinger lembra a dor da narrativa de Santa Teresa, apresentada por Costa Filho (2010) como uma experiência fronteiriça entre o sofrimento corporal e o prazer espiritual. Ao assistir as imagens do anjo, Bellinger passa as suas próprias entranhas pelo maquinário do projetor, se imputando uma dor terrível.

Mas ao colocar a materialidade da imagem fílmica no centro da experiência extática, as obras destacadas atualizam o imaginário do êxtase a partir do novo acervo midiático. São os rolos de super 8 em *Sinister* que desencadeiam o processo de possessão. Em *Cigarette burns*, o anjo existe, encontra-se materializado, mas é o rolo de "La fin absolue du monde" que desencadeia o êxtase violento. A película parece ter, nesse sentido, uma presença e uma potência maior do que o anjo em si.

Assim, as obras colocam a imagem técnica de um modo geral, e o cinema em específico, na linha do tempo de nossa histórica relação afetiva com as imagens, recuperando de alguma forma certo imaginário de um período em que essa relação com as imagens era mística e ritualizada. *Cigarette burns* tem início com uma fala provocativa: "Filme é magia" – diz o narrador – "e, nas mãos certas, uma arma". Nesse sentido, Benjamin (2013) observa que, historicamente, as primeiras imagens são produzidas a serviço da magia, com a função de mediar a experiência mística ou religiosa. A relação com as imagens era ritualizada, é o caso das representações da madona que só podiam ser expostas de forma restrita (em determinados períodos, por exemplo).

A partir da imagem técnica, essa função ritual da imagem se altera, do valor de culto para o valor de exposição. O filme seria, segundo Benjamin (2013, p. 61), "a forma mais avançada" dessa "transformação funcional" da arte. No entanto, imaginamos, através do próprio cinema, filmes que teriam o potencial mágico de mediar o êxtase espiritual, como em ambas as obras destacadas, inclusive na mesma perspectiva da imagem que não pode ser vista.

Assim, não se trata somente de reinventar um imaginário do êxtase, mas também da imagem técnica. O dispositivo fílmico é produto da mesma matriz social que psiquiatrizou a possessão em seu projeto de racionalidade. No cerne da imagem técnica reside o estigma de ter retirado a mão do sujeito até mesmo do processo de produção da imagem. Enquanto técnica supostamente desapropriada até mesmo do sujeito, a imagem fílmica parece estar acima de qualquer investida mística. Essa dificuldade de reconhecer o filme como possível vetor imbuído de magia fica mais evidente em *Sinister*. *Cigarette burns* apresenta o filme como artefato mágico de forma mais natural, como algo dado, mas *Sinister* inclui o esforço narrativo de apresentar uma espécie de trajetória da entidade através da história da imagem. A entidade já estava lá em outros formatos imagéticos mais próximos da experiência ritualizada: pinturas e gravuras muito antigas. Bagul apenas se atualiza a partir do novo acervo midiático, inserindo-se também nas imagens produzidas pela tecnologia fílmica.

Longe de esgotar o campo de discussão, tais obras nos ajudam a dimensionar como práticas, discursos e crenças que suportam as experiências extáticas e suas tensões, se revelam e/ou são atualizadas na ficção cinematográfica de horror, e como esta última pode ser posicionada nas pesquisas que buscam entender o êxtase religioso. O filme de ficção, com todas as suas limitações, traduz imaginários. Nos fragmentos sincréticos e no que parecem ser apenas incorreções de práticas e crenças, podem residir receios e desejos que se distribuem pelo tecido social e são assim explorados pela indústria cultural.

Referências

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* Porto Alegre: L&PM, 2013.

COSTA FILHO, A. et al. "O êxtase da Santa Teresa: entre o sagrado e o profano". Revista Pindorama, Bahia, v. 1, n. 1, ago. 2010.

LE BRETON, D. *Adeus ao corpo*: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2013.

LEWIS, I. *Êxtase religioso.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

OLIVA, A. *O discurso sobre o mal na Igreja Universal do Reino de Deus*: uma história cultural do Diabo no Brasil Contemporâneo. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

SANTOS, A. "Cinema, magia e o deslocamento da religião na sociedade atual". Correlatio, São Leopoldo, v. 15, n. 1, jun. 2016.

Circuito de Cinema Brasileiro nas escolas: transcriação e repertório[94]

Brazilian Cinema Circuit in Schools: Transcreation and Repertoire

Cíntia Langie[95]
(Doutora em Educação – Professora UFPel)

Resumo: O presente texto tem como objetivo compartilhar itinerários da ação *Circuito de Cinema Brasileiro nas Escolas* vinculada ao projeto de extensão *Circuito,* dos cursos de Cinema da UFPel. Para isso, o texto apresenta o contexto, que discute os marcos conceituais e políticos que sustentam a proposta; a noção de transcriação, que desenvolve a ideia de criação no encontro com o filme; e algumas experimentações de tal iniciativa, investigando as potências da presença do cinema brasileiro na escola.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Educação, Criação, Repertório.

Abstract: The present text aims to share itineraries from the action Brazilian Cinema Circuit in Schools, linked to the extension project Circuito, developed within the Cinema programs at UFPel. To this end, the text presents the contextual framework, discussing the conceptual and political foundations that support the proposal; the notion of transcreation, which elaborates the idea of creation through the encounter with the film; and some experimental practices of this initiative, investigating the potentials of the presence of Brazilian cinema in schools.

Keywords: Brazilian Cinema, Education, Creation, Repertoire.

Falar de cinema na escola é, antes de tudo, reconhecer que vivemos imersos em imagens — imagens que tocam, marcam, ocupam os cotidianos e moldam percepções. Em um mundo cada vez mais atravessado pelo audiovisual, é de grande importância criar espaços de mediação sensível e inventiva com as imagens, especialmente dentro das instituições escolares. Este artigo nasce dessa urgência: busca compartilhar pistas e ensaios de uma ação extensionista — iniciada no segundo semestre de 2024 — que propõe a exibição de filmes brasileiros em escolas públicas do sul do Brasil, como forma de ativar experiências de criação, pensamento e escuta coletiva.

A proposta parte da experiência do projeto de extensão *Circuito - produção e difusão audiovisual*, do curso de *Cinema e Audiovisual* da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), que desde seu primeiro ano vem experimentando modos de levar o cinema brasileiro, em especial o curta-metragem independente, para o ambiente da escola. Este artigo se debruça sobre a ação central deste projeto, intitulada *Circuito de Cinema Brasileiro nas Escolas*, que valoriza o fomento

94 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na Mesa *Lugares do cinema na educação: invenção, memória e alteridade*, na UFPA em Belém, 2025.
95 | Realizadora Audiovisual e Professora nos cursos *Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação*, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

de público, ofertando referenciais brasileiros, sobretudo curtas-metragens. A partir dos filmes, a proposta é realizar discussões sobre os elementos estéticos das obras e, com esses elementos, inventar e propor atividades de criação com os estudantes envolvidos – tanto crianças e adolescentes de escolas públicas, quanto graduandos de Cinema.

Em um país marcado por profundas desigualdades no acesso à arte e à cultura, fomentar e refletir sobre a presença do audiovisual na educação básica é, também, afirmar o direito à fruição estética e à multiplicidade de representações. Embora a Lei 13.006/2014 — que estabelece a obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros nas escolas — represente um avanço, sua efetiva implementação ainda enfrenta inúmeros obstáculos. Este trabalho, portanto, se propõe a contribuir para que essa política pública se traduza em prática concreta, acreditando na potência das universidades públicas como um dos agentes fundamentais para impulsionar transformações nessa relação entre o audiovisual e o ambiente escolar, acreditando em uma distribuição educativa de cinema (Langie, 2023).

Dito isso, o artigo tem como objetivo inspirar novas experiências e compartilhar uma vivência singular, apresentando os primeiros passos de um processo que está em construção. O projeto já inaugurou a experimentação de itinerários e dispositivos criativos e experimentais em duas escolas da cidade de Pelotas/RS, e é sobre esse movimento inicial que a escrita irá se debruçar.

Cinema, Educação e Transcriação

De acordo com o teórico francês Alain Bergala (2008), a importância de manter ofertas permanentes de conteúdo audiovisual artístico na escola é o melhor meio de conseguir descolonizar as referências das crianças e adolescentes. “O encontro de outros filmes e sua frequentação permanente é hoje a melhor resposta ao poder de fogo do cinema pipoca” (Bergala, 2008, p. 46-47). Bergala incentiva a criar encontros de potência com o cinema como obra de arte, escapando do senso comum da entrada de filmes na escola para transmissão de conteúdos. O mais importante, talvez, não seja valorizar somente o que a obra dá a ver, mas sobretudo o modo, o como ele mostra e reconstrói o mundo representado. Colocar em prática uma abordagem sensível do cinema, valorizando suas imagens, enquadramentos, sons, texturas, luzes, formas de representação narrativa das personagens, ritmos, cortes e elementos simbólicos. A esse dispositivo de se relacionar com os filmes a partir de seus elementos estéticos e com isso criar algo novo estamos aqui chamando de *transcriação*.

A proposta é oportunizar itinerários não convencionais de aprendizagem: assistir juntos ao filme, ser afetado por suas partes e criar algo a partir disso. Não qualquer filme, mas obras brasileiras e de curta-metragem. E não qualquer curta, mas filmes que apresentem um quê de inovação no modo clássico de contar histórias. Ou por simplicidade — minimizando os clichês da narrativa clássica —; ou por experimentação — inovando as estruturas. Desse modo, nossa proposta valoriza o cinema como arte: toda matéria que compõe o repertório da didática da transcriação carrega algo de disruptivo, pois buscamos selecionar filmes que virem do avesso os lugares comuns.

Sandra Corazza (2013), em seu livro "*O que se transcria em Educação*?" afirma uma didática de artistagem, onde professoras e professores atuam como "escrileitores", ao colocar no processo de aprendizagem uma relação viva e ativa entre estudantes e *matérias* — aquilo que professores compartilham em aula. Essas matérias podem advir da ciência, da filosofia ou das artes. Ao propor e desenvolver novas vivências relacionais de alunos e professores com os elementos originais, injeta-lhes interesse e faz circular vitalidade. Ao traduzi-los didaticamente, em cenários contemporâneos, torna notáveis ideias já criadas e vivifica currículos (Corazza, 2013, p. 207).

Portanto, o dispositivo da transcriação visa inicialmente expandir o repertório e fomentar público para o cinema brasileiro; para depois priorizar a análise dos elementos estéticos do filme, em vez de simplesmente focar na temática; e oportunizar processos de criação e escrita a partir de uma limitação ou dispositivo criativo, guiado por obras de referência.

Pensar a transcriação como prática educativa é reconhecer que o cinema, mais do que um conteúdo a ser transmitido, pode ser um campo de experimentação sensível, coletiva e inventiva dentro da escola. Na ação *Circuito de Cinema Brasileiro nas Escolas*, a escolha dos filmes, assim como as atividades propostas, é guiada por um desejo de oportunizar o engajamento dos estudantes, a partir da aposta em uma curadoria comprometida com a diversidade de formas, territórios e vozes presentes no cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, o projeto ativa a prática da engenharia reversa, ao virar as obras do avesso e estimular os estudantes a enxergarem as engrenagens dos curtas exibidos.

Itinerários do Transcriar: cinco experiências em escolas públicas

A seguir, descreveremos cinco percursos, cada um articulado em torno de um conjunto de curtas-metragens e uma proposta de transcriação, entendida como espaço de criação, jogo, reflexão e imaginação. A partir da curadoria de curtas-metragens brasileiros — tanto locais quanto de outras regiões do país — cada encontro foi estruturado como um itinerário de criação, composto por momentos de exibição, escuta, partilha e prática artística.

É importante destacar que, por se tratar de um projeto de extensão, todas as atividades foram pensadas em parceria com os professores das escolas participantes, numa escuta das demandas da própria comunidade. A curadoria e a invenção dos percursos criativos foram criadas pelos próprios alunos de Cinema, que se colocaram como agentes de uma ação extensionista nas escolas da cidade.

Num primeiro itinerário, foram exibidos três curtas: *Halloween Night* (2024), animação de Fernanda Maciel; *Alvo Súbito* (2025), ficção de Liriel de Leon; e *O Sol Vai Voltar Amanhã* (2024), ficção de Guilherme Bandeira – todos os três realizados por estudantes dos cursos de Cinema da UFPel. A proposta da atividade foi aproximar os estudantes da produção audiovisual local, promovendo uma roda de conversa entre os alunos e os próprios realizadores. O diálogo envolveu percepções sobre as obras assistidas, com foco nas escolhas estéticas de cada realizador

para contar sua história, e nos desafios do processo de criação. Essa experiência provocou identificação e despertou o interesse dos estudantes pela linguagem audiovisual, ao verem que é possível fazer cinema em sua própria cidade, com pessoas como eles.

Com a exibição dos curtas *O Órfão* (2018), de Carolina Markowicz, e *Saliva* (2007), de Esmir Filho, o segundo itinerário propôs uma abordagem mais intimista e sensorial da narrativa. Após um breve debate sobre os filmes — destacando como cada obra conta a história a partir da linguagem e não apenas da narrativa —, cada estudante foi convidado a escrever, em quatro linhas, uma experiência marcante - real ou inventada. Em seguida, com os olhos vendados, os estudantes exploraram diferentes texturas, cheiros e sons (areia, pedras, folhas, bolinhas, etc.), e retornaram ao texto inicial para adicionar, em duas linhas, um novo elemento sensorial à história criada. Essa prática buscou aguçar a percepção tátil e estimular a imaginação, criando pontes entre lembrança, invenção e corporeidade. Ao final, as histórias podiam ser trocadas entre colegas, criando uma rede afetiva de narrativas singulares. O objetivo era despertar neles a força visual, simbólica e sensorial do cinema.

O terceiro itinerário trabalhou com a construção coletiva de histórias. Foram exibidos três curtas: *Arame* (2022), ficção de Amanda Rezer e Giulia Belmonte; *Qui:mera* (2015), animação de Taíla Soleman; e *Carcinização* (2023), animação de Denis Souza. Após a apresentação dos filmes, a sala foi organizada em formato de meia-lua, favorecendo a dinâmica de grupo. A atividade se deu em quatro rodadas criativas: rodada 1 (tema): um participante propunha um tema, o seguinte adicionava um elemento, e assim sucessivamente até formar um conjunto temático; rodada 2 (personagem): o grupo criava coletivamente um personagem, camada por camada, cada estudante acrescentando uma característica ou detalhe; rodada 3 (elemento): criação de um elemento simbólico ou concreto relacionado ao personagem; rodada 4 (história): construção de uma narrativa breve a partir da combinação de tema, personagem e elemento. A atividade desenvolveu noções básicas de dramaturgia, escuta coletiva e pensamento narrativo em espiral, além de estimular a criatividade de forma descontraída e colaborativa.

Com os curtas *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul, e *Kbela* (2015), de Yasmin Thayna, o quarto itinerário trouxe obras que cruzam ficção, documentário e performance com forte teor político e estético. Após a exibição e uma roda de conversa sobre os formatos híbridos e os temas abordados, os estudantes foram convidados a escrever uma breve cena de até cinco linhas, focando na descrição visual de uma situação cotidiana — como uma fila, um café da manhã ou uma ida à escola. O objetivo era exercitar o olhar para o micro e estimular a construção de imagens narrativas com foco no banal.

Na sequência, a proposta foi experimentar enquadramentos visuais usando recortes de papel: cada estudante escolhia um espaço e criava, com duração de até 10 segundos e sem falas, um vídeo que explorasse movimento, profundidade de campo e composição do plano. A atividade propôs um deslocamento do olhar, sensibilizando o modo como o corpo e a câmera se relacionam com o espaço ao redor.

O quinto itinerário explorou a dimensão sonora do cinema. Após a exibição dos curtas *Fantasmas* (2010), de André Novais Oliveira, e *Sophia* (2013), de Kennel Rógis, iniciou-se a atividade com uma espécie de gincana sonora: cinco efeitos sonoros eram reproduzidos e os estudantes tentavam adivinhar o que eram. Em seguida, retomamos uma das histórias construídas no encontro anterior. Em duplas ou trios, os alunos foram desafiados a criar paisagens sonoras distintas para a mesma história, utilizando sons corporais, objetos do ambiente e recursos disponíveis. A proposta valorizou a escuta atenta e a criação de atmosferas afetivas, mostrando como o som pode alterar profundamente a percepção de uma narrativa.

Ao compartilhar esses cinco itinerários, buscamos tornar visível uma pedagogia do cinema em movimento, atravessada pelo dispositivo de valorizar a arte, pela ludicidade e pela potência de invenção que emerge do encontro entre filme e escola. Em todos os casos, o que se colocou em cena foi menos a "transmissão de saberes" e mais a ativação de campos de sensibilidade, onde os estudantes puderam experimentar a criação como parte do processo de aprendizagem.

As transcriações funcionaram como dispositivos de agenciamento coletivo, ampliando o repertório dos participantes e reconfigurando seu modo de habitar as imagens, os sons e as histórias. Ao invés de ensinar cinema de forma tradicional, os itinerários propuseram abrir espaço para que outras formas de ver e narrar o mundo ganhassem corpo na escola - transcriando com as obras compartilhadas. Essa experiência segue em construção, aberta a novas possibilidades e sempre ancorada na aposta de que o cinema pode se tornar uma poderosa ferramenta de engajamento e criação. O aprendizado é duplo – acadêmicos de Cinema aprendem com as propostas; estudantes de ensino fundamental e médio aprendem com os elementos dos filmes. O cinema ensinando por dentro, pelo seu modo de expressão, permitindo que cada participante viva diferentes reverberações.

Experimentações, ética e criação

Encerramos este artigo reafirmando o sentido político e poético de criar espaços de encontro entre cinema brasileiro e escola pública. Nossa ação extensionista ainda está em construção, e justamente por isso tem se alimentado do gesto de experimentar, errar, refazer — sempre atenta ao contexto e às pessoas com quem estamos caminhando.

Um dos aspectos centrais dessa proposta está na curadoria cuidadosa dos filmes que levamos às escolas. Escolher um filme é, para nós, um gesto ético, que envolve atenção à diversidade de vozes, formas e territórios, mas também compromisso com a escuta e com o impacto que essas imagens podem ter nos estudantes. Não se trata apenas de exibir obras, mas de propor encontros que possam fazer sentido e gerar reverberações. Há um cuidado em cada etapa: na seleção das obras, na forma como apresentamos os filmes, nas conversas que se seguem, nas experimentações de criação que propomos.

A ética do cuidado atravessa todo o processo — um cuidado com as imagens que mostramos, com os modos de acolher as falas, as perguntas e as respostas dos estudantes. Um cuidado com o tempo de cada grupo e com as singularidades de cada espaço e contexto escolar. Entendemos que fomentar público para o cinema brasileiro não é tarefa apenas técnica ou pedagógica, mas também afetiva, política, ética e estética. Afinal, pelo audiovisual podemos deslocar a lógica da política de produção de subjetividade capitalística (Rolnik, 2017), dominante nas forças que operam os interesses do mercado, que oprimem e por vezes capturam os impulsos de vida, as potências criadoras. Nesse movimento, apostamos que o encontro entre cinema brasileiro e escola pública pode abrir frestas para outros modos de ver, sentir e habitar o mundo, afirmando o audiovisual como espaço de criação, resistência e invenção coletiva.

Referências

BERGALA, Alain. *Hipótese-cinema.* Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

CORAZZA, Sandra. *O que se transcria em educação?* Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2013.

LANGIE, Cíntia. *Cinema brasileiro e distribuição educativa:* uma cartografia dos cinemas localizados em universidades públicas. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2023.

ROLNIK, Suelly. *O saber-do-corpo nas práticas curatoriais* - driblando o inconsciente colonial-capitalístico. In: ALBUQUERQUE, F.; MOTTA, G. (orgs.) Curadoria em Artes visuais: um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

Festival de Brasília (2000-2024): sentidos da circulação dos cinemas brasileiros[96]

Brasilia Film Festival (2000-2024): Meanings of the circulation of Brazilian cinemas

Cleide Vilela[97]
(Doutora em Sociologia – IFB)

Resumo: Neste artigo, discuto como os festivais de cinema produzem significados de cinemas brasileiros a partir da circulação de filmes e de ações de descentralização da programação. Utilizo a ideia de processo social de longa duração de Norbert Elias (2006) para pensar como Festival de Brasília do Cinema Brasileiro define os cinemas brasileiros no período de 2000 a 2024 a partir da ampliação territorial de sua programação.

Palavras-chave: Festival de Brasília, Descentralização, Formação de Público.

Abstract: In this article, I discuss how film festivals produce meanings of Brazilian cinemas through the circulation of films and actions to decentralize programming. I use Norbert Elia's (2006) idea of a long-term social process to consider how the Brasília Film Festival defines Brazilian cinemas in the period from 2000 to 2024 through the territorial expansion of its programming.

Keywords: Brasilia Film Festival, Decentralization, Audience Development.

O Festival Brasília de Cinema Brasileiro (FBCB) foi criado em 1965 e é o festival mais longevo do Brasil, portanto, agrega várias gerações daqueles que fazem cinema no país, sendo um importante espaço de construção daquilo que definimos e imaginamos como *cinema brasileiro.* Ou seja, a circulação de pessoas, obras e ideias neste festival contribui com um processo social de longa duração (Elias, 2006 [2002]) que constrói uma ideia do que é cinema e, consequentemente, instituições, mercados e projetos educativos relacionados a essa conceituação. Um exemplo é a relação histórica entre o festival e o desenvolvimento do curso universitário de Cinema da Universidade de Brasília (UnB).

Pode-se considerar também que o Festival de Brasília molda o imaginário do espaço urbano de Brasília ao eleger o Cine Brasília como espaço principal de suas mostras, sua sala de exibição é uma espécie de "atração" do festival. A experiência de estar numa sala de mais 600 lugares projetada como um dos principais locais do projeto urbanístico de Lúcio Costa é funda-

96 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 41: Festivais, circulação e curadoria: dinâmicas de exibição e construção de sentido no cinema brasileiro.
97 | Doutora em Sociologia (2023) pela Universidade de Brasília e professora de Produção Cultural do Instituto Federal de Brasília (desde 2018).

mental na construção da própria ideia do festival e do que seria um espaço de fruição de obras fílmicas, uma moldura (Simmel, 2016 [1902]) do FBCB. Neste texto, analiso como o festival tem incorporado o Distrito Federal, para além do Cine Brasília, em sua programação a partir de mostras paralelas, atividades formativas, formação de público e ambientes de mercado.

1. Cine Brasília



Foto: Divulgação do FBCB

Para isso, pesquisei em todos os catálogos do período de 2000 a 2024 do FBCB as atividades descentralizadas voltadas à formação de público e realizadas em outros espaços do Distrito Federal para compreender como o festival dialoga com a cidade por meio da formação de público, para além do público de cinema e audiovisual e do Plano Piloto. Descrevo quem são os governadores e secretários/as do período, pois o FBCB é realizado pelo governo distrital, o que evidencia também projetos de políticas públicas voltadas para a cultura e o cinema.

A Descentralização no Festival de Brasília entre 2000 e 2024

O histórico de políticas de descentralização de atividades e exibições do Festival Brasília pode nos ajudar a compreender as perspectivas de democratização da cultura e, portanto, dos cinema brasileiros na cidade de Brasília. Como pensar a descentralização das suas exibições, num contexto fortemente marcado pela valorização do Cine Brasília e, portanto, do centro?

No período de 2000 a 2024, as principais ações de descentralização estavam voltadas à formação de público por meio de exibição de filmes infantis voltados para estudantes de escolas públicas do Distrito Federal e reprises dos filmes da mostra principal em cinemas e espaços culturais de outras Regiões Administrativas, principalmente, Taguatinga. Há uma ampliação das atividades no período de 2011 a 2018 e um recrudescimento nas últimas edições.

Durante o governo de Joaquim Roriz (PMDB) no período de 2000 a 2006, houveram três secretários de cultura na gestão: Maria Luiza Dornas (2000-2002), Pedro Henrique Lopes Borio (2003-2006) e José Ricardo Marques (2006). O diretor do festival no período de 2000 a 2008 foi Fernando Adolfo. As mostras eram ainda divididas pelo formato 35mm para longas e curtas e 16mm para curtas. Nas atividades descentralizadas destacam-se o *Cinema Voador* projeto de exibição de filmes nacionais em espaços abertos do DF realizado desde 1994 e incorporado à

programação do FBCB. Há também exibições de um filme direcionado ao público de escolas públicas do DF, na mostra *Festivalzinho* que ocorrias durante as manhãs no Cine Brasília. É nesse período que se realiza primeira e segunda edições do *Encontro de Mercados Audiovisuais*.

2. Mapa das atividades do FBCB 2000-2006



Elaboração da autora

No *2. Mapa das atividades do FBCB 2000 a 2006*, é possível observar a distribuição das atividades do Festival no período no Distrito Federal. Os pontos em vermelho são as reprises de exibições da Mostra Principal, em lilás, o Festivalzinho e em verde, as atividades formativas. É possível perceber que a maior parte das atividades são realizadas no Plano Piloto. Nestes anos, as reprises eram realizadas em salas de cinema privadas da cidade, como aponta a secretária de cultura, Maria Luiza Dornas, no catálogo do ano 2001:

> Mas o 34° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro [2001] vai mais longe: pode ser visto em sessões de reprise em sala do Cinemark, do Píer 21, e em sala do Taguatinga Shoppping, com a mesma programação da mostra competitiva do Cine Brasília. Nas cidades-satélites, o Cinema Voador completa a corrente, exibindo filmes brasileiros para milhares de pessoas" Maria Luiza Dornas (DORNAS, 2001).

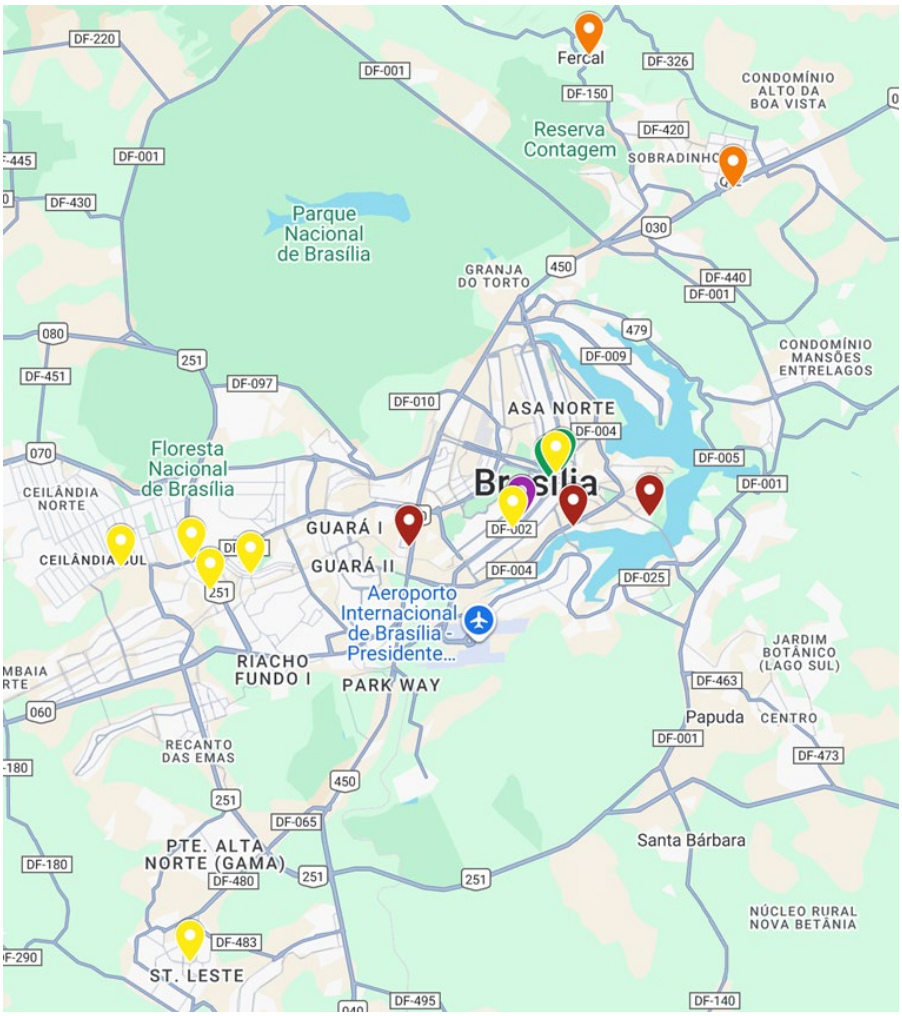
Percebe-se a valorização dos circuitos de salas de cinema localizados nos shoppings do DF para exibição das reprises da mostra competitiva. Nos catálogos do período, há o foco de compreender o cinema e seus mercados, focando as discussões e programação paralela para esse debate. Por exemplo, a realização do *Encontro de Mercados Audiovisuais* é evidenciado nos catálogos do período.

Durante o período de 2007 a 2010, José Roberto Arruda (DEM) governou o DF e, em 2010, após cassação de Arruda, Brasília teve três governadores: Paulo Otávio (DEM); Wilson Lima (PRONA) e Rogério Rosso (PMDB). José Silvestre Gorgulho (2007-2010) e Carlos Alberto de Oliveira (2010) foram secretários de cultura no período. Nos catálogos, é possível perceber a participação do governador nos textos de abertura e sua ênfase no vínculo do festival com o turismo.

No 3. *Mapa das atividades do FBCB 2007 a 2010*, é possível perceber uma ampliação das reprises das mostras principais (marcado em amarelo) e do Cinema Voador (marcado em laranja) para diferentes locais do DF, tais como Ceilândia, Fercal, Gama, Sobradinho e Taguatinga. Há uma preocupação com a inclusão de pessoas com deficiência visual, como menciona o secretário José Silvestre Gorgulho no catálogo de 2007:

> "Cinema para Cegos, que este ano vai permitir que eles assistam aos filmes por meio de tecnologia própria, no resgate de uma cidadania há tempos esquecida" (GORGULHO, 2007).

3. Mapa Mapa das atividades do FBCB 2007-2010



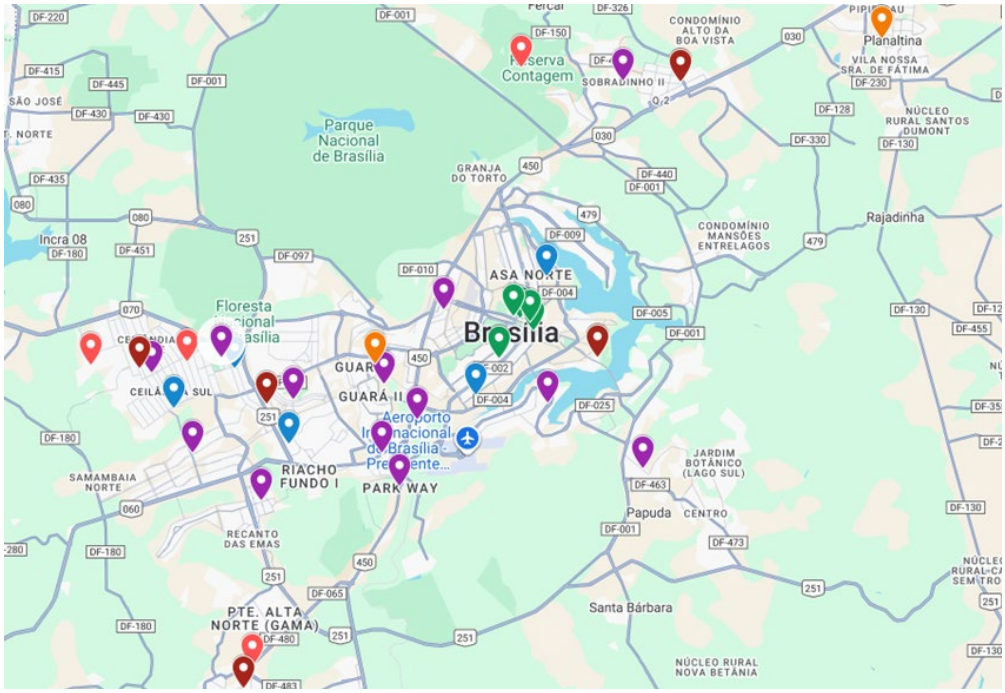
Elaboração da autora

Ainda que o governo do Distrito Federal não seja do mesmo partido do governo federal do período, há menção às políticas da diversidade cultural no período e o alinhamento de ações de inclusão como o *Cinema para Cegos* com as políticas públicas de cultura do Ministério da Cultura do governo Lula (PT) de 2007 a 2010. No entanto, o turismo se torna a grande justificativa para realização do FBCB. O *Festivalzinho* continua acontecendo no Cine Brasília no mesmo formato dos anos anteriores, com exibição de um ou dois filmes nacionais voltados para o público infantil.

A partir do governo de Agnelo Queiroz (PT) de 2011 a 2014, cujo secretário de cultura é Hamilton Pereira, há uma reformulação da mostra Festivalzinho: primeiro, a mostra foi ampliada com mais filmes por meio das parcerias com mostras de filmes de curta metragem de animação com temática infantil em parceria com o Dia Internacional da Animação e Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA) no ano de 2011 e com a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis no período de 2012 a 2015; segundo, há uma ampliação da exibição da mostra em escolas públicas do DF, marcadas no *4. Mapa das atividades do FBCB 2011-2014* em lilás, o que gera maior descentralização das atividades do festival no território de Brasília.

Além disso, percebe-se que a política de descentralização se torna algo importante nos textos dos catálogos e na ampliação de exibições do *Cinema Voador* e da reprise da mostra principal em espaços culturais de Brasília, como afirma o secretário no catálogo de 2011:

4. Mapa das atividades do FBCB 2011-2014



Elaboração da autora

> Reinserir com força e ousadia o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro no calendário dos festivais que ocorrem no país. Recuperar a relevância do mais antigo e inquieto espaço de encontro da cinematografia brasileira. E imprimir a marca da gestão que se inicia: descentralizar, aproximar a imagem que o país produz de si mesmo e oferecê-la aos olhos dos espectadores. No Cine Brasília, na Ceilândia, em Taguatinga e Sobradinho. Para comover, rir, para fazer pensar, para entreter, para exercer o direito de erguer o espelho diante do rosto e refletir nosso cotidiano, no que tem de mágico ou de prosaico. No que tem de trágico ou de sublime. Esses são objetivos da 44a edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e penso que deveriam ser objetivos permanentes. (PEREIRA, 2011)

Percebe-se a necessidade afirmar políticas de diversidade cultural, como exemplo, a exibição da Mostra de Diretoras Premiadas no FBCB cujos filmes foram projetados no projeto *Cinema Voador* no ano de 2011. Em 2012 e 2013, o Cine Brasília estava em reforma e a exibição da mostra principal foi realizada no Teatro Nacional Claudio Santoro.

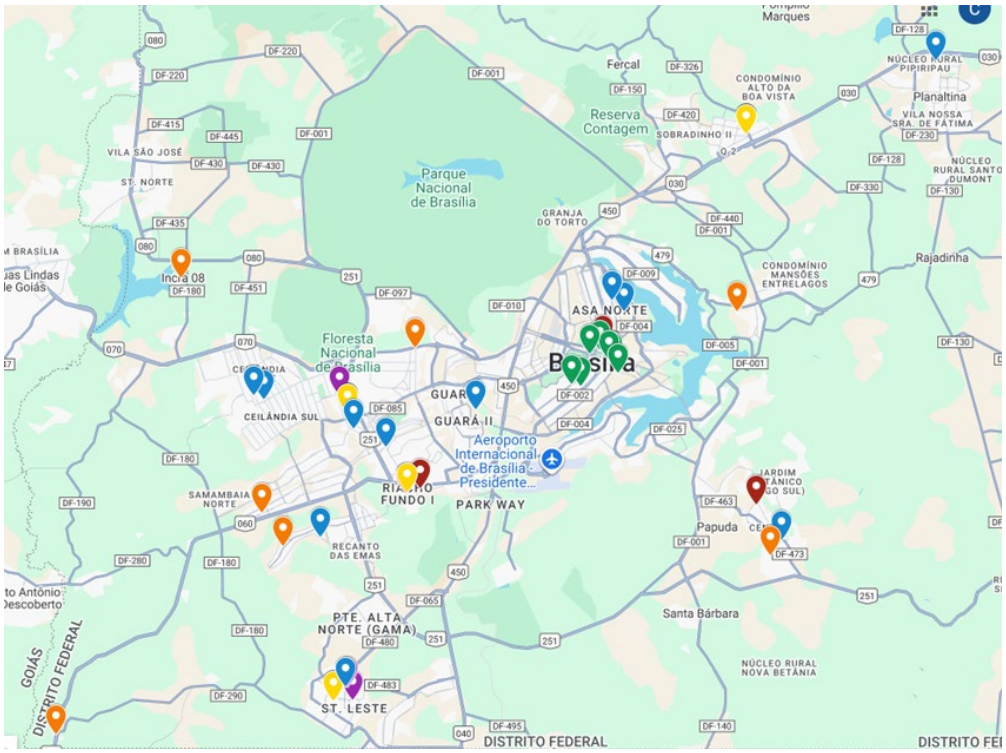
No entanto, há questionamentos da sociedade civil sobre a escolhas dos equipamentos culturais para exibição dos filmes. Por exemplo, no ano de 2013, a CEICINE retirou o filme A cidade é uma só?, do diretor Ardiley Queirós de exibição do FBCB em protesto à escolha de um equipamento cultural em Ceilândia, como afirmado por Souza e Olegario (2017):

> No ano de 2013 o Festival de Brasília fez exibições fora de Brasília, isto é, nas cidades-satélites e Ceilândia foi uma delas, contudo o espaço escolhido para a exibição foi o Teatro Sesc Newton Rossi que não dialogava com as necessidades da cidade, pois as exibições ocorriam e o festival não deixava nenhum legado a cidade. Com isso, a Ceicine retirou o filme A cidade é uma só? do festival em protesto. No ano seguinte o festival de Brasília continuou as exibições nas cidades-satélites, mas contribuindo com a produção cultural. (SOUZA e OLEGARIO, 2017).

De 2015 a 2018, durante o governo de Rodrigo Rollemberg (PSB) e a gestão de Guilherme Reis na Secretaria de Cultura e Economia Criativa, há uma reformulação no festival principalmente no entendimento da curadoria que passa a ser feita com uma equipe especializada e muito voltada para as políticas de diversidade cultural, com mostras específicas para mulheres e valorização da produção de realizadores/as negros/as. É possível observar no *5. Mapa das atividades do FBCB 2015-2018* a continuidade da programação descentralizada e a inserção de atividades formativas fora do Plano Piloto e da programação multicultural com apresentações musicais e o destaque da programação descentralizada nos catálogos de 2016 a 2018. Isso pode ser notado no texto de Guilherme Reis do catálogo de 2018:

> O cinema brasileiro mostra cada vez mais uma produção diversa e descentralizada. Isto pode ser conferido não apenas nas mostras competitivas oficiais, mas também na série de mostras paralelas e sessões especiais apresentadas para além da mítica tela do Cine Brasília, em sessões em 13 cidades do Distrito Federal, além das atividades form ativas e de mercado que acontecerão no Complexo Cultural da República e no Espaço Cultural Renato Russo (508 Sul).” (REIS, Guilherme, 2018)

5. Mapa das atividades do FBCB 2015-2018



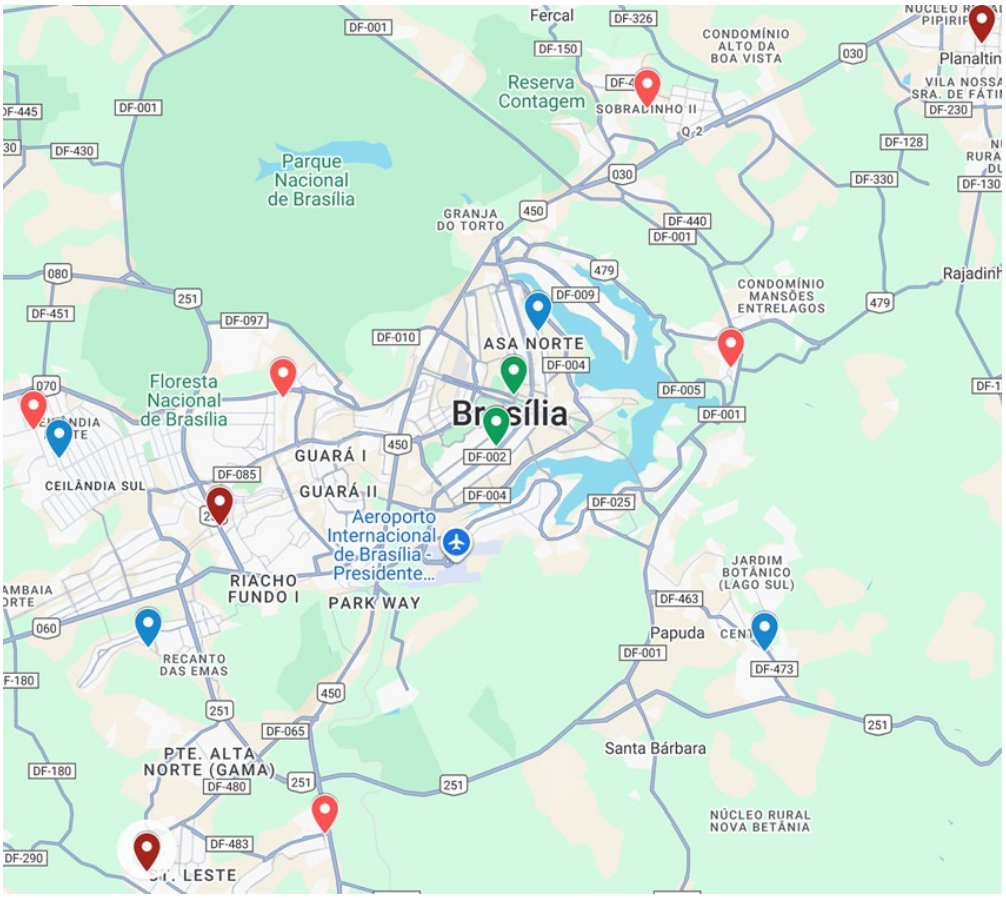
Elaboração da autora

Além disso, em 2015, foi criada a Festival de Filmes de Curta-metragem das Escolas Públicas de Brasília como parte da programação do Festival. Uma parceria entre as secretarias de educação e cultura do DF, com o slogan “Liberte o cineasta que existe em você!”. Essa ação foi importante para incentivar jovens do ensino médio a produzirem seus próprios filmes, experiência que incentiva a autoria em complementação à experiência de espectador/a das mostras do FBCB, como destaca Maria do Carmo Alvarenga Rodrigues (2023):

> Era primordial estimular o exercício da criatividade, do trabalho em equipe, da análise da realidade social local, daliderança; da capacidade de lidar com o tempo e a síntese exigidos em um roteiro de curtas, entre outras ações que possibilitassem ao estudante vivenciar a produção cinematográfica com um olhar profissional. (RODRIGUES, 2023)

No período de 2019 a 2024, durante o governo de Ibaneis Rocha e as gestões da Secretaria de Cultura e Economia Criativa de Adão Cândido (2019), Bartolomeu Rodrigues (2020-2022) e Claudio Abrantes (2023-atual), o FBCB passou por profundas transformações. Há identificação das políticas culturais do DF com a políticas federais do governo Bolsonaro e, também, pela necessidade de realizar o festival em plataformas online em 2020 e 2021 durante a Pandemia de Covid-19.

6. Mapa das atividades do FBCB 2019-2024



Elaboração da autora.

No *6. Mapa das atividades do FBCB 2019-2024* é possível perceber uma diminuição das atividades de descentralização, ainda que a programação multicultural se torne uma "atração" de destaque nos catálogos das edições de 2023 e 2024.

Considerações Finais

Neste texto, apresentei de maneira geral como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro tem pensado sua programação descentralização e sua formação de público no período de 2000 a 2024, podemos perceber uma necessidade de ampliação de diferentes vozes, principalmente, a partir da segunda década dos anos 2000.

Além disso, destacamos a importância do Cine Brasília para a experiência de ver um filme durante o festival, o que, por vezes, pode tornar complexa a escolha de exibição em outras salas de cinema. É perceptível algumas escolhas políticas durante o período na eleição de salas de cinema para exibição da mostra principal em outros espaços, por exemplo, a escolha dos governos de Roriz e Arruda pelas salas de cinema localizadas em shoppings centers e as dos governos de Queiroz e Rollemberg por exibição em equipamentos públicos de cultura ou ligados aos sistema S.

Percebe-se também a importância dos ambientes festivos, com ênfase na programação musical, para ampliação do público nos últimos anos.

Referências

FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO. *Catálogos*. 2000 a 2024.

ELIAS, Norbert. *Escritos e Ensaios: Estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 [2002].

RODRIGUES, Maria do Carmo Alvarenga. Liberte o cineasta que existe em você! O protagonismo dos estudantes da educação básica no Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília. In: *Todas as Artes*. Revista Lusobrasileira de Artes e Cultura.Porto, Vol.6, n.º3, 2023. Disponível em: DOI: https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n3A

SIMMEL, Georg. A Moldura. Um ensaio estético. In: VILLAS BÔAS, Glaucia; OELZE, Berthold (orgs.). Georg Simmel: *Arte e Vida Social. Ensaios de estética sociológica*. São Paulo: Hucitec Editora, 2016 [1902].

SOUZA, Lucas Henrique; OLEGÁRIO, Polianna Teixeira. O Distrito Federal é um só? - a (re) construção do imaginário nas lentes do coletivo Ceicine. Anais Eletrônicos do Congresso Epistemologias do Sul v. 1, n. 1, 2017.

Hoje é dia de F.EST.A! Diálogos entre universidade e educação básica possibilitados pelo cinema[98]

Today is F.EST.A. Day! Dialogues between university and basic education made possible by cinema

Cristiane da Silveira Lima[99]
(Doutora – UFSB)

Resumo: Propomos discorrer sobre os diálogos entre universidade e educação básica promovidos pelo F.EST.A - Festival Estudantil de Audiovisual (CFAC/UFSB), voltado à exibição de curtas-metragens produzidos por estudantes de todo o estado da Bahia e que se realiza, há seis edições, em parceria com escolas públicas da região. A iniciativa reconhece a escola enquanto espaço privilegiado para a ação cultural e o cinema enquanto vetor de experiências significativas e transformadoras.

Palavras-chave: Festival de cinema, Educação básica, Curta-metragem, Ação cultural, Formação de público.

Abstract: We propose to discuss the dialogues between university and basic education promoted by F.EST.A - Student Audiovisual Festival (CFAC/UFSB), which focuses on exhibiting short films produced by students from all over the state of Bahia and which has been held for six editions in partnership with public schools in the region. The initiative recognizes the school as a privileged space for cultural action and cinema as a vector for significant and transformative experiences.

Keywords: Film festival, Basic education, Short film, Cultural action, Audience development.

Não há dúvidas de que o audiovisual faz parte, cada vez mais, do cotidiano de adultos, jovens e crianças, em um mundo tomado por telas e por narrativas compostas pela combinação de sons e imagens em movimento. Nesse sentido, nos parece relevante que a escola, enquanto espaço dedicado à formação humana e aos múltiplos letramentos, possa desfrutar do cinema enquanto um vetor de experiências significativas e transformadoras. Como escreve Carvalho:

> o papel fundamental da escola nos novos letramentos midiáticos talvez nem esteja tanto na aquisição da competência técnica de codificar e decodificar a linguagem, mas no desenvolvimento de um olhar crítico e emanci-

98 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual – 3. Festivais, universidades e formação, realizada no dia 02/10/2025, na UFPA.
99 | Doutora em Comunicação Social (UFMG) e professora da UFSB, com atuação no PPGArtes. Coordena o Imagina! Circuito Permanente de Audiovisual e o F.EST.A - Festival Estudantil de Audiovisual (CFAC/UFSB).

> patório em relação àquilo que os estudantes trazem a partir dos múltiplos letramentos que já ocorrem fora da escola, em seus cotidianos (CARVALHO, 2023, p.60).

Foi no esforço de contribuir para que isso pudesse se concretizar que criamos, em 2018, o F.EST.A - Festival Estudantil de Audiovisual, projeto de extensão vinculado ao Imagina! Circuito Permanente de Audiovisual (Centro de Formação em Artes e Comunicação da UFSB, Porto Seguro - BA), coordenado por Cristiane Lima, Clarissa Santos e Sérgio Cerqueda. Trata-se de um festival dedicado à difusão de curtas-metragens produzidos por estudantes de todo o estado da Bahia e que se realiza, a cada ano, em parceria com uma escola diferente. Além de sessões de filmes, o festival também propõe ações formativas, produção de materiais didáticos e a ocupação dos espaços da escola com as diversas atividades da programação. O objetivo é o de proporcionar o acesso aos filmes, o contato efetivo com a universidade e a possibilidade da escola ser atravessada por uma outra forma de sociabilidade, envolvendo a dimensão estética/artística. "O cinema não se encontra na escola para ensinar algo a quem não sabe, mas para inventar espaços de compartilhamento e invenção coletiva, colocando diversas idades e vivências diante das potências sensíveis de um filme" (MIGLIORIN, 2010, p.108). Cabe acrescentar que a parceria com as escolas é desenvolvida ao longo de todo o ano, em ações preparatórias ao festival e também após a sua finalização. O F.EST.A configura-se assim não apenas como um evento, mas sobretudo como um projeto de ação contínua.

Em 2018, quando o F.EST.A foi criado, sua principal intenção era proporcionar uma janela de exibição para a produção audiovisual da própria universidade, como forma de incentivar os/as discentes daquela jovem instituição e dar visibilidade às suas primeiras produções. Contudo já tínhamos a expectativa de também acolher a produção do ensino médio, pois existe no estado da Bahia uma política de Programas e Projetos Estruturantes da Educação Básica voltados às práticas artísticas e culturais, sendo um deles o PROVE - Produção de Vídeos Estudantis (BAHIA, 2025).

Na primeira edição do F.EST.A ainda tínhamos pouco contato com essa produção secundarista. Porém, entre os/as participantes do festival, tanto na plateia das sessões quanto entre o público da oficina que foi ofertada fez-se notar a presença de um grupo de pessoas que havia se deslocado do distrito de Trancoso (distante cerca de 47 km) até o Complexo Integrado de Educação de Porto Seguro, especialmente para acompanhar o festival. O grupo incluía a presença da professora e historiadora Ana Lúcia Camargo, que atuava no Colégio Estadual de Trancoso (na época, Colégio Elba Ramalho) e que havia orientado a produção do filme estudantil *Os Santos*, selecionado e exibido pelo festival. O entusiasmo do grupo por ter seu filme selecionado foi tão grande naquela ocasião que esta professora foi convidada a colaborar com a equipe do festival no ano seguinte e atuar como produtora local do festival no próprio distrito de Trancoso. Iniciava-se ali uma parceria muito produtiva, pois Ana Lúcia passou a realizar em 2019 itinerâncias do festival nas escolas de Trancoso, além de ter protagonizado a organização da segunda edição do evento.

Esses anos iniciais do projeto demonstraram que existe um grande interesse pelo audiovisual no Sul da Bahia, mas muito ainda precisa ser feito em termos de formação de público. Nesse sentido, acreditamos que é importante estar em contato com as escolas e, para que isso possa ocorrer, é fundamental contar com a mediação dos/as docentes. Nesta segunda edição, foram ofertadas oficinas no próprio colégio, o intercâmbio dos/as discentes do ensino médio com os/as da universidade foi mais intenso e as turmas puderam prestigiar as sessões. Cabe notar, todavia, que o público alcançado não se restringe aos estudantes das escolas: as sessões de exibição dos curtas e a roda de conversa com realizadores/as e pesquisadores/as do audiovisual ocorreu na Casa das Festas do Povo de Trancoso, um espaço sem fins lucrativos situado bem no Quadrado de Trancoso.

Vale acrescentar que, graças ao contato inicial ocorrido durante o I F.EST.A, um grupo de professoras de Trancoso se animou com a possibilidade de dar continuidade a sua formação por meio da Especialização em Pedagogias das Artes: linguagens artísticas e ação cultural (CFAC/UFSB) e isso reverberou na segunda edição e tem efeitos até os dias atuais. O trabalho de conclusão de curso de Ana Lúcia Camargo, defendido em 2020, versa justamente sobre a presença do curta-metragem na escola e sobre a experiência de conduzir sessões de exibição (itinerâncias de festivais) no ambiente escolar. De lá pra cá, Ana Lúcia segue desenvolvendo várias atividades em parceria com o Festival de Cinema de Trancoso e incentivando de forma notável a realização audiovisual entre os/as jovens daquela região.

Com a não realização do F.EST.A em 2020, em razão da pandemia, o festival passou por algumas transformações, tendo sido realizado em 2021 de forma virtual e sendo retomado presencialmente apenas em 2022, ou seja, três anos após a edição de 2019. As edições de 2021, 2022 e 2023 foram também exitosas, porém foi necessário reconstruir as bases de realização do evento e retomar o trabalho de formação de público para o cinema.

O V F.EST.A (2023) foi realizado nas dependências do Colégio Estadual Dr. Antônio Ricaldi, anexo do Complexo Integrado de Educação de Porto Seguro. Essa edição apresentou uma maior interlocução com o ensino médio e fomos surpreendidos pela presença significativa de docentes e estudantes de Belmonte, cidade situada a 116 km de distância de Porto Seguro. Nessa ocasião conhecemos a professora Hélvia Almeida, do Colégio Polivalente de Belmonte (hoje Colégio Estadual de Tempo Integral de Belmonte), que submeteu junto com seus/suas alunos/as vários filmes que foram selecionados para o festival. O grupo participou em peso da sessão de abertura do evento, demonstrando muito interesse no festival. Como forma de retribuição, a equipe do F.EST.A propôs, em 2024, realizar uma itinerância do festival em Belmonte, apresentando um conjunto de filmes para toda a comunidade escolar. Foi uma sessão memorável, com centenas de estudantes. Em 2025, o Colégio participou novamente do F.EST.A, tanto com a submissão de filmes, quanto com a presença de uma caravana para as sessões.

Em 2024, devido a dificuldades internas ao projeto, o F.EST.A não foi realizado. Em 2025, o festival foi retomado, em parceria com duas outras instituições: o Centro Estadual de Educação Profissional 2 de Julho e o SESC Porto Seguro. O VI F.EST.A demonstrou um amadurecimento e consolidação do projeto, com forte presença de estudantes de ensino médio e de graduação,

docentes, e também familiares dos/as estudantes - o que não havia ocorrido nas edições anteriores. O festival consolidou-se como um evento importante para o audiovisual da região e ampliou significativamente seu público. Graças a um pequeno aporte de recursos provenientes de editais de financiamento a ações extensionistas, vinculados à PROEX/UFSB, o festival pode pela primeira vez remunerar profissionais de outras localidades para ministrarem oficinas de capacitação. Também pela primeira vez o festival contou com uma estrutura de exibição de alto nível, graças à estrutura do SESC, situado no bairro Parque Ecológico, em uma região periférica de Porto Seguro. Para a realização dessa edição, a parceria com o CEEP 2 de Julho foi fundamental e pudemos contar a contribuição especial de Raíssa Tamassia Côrtes. Além de ser professora do colégio, Raíssa estava fazendo uma segunda formação na UFSB, em Antropologia, e já havia conhecido o trabalho do Imagina! por ocasião do componente curricular *Cinema, Criação e Educação Audiovisual*, ministrado por mim em 2024.2. Na ocasião, a discente teve acesso à metodologia do Inventar com a Diferença e demonstrou interesse em levar a experiência de realização audiovisual para o contexto de sua atuação junto à escola. Assim, convidamos Raíssa para integrar a equipe organizadora e mediar o contato com a instituição. Ela também orientou processos de criação de filmes curtos com os/as estudantes, alguns dos quais foram selecionados para o festival, além de ter integrado a equipe de curadoria. Foram vários/as meses de trabalho conjunto. Nessas idas e vindas à escola, pude conhecer vários/as artistas talentosos/as entre os/as discentes, incluindo um grupo de bailarinos/as que foram convidados/as a participarem da abertura do festival com dois números de dança, o que diversificou a programação e gerou no público uma verdadeira sensação de pertencimento. E teve ainda os debates entre entre realizadores/as de ensino médio, graduação e pós-graduação, que permitiram aos/às jovens da escola ver sua produção ser levada a sério e poder mostrá-la para um público externo, para além da comunidade escolar.

A experiência vem demonstrando que a passagem do F.EST.A pelas diferentes escolas tem deixado contribuições significativas para os sujeitos que nele se envolvem, resultando não apenas em novas ações dentro do cotidiano da educação básica, mas também impulsionando a formação continuada de professores/as e a produção de conhecimento em torno do cinema e sua inserção nos espaços formais ou não-formais de ensino (CAMARGO, 2020; CERQUEDA, 2022). Além disso, as próprias características do festival foram se transformando ao longo dos anos, graças às contribuições das escolas, professores/as e estudantes com quem tivemos contato. Essa mútua afetação entre universidade e escola e esses trânsitos entre pessoas que circulam por essas instituições dão a tônica do festival e é o que garante a sua continuidade, apesar das dificuldades para a sua realização.

Concluímos assim que os diálogos estabelecidos com a educação básica não são lineares e nem homogêneos: a relação entre festival e escola é inventada a cada vez a partir dos desejos e movimentos das pessoas envolvidas, mas sempre atravessadas por questões circunstanciais e conjunturais. Nem sempre é fácil. Nesse contexto é fundamental o papel das professoras enquanto agentes culturais do território: são elas quem mais frequentemente estimulam os/as estudantes a realizarem seus filmes; as que mais buscam formação continuada e aperfeiçoamento profissional; são elas aquelas que viabilizam a ida dos/as estudantes ao festi-

val. A experiência de envolvê-las na equipe organizadora (produção local e curadoria) potencializaram o festival de muitas formas e são talvez as pessoas que mais se vêem transformadas pela experiência proporcionada pela passagem do festival em suas escolas, reorientando suas práticas e reverberando as ações semeadas pelo festival ao longo de todo o ano.

Conforme demonstram estudos anteriores sobre os festivais e mostras na Bahia nos últimos anos (GUSMÃO e COTRIM, 2021; MOURA et al, 2022) as cidades com a presença de universidades e institutos federais com cursos de Cinema e Audiovisual tendem a apresentar um quantitativo expressivo de iniciativas de circulação audiovisual, o que sinaliza para a necessidade de maior atenção para o diálogo entre Cinema e Educação. Acreditamos que a experiência do F.EST.A pode contribuir com esta reflexão, pois além de ser uma iniciativa oriunda de uma universidade nova, ela reconhece a escola enquanto espaço privilegiado para ações culturais e para o encontro do cinema com os seus diversos públicos. Entendemos que o diálogo com as escolas pode potencializar a constituição de ambiências que favoreçam a ação cultural e a circulação audiovisual.

Destacamos a importância de políticas de educação como o PROVE e dos demais Programas e Projetos Estruturantes implementados nas escolas da Bahia e a necessidade de estudos mais aprofundados sobre o seu impacto para a região. O diferencial do F.EST.A em relação aos festivais realizados no âmbito do PROVE é o de permitir aos/às jovens presenciarem a exibição de suas produções para outros públicos e estar em contato direto com profissionais de outras áreas, participando de rodas de debates com realizadores/as, o que pode se tornar significativo para expandir seus horizontes, reconhecer e incentivar seus potenciais artísticos e cinematográficos.

Referências

BAHIA. Secretaria da Educação. *Artísticos e culturais: possibilidades, criações e caminhos para um novo mundo* / Secretaria da Educação do Estado da Bahia. – 2ª ed. Salvador: SEC, 2025. 76p. (Caderno Orientador Programas e Projetos Estruturantes). Disponível em: https://jornadapedagogica.educacao.ba.gov.br/programas-e-projetos-estruturantes/. Acesso em: 30 set. 2025.

CAMARGO, A. L.. *O curta-metragem vai à escola: um relato de experiências desenvolvidas no Colégio Estadual de Trancoso e na Escola Municipal Honorina Passos*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização). Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, 2020.

CARVALHO, L. M. M. Reflexões sobre letramento midiático a partir das Leis 14.533/2023 e 13.006/2014. In: FRESQUET, A. M. (Org.); ALVARENGA, Clarisse (Org.). *Cinema e Educação Digital: a Lei 14.533. Reflexões, Perspectivas e Propostas*. 1. ed. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023. p. 54-65.

CERQUEDA, S. B. A análise fílmica em sala de aula: reflexões sobre a compreensão da gramática do cinema em ambientes de ensino-aprendizagem. In: LIMA, C. S. (org.) *Imagina!: cinema, território e educação.* Rio de Janeiro: Telha, 2022. p. 56-66.

GUSMÃO, M. e COTRIM, T. C.. Festivais e mostras de cinema e audiovisual na Bahia: entre trajetórias e práticas de formação cultural. *Revista Rebeca.* v.10, n.2, Jul-Dez 2021. pp.123-149. DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n2.800. Acesso em 26 set. 2024.

MIGLIORIN, C. Cinema e escola, sob o risco da democracia. *Revista Contemporânea de Educação*, *[S. l.]*, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 107-113, 2010. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1604. Acesso em: 8 jul. 2023.

MOURA, C. V. M., et. al. Circuitos de exibição na Bahia: um balanço das mostras e festivais realizados entre 2016 e 2021. *Rebeca 21,* Ano 11, n.1, jan-jun.2022, p.43-68. DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n1.801. Acesso em: 26 set. 2024.

O Sertanejo, um projeto de Lima Barreto[100]

O Sertanejo, a film project by Lima Barreto

Daniel Pecego Vieira Caetano[101]
(Doutor – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Ao longo da segunda metade da década de 1950, o cineasta Victor Lima Barreto buscou diversos meios para levantar os recursos necessários à produção de um filme baseado em Os Sertões, de Euclides da Cunha. Ao longo dos anos, fez leituras públicas do roteiro, divulgou nomes célebres que fariam parte do elenco - tais como Adoniran Barbosa, Assis Valente, Alzira Vargas, Mané Garrincha, Jânio Quadros e outros. Mas o filme nunca saiu do papel. Propõe-se aqui analisar alguns aspectos desta empreitada.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Projeto inacabado.

Abstract: Throughout the second half of the 1950s, filmmaker Victor Lima Barreto sought various means to raise the financial resources for the production of a film based on Os Sertões, by Euclides da Cunha. Over the years, he made public readings of the script, announced famous names that would be part of the cast - such as Adoniran Barbosa, Assis Valente, Alzira Vargas, Mané Garrincha, Jânio Quadros and others. But the film never got off the ground. This article analyzes some aspects of this project.

Keywords: Brazilian Cinema, Unfinished Project.

Os amigos de Gustavo Dahl ainda costumam lembrar que, tendo trabalhado por décadas em diversas instituições relacionadas à produção de filmes no Brasil, o cineasta, montador e gestor público costumava mencionar um bordão sarcástico: "*Pronto é melhor que bom*". Dahl sabia bem que no ambiente cinematográfico brasileiro foram concebidos belíssimos projetos que nunca chegaram a se concretizar: projetos e mais projetos de valor foram pensados e morreram engasgados, de nomes de maior ou menor prestígio. Isto teve seu reflexo, uma sombra constante sobre a produção nacional e sobre os significados que se pôde depreender da sua relação com a tradição e a renovação. Estes fantasmas de filmes nunca realizados, comuns em qualquer cinematografia, nos permitem perceber os modelos almejados e imaginar caminhos que nunca foram percorridos nos países em que a produção é marcada por descompassos constantes, criado uma espécie de "*história espectral do cinema*", como propõe o título de um artigo de Filipe Furtado publicado em 1995:

> Para localizá-lo, é preciso ir aos editais de concurso ou retornar a matérias antigas de jornal. É um cinema sem corpo, filmes que efetivamente não existem, mas que representam uma parcela do cinema brasileiro que está à margem. Correr atrás dele é buscar o que o cinema brasileiro poderia ter sido. (FURTADO, 1995, P.205)

100 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: História do cinema brasileiro: arquivos, fantasias e silenciamentos.
101 | Pesquisador e realizador de filmes. Professor do Depto. de Artes e Estudos Culturais da UFF.

Este artigo pretende analisar alguns aspectos de uma empreitada monumental que agitou a vida de um realizador brasileiro de filmes que, ao longo do período, conheceu o auge e a decadência - o cineasta Victor Lima Barreto, realizador do clássico *O Cangaceiro*. Na primeira metade da década de 1950, esta produção da empresa cinematográfica Vera Cruz levou Lima Barreto a romper pela primeira vez as fronteiras do país e obter prêmios internacionais e repercussão impressionante com a sua estreia no filme de longa metragem, que chegou a ser laureado em Cannes e ganhou resenhas favoráveis da crítica - inclusive do francês André Bazin, entre outros.



AU FESTIVAL DE CANNES

Le cinéma brésilien nous réveille mais le suédois nous endort

De notre envoyé spécial André BAZIN

CANNES 17 avril. — Si l'on considère que le talent de Clouzot n'est plus à démontrer la première bonne surprise cinématographique du Festival nous a été réservée, hier soir, avec le film brésilien *O Cangaciro*.

Jusqu'ici, le cinéma sud-américain avait plutôt contribué à mériter le ciel aux critiques consciencieux, tant au Festival de Venise qu'à celui de Cannes.

Nous allions donc, résignés, à la

mais la robe du soir ne permettait guère d'imaginer cette jeune actrice faisant le coup de feu avec des bandits.

Mais une bonne surprise en vaut une mauvaise. Cet après-midi, le film suédois *Pour les ardentes amours de ma jeunesse* a effacé le souvenir de *Elle n'a dansé qu'un seul été*, dont il a tous les défauts, sans aucune des qualités. C'est un terrible mélo éducatif sur la nécessité de comprendre les adolescents qui s'ai-

1- Texto de André Bazin publicado em Le Parisien Liberé, 18/04/1953.

Barreto já havia sido premiado com um filme de curta metragem no Festival de Veneza, mas a acolhida em Cannes e os números impressionantes relativos ao sucesso extraordinário do filme nas salas do circuito comercial de cinema foram relembrados por Lima Barreto em diversas entrevistas ao longo de sua carreira e grande expectativa foi criada em torno de seus projetos seguintes. No entanto, com a exceção do atualmente inacessível *A primeira missa* (1961), seus esforços resultaram em roteiros escritos que ele nunca veio a realizar. Duas décadas mais tarde, o crítico Paulo Emilio Salles Gomes, num artigo que observava os traços de mitomania cabotina comuns aos três cineastas brasileiros de maior consagração junto à crítica especializada até meados dos anos 1950 - Humberto Mauro, Mário Peixoto e o próprio Lima Barreto - fez a seguinte observação acerca daquela característica:

> A mania de grandeza não é neles traço negativo de caráter, e sim arma para combater a frustração a que se vêem até hoje condenados todos os artistas e artesãos do cinema brasileiro. A sua megalomania é na verdade grito de protesto. (SALLES GOMES, 1986, p.366)

Pouco tempo depois do lançamento de *O Cangaceiro*, ao longo da segunda metade da década de 1950 Lima Barreto buscou diversos meios para levantar os recursos necessários à produção de um filme baseado em Os Sertões, de Euclides da Cunha, cuja adaptação ele intitulou *O Sertanejo*. Com este intuito, usou o espaço privilegiado que tinha na imprensa com a divulgação frequente de cada passo dado ao seu projeto, desde o primeiro momento em que o anunciou:



O SERTANEJO BRASILEIRO NO CINEMA

201

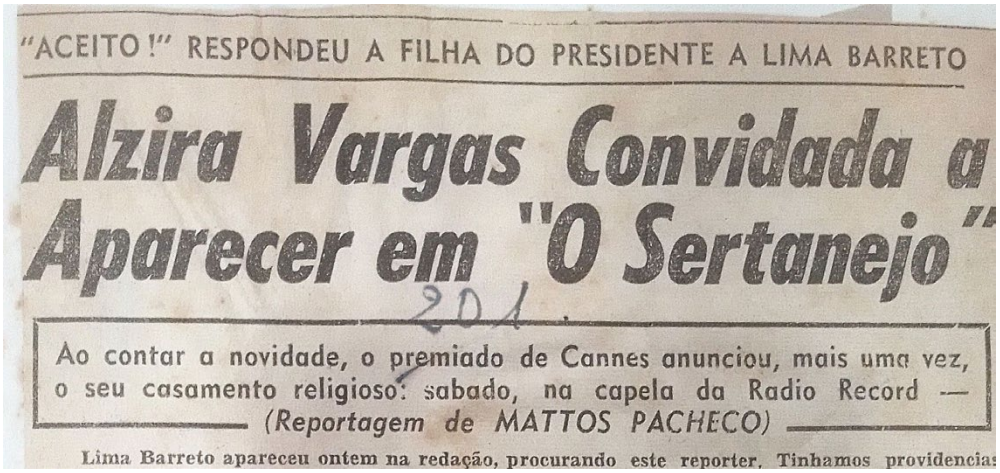
Um Filme Inspirado na Obra de Euclides da Cunha

LIMA BARRETO, prestando declarações a "A TARDE"
Colhendo material para o seu proxi- — "Em Volta Redonda, disse, vende-

2 - Reportagem de A Tarde, 27 de junho de 1954

A partir de então, o diretor promoveu leituras públicas do roteiro no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, em encontros que reuniram cineastas e pesquisadores de prestígio, como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, na então capital federal, e um jovem Glauber Rocha no encontro promovido por Walter da Silveira em Salvador. Alguns anos mais tarde, o próprio Lima Barreto contaria diversas vezes da ocasião em que Rocha o procurou para falar da importância da leitura de O Sertanejo na criação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Em seguida, o cineasta passou a divulgar pela imprensa diversos nomes de celebridades que teriam aceitado fazer parte do elenco (tais como Alzira Vargas, os compositores Adoniran Barbosa e Assis Valente, o jogador de futebol Mané Garrincha e outros).



"ACEITO!" RESPONDEU A FILHA DO PRESIDENTE A LIMA BARRETO

Alzira Vargas Convidada a Aparecer em "O Sertanejo"

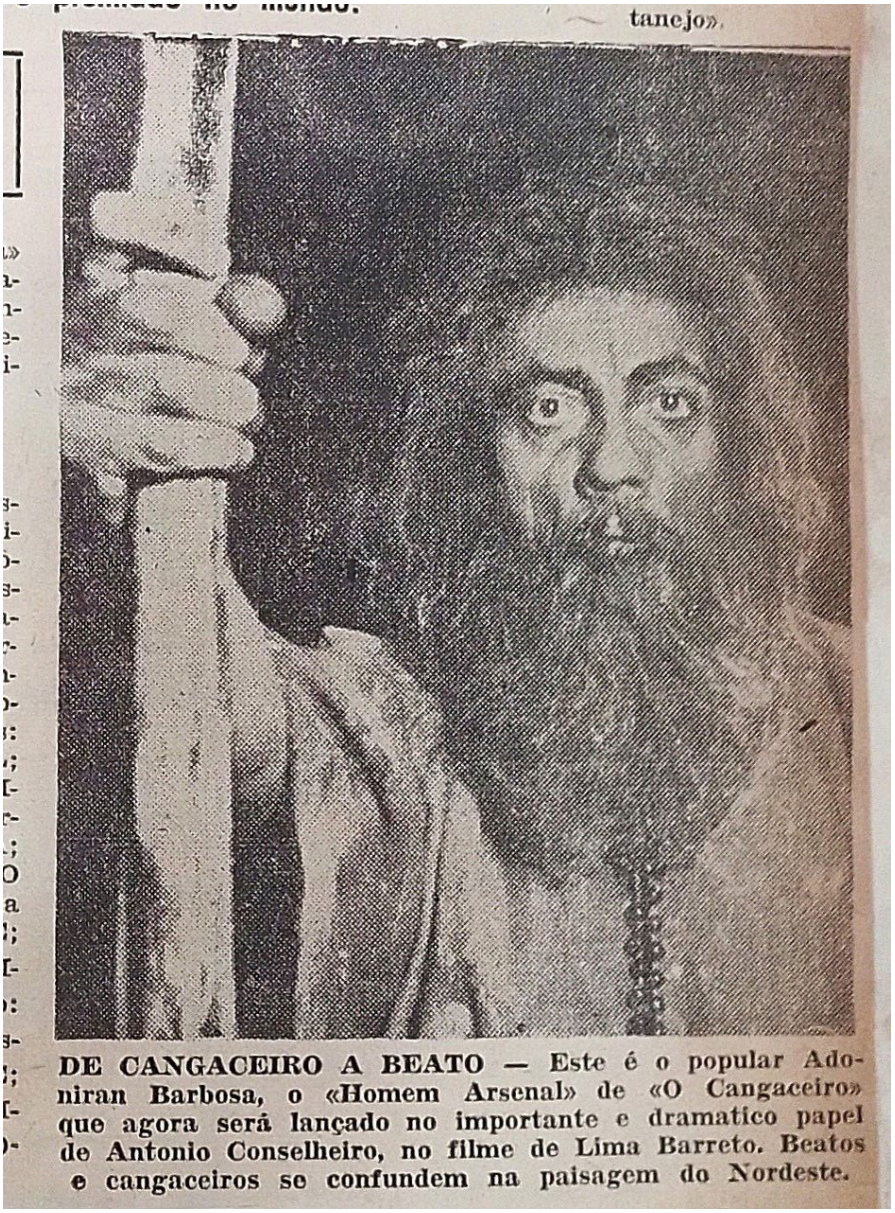
201

Ao contar a novidade, o premiado de Cannes anunciou, mais uma vez, o seu casamento religioso: sabado, na capela da Radio Record —

(Reportagem de MATTOS PACHECO)

Lima Barreto apareceu ontem na redação, procurando este reporter. Tinhamos providencias

3 - Reportagem de A Última Hora, 17/06/1954

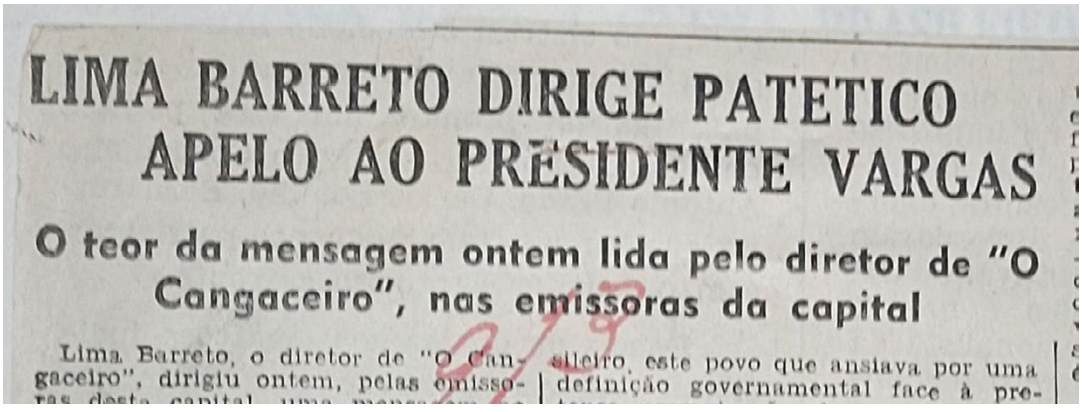


tanejo».

DE CANGACEIRO A BEATO — Este é o popular Adoniran Barbosa, o «Homem Arsenal» de «O Cangaceiro» que agora será lançado no importante e dramatico papel de Antonio Conselheiro, no filme de Lima Barreto. Beatos e cangaceiros se confundem na paisagem do Nordeste.

4 - Adoniran Barbosa maquiado como Antonio Conselheiro

O anúncio da participação da filha do então Presidente da República envolvia não apenas o apelo midiático, mas também um gesto simpático para quem poderia vir a apoiar a produção. Ambicioso, o cineasta já vinha buscando recursos em diversas fontes de financiamento, privadas e públicas, e tinha chegado inclusive a fazer um "apelo patético" ao governo de então, logo após chegarem as notícias sobre o sucesso de *O Cangaceiro*:



LIMA BARRETO DIRIGE PATETICO APELO AO PRESIDENTE VARGAS

O teor da mensagem ontem lida pelo diretor de "O Cangaceiro", nas emissoras da capital

Lima Barreto, o diretor de "O Can- | sileiro, este povo que ansiava por uma
gaceiro", dirigiu ontem, pelas emisso- | definição governamental face à pre-

5 - Manchete interna da Folha da Manhã, 27/12/1953,

Cabe registrar inclusive que este apelo de "SOS ao cinema brasileiro" chegou a ganhar chamada com foto na capa da edição do jornal A Última Hora, então publicado em São Paulo - a foto mostrava Lima Barreto segurando o chapéu, como a pedir esmola. Pouco tempo depois, também foi procurado o Banco do Estado de São Paulo (BANESPA) e Lima Barreto fez novo apelo, desta vez ao então Governador do estado Jânio Quadros - que, mais tarde, viria a ser convidado por Lima Barreto a tornar-se ator em seus novos projetos.

Mas o projeto de *O sertanejo*, mesmo após toda essa intensa divulgação nos órgãos de imprensa, nunca saiu do papel. Lima Barreto ainda veio a retomá-lo por um breve período na década seguinte, após o fracasso de público e crítica com *A Primeira Missa*, mas logo desistiu em favor de outros projetos que pretendia levar às telas, como as adaptações literárias de *Um certo Capitão Rodrigo* (do texto de Érico Veríssimo) e *Inocência* (de Visconde de Taunay), que jamais viria a realizar - embora os textos tenham chegado às telas de cinema em adaptações assinadas por Anselmo Duarte e Walter Lima Júnior (neste caso, partindo do roteiro escrito por Lima Barreto - segundo o diretor, uma das razões foi o desejo de contratar Lima Barreto para ajudá-lo a sair das más condições econômicas no final da vida).

Após abandonar o projeto de *O Sertanejo*, Lima Barreto desenvolveu ainda um novo roteiro intitulado *Quelé do Pajeú*, que novamente não conseguiu realizar. O hiato entre o projeto de *O Sertanejo* e o projeto de *Quelé do Pajeú* se deu num período que trouxe à cena o grupo cinemanovista com sua pauta de modernização estilística e temática da produção brasileira de filmes. Este novo roteiro original viria a ser filmado por Anselmo Duarte em 1969 e é interessante observá-lo como um esforço de adaptação aos novos tempos de grandes nomes da Vera Cruz (os próprios Lima e Duarte, cuja tensão com o grupo cinemanovista é notória e já gerou muito folclore), buscando um novo estilo de personagens heroicos para aquele momento histórico, num estilo que viria a se desenvolver nos anos seguintes no ambiente televisivo, na medida que a maior empresa do novo meio iria buscar formatar o repertório nacional-popular no modelo romanesco das novelas. Nessa perspectiva, ganha maior interesse o uso de Tarcísio Meira como protagonista deste filme curioso. Por outro lado, as diferenças entre os projetos também permite notar como a ascensão de novas formas de filmar pode ter afetado negativamente o projeto inacabado de Lima Barreto, por mais que ele negasse isso naquele momento.

No momento, o que sobrou de *O sertanejo* são alguns depoimentos - como o do já citado Paulo Emilio Salles Gomes, que afirmou considerar que o projeto inacabado viria a ser "*o melhor filme brasileiro*" (GOMES, 1981, p.40) e vasto material da imprensa. Como observa Igor David dos Santos, autor de uma tese de doutorado dedicada à análise do projeto sonhado por Lima Barreto, são os "*vestígios de um filme que não chegou a existir*", inclusive "*um roteiro que foi lido e comentado pela crítica, mas que já não está disponível aos pesquisadores*" (SANTOS, 2021, p.172). Há uma cópia deste roteiro lendário na Cinemateca do MAM, assim como há alguns roteiros originais de cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Luís Sérgio Person, Carlos Reichenbach e outros nos arquivos da Cinemateca Brasileira. Mas o acesso não é simples.

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *Memória*, aconselha cuidado ao investir na perspectiva sobre o passado: "*Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração*"; e ao fim parece ecoar a frase mordaz de Gustavo Dahl citada no início deste texto: "*As coisas findas,/ muito mais do que lindas,/ estas ficarão*" (DRUMMOND DE ANDRADE, 1991, p.27). No entanto, talvez o brilho destes sonhos que ficaram mofando em gavetas e escaninhos justifique contrariar o apelo do poeta e rever estes percursos trabalhados e não findados da cinematografia brasileira de décadas passadas. O caso examinado é apenas um dos mais notórios, mas há toda uma bibliografia quase invisível composta por estes sonhos longamente maturados e por fim inacabados. Entre os muito raros casos de roteiros inéditos publicados em livro, estão disponíveis dois de Joaquim Pedro de Andrade (*Casa grande, Senzala & Cia.*, adaptação do clássico de Gilberto Freyre, e *O imponderável Bento contra o Criolo Voador*) e um de Inácio Araújo (*Casa de Meninas*). Há alguns roteiros disponíveis em acervos públicos, como os já mencionados no parágrafo anterior - noutros casos, ainda é possível ter acesso a este tipo de material com seus próprios autores ou herdeiros. É muito pouco, são pegadas que pouco a pouco vão desaparecendo.

Para compreender seus constantes ciclos, sejam os negativos ou os virtuosos, talvez seja essencial observar esses sonhos que ficaram sem registro definitivo, deixando rastros espalhados por onde se constroem novos caminhos. Talvez ainda não tenhamos superado a força motriz destes sonhos, essa ambição desmedida dos projetos arriscados, monumentais - ela ainda está aqui.

Referências

DRUMMOND DE ANDRADE, C.. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

FURTADO, F. "História espectral do cinema brasileiro". In: CAETANO, D.(org.). *Cinema brasileiro 1995-2005:* Ensaios sobre uma década. Rio de Janero: Azougue, 2005.

GOMES, P. E. S. "Mauro e dois outros grandes". In: *Um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1985.

GOMES, P. E. S. "Perplexidades brasileiras". In.: GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário:* Volume II. São Paulo: Paz e terra/ Embrafilme, 1981.

SANTOS, I. D. *A receita de um filme inexistente*: Lima Barreto e os debates sobre a produção cinematográfica no brasil dos anos 1950. Tese de doutorado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2021

Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre, de Rousseau, e as pinturas de Cézanne [102]

Rousseau's Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre, and the paintings of Cézanne

Danielle de Souza Menezes[103]
(Doutoranda – UFJF e UFF)

Resumo: O trabalho investiga o espaço fílmico em *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* (1983), de Jean-Claude Rousseau, em diálogo com Paul Cézanne. Embora o título remeta a pintura de Johannes Vermeer, o filme também revela uma afinidade com Cézanne, sobretudo em seu modo de compreensão e estudo do tempo a partir da fragmentação do espaço: a luz natural, os espelhos e os rolos de filme marcam uma certa passagem que, de certo modo, caminham juntamente a uma suspensão.

Palavras-chave: Jean-Claude Rousseau, Paul Cézanne, Johannes Vermeer.

Abstract: The work investigates cinematic space in Rousseau's *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* (1983), in dialogue with Paul Cézanne. Although the title refers to a Vermeer painting, the film also reveals an affinity with Cézanne, particularly in its way of understanding and examining time through the fragmentation of space: natural light, mirrors, and film reels mark a certain passage that, in a sense, unfolds alongside a suspension.

Keywords: Jean-Claude Rousseau, Paul Cézanne, Johannes Vermeer.

Antes de realizar seu primeiro filme, Jean-Claude Rousseau escreveu um roteiro intitulado *Le concert champêtre*. A escrita só ficou pronta depois de quase 15 anos, em 1980, e não virou filme porque teve financiamento negado por ser considerada demasiadamente literária. Esse episódio contribuiu para que o diretor tomasse emprestada a câmera Super 8 de seus pais e realizasse, sem roteiro, palavras-guia, notas ou qualquer referência escrita, *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, filme cujo título se refere a pintura *Jovem mulher lendo uma carta à janela* (1657-1659), do pintor holandês Johannes Vermeer.

As referências pictóricas de Rousseau perpassam pelos dois trabalhos. O roteiro, nunca filmado, era uma homenagem ao pintor renascentista Giorgione, além do título se referir a um motivo recorrente na pintura. O filme, além de alguns de seus escritos para revistas nos anos 1980, cita diretamente o pintor holandês. As interlocuções com a pintura, que são exaltadas

102 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Diálogos entre cinema, pintura e a construção do espaço fílmico em perspectiva comparada.
103 | Doutoranda nos Programas de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF e em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF.

pelo cineasta também por meio de entrevistas, são facilmente reconhecidas e retratadas nos filmes. Junto à recorrente citação de um ou outro pintor, as obras de Rousseau possuem, e discorrem sobre, alguns objetos e elementos visuais que são usados, há séculos, como tema de debate ou motivo visual no campo pictórico, tais como as janelas, a profundidade enquanto entrelaçamento das linhas e da perspectiva, a variação da luz, e a própria tela como ferramenta primordial para a composição.

Referências pictóricas

Partindo do pressuposto de que Vermeer, a principal referência do diretor, utiliza as janelas de modo distinto da tradição albertiana de quadro – que as concebe como "uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto" (ALPERS, 1999, p. 27) –, e considerando que, para a arte setentrional holandesa, as imagens não dissimulam "o sentido nem o ocultam por baixo da superfície; mostram, sim, que o sentido, por sua própria natureza, está contido naquilo que o olho pode captar" (ALPERS, 1999, p. 36), podemos pensar, por exemplo, as janelas como uma atenção dirigida a um espaço interno descrito e redescrito por Rousseau, que se faz presente em detrimento da representação da ação narrativa e que traz em si o todo necessário para dar-se a ver a si própria como um reflexo do exterior ausente que volta-se ao interior. E, assim, podemos relacionar espelho e janela se forem concebidos como modos aproximados de perceber a apresentação dos espaços e formas do filme, refletindo sempre o próprio filme e não a concepção de um outro mundo possível.

De modo semelhante, podemos listar outras características presentes na arte setentrional – como a dificuldade de estabelecer "o ponto onde estamos situados como observadores", os jogos "com grandes contrastes de escala", e a ausência de molduras, que faz com que os quadros pareçam estar cortados pelas bordas ou, "inversamente, dá a impressão de estender-se além de seus limites" (ALPERS, 1999, p. 38) – para, assim, percebermos o filme por meio de seus diálogos com o pintor de referência.

Para Rousseau, a arte "é sempre uma abertura para aquilo que está por trás, para aquilo que, sem a arte, não seria visto"; somente desse modo "um quadro ou o filme é uma janela" (YON; ROUSSEAU, 2004). Se podemos notar o "oculto" em Rousseau – que não estabelece a mesma relação com o oculto em Albertini – é apenas através do próprio material. Quando algo não é mostrado, é porque ele não precisa necessariamente ser visto. O não ver, para ele, relacionasse com e ver-se mais, que nunca é estendido para além do próprio filme. Trata-se quase de um registro do dentro, que supõe o fora apenas para admitir a sua ausência.

Experiência e experimentação

Jeune Femme se inicia com um mapa, as demarcações territoriais em vermelho fazem com que o olhar se insira para o ponto central *Le Blanc*. Poderíamos traçar um percurso sobre a escolha da cidade, do ponto exato, da comunidade francesa às margens de um rio, porém, no final das contas, pouco importa a cidade em si ou como é constituída ou sua posição geográfica.

No filme de Rousseau o ponto exato, o *Le Blanc*, se aproxima mais dos pontos brancos, da luz branca, da tela em branco, do que precisamente de uma cidade. O branco nos remete ao ponto de um começo, a inscrição da imagem na película, a passagem da luz que possibilita a criação de um olhar, um mapa, uma vista.

Logo após o mapa inicial, vemos quatro pilhas de envelopes sobre uma mesa: a divisão mesma do filme, o seu material. Cada um dos envelopes conta com um rolo de película que comporta dois minutos e meio, cada um dos quatro blocos de envelopes correspondem ao tempo que veremos em cada parte do filme. O tempo e o espaço que percorremos no filme encontram-se ali, mostrados e resguardados por um breve momento.

Vemos também na primeira pilha, um quadro virado e encostado na parede; há uma luz que vem de uma janela fora do enquadramento, e essa luz varia de um plano para o outro. Nosso ponto de vista é o mesmo: a câmera permanece fixa e exatamente na mesma posição. No entanto, não sabemos ao certo quanto tempo foi necessário para que essa luz saísse do quadro, para que essa variação ocorresse. O filme permite que tal complexidade temporal se instaure: não sabemos o tempo exato do mover das luzes, sabemos apenas que há, nelas, uma certa duração, um certo percurso espaço-temporal.

Ficamos nessa passagem, acompanhados pelos ruídos do material. Entre os cortes, surgem telas brancas e pretas que contribuem para a transição de um plano a outro – ou para a indicação de um intervalo temporal entre eles: a cada plano, já não vemos a mesma luz. Essa obstrução do tempo, resultante de uma construção óptica e não narrativa, contribui para que o visto não seja imediatamente interpelado pela razão. Para o cineasta, o mistério da imagem coincide com a ausência de um tempo ou de um espaço em exatidão; é no mostrar menos que se vê mais. Nas palavras de Rousseau: "é necessário extinguir em nosso espírito tudo o que permite a percepção racional", já que "a evidência de nossas estruturas mentais e interpretações nos impede de ver" (YON; ROUSSEAU, 2004).

Vale ressaltar que o diretor utilizou uma câmera Super 8, muito empregada na realização de filmes caseiros – podemos lembrar também que os motivos de Vermeer são majoritariamente domésticos –, devido ao seu fácil manuseio, leveza e valor acessível. A escolha pela câmera se deve, em parte, ao acesso, já que era o material disponível; porém, deve-se sobretudo às implicações estéticas e formais que esse material poderia assumir dependendo de seu modo de utilização. A complexidade de suas escolhas de planos, imagens e sons, mesmo dentro do espaço restrito de uma sala, distancia-se enormemente dos filmes caseiros que costumam ser associados a essas câmeras. E, mesmo considerando cineastas experimentais que fazem uso recorrente do Super 8, como Jonas Mekas e Stan Brakhage, a abordagem de Rousseau é diferente, pois transforma um filme "caseiro" ou um material de registro relacionado ao ambiente familiar ou doméstico em uma ferramenta de constante entrelaçamento e distanciamento em relação a esses mesmos registros. Rousseau se insere no espaço de uma sala com poucos objetos, específicos da cena, e transforma esse interior em um estúdio, uma sala de estudos visuais e sonoros. A crueza com que filma os planos, somada à crueza das cores próprias do Super 8; seus cortes para o material de registro de som e imagem; a variação de planos a partir

de um mesmo motivo; o uso constante de tripés; o registro das pilhas que comportam o material do filme; e a imprecisão temporal – tudo isso provoca um enorme abismo entre um filme caseiro e o filme de Rousseau.

Outro fator importante a ser demarcado é de que assim como para os pintores holandeses – para quem o registro é inseparável da pintura – para Rousseau um filme é inseparável daquilo que se vivencia e se percebe em seu processo. Desse modo, em *Jeune femme*, os contornos estruturais tornam-se menos significativos do que a investigação de uma capacidade crua e simples de vivenciar o material e, sobretudo, de intuir aquilo que se registra. Mesmo diante de uma estrutura prévia (as quatro pilhas), as escolhas ópticas são determinadas pela experiência e não apenas pela experimentação.

Rousseau-Vermeer

Vemos uma pasta grande e preta encostada na parede, próxima à janela, e duas folhas em branco posicionadas no chão. Percebemos a variação dos planos do ambiente junto com as mudanças de luz. Em seguida, a pasta é mostrada aberta; estamos próximos a ela e conseguimos ver uma pequena reprodução de uma pintura de Vermeer, ela se trata da *Jovem mulher com um colar de pérola* (1662). Temos um corte e vemos essa pintura em um plano mais aberto, no qual notamos outra reprodução, menos nítida por estar na área da pasta que recebe menos luz, referindo-se a *A rendeira* (1669-1670), também do pintor holandês. As duas imagens não se espelham, são colocadas em posições opostas, tanto na horizontal quanto na vertical. Há uma oposição quanto ao lugar em que essas imagens são inseridas na pasta, mas há também uma similaridade quanto ao motivo doméstico e a absorção das duas figuras em seus afazeres (leitura de uma carta ou uma costura). Ao colocar *A rendeira* no ponto mais escuro do espaço da pasta, Rousseau varia a incidência (claro e escuro) em duas reproduções vistas em conjunto.

O som das ruas se torna mais alto ao nos aproximarmos novamente da *Jovem mulher com um colar de pérola*. Além das duas pinturas supracitadas, nos planos finais da segunda pilha vemos também a pintura *Jovem mulher lendo uma carta à janela* (1657-1659), a que o título do filme se refere. Ao observá-la, percebemos que não se trata exatamente da pintura que o cineasta parece querer retratar, considerando o uso dos mapas, da parede branca e da ausência de qualquer barreira (como uma cortina) que nos permite tornar-nos quase voyeurs ao observarmos a imagem. Notamos, assim, que a pintura de Vermeer que melhor condiz com os planos arquitetados por Rousseau é a *Mulher de azul lendo uma carta* (1662-63), que nunca aparece no filme.

Refletindo sobre a variação de pinturas de um mesmo motivo, característica própria dos pintores holandeses (e também de Cézanne), e transpondo esse procedimento para o seu filme, o diretor observa essas obras por diferentes ângulos, alterando o tamanho com que aparecem no plano (primeiro plano, plano médio e plano aberto). Trata-se de uma tentativa de modulá-las (tamanho, tonalidade de acordo com a luz, forma) e registrá-las enquanto objetos reproduzidos e, portanto, já transformados em um outro (uma pintura transformada em fotografia e também em filme).

Nas quatro pilhas, o cineasta monta e remonta cenas que constituem um estudo sobre as obras de Vermeer. Na última pilha, o cineasta surge em três momentos diante da câmera, buscando uma composição que se alinhe às linhas e à profundidade da pintura do holandês. Sabemos que a utilização de Vermeer por Rousseau se dá como um modelo de linhas e profundidade, na medida em que as linhas perspectivas das obras do artista se aproximam daquelas que conferem profundidade à própria pintura (quadros, espelhos, posição dos móveis). Remeter-se e registrar mais de uma pintura do artista permite ao cineasta tanto ocultar pintura à qual faz referência mais direta quanto somar diversas pinturas em um só filme.

Rousseau-Cézanne

O ocultamento temporal, que se redefine constantemente ao manifestar seu trajeto como partículas de tempo e espaço, é mostrado ao longo de toda a obra, seja pelo espaço interno de uma sala, seja por meio dos rolos de filme. Quando vemos uma janela no centro do plano, percebemos estar posicionados dentro dessa sala, de onde observamos, do outro lado da rua, janelas de prédios e copas de árvores. Num corte, aproximamo-nos um pouco mais dessas janelas, acompanhados por sons que parecem vir da rua e que não se modificam com as transições de uma imagem para outra. Rousseau serializa as janelas em razão do ocultamento de um tempo contínuo: realiza vários planos de um mesmo motivo, mas, até certo momento, não serializa o som. Ouvimos um som constante enquanto vemos variações na imagem. Até que algo semelhante a uma música invade brevemente os sons da rua, apenas para ser interrompida, em seguida, com o corte para uma tela em branco, onde restam apenas os grãos do material.

A entrada e a retirada imediata da música por Rousseau antecipam o trabalho com o serialismo que se tornará mais evidente nas pilhas posteriores. Contudo, antes do término da primeira pilha, surge um plano em que vemos uma carta sobre uma pequena escada e, ao seu lado, um livro sobre Cézanne deixado no chão. Vemos o mesmo efeito percebido anteriormente: a variação de luz possibilitada pelos diversos cortes para o mesmo motivo dentro de um mesmo enquadramento fixo. Vemos a carta do título como um objeto material. O livro de Cézanne – mestre da pintura de paisagem moderna, das cores, das formas e das variações de luz, aquele que observa por vários dias o mesmo objeto a ser pintado e, de diversos pontos de vista, o mesmo motivo – visto em cena torna-se um objeto um pouco mais abstrato, já que o espaço filmado por Rousseau ao longo de todo o filme é composto por pouquíssimos objetos e, a maioria deles, referentes às pinturas de Vermeer.

É certo que um livro não destoa dos objetos característicos das composições holandesas. Contudo, o fato de se tratar de um livro sobre outro pintor e outro movimento pictórico retoma a recorrente citação de Cézanne feita por Rousseau em entrevistas, sobretudo pela famosa frase atribuída ao pintor: “a cada pincelada arrisco minha vida”. Se considerarmos a frase em relação ao processo de montagem próprio do cineasta – em que o filme é composto no exato momento em que é filmado, quando a ordem das imagens e das pilhas permanece inalterada ao serem reunidas – se trata, de fato, de arriscar o filme a cada imagem seguinte que se filma.

Um filme composto no próprio ato de filmar – em que a ordem das imagens e das pilhas permanece inalterada ao serem unidas – faz com que o risco assumido a cada nova tomada possa ser comparado ao processo de percepção das luzes e do espaço por Cézanne ao compor suas obras. Seu trabalho lento e minucioso – interrompido sempre que a luz não era boa o suficiente, o que levava o quadro a ser paralisado, e por vezes até descartado – revela procedimentos que, de certo modo, são familiares a Rousseau, que nele reconhece uma ligação com o seu modo de trabalho. Ao colocar em cena um livro sobre Cézanne, Rousseau abre espaço para que essa similaridade seja devidamente identificada.

Referências

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever*: A arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: Edusp, 1999.

NEYRAT, Neyrat. No Escribo' O Las afinidades literarias del cine sin escritura de Jean-Claude Rousseau. In: https://www.elumiere.net/especiales/Rousseau/01_web/01_Rousseau.php

ROGERS, Holly; BARHAM, Jeremy (ed.). *The music and sound of experimental film*. Oxford University Press, 2017.

ROUSSEAU, Jean-Claude. Notes sur Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre. In: https://www.elumiere.net/especiales/Rousseau/01_web/presentacionjeunefemme_fr.php

YON; ROUSSEAU, David; Jean-Claude. Entrevista con Jean-Claude Rousseau, La Vallée close. In: https://www.elumiere.net/especiales/Rousseau/01_web/entrevistasyon.php

A criação sonora dos filmes A mesma parte de um homem e O sol das mariposas[104]

The Sound Design of the Films A mesma parte de um homem and O sol das mariposas

Débora Regina Opolski[105]
(Doutora – IFPR; PPG-CINEAV/UNESPAR)

Resumo: Este trabalho contém uma análise da criação sonora dos filmes *A mesma parte de um homem* (Ana Johann, 2021) e *O sol das mariposas* (Fábio Allon, 2024). Tomando como abordagem metodológica a crítica de processos (SALLES, 2004) pretendemos discutir como estes filmes, ambos paranaenses, utilizam os sons dos ambientes como mediadores entre os seres humanos e não humanos, entre os lugares e as relações que se estabelecem nesses lugares, na produção audiovisual.

Palavras-chave: Trilha sonora; Processos de criação; Elementos sonoros; Análise.

Abstract: This paper presents an analysis of the sound design of the films *A mesma parte de um homem* (Ana Johann, 2021) and *O sol das mariposas* (Fábio Allon, 2024). Based on a creative process approach (Salles, 2004), the paper discusses how these two films, both produced in the state of Paraná, employ ambient sounds as mediating elements between human and non-human beings, as well as between places and the relationships established within them, in audiovisual production.

Keywords: Soundtrack; Creative Processes; Sound Elements; Analysis.

Introdução

As trilhas sonoras dos filmes *A mesma parte de um homem* (Ana Johann, 2021) e *O sol das mariposas* (Fábio Allon, 2024) possibilitam pensar os sons como mediadores entre os seres humanos e não humanos, entre os lugares e as relações que se estabelecem nesses lugares. Os sons destes filmes materializam o lugar, produzem e rememoram sentidos e afetos. Porém, não o fazem por conterem características singulares, mas sim, por apresentarem características comuns, compartilhadas e cotidianas em essência.

A potência das trilhas sonoras reside menos na excepcionalidade de seus materiais e mais na maneira como os sons são organizados em relação ao espaço fílmico. Ao mobilizar elementos sonoros associados à narrativas fílmicas, cotidianas, porém, distintas, os filmes cons-

104 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 2 do Seminário Temático Histórias e Tecnologias do som no audiovisual.
105 | Débora Opolski é professora do IFPR e do PPG-CINEAV da UNESPAR. Integra os grupos de pesquisa Cinecriare e Lápis. Email: deboraopolski@gmail.com.

troem regimes de escuta que deslocam o foco do evento narrativo para a percepção sensível do contexto. Assim, os sons deixam de operar como índices de ambientação e passam a atuar como operadores de espaço, articulando presenças e contextos e colocando o audioespectador em uma temporalidade compartilhada com os espaços representados. Assim, a criação sonora não apenas acompanha a imagem, mas participa ativamente da produção de sentido, fazendo dos lugares um campo relacional, constantemente ativados pela escuta.

Para discutir essa ideia, abordaremos os sons ambientes (*backgrounds*) para apresentar uma reflexão sobre a relação entre a trilha sonora e a narrativa, ao indicar de que modo as sonoridades materializam os acontecimentos, estabelecem as relações e criam as realidades dos personagens nos espaços.

Análise

Pesquisadores como Galetto (2021) e Carreiro (2024), afirmam que os sons ambientes são determinantes para constituir o espaço geográfico e manter a verossimilhança da diegese. Porém, considerando os personagens como agentes ativos no espaço, também é possível e interessante, durante o processo de criação, estabelecer relações entre os sons ambientes e os personagens.

Com o objetivo de evidenciar a materialidade sonora que estrutura os elementos sonoros para relacioná-los ao contexto da narrativa, adotamos como procedimento metodológico a análise sonora espectral (Opolski; Carreiro, 2022). A visualização do espectro permite acessar dimensões do som que escapam à escuta imediata, tornando perceptíveis a presença da intensidade e da densidade de diferentes elementos sonoros simultaneamente e horizontalmente, ao longo do tempo. A partir dessa visualização analítica, identificamos marcas acústicas, tanto em sua manifestação isolada quanto nas relações que estabelecem entre si e entre as narrativas.

Além disso, manteremos o foco na observação das transformações graduais das marcas no decorrer da narrativa, o que nos possibilita refletir sobre como tais configurações sonoras se articulam à estrutura narrativa cinematográfica, contribuindo para a construção dos acontecimentos, das relações e dos espaços diegéticos.

A Mesma Parte de um Homem é um filme paranaense dirigido por Ana Johann. A narrativa conta a história de Renata, uma mulher que vive isolada no interior rural com um marido e uma filha adolescente, a Luana. Inserida em uma rotina marcada pelo medo cotidiano e pela rigidez dos papéis familiares tradicionais, a vida de Renata sofre uma ruptura quando um homem desconhecido chega à sua propriedade. A presença desse estranho desencadeia uma série de transformações, levando Renata a confrontar desejos adormecidos, questionar sua dependência emocional e repensar as relações de gênero que estruturam sua existência. O filme explora o sistema patriarcal, abordando temas como solidão, repressão social, construção de identidade feminina e a tensão entre os papéis pré-concebidos de homem e mulher na vida rural, problematizando a ideia de proteção masculina como única forma de segurança.

O Sol das Mariposas é um filme paranaense dirigido por Fábio Allon e escrito por Allon em parceria com Claudia Lopes Borio, situado no interior na década de 1970. O filme acompanha Marta, uma mulher determinada a manter sua pequena fazenda de café funcionando após o abandono do marido. A narrativa explora não apenas os desafios econômicos e climáticos da época, mas também as relações íntimas e afetivas que surgem no contexto de resistência à adversidade, em especial a ligação crescente entre Marta e Juliana. Embora *O sol das mariposas* construa uma atmosfera marcada pela luta pela sobrevivência em meio às transformações históricas e sociais, o filme também apresenta um ambiente de acolhimento e cuidado. Esse aspecto se manifesta de modo particular na relação de solidariedade e amor que se estabelece entre Marta e Juliana, mas se estende igualmente aos demais trabalhadores da fazenda, que sustentam a resistência de Marta (pelo menos até o momento em que descobrem o afeto que existe entre as duas mulheres).

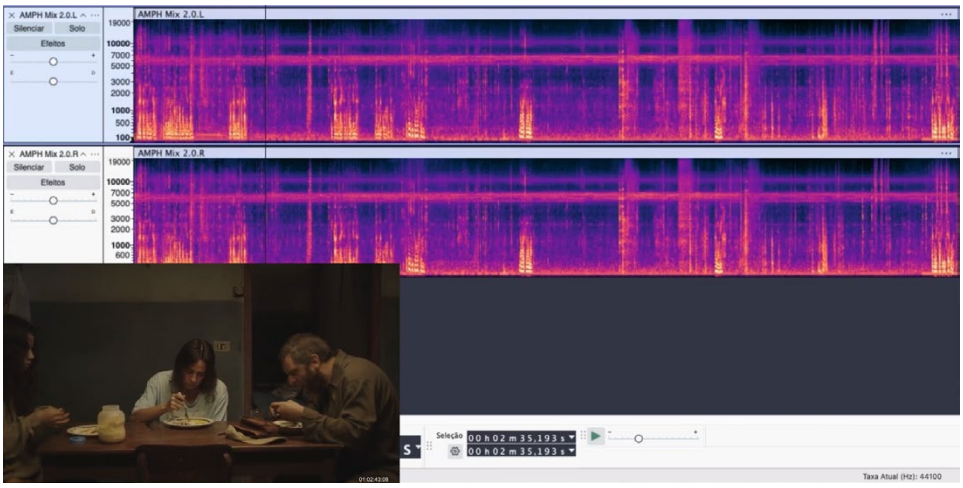
Para fins de materialização da análise, vamos trabalhar com dois percursos analíticos: primeiro, elegemos duas cenas que possibilitam a comparação entre as sonoridades de ambos os filmes; depois, focaremos na narrativa de *O sol das Mariposas,* para que seja possível perceber a mudança da estrutura sonora da ambientação no decorrer da história.

Em *A mesma parte de um homem*, o ambiente se configura como um espaço opressor no qual as sonoridades do campo não operam como elementos de acolhimento ou contemplação, mas como fatores que intensificam a tensão presente nas relações entre os personagens. Os sons ambientes, recorrentes e persistentes, contribuem para a construção de uma atmosfera de medo, reforçando a sensação de isolamento e de ameaça latente que atravessa a narrativa.

Por outro lado, em *O Sol das Mariposas,* apesar do contexto marcado pela dificuldade cotidiana, as sonoridades naturais como grilos, pássaros e cigarras (presentes na primeira parte da narrativa), não assumem um caráter opressivo. Ao contrário, constroem uma atmosfera bucólica e contemplativa, estabelecendo conexão sensorial entre os personagens e o ambiente que habitam. A presença contínua das ambiências naturais reforça a percepção de que a vida naquele espaço possui harmonia.

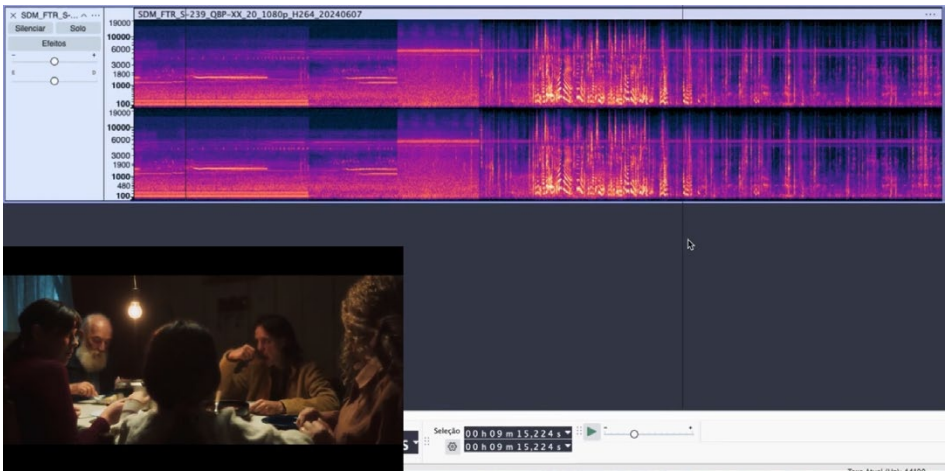
Seguem figuras de ambos os filmes:

Figura 1: *A mesma parte de um homem*, sons ambientes



Fonte: acervo da autora

Figura 2: *O sol das Mariposas*, sons ambientes



Fonte: acervo da autora

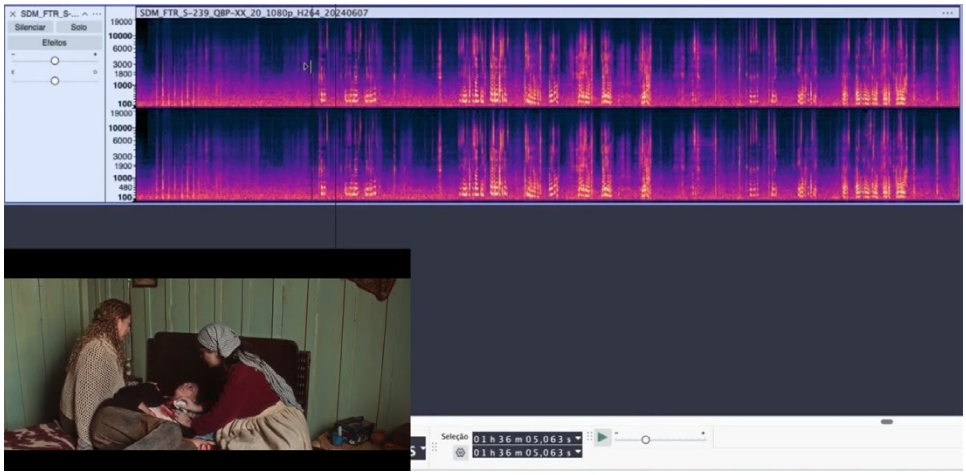
Essas são imagens espectrais da trilha sonora. A imagem espectral, ou espectrograma é uma representação visual do som ao longo do tempo, na qual o eixo horizontal corresponde à duração temporal, o eixo vertical às frequências sonoras e a variação de cor ou luminosidade à intensidade. Sua leitura permite identificar a organização e a distribuição dos diferentes elementos da trilha sonora, como diálogos e sons ambientes, a partir de padrões visuais específicos. Os sons ambientes, por exemplo, ocupam regiões mais amplas e contínuas do espectro. Para além da presença sonora, a imagem espectral torna visível também a ausência, evidenciada por áreas escuras, que denotam pouca ou ausência de energia, indicando silêncios.

Observando as figuras acima, podemos perceber que existe, em ambas, uma linha contínua situada entre 5.000 e 7.000 Hz, que diz respeito aos sons de grilos e cigarras. A sonoridade é a mesma, mas devido ao contexto, no primeiro é opressora e no segundo, é confortante. As análises possuem vídeos que podem ser apreciados nos links indicados[106].

106 | A apreciação do espectrograma em movimento pode ser realizada nos seguintes links: https://www.youtube.com/watch?v=Z061uQQ-8XQ e https://www.youtube.com/watch?v=F0jNsdtCMVE.

Continuando, em *O sol das mariposas*, a narrativa se organiza em duas grandes partes, cujas distinções são acompanhadas e enfatizadas pela construção sonora do filme. Como já consideramos, na primeira parte, a presença constante das ambiências naturais reforça a percepção de equilíbrio da vida rural. Já na segunda parte do filme, com o retorno do proprietário do sítio — marido de Marta —, cuja presença se impõe por meio da violência e do exercício da força, ocorre uma transformação da paisagem sonora. As ambiências naturais passam a ser progressivamente substituídas por sons sintetizados, esvaziados de vitalidade e de organicidade. Esse deslocamento sonoro acompanha e evidencia a reconfiguração do espaço diegético, que deixa de operar como um ambiente confortável e compartilhado, passando a ser marcado pela tensão, pelo controle e pela ausência de acolhimento.

Figura 3: *O sol das Mariposas*, sons ambientes da segunda parte da narrativa



Fonte: acervo da autora

Comparando essa figura com a anterior, podemos observar uma predominância mais acentuada das áreas em coloração preta. Vemos os diálogos esparsos, mas não temos a ambientação que ancora a casa na fazenda, não ouvimos grilos, nem cigarras. Esse esvaziamento sonoro articula-se diretamente com a tristeza e a dor instauradas pelo retorno do marido ao local. Nesse momento da narrativa, a ausência deixa de ser apenas uma característica acústica e passa a operar como expressão da angústia de Marta, marcada pelo sentimento de culpa por não ter enfrentado o marido, ao mesmo tempo em que sinaliza um ponto de inflexão e transformação no curso da história[107].

Considerações Finais

A comparação entre os ambientes sonoros de *A mesma parte de um homem* e *O sol das mariposas* evidencia modos de construção narrativa a partir das ambiências.

Enquanto na parte analisada do primeiro filme o ambiente sonoro se apresenta de forma opressiva, reforçando tensões, o medo e as assimetrias nas relações, em *O sol das mariposas* a ambientação sonora assume inicialmente um caráter acolhedor, instaurando uma sensação de pertencimento e equilíbrio.

107 | A apreciação do espectrograma em movimento por ser realizada no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=k89TOfMHkbk&list=PLIy4u_ZZMVmFoNGcvM9ObFN1mJYBPtj3u&index=2

Essa configuração, contudo, não se mantém estável ao longo da narrativa. A divisão do filme em duas grandes partes torna audível uma transformação profunda do espaço, na qual a substituição progressiva das ambiências naturais por sons sintetizados e desprovidos de vitalidade sinaliza a ruptura das relações e a perda do caráter habitável do lugar.

Podemos ouvir e ver essas transformações através dos espectrogramas. Neles, podemos identificar presenças de ambientes, reduções de densidades sonoras, supressões das faixas contínuas de sons associadas aos sons ambientes naturais e os esvaziamentos sonoros indicados pelo predomínio de regiões escuras.

Desse modo, a análise comparativa dos espectrogramas evidencia que, nestes filmes, a ambientação sonora não atua como pano de fundo, mas sim, como elemento estruturante das narrativas cinematográficas, capaz de revelar mudanças subjetivas, sociais e simbólicas das narrativas.

Portanto, a criação sonora, nesses contextos, opera como dispositivo narrativo central, no qual os sons se tornam agentes que movimentam e materializam as ações, os afetos e as relações dos personagens na diegese e no espaço.

Referências

A MESMA PARTE DE UM HOMEM. Direção: Ana Johann. Produção: Grafo Audiovisual, 2021. 98 min.

CARREIRO, R. (org.). *O som do filme*: uma introdução. 2 ed. e rev. Curitiba: Editora UFPR, 2024.

CARREIRO, R., OPOLSKI, D., MEIRELLES, R. *A imersão sonora no cinema*. São José dos Pinhais: Estronho, 2023.

GALETTO, U. *O sentido do som*: uma introdução à pós-produção de som para audiovisual. Curitiba: Appris, 2021.

OPOLSKI, D., CARREIRO, R. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 24, p. 388–414, 2022.

O SOL DAS MARIPOSAS. Direção: Fábio Allon. Produção: Processo Multiartes, 2024. 90 min.

SALLES, C. A. *Gesto Inacabado*: Processo de criação artística. 2ª Ed. FAPESP:

Annablume, São Paulo, 2004.

SALLES, C. A. *Redes da criação*: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora

Horizonte, 2006.

A Criança Cuir Cresceu - roteiro-poema para leitura encenada[108]

The cuir child grew-up - script-poem to a staged-reading

Diego Paleólogo[109]
(Doutor – UERJ)

Vinicios Ribeiro[110]
(Doutor – UFRJ)

Resumo: *A criança cuir cresceu: roteiro-poema para leitura encenada* nasce de uma constelação de ensaios sobre infâncias cuirs e memórias visuais. Investiga como a frase "a criança cuir cresceu" mobiliza fabulações do presente. A partir de autoetnografias e imagens do cinema e da TV, busca-se mapear repertórios afetivos e estéticos que moldaram desejos e agências. A infância cuir, aqui, não é universal, mas um gesto político de ruptura, permanência e reinvenção diante do mundo.

Palavras-chave: infância queer; roteiro-poema; encenação; cinema; fotografia.

Abstract: *The Cuir Child Grew Up: A Poem-Script for a Staged Reading* emerges from a constellation of essays on queer childhood and visual memory. It examines how the phrase "the queer child grew up" activates present fabulations. Through autoethnography and images from cinema and television, it maps affective and aesthetic repertoires shaping desire and agency, proposing queer childhood as a political gesture of rupture, persistence, and reinvention.

Keywords: queer childhood; poem-script; staged reading; cinema; photography.

"Are there many little boys who think they are a

Monster?"

- Anne Carson, Autobiography of Red

A criança cuir cresceu

(roteiro-poema para leitura encenada)

(Para Cora Coralina)

108 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 14: LOUNGE CUIR: APERITIVOS E DRINK DE BOAS VINDA, como parte da programação do ST Tenda Cuir.
109 | Professor Adjunto Nível 1, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Faculdade de Comunicação Social. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.
110 | Professor Associado e chefe do Departamento de Expressão e Linguagens da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ e professor no PPGCINE/UFF.

(a gente tira uma foto de cada um com a polaroid ou a térmica)

A estrada está vazia.

Vamos andando.

Tum… tum… tum…

Passos na pedra.

Passos na poeira.

Uma mão na cabeça.

Outra na cintura.

Clique.

O inconclusivo instante da fotografia.

Não ser: pesa.

O cortar olhante: pensa

O olhar do que não se viu: morde.

E a vergonha em fio de faca.

Rasguei a foto. Rasgamos a foto

Rasguei o gesto. Rasgamos o gesto

Rasguei. Rasgamos.

(silêncio longo. olhar para o chão. gesto de rasgar uma folha in-ou-visível)

As pedras sussurram.

Toc… toc… toc…

Chamam pelo que ficou. O terremoto.

Chamam pelo que se perdeu. Pequenas feras feridas.

E eu menino, pequeno, escutava. E nós, meninos pequenos, estávamos.

Escutava mais do que falava. Estávamos mais do que falávamos.

Escutava o zumbido da asa. Escutamos.

Escutava a casa do tempo. Escutávamos.

Tlim… tlim… o sino.

Chic… chic… a tesoura cortando.

Cra… cra… a madeira se partindo.

Tudo guardado.

Tudo escondido.

Tudo latejando.

A criança coruja (Cuiruja)

A criança ficou.

A criança está indo embora!

Ela não pode ir, ela cresceu comigo (em coro), conosco.

Cresceu torta. Crescemos tortas.

Cresceu fora do retrato. Crescemos fora do quadro.

Cresceu nos cantos. Crianças extracampo.

Cresceu nas frestas. Crianças decupadas.

o detalhe da mão na cintura,

o close do rosto corado de vergonha,

o corte seco do olhar paterno,

o rasgo em primeiro plano da fotografia.

fatiada pelo olhar

(tomar o espaço da sala devagar, tocando as paredes, como quem mede o lugar)

Hoje as crianças cuirs voltam àquele gesto.

Então juntas:

A mão na cabeça.

A outra na cintura.

Pose/strike a pose.

Flutuem

Parem

Olhem

(manter a pose diante do público. não desviar o olhar)

O tempo faz barulho:

tic… tac… tic… tac…

E no meio desse baralho,

a criança cuir cresceu.

Pequenas monstrinhas que fizeram a lição.

Mordidas pelas feras, escutaram suas feras.

Ervinhas no quintal.

Pingados e goteiras.

Plim… plim… plim…

Pequenas traças a roer o armário.

Cro… cro… cro…

E é por isso que:

a criança cuir cresceu.

Cresceu no corpo.

Cresceu na língua.

Cresceu.

Cresceu.

Cresceu.

Cresceu.

E depois, anos depois,

Plano de reencontro.

O mesmo gesto refeito.

A mão na cintura.

A outra na cabeça.

Agora em contra-plongée.

Corpo frankenstein, suturado.

A criança decuirpada ou decupada) cresceu.

E volta ao quadro.

(silêncio. repetir a pose. depois um giro lento, como dança simples, mínima)

a criança cuir atravessou as pontes

os flashes, *the harsh light of day*

os cavalos montados, os cabelos em chamas

as pontes e as costas

os ossos e os dentes

a criança cuir demora na imagem

se movimenta como um fantasma iridescente

as pontes e os rios em chamas

tudo aquilo que não fomos

o tempo faz barulho

tudo aquilo que não fomos

mas agora, o tempo é essa água, essa língua

monstruosa em cada espelho

a criança cuir cresceu

e todos os fogos, os vulcões nas palmas das mãos, nos meios

das pernas

o tempo faz barulho

eu não queria ser você



A criança cuir cresceu. Fotocolagem, 2025. Diego Paleólogo e Vinicios Ribeiro.

Fios

Alguns episódios das infâncias dos autores, entrelaçadas às falas, personagens e idiossincrasias que moveram suas infâncias para o futuro-presente, tornam-se modulações políticas para pensar/observar/deitar com as imagens do presente.

Esta proposição segue as luminescências de textos, artigos e pesquisas anteriores: *"Revides infantis": de quando fomos ao cinema e saímos do armário* (2020); *Tornar-nos Crianças: Auto/etnografias, cuidados e reparações* (2020), desenvolvido em colaboração com Dri Azevedo; *Ensaio sobre vivências: fricções de borboletas* (2020); e *Sobrevivência das Borboletas* (2019). Nessa constelação de ensaios e artigos, realizamos uma cartografia a partir da pergunta (tão material, tão corporal) de Paul Preciado: "Quem defende a criança queer?", refletindo sobre as formas pelas quais as imagens em movimento contribuem para a criação de linhas de fuga, tanto diante quanto através do nosso arquivo corporal deste mundo.

Ao dialogar com Eve Sedgwick (*Como criar filhos gays?*), Donna Haraway e Rosi Braidotti, em busca da capacidade de produzir respostas no e para o presente, com Muñoz, Anzaldúa, Lemebel e outros, as infâncias cuirs se tornam núcleos narrativos que, como um farol, iluminam as energias e a pulsão dessas pesquisas. Nesta proposta, seguimos também essas pensadoras e pensadores, como Vivian Sobchack e Jack Halberstam. Partimos do princípio de que as experiências individuais se coletivizam no encontro, no contágio, nos imaginários e nas vidas que compartilham códigos, signos, metáforas e alegorias, compondo um repertório visual vasto e semovente.

"A criança cuir cresceu" surge de experiências recentes, de episódios que marcam e assombram, e também trazem à luz o que antes era invisível, por meio de exercícios de siderações, conversações. Talvez, nas últimas décadas, a criança que fomos tenha desenvolvido ferramentas estético-políticas para habitar e amar no presente.

Foi uma conversa ao telefone. Um dos autores estava em Caldas Novas, o outro em Tiradentes. Ao relatar um episódio, Vinicios disse: "Pois é, mas a criança cuir cresceu". Essa anunciação move poeticamente o passado, desarticula e desarma violências e futuros projetados para os corpos da comunidade LGBTIA+. A criança cuir *cresceu*. O uso do tempo verbal é crucial, pois se refere a um movimento do passado ao presente, implica continuidade e permanência.

Quais formas as imagens em movimento do cinema, da televisão, as personagens bichas, afetadas, afeminadas, povoaram os desejos de vida das crianças cuirs? E onde, nesse torvelinho do tempo colapsado, elas se proliferam, se desejam?

As personagens da televisão no Brasil dos anos 80 e 90, por exemplo, com suas afetações, coragem (não só a coragem do roteiro, mas a da entrega) e "mobilizações" de mundos, constituem uma gramática visual para essas infâncias que se manifestam em diversos pontos no tempo: Vera Verão, Seu Peru, Natasha, Tieta, Rogéria, Xuxa, um contínuo ethos bicha, queer, cuir. As imagens do passado se infiltram nas do presente.

As imagens em movimento, em seus devires não capturáveis, são, por sua vez, a relação /*queer*/estranhada/ entre o corpo que assiste e a imagem que se move na tela. É precisamente nesse espaço, nesse *entre*, que a suspensão se articula e o corpo se afeta, gerando a energia das imagens.

A criança cuir crescer não implica, obviamente, em uma resolução dos problemas, conflitos, violências e assimetrias de poder que perpassam diversos sentimentos LGBTIA+. É menos sobre a passagem crononormativa do tempo do que uma temporalidade queer/cuir, espiralar, em oposição ao regime bipolítico do tempo que norteia as vidas em sociedades industrializadas, ocidentais, coloniais.

Também não se trata, como já deixamos claro, de uma espécie universal de "infância queer". Não estamos alheios às particularidades e singularidades que marcam os corpos, as experiências e as sobrevivências. Mas a criança queer crescer implica em um radical gesto político diante do mundo; implica na construção e continuidade de repertórios que eram para "entendidos"; implica gestos de continuidades e rupturas.

Correspondência incompleta

Sento-me para escrever tomado pela sua mensagem de ontem, "A sensibilidade infantil como um movimento do tempo em nós". Tenho pensado em algumas fotografias, a partir da sua, que não existe mais materialmente, que é tanto fotografia, quanto imagem, sentidos tão

dilatados... algumas fotografias são fotografias, outras são imagens que se movimentam sob nossa pele. A sua, que se forma na minha mente através das suas palavras, é uma fotografia-imagem que se move junto com suas histórias.

"Somos nós que protegemos a criança cuir, nossa criança cuir." Isso me abriu como uma árvore invertida. Nos últimos dias - ou meses, ou anos, sabe-se lá - tenho tentado esse movimento de resgate, reparo ou dobra: entrar em contato com outros tempos. Friccionar os tempos: o da escrita, o das imagens; o tempo dos monstros, das falhas, do esquecimento e do brincar - essa "coexistência múltipla". Habitar esses tempos simultaneamente. Crianças cuir que cresceram, não raramente, habitam a dissincronia dos tempos – uma espécie de perturbação entre duas formas de experiências distintas de tempos. "Crononormatividade", de acordo com Elizabeth Freeman, é o uso do tempo que organiza os corpos humanos individuais na direção de uma produtividade máxima, uma forma de manipulação e manutenção de estruturas de poder que regulam e balizam corpos, desejos, subjetividades...

Um dos outros tempos/temporalidades dissidentes seria, então, possibilidades e estratégias de uso do tempo, dos corpos e das vidas que não se movem diretamente e apenas para uma produtividade máxima (óbvio que caberia questionar se essa "crononormatividade" não vazou para quase todos os regimes capturados pelo neoliberalismo do fim do século XX e início do XXI).

Nesse roteiro para uma leitura encenada, realizado durante a Tenda Cuir na Socine de 2025, em Belém, em uma performance coletiva na qual Ramayana Lira leu o poema enquanto Vinicios Ribeiro performava e fotografava com uma câmera térmica, e Diego Paleólogo fotografava com uma analógica e uma digital, as câmeras eram passadas de mãos em mãos, as poses eram reencenadas:

O mesmo gesto refeito.

A mão na cintura.

A outra na cabeça.

Na encenação desse roteiro, durante uma tarde quente e abafada de outubro em Belém, trouxemos um outro tempo para aquela sala de aula da UFPA; um que abriu o presente, expandiu os corpos e os espaços. Estávamos diante e no meio de outra coisa. Eu não era apenas o Diego de quase 45 anos, sentado no chão da sala, apertando os botões de câmeras fotográficas, focando, enquanto nossas fotos eram projetadas na parede; era, em carne viva, a criança cuir dos anos noventa, também escondida atrás de outras câmeras e armários, habitando um tempo hostil e secreto no qual as imagens eram a revelação terrível de quem eu era: uma criança viada.

No coletivo daquela sala cheia reescrevemos/ fabulamos outras imagens – a sua imagem, a mão na cintura, a outra na cabeça. O gesto/os gestos críticos de reimaginar o que foi perdido e impedido e fazer o passado surgir no presente para além do trauma, emergindo como imaginação política.



Light painting, Marajó, 2025. Diego Paleólogo e Vinicios Ribeiro.

Podemos pensar como um "*time slip*", de acordo com Jaclyn I. Prior (2017), um deslize no tempo, uma abertura, um fracasso (HALBERSTAM, 2019) que possibilita tanto espectadores, participantes e pessoas realizadoras dessa performance/encenação uma experiência do tempo não organizada para o progresso, não linear. Aqui, amiga, vemos também o mesmo princípio de "*time warp*" de Rocky Horror Picture Show: o tempo do progresso, as temporalidades heterossexuais, normativas, são suspensas dentro do castelo de Frank 'N Further – o castelo é o deslize, o fracasso desse tempo. Ali naquela sala, durante a leitura de Rama, o tempo fracassou, dobrou, fez-se outro/s/.

O *Angelus Novus*, de Klee, conforme tratado por Walter Benjamin, é cuir. O cinema, a cinesia da imagem, em seus devires inalcançáveis, é, por sua vez, a relação *cuir/estranhada* entre o corpo que assiste e a imagem que se move na tela. É nesse espaço, nesse entre, onde a suspensão se articula e o corpo se afeta, que reside a energia das imagens.

Sem embargo, a criança cuir crescer implica um gesto político radical diante do mundo; suscita a construção e continuidade de repertórios que antes eram para "entendidos" e que agora resulta gestos de continuidade e rupturas.

O gesto foi (re)fabulado no fim de um dia, no Marajó, em Soure, na praia de Caju-una. Na praia quase deserta, com as palmeiras e pedras, reencenamos o gesto da imagem rasgada:

A mão na cintura.

A outra na cabeça.

"Strike a pose" diante de outra câmera e outros olhos não marcados pela vergonha; o corpo que não precisa, naquele momento, conter o gesto e a pose. Na performance do tempo *no* tempo, o gesto cuir para a imagem que dessa vez não será destruída, e, talvez, revelada como um evento.



Light painting, Marajó, 2025. Diego Paleólogo e Vinicios Ribeiro.

E quando as imagens são superfícies perturbadoras e movediças? Quando são superfícies possíveis de atravessar, como o espelho de Alice? Mergulhar nas imagens que nos convocam, que nos encantam; uma vez dentro, prender a respiração e tentar apreender, naqueles poucos instantes nos quais brincamos de ser outro – outro corpo, outra espécie, outro gênero, outras vidas - tudo que for possível daquele outro mundo. Emergir, tomar fôlego, mergulhar mais uma vez, até o corpo cansar. A repetição exaustiva da criança cuir que precisa - *pre ci sa* - experimentar outros mundos, outras vidas, roer as imagens até os ossos.

Essa desidentificação (MUÑOZ, 2020) só é possível se protegermos essa chama de vela, essa criança cuir, esse lúdico que é também forma, estratégia, jogo da sobrevivência. Sei que falamos muito sobre o desgaste (o peso emocional e psíquico) desse movimento, "sobreviver", mas não consigo deixar de pensar nisso.

A criança cuir cresceu. Todos nós desconhecidos, estranhos, fantasmas, vampiros, fadas, sereias, dinossauros, unicórnios, cavalos que atravessam mundos. Essas imagens encarnadas em nossos corpos.

EPÍSTOLA DE GLÓRIA ANZALDÚA AO POVO CUIR EM RENASCENÇA

1

Glória, escritora da fronteira, filha da névoa e da cicatriz, pela vontade das que vieram antes de nós, às criaturas cuir espalhadas entre os rios, veredas e cidades, convocadas ao calor de Belém do Pará:

2

A vós, graça rebelde e paz insubmissa da parte das ancestrais dissidentes, de todas as bruxas queimadas, vidas difamadas; silenciadas, este chamado é para vós.

3

Bendita seja a mistura, o sangue rebelde e a língua ferida na recusa a morrer, pois em cada margem nos abençoaram com dons espirituais. Olhem para a dança, preparem o feitiço e tempere o erotismo.

4

Assim como fomos escolhides nas encruzilhadas, antes mesmo de haver mundo, com os dinossauros de Russo da série pé na cova, antes de sermos múltiplas em nossos corpos, em:na dissidência, irrepreensíveis no amor radical pregado pelas epistemologias amorosas da sapatão.

5

Destinadas aos moldes de adoção, à invenção de nós mesmes. Criaturas da fronteira, cunhadas na névoa onde o masculino e o feminino se dissolvem em serpente e fogo.

6

Para a glória da diferença, para o louvor da carne viva. Sem resistir, pois existimos com abundância e gozo..

7

Em nosso sangue há redenção. Façam bordados em nossas cicatrizes. Coloquem paetês na memória. Adorne o corpo cuir. Vivam no evangelho da desobediência.

8

Deusas, na movida transcósmica, derramaram sobre nós toda sabedoria da margem e lentes de contato para a prudência das que sabem que não pode se acomodar no centro.

9

Revelou-nos o mistério de sua vontade: todo mundo, ao fim, se curva ao sagrado da diferença. Vinde ao gozo e o laço entre os corpos e a terra.

10

Numa nova dispensação do tempo espiralado, congregaremos todas as coisas. Tragam o que foi diminuído, apequenado, que foi esquecido e o que foi exilado.

11

Nele, ou melhor, nElas, as deusas brilhantes da travessia, encontramos a herança cuir. Os potes herméticos guardam o suor e sonho das nossas referências bibliográficas. Façam tintas com os dentes de ouro e das feras radicais que testemunharam sua fé no mundo.

12

Com o fim de sermos louvor, testemunho e palimpsestos vivos, nós, as que creram e aceitaram a ferocidade cuir como revelação do prazer.

13

E vós também, ao ouvirdes esta palavra incendiada, clamamos a San Foucault, pois fostes marcades com o selo do Espírito da Promessa Cuir.

14

O qual é penhor de nossa herança. Abra suas caixinhas e coloque texturas nos projetos em carne. Banhe-se nas plurais águas do Amazonas. Naveguem da baía do Guajará ao Rio Guamá.

15

Por isso, ouvindo falar de vossa fé nas narrativas heterodoxas, e do vosso amor radical para com todes que rompem o binário.

16

Não cessem de agradecer às forças do Sul global por vós, lembrando de vossas lutas em nossas orações de erva e incenso.

17

Para que o Espírito TrAncestral vos dê sabedoria de travessia e revelação de fronteira.

18

Tendo iluminados os olhos da vossa carne, para que saibais qual é a esperança da vossa vocação, e quais são as riquezas do corpo fílmico, na tela e fora dela.

19

E qual é o imenso poder das alianças que fazemos entre corpos e filmes. Pele do filme. Entre audiovisuais rasurados, no porvir das línguas inventadas.

20

Esse poder se manifesta sempre que uma voz poliglota ecoa, sempre que uma bixa caminha com os pés descalços sobre os cacos do mundo e canta.

21

Acima de toda norma, dominação e regime de verdade. Acima do nome dado à força, nós reivindicamos o nome que escolhemos. O nome que vem dos repertórios e dos arquivos de sentimentos.

22

E assim, não nos sujeitamos às lógicas do poder cisheterocolonial. De pé e aos nossos pés, cantamos.

23

Pois somos o corpo da deusa fronteiriça, na plenitude de quem habita todas as ausências, todas as transições, todas as reinvenções

24

Que a graça seja com todes as que amam a nossa madrinha Sedgwick em sinceridade. Quem ama Lemebel e Campuzzano, ama a si mesma. Amem o amor.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. *Ética afirmativa, futuros sustentáveis*. In: GADANHO, Pedro. LAIA, João. VENTURA, Susana. Utopia/Dystopia: a paradigm shift in art and architecture. Milão: Mousse Publishing, 2018.

HALBERSTAM, J. Jack. *Wild things*: the disorder of desire. Durham: Duke University Press, 2020.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*: Making Kin in the Chthulucene, Durham: Duke University Press, 2016.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?* The lives and loves of images. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MUÑOZ, José. *UTOPÍA QUEER* El entonces y allí de la futuridad antinormativa. Caja Negra Editora. audiovisual. Tradução: Hugo Salas. 2020.

PRIOR, Jaclyn I. *Time slips*: queer temporalities, contemporary performance, and the hole of history. Illinois: Northwestern University Press, 2017.

SEDGWICK, Eve. *Como Criar Filhos Gays*: o cerco às crianças viadas. Tradução de RIBEIRO, Vinicios; OLIVEIRA, Jefferson. Logos, [S. l.], v. 31, n. 1, 2024. Disponível em:

https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/86186

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *A epistemologia do armário*. Cadernos Pagu, Campinas, SP, p. 19–54, 2016. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/

view/8644794

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts* – embodiment and moving image culture. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004.

Caminhadas de um estrangeiro: as aparições de Baldwin em Paris e Istambul[111]

A stranger's walks: Baldwin's appearances in Paris and Istanbul

Diego Silva Souza[112]
(Mestre – Universidade Federal de Minas Gerais)

Resumo: Este artigo analisa os modos de presença e auto-inscrição de James Baldwin no cinema documentário a partir de duas sequências de caminhada em Meeting the Man: James Baldwin in Paris (1970) e From Another Place (1973). A comparação revela a caminhada como confronto e desestabilização de um projeto narrativo no primeiro filme, e como deriva contemplativa e espaço de escuta no segundo, evidenciando diferentes concepções de documentário e a capacidade de Baldwin de modular sua presença segundo as relações de poder em jogo.

Palavras-chave: James Baldwin, cinema documentário, auto-inscrição, cena, montagem.

Abstract: This article examines James Baldwin's modes of presence and self-inscription in documentary cinema through the analysis of two walking sequences from Meeting the Man: James Baldwin in Paris (1970) and From Another Place (1973). The comparison shows walking as confrontation and narrative destabilization in the former, and as contemplative drift and a space of listening in the latter, highlighting distinct documentary approaches and Baldwin's ability to modulate his presence according to the power relations at stake.

Keywords: James Baldwin, documentary cinema, self-inscription, scene, montagem.

O presente artigo é parte de uma pesquisa maior, mobilizada por três filmes: Meeting the Man: James Baldwin in Paris (1970), de Terence Dixon; From Another Place (1973), de Sedat Pakay; e I Heard It Through the Grapevine (1982), de Dick Fontaine e Pat Hartley. Esse recorte, no entanto, irá se ater apenas às cenas de caminhada dos dois curta-metragens lançados nos anos 1970.

James Baldwin foi filmado muitas vezes ao longo da vida e sua presença dificilmente passou inócua. A partir de seus gestos ele faz com que essas imagens escapem de uma função meramente ilustrativa, ou de um registro estéril. Interessa compreender como o autor estadunidense, diante das câmeras do cinema documental, contesta, negocia e transforma os modos de representação tal como elaborados pelos filmes. O objetivo é investigar essas aparições

111 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 1 – CINEMA, CORPO E SEUS ATRAVESSAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS – Sessão 1.
112 | Mestre pelo Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem

como momentos de auto-inscrição, nos quais o autor se posiciona ativamente para definir sua imagem pública e sua presença política, em uma presença e um pensamento que dialoga com sua literatura.

Em *Meeting the Man*, encontramos um Baldwin confrontador, que desafia os limites do projeto proposto pelo diretor britânico Terence Dixon. As tensões entre eles não se expressam apenas no diálogo, mas nas escolhas de locação, no controle da fala, na relação com a equipe e, sobretudo, na tentativa de Baldwin de reposicionar a cena — seja ao convocar novos interlocutores, seja ao levar as filmagens para outros espaços simbólicos, como o bairro argelino de Paris ou a Praça da Bastilha. A câmera, inicialmente pensada para controlá-lo, acaba capturando um embate: Baldwin não aceita ser apenas representado, ele exige ser escutado (naquilo que a escuta provoca de transformação da própria cena da escuta, de suas projeções e hierarquias).

Em From Another Place, a presença de Baldwin adquire outro contorno, em um filme, ele próprio, de contornos totalmente outros. Aqui, em sua temporada em Istambul, o autor se deixa filmar de maneira mais contemplativa, em derivas pelas ruas da cidade ou em momentos de intimidade e silêncio. A câmera, conduzida por Sedat Pakay, o observa de perto, mas sem impor uma lógica de domínio, se abrindo para a errância do personagem pela cidade. Baldwin caminha, lê, conversa, alimenta pombos. As palavras emergem aos poucos, quase sempre em *voice over*, revelando uma experiência de deslocamento marcada não pelo confronto, mas pela introspecção (uma introspecção paradoxalmente aberta ao entorno). Trata-se de uma performance da leveza, mas ainda assim carregada de significados sobre o exílio, a liberdade e a construção de si em outro território.

Para pensar nesses dois filmes, este trabalho mobiliza dois conceitos centrais: cena e montagem, o corpo no espaço, a construção narrativa e temporal.

A cena, tal como formulada por Jacques Rancière e aqui atualizada por Ângela Marques, é compreendida como um espaço de dissenso — o lugar onde sujeitos antes excluídos da representação podem aparecer, falar e reorganizar os sentidos do visível e do audível. Baldwin, nesses filmes, cria suas próprias cenas de dissenso (ou cria o dissenso no interior da cena), recusando-se a ser apenas um corpo filmado e reivindicando o direito de significar, demandando escuta e relação. Nas palavras de Marques:

> Na cena, os sujeitos se constituem processualmente como emancipados, colocando em xeque uma ordem dominante que apaga conflitos, diferenças e resistências. A emancipação relaciona-se, portanto, à "capacidade de produzir cenas polêmicas, cenas paradoxais que revelam a contradição entre duas lógicas, que tensionam existências que são, ao mesmo tempo, inexistências e vice-versa. (RANCIÈRE, 1995, p. 66 apud MARQUES, 2022, p.4).

A montagem é compreendida aqui não apenas como operação técnica, mas como gesto político que organiza os sentidos possíveis da aparição. Neste trabalho, essas duas ideias — cena e montagem — se articulam enfaticamente à noção de auto-mise-en-scène, proposta

por Jean-Louis Comolli, para pensar a maneira como o filmado se posiciona diante da câmera, incorporando ou subvertendo os dispositivos que o cercam (seja para cercear, abrir um espaço de errância ou uma viagem de elaboração histórica).

Ao falar sobre o cinema documentário, Comolli defende que a relação com o outro é talvez a principal especificidade desse tipo de filme, também apontando para o risco inerente a esse encontro. Segundo o autor, colocar-se frente ao outro, em uma relação mediada, ainda que pareça um gesto banal, envolve sempre uma responsabilidade: "Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença" (COMOLLI, 2008, p. 86).

Caminhando por terras estranhas

No filme Meeting the Man: James Baldwin in Paris (1970) do diretor britânico Terence Dixon se propõe a ser o típico retrato de um escritor com entrevistas e comentários sobre sua obra e seu processo criativo. Uma música lúdica, característica de programas de televisão daquela época, anuncia de maneira animada o escritor norte-americano James Baldwin. Nas margens do Rio Sena, Baldwin aparece minúsculo, caminhando em direção à câmera, e a primeira voz que ouvimos é a de Dixon, nos informando que "James Baldwin concordou em fazer um filme sobre sua vida como escritor, ao invés de figura política".

Ainda nas primeiras cenas, a quebra desta projeção romantizada é imediata, quando Baldwin relata as duras condições em que chegou a Paris como um imigrante refugiado sem nenhum dinheiro. "Não consigo descrever. Qualquer pessoa que já passou por isso sabe o que eu fiz. E para qualquer um que não passou, eu não consigo dizer", diz Baldwin, marcando desde o início uma falha, ou barreira, na comunicação entre entrevistador e entrevistado.

Ao longo de Meeting the Man, Baldwin recusa o enquadramento proposto por Terence Dixon, que busca apresentá-lo como um escritor dissociado de sua dimensão política. Essa recusa se manifesta tanto na condução de sua fala quanto na reorganização da própria cena, quando Baldwin desloca as filmagens para espaços não previstos, convoca outros interlocutores e desestabiliza a hierarquia entre quem filma e quem é filmado. A resistência do autor não se dá apenas no discurso, mas no controle do ritmo, da circulação e dos sentidos possíveis da imagem, tensionando continuamente o projeto narrativo do filme.

A narração do diretor nos dá o contexto de que Baldwin solicitou que as filmagens se deslocassem para um bairro de maioria argelina da região.

Deixando o bairro argelino, cujo deslocamento o diretor afirma na narração ter sido uma solicitação de Baldwin, novamente o filme registra o escritor caminhando pelas ruas, no que parece ter sido uma ordem cronológica fidedigna de acontecimentos, Dixon coloca mais uma vez para o espectador que a atitude de Baldwin mudou e que ele não estava mais interessado em seu trabalho como escritor ou sua vida em Paris, e que não estava mais disposto a filmar cenas que ilustrassem sua vida ali, como haviam feito até o momento. "Não estou realmente de volta a Paris", diz Baldwin, e a montagem mostra de maneira tumultuada a paisagem cotidiana parisiense (cafés, farmácias, pessoas, etc.).

Em From Another Place, curta-metragem lançado em 1973, vemos James Baldwin em uma relação bastante distinta com a figura do diretor, Sedat Pakay. Ao contrário de Terence Dixon, Pakay não aparece como narrador nem como personagem do filme. A única voz que ouvimos ao longo da obra é a do próprio Baldwin. Ainda assim, a câmera se aproxima com intimidade, capturando momentos de descontração e espontaneidade que revelam um Baldwin à vontade, em gestos, pausas e olhares. A leveza da abordagem de Pakay contrasta com a tensão presente no curta britânico, oferecendo uma imagem mais serena e contemplativa do escritor. Trata-se de uma câmera de matiz observacional, que não deixa de assumir seu ponto de vista sensível na relação com o diretor.

A relação mais próxima entre diretor e personagem se manifesta em um filme no qual Baldwin aparece mais vulnerável e à vontade. É significativo que, logo após os créditos de abertura, o vejamos deitado na cama, coberto por um cobertor, como alguém que acaba de acordar. Ele se levanta sem pressa, revelando um corpo magro e seminu e age como se a câmera não estivesse ali, encenando uma naturalidade desarmada.

Em um corte seco, a imagem que se segue mostra a paisagem de uma pequena cidade costeira, com casas simples e barcos ancorados na água. O enquadramento sugere uma continuidade com o olhar de Baldwin pela janela, indicando não apenas o espaço que o rodeia, mas também o tempo e o ritmo distintos daquele lugar.

É interessante pensar em como, quase contemporâneos, os dois curtas-metragens registram duas versões de Baldwin muito diferentes, apesar de se aproximarem no que se propõe executar: um registro de James Baldwin vivendo em terras estrangeiras. O autor demonstra um conhecimento tão profundo de si e de sua imagem que consegue modular múltiplas versões de si à medida em que percebe o teor das relações de poder que perpassam os envolvidos na dinâmica entre quem filma e quem é filmado. Como já descrito, Baldwin está ciente de que, longe de serem ferramentas que capturam um retrato fidedigno da realidade, a câmera e a montagem são formas de se contar uma história, simultaneamente conduzida pelas pessoas em cena e por aquelas que dirigem e montam o filme.

Em From Another Place, há também uma sequência de andanças de James Baldwin por Istambul. Na primeira cena que compõe a sequência, ele caminha por um ambiente aberto que parece ser uma praça, cheia de pessoas e de pombos. Após um corte, vemos Baldwin agora sentado, enquadrado em primeiro plano sob um literal pano de fundo com arabescos. Nos olhos, traço sempre marcante em sua figura, ele usa grandes óculos, enquanto no corpo uma camisa social escura e um lenço de pescoço. Com um corte, temos acesso a um ângulo mais aberto, revelando que Baldwin posa para uma câmera fotográfica, de um antigo modelo 3x4.

Ainda na mesma sequência, Baldwin continua sua caminhada, agora em um parque ainda mais cheio. Ele não demonstra muita atenção ao fluxo intenso de pessoas ao seu redor, chegando a trombar em uma mulher que usa um lenço na cabeça. Ambos parecem distraídos no momento do choque e continuam seus trajetos sem se alongar em uma discussão ou pedido

de desculpas. Dessa vez, a câmera caminha atrás de seu personagem, ao invés de observá-lo se afastar, o que por vezes atrai olhares de curiosos nos arredores. Outros olhares são atraídos pelo próprio Baldwin, que, enquanto continua caminhando, também é mirado.

A perambulação de Baldwin parece encontrar seu destino ao encontrar um grande círculo formado por pessoas. Ele tenta olhar algo que está fora de campo sobre os ombros dos homens a sua frente, mas não se sente satisfeito e volta a se movimentar ao redor das pessoas, buscando encontrar uma posição melhor. Quando encontra um lugar que permite uma visão do centro do círculo, um homem de terno acena em direção a Baldwin e anda em direção a câmera.

As duas sequências de caminhada parecem operar a partir de lógicas radicalmente distintas, tanto em termos de atmosfera quanto de relação entre personagem e câmera. Em Meeting the Man, a caminhada de Baldwin pelas ruas de Paris não se constrói como um simples deslocamento geográfico, mas como um movimento que busca desmontar a imagem romantizada de um intelectual negro exilado em uma cidade "inspiradora". Ao se colocar em meio aos homens que viviam no bairro argelino, Baldwin parece desejar explicitar a distância entre a sua experiência e o olhar ingênuo do diretor britânico. A caminhada, nesse caso, é confronto que demarca que a presença de Baldwin na França não correspondia a Paris dos cafés ou das margens do Sena, mas aquela atravessada pelas marcas do exílio, da vigilância e da racialização. Ao se aproximar dos argelinos, ele produz uma identificação explícita a sua condição como homem negro no mundo.

Já em From Another Place, a lógica da caminhada parece operar em chave quase oposta. Há uma harmonia entre personagem e diretor. A câmera acompanha seus deslocamentos pelas praças e parques de Istambul com um olhar que sugere cumplicidade, ou ao menos sintonia. Baldwin parece, ele próprio, disposto a se deixar ver, a deixar que sua experiência estrangeira se inscreva nas imagens. A ausência de narração externa do diretor ou de perguntas intrusivas contribui para isso. Há algo de performático, mas também de espontâneo, na maneira como ele se movimenta e interage com o espaço. Os pequenos tropeços, os olhares cruzados, o sorriso diante da câmera e até os gestos inaudíveis revelam um corpo que habita a cidade com familiaridade e leveza, mesmo que o deslocamento ainda traga em si os vestígios de uma condição diaspórica.

Considerações Finais

A diferença entre as duas sequências não se limita à forma como Baldwin caminha, interage ou ocupa o espaço: ela se torna ainda mais evidente na maneira como cada filme organiza essas caminhadas na montagem. Em Meeting the Man, a montagem reforça a fricção. Ao alternar a voz de Baldwin com a narração de Dixon, justapondo imagens desconectadas da fala ou inserindo comentários que contradizem o que vemos, o filme constantemente expõe o embate entre os dois discursos e as duas expectativas, evidenciando a tentativa frustrada da equipe de retomar o controle narrativo, mesmo quando já está claro que Baldwin se recusa a ser guiado. A montagem, nesse caso, é sintoma do impasse: ela oscila entre acompanhar Baldwin e forçá-lo de volta ao plano original do filme, criando uma estrutura fragmentada, oscilante.

Em From Another Place, a montagem opera em outra frequência. Os cortes são suaves, há uma continuidade visual e sonora que sugere uma escuta atenta e companheira. A câmera se move com Baldwin, e os momentos em que ele se ausenta brevemente do quadro são mantidos na edição, reforçando uma dimensão de presença concreta, corporal, em uma relação de liberdade ante o enquadramento. Não há uma narração externa que disputa o sentido das imagens. A única voz que ouvimos é a do próprio Baldwin, em voice over, e mesmo essa fala se apresenta em tom reflexivo, fragmentado, hesitante.

Esse gesto de caminhar, portanto, não é subalternizado à fala: ele a complementa. A montagem confere espaço para que corpo e voz coexistam sem que uma imagem ilustre a outra. O voiceover não é uma sobreposição didática, mas uma trilha de pensamento que corre paralela à movimentação do corpo em cena. A montagem, inclusive, preserva a fala pausada de Baldwin.

A diferença revela duas concepções sobre o papel da montagem no documentário. Em Meeting the Man, ela é o campo onde se tenta recuperar um Baldwin que já escapou do enquadramento — e por isso, a montagem também é tensa, vacilante, conflitiva. Em From Another Place, a montagem opera como um espaço de escuta, onde o gesto, a pausa, o silêncio e o desvio são autorizados, co-criados na relação entre câmera e personagem.

Referências

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

MARQUES, Ângela. *O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo*. São Paulo: Galáxia, v. 47, e53828, 2022. Publicação contínua.

Considerações e questões preliminares sobre filmes como corpos doentes[113]

Preliminary considerations and questions about films as sick bodies

Diogo Vasconcelos Barros Cronemberger[114]
(Doutorando – Universidade de São Paulo)

Resumo: Em discursos sobre filmes, seja na realização, seja na recepção, é comum o uso de termos relacionados ao corpo humano e ao universo da saúde para descrições e juízos de valor: tal filme é esquizofrênico, tal roteiro tem gordura, tal cena é um corpo estranho. A hipótese discutida é a existência de imperativos estéticos normativos sob a aparência de busca por uma "boa saúde fílmica". Se podemos tomar um filme como um corpo doente, talvez a doença possa ser sua força – e até mesmo desejável.

Palavras-chave: Doença, corpo, filme como corpo, patologia produtiva.

Abstract: In discourses about films, be they in the production or in the reception stage, it is common to use terms related to the human body and to health for descriptions and value judgments: that film is schizophrenic, that screenplay has fat, that scene is a foreign body. The hypothesis for discussion is the existence of normative aesthetic imperatives under the guise of a search for "good filmic health". If we consider a film a sick body, perhaps the disease can be its strength – and even desirable.

Keywords: Disease, body, film as body, productive pathology.

Filmes como corpos?

Partimos de uma analogia comum: no universo do cinema (e do audiovisual), fala-se em roteiros com barriga, filmes com gordura, ou esquizofrênicos, ou que não respiram, ou que têm déficit de atenção, cenas que são corpos estranhos. Fazendo uso de um vocabulário relativo ao corpo humano (incluindo a mente) e à saúde, falam críticos e público sobre obras para descrevê-las e fazer juízos de valor, mas também realizadores durante sua produção, e *script doctor* é o nome que se dá ao responsável por ajudar a sanar problemas de roteiro. Nessa perspectiva, a hipótese é que, por trás do discurso análogo ao feito sobre a necessidade de corpos humanos saudáveis, estaria o imperativo de uma normatividade estética: a gordura deveria ser cortada, o corpo estranho extirpado etc.

113 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 6 do Eixo Temático 1 – Cinema, corpo e seus atravessamentos estéticos e políticos.
114 | Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela USP, onde se formou em Audiovisual, mestre em Cinema pela Columbia University, professor do Senac – Santo Amaro e autor de *Roteiro de Curta-Metragem*.

Filmes como corpos: em que sentido?

Antes de qualquer questionamento, é necessário estabelecer bases conceituais, definir nossa ideia de corpo fílmico diante de uma história significativa de estudos com aproximações e associações entre corpos (muitas vezes humanos) e filmes. A partir dos anos 1990, por exemplo, em oposição às teorias de base psicanalítica, teóricos (em especial, teóricas) trouxeram o corpo para o primeiro plano nas discussões, o do espectador e o do filme, como Sobchack (1992, 2004), cujo trabalho, calcado na fenomenologia de Merleau-Ponty (1983), aponta como sinestésica a experiência de assistir a uma obra cinematográfica, estimuladora de nossos sentidos para além da visão e da audição, sendo tal experiência a de uma expressão de uma experiência, que seria o filme em si.

Também vale destacar Williams (1991), que teorizou sobre os "gêneros do corpo", reabilitando o melodrama, o pornô e o horror de seu baixo status cultural advindo de sua ligação mais próxima e até direta, por meio da exibição de corpos majoritariamente femininos, com o corpo do espectador, imitador dos excessos da tela. Já Marks (2000) explora a criação de significado por meio da materialidade de um filme, bem como a ideia de uma visualidade háptica. Há outros exemplos, incluindo, mais recentemente, *Teoria do cinema*: Uma introdução através dos sentidos (2018), livro de Elsaesser e Hagener, que tem como ideia central a compreensão de diversas teorias do cinema como intimamente relacionadas ao corpo humano e, sobretudo, a seus sentidos.

Nossa ideia é tomar filmes como corpos análogos aos humanos, de certa maneira antropomorfizados, partindo do engendramento da trama de cada um ao longo de sua duração, e tudo o que isso implica, incluídos os elementos sensoriais que a exprimem, sem oposição entre o "eixo" do discurso e os "ornamentos" da imagem e som (XAVIER, 2007, p. 55), para o entendimento do corpo de um filme.

Hipótese e questionamentos sobre doenças

Podemos, então, voltar ao questionamento: o que é visto como sintoma de doença em alguns filmes não seria diferença estética? Em nossa vida social, o corpo biológico é considerado um genérico universal, um dado natural. Mas as ciências humanas (antropologia e história, por exemplo), debruçando-se sobre questões de saúde, evidenciam que corpo é contexto, que nunca podemos falar em corpo, mas em corpos, construtos sócio-histórico-culturais. Podemos falar em saúde ou em ideias de saúde? Em nossa sociedade neoliberal, modelos corporais hierarquizam a vida social, moldando corpos e "impondo regras e formas de sua exposição, agora sob a insígnia da saúde, do bem-estar e do estilo de vida" (MOTA, 2024, p. 95). Há um mascaramento de ideais estéticos ligados, por sua vez, a interesses de mercado. Claro, nada é simplista e ideias de saúde e de beleza podem, sim, caminhar juntas. A questão aqui é o desvelar de máscaras.

Segundo Canguilhem (2009), diversidade não é doença e o anormal não é patológico. Para Hegenberg (1998), se a noção de doença envolve a de normalidade, há que se problematizar a última, e doença não teria a ver com o que é indesejável. Dá o exemplo de que baixa estatura é uma condição física, mas não uma doença, ao contrário da gripe, mas pode diminuir a qualidade de vida muito mais do que a gripe ocasional. "De outro lado, em certas circunstâncias especiais, a doença pode tornar-se desejável. O caso costumeiramente lembrado é o da febre de feno ('sowpox'), capaz de salvar uma pessoa de contrair a varíola ('smallpox')." (HEGENBERG, 1998, p. 32)

Questionamentos sobre doenças fílmicas

Voltando ao cinema e aos autores citados, foi Elsaesser quem cunhou, lidando com "filmes de jogos mentais", o conceito de "patologia produtiva" (ELSAESSER, 2009), que descreve e analisa personagens cujas doenças funcionam como formas de empoderamento. Desordens de personalidade, por exemplo, que resultariam em estudos de caso em filmes anteriores, se fazem úteis para disciplinar, controlar, ensinar ou treinar personagens e espectadores no século XXI. Parafraseando Elsaesser, podemos afirmar que a paranoia, sintoma do transtorno de personalidade paranoide, poderia ser apropriada, tornando-se até produtiva, para nossa sociedade de redes. O conceito de "patologia produtiva", ligado a personagens, poderia ser deslocado para filmes com "problemas", anomalias, doentes por analogia com processos humanos, mas cujas doenças podem ser produtivas.

Já o conceito de "patologias fílmicas", de Lucas de Barros (2021), compreende "o conjunto de elementos estético-formais inventivos que realizadores utilizam a fim de representar estados dos personagens que são atravessados por algum elemento patológico na narrativa." (BARROS; VIVAR, 2024, p. 4) Assim, também ligado a personagens, poderia ser deslocado para abranger corpos fílmicos doentes que não necessariamente representem formalmente estados de personagens com patologias, que poderiam existir ou não em suas narrativas.

A partir dessas ideias, poderia, então, a doença de um filme ser sua força, como a precariedade na "Estética da Fome" (1965), com seus filmes feios, tristes, gritados, desesperados? (ROCHA, 2004) Seria não só o Cinema Novo brasileiro, mas o cinema narrativo moderno em conjunto um cinema doente – não com a carga negativa que a palavra costuma trazer? No contexto latino-americano, podemos pensar de forma análoga em "Por un cine imperfecto", de Julio García Espinosa (1996), escrito em 1969.

Se a literatura ajudou Pasolini (1982) com seu conceito de "cinema de poesia" (de novo 1965!), em que diríamos que a "doença" toma o corpo fílmico, tendo como paradigma a "saudável" linguagem "de prosa", a área da saúde (sobretudo, a medicina, considerando suas interseções com ciências humanas) pode ser útil para pensarmos um cinema doente. Seria um filme "saudável" melhor? Ou apenas normativo? Segundo quem? De acordo com que tipos de avaliações e determinações? Para o benefício de quem?

Na história do pensamento sobre cinema, a doença como metáfora ou analogia não é novidade. Vale ressaltar, em *Hitchcock/Truffaut*, a categoria de "grandes filmes doentes" (2004, p. 324), que dá à doença uma conotação positiva: trata-se de filmes não perfeitos como as obras-primas, mas em geral mais vibrantes, as imperfeições abrindo frestas para o extravasamento das razões de ser das obras. Nossas perguntas também se alinham a "*Cinéma/Idéologie/Critique*", editorial dos *Cahiers du Cinéma* de 1969, em que Comolli e Narboni dividem filmes em sete categorias segundo o modo como lidam, no nível da forma e no do conteúdo, com a ideologia dominante. A proposição mais ampla é de uma politização da visão sobre o cinema a partir das categorias de saúde e doença, de uso corrente, justapostas a categorias estético-ideológicas por elas mascaradas, dadas como naturais. A doença poderia ser não apenas um problema, algo visto como negativo, mas o componente mais interessante de um filme, reveladora de potencialidades de seu corpo, produtora de novas formas.

Assim, uma "doença fílmica" poderia ser desejável, como a febre de feno? Em certos casos, a busca por determinado adoecimento, por exemplo, não seria uma procura por "convenções de vanguarda"? O que uma "doença fílmica" revelaria de um corpo fílmico? Poderia provocar medo, ser contagiosa? Indo além de dimensões expressivas, a comparação reforça as questões políticas: um cinema hegemônico se deixaria "contaminar" por algo estranho para neutralizar a força de uma "doença", como antes indicado às crianças em relação à catapora, a imunidade ativa se construindo a partir da exposição a patógenos?

O caráter político da proposta nos remete a Byung-Chun Han e à sua ideia de que o século XX "foi uma época imunológica. Trata-se de uma época na qual se estabeleceu uma divisão nítida entre dentro e fora, amigo e inimigo ou entre próprio e estranho. Mesmo a Guerra Fria seguia esse esquema imunológico." (HAN, 2015, p. 7) O paradigma neuronal desenvolvido pelo filósofo, posterior, não substitui ou supera o imunológico, que a própria História, com a pandemia de Covid-19 e a eclosão (ou recrudescimento) de guerras de grandes proporções, mostrou ainda relevante.

O que é, enfim, "doença"? Quem a designa, sob quais parâmetros? A classificação permite mudanças, serve como forma de controle? Mais que respostas, interessam dificuldades, imprecisões, impasses. Em inglês, a diferença entre os termos *disease*, que diz respeito a uma condição médica, *illness*, que diz respeito à experiência dessa condição, e *sickness*, que diz respeito à percepção social do processo, pode desdobrar de maneira interessante a questão para os estudos da recepção e da crítica, considerada a ideia de que um filme depende de público para existir como experiência, aliada àquela de que não há público no singular, mas públicos específicos, e à da importância da mediação da crítica especializada, que enfrenta desafios. Listamos algumas possibilidades de análise a partir de nossa proposta: fílmica, da história da produção, da recepção e da crítica de determinado filme (ou produto audiovisual); conjuntural, como no caso do Cinema Novo.

Aonde nos levam os questionamentos?

Como exemplo de análise fílmica possível, temos o filme caseiro e colorido dos Moreira Salles dentro do filme *Santiago* (SALLES, 2007), majoritariamente preto e branco. É uma espécie de corpo estranho, fragmento sem voz nem música (praticamente) que o comente, uma camada aparentemente deslocada, mas que pode ser bastante produtiva, reveladora na aproximação em relação aos mistérios da obra, que talvez mais tenha a dizer dos Moreira Salles que do personagem-título. Outro exemplo é *Spider* (CRONENBERG, 2002), em que temos um protagonista portador de esquizofrenia a partir de cuja percepção os eventos são narrados. Descobrimos, ao longo do filme, que acompanhamos a história conforme revelada por um narrador nada confiável, em um jogo entre transparência e opacidade (XAVIER, 2005).

Enfim, que essas analogias e metáforas permitam que interroguemos questões de formas novas, pensando mente e corpo não como opostos ou separados, mas extensões mútuas, como na obra do próprio Cronenberg, essencial por lidar de forma consistente com questões de saúde nos planos temático e expressivo, configurando-se como objeto privilegiado de estudo, podendo expandir nosso instrumental analítico. Para Shaviro, "a oposição binária mais importante que entra em colapso nos filmes de Cronenberg é aquela entre a mente e o corpo" (2015, p. 153).

Em *O Senhor dos Mortos* (CRONENBERG, 2024), o que se vê nos ossos da esposa morta do protagonista é biológico, dispositivo de rastreamento, animação? O que se pode considerar vago pode, em vez disso, ser visto como indeterminação, expressão de uma obra aberta, pessoal, que faz um rico "diagnóstico" do mundo contemporâneo com interseções entre psicologia, corpo, sexo, doença, política e tecnologia, incluindo inteligência artificial.

A doença pode ser "o amor entre dois tipos de criaturas alienígenas uma pela outra", como diz Forsythe em *Calafrios* (CRONENBERG, 1975), trazendo à tona a questão da patologia produtiva em termos "cronenberguianos"? Nada melhor que uma frase do próprio cineasta: "Tenho a presunção de que talvez algumas doenças percebidas como doenças que destroem uma máquina que funciona bem na verdade transformam a máquina em uma máquina que faz outra coisa."[115] (apud NEWMAN, 1988, p. 116, tradução nossa) Se podemos tomar um filme como um corpo doente, talvez a doença possa ser sua força – e até mesmo desejável. Perguntemo-nos: o que essas doenças têm a dizer sobre cada filme específico, o mundo do cinema e o mundo em que vivemos?

Referências

BARROS, L. C. *Patologias fílmicas*. Lisboa: FCSH, 2021.

BARROS, L. C.; VIVAR, F. C. "Um corpo-fílmico doente: Subversão formal e potência de vida em E Agora? Lembra-me." *Rebeca*, São Paulo, v. 13, n. 1 (25), p. 1-21, jan./jun. 2024. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/1088. Acesso em: 19 jan. 2026.

CANGUILHEM, G. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

115 | No original: "It's my conceit that perhaps some diseases perceived as diseases which destroy a well-functioning machine, in fact change the machine into a machine that does something else."

COMOLLI, J-L.; NARBONI, J. Cinéma/Idéologie/Critique. *Cahiers du Cinéma*, n. 216, p.11-15, out. 1969.

ELSAESSER, T. Mind-Game Films. In: BUCKLAND, W. (org.). *Puzzle films*: Complex Storytelling in Contemporary Cinema. West Sussex: Blackwell, 2009.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. *Teoria do cinema*: Uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

ESPINOSA, J. G. *La doble moral del cine*. Madrid: EICTV/Ollero & Ramos, 1996.

HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. São Paulo: Vozes, 2015.

HEGENBERG, L. *Doença*: um estudo filosófico. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1998.

MARKS, L. U. *The skin of the film*: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

MOTA, A. O corpo sob as lentes neoliberais do presente. Medicina, saúde e cuidado de si. In: Esteves, A.; Andrade, J. G.; Amaral, I. (orgs.). *Reflexões sobre a história do corpo*. Visões interdisciplinares. Braga: FCT/MCTES., 2024, v. 1, p. 94-107.

NEWMAN, K. *Nightmare Movies*. London: Bloomsbury, 1988.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

ROCHA, G. Estética da fome (1965). In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SHAVIRO, S. *O corpo cinemático*. São Paulo: Paulus, 2015.

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

TRUFFAUT, F. *Hitchcock/Truffaut*: entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, L. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess." *Film Quarterly*, Berkeley, v.44, n. 4, p. 2-13, 1991.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Filmes citados:

CALAFRIOS. Direção: David Cronenberg. Canadá: Cinépix Film Properties, DAL Productions, Canadian Film Development Corporation, 1975.

O SENHOR dos Mortos. Direção: David Cronenberg. Canadá, França: SBS Productions, Prospero Pictures, Saint Laurent, 2024.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Brasil: VideoFilmes, 2007.

SPIDER. Direção: David Cronenberg. Canadá, Reino Unido: Odeon Films, Capital Films, Artists Independent Network, 2002.

Título: A gestão do olhar: espaço e trabalho em O Iluminado, de Stanley Kubrick

Title: The management of the gaze: space and labor in Stanley Kubrick's The Shining

Eduardo de Faria Carniel

Resumo: Este artigo analisa a organização espacial do Hotel Overlook em *O Iluminado* (1980) sob a ótica das relações de trabalho. Focando no gerente Ullman e na encenação, investiga-se a hierarquia visual que alterna entre ocultação e revelação da mão de obra. Discute-se a ambiguidade de "*overlook*" (supervisionar/negligenciar) para demonstrar como a racionalidade administrativa apaga violências. Propõe-se que o horror da obra reside na eficiência gerencial que torna invisíveis as tragédias humanas.

Palavras-chave: Stanley Kubrick, *O Iluminado*, Espaço cinematográfico, Relações de trabalho, Composição de cena

Abstract: This article analyzes the spatial organization of the Overlook Hotel in *The Shining* (1980) from the perspective of labor relations. Focusing on manager Ullman and the *mise-en-scène*, it investigates the visual hierarchy alternately concealing and revealing the workforce. It discusses the ambiguity of "overlook" (to supervise/neglect) to demonstrate how administrative rationality erases violence. It proposes the film's horror lies in managerial efficiency, which renders human tragedies invisible.

Keywords: Stanley Kubrick, *The Shining*, Film space, Labor relations, Scene composition

O filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, é um longa notório pela sua carga de mistério e opacidade interpretativa. Dentre muitos possíveis aspectos que poderiam ser enquadrados em uma leitura da obra, o objetivo deste artigo será propor uma análise da organização do seu principal espaço: o Hotel Overlook. Buscaremos demonstrar como a dimensão espacial do filme é uma categoria fundamental para compreender os materiais históricos que comparecem formalmente ao longa. Afinal, mesmo observando apenas o enredo, a presença do Overlook é ubíqua: o filme se passa praticamente todo em seus domínios, e a família Torrance - chamada a passar o inverno no hotel, graças à contratação do pai Jack para um cargo de zelador - se sujeita a todos os seus tormentos sem conseguir sair. No caso de Jack, após ser levado, em um frenesi de violência, a tentar assassinar a própria família, o personagem permanece no local por tempo indeterminado, pois morre no seu terreno no desfecho.

À primeira vista, essa atração é compreendida a partir da lógica sobrenatural, como se o Overlook tivesse uma consciência independente que atuasse para manter as suas vítimas por perto. Enquanto essa é uma explicação favorecida por muitos intérpretes[116], se abstrairmos o componente sobre-humano, fica evidente que a relação fundamental estabelecida entre Jack e o Overlook é, na verdade, uma relação de trabalho. Essa percepção se demonstra desde a entrevista de Jack com seu futuro chefe Ullman, que gira por completo em torno de condições e circunstâncias econômicas. Tal constatação começa na própria composição da sua sala, que remete ao mundo corporativo, com o arranjo quadrado e monocromático alusivo aos cubículos de escritório, o café servido em copos de plástico (mesmo material de que parecem ser feitas as plantas) e a luz branca fluorescente que vem de dentro e de fora do escritório. O tom financeiro da cena segue até chegar nas muitas avaliações de risco que são apresentadas pelo gerente, em que o determinante para qualquer decisão é sempre econômico: o hotel fecha durante o inverno porque não existe compensação de lucros para mantê-lo durante a baixa temporada; as estradas que conectam o prédio às cidades vizinhas ficam cobertas de neve, tornando-o inacessível, porque o preço da sua limpeza regular é muito custoso; as garrafas de bebida são retiradas durante o período fechado por conta do aumento do valor do seguro ao mantê-las lá; e o próprio trabalho de Jack é enquadrado como uma imposição financeira, pois a função se justifica para apaziguar a depreciação causada pelo frio e o risco de acidentes com a pressurização excessiva das caldeiras, cujo conserto demandaria esforços monetários desnecessários.

Imagem 1 - Jack e Ullman no escritório do gerente



Fonte: O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção de The Producer Circle Company, Peregrine Productions e Hawk Films. Estados Unidos e Reino Unido: Warner Bros, 1980. Mídia digital. 03min45seg.

116 | Algumas leituras influentes que partem desse pressuposto são as de LUCKHURST (2013), que insere o Overlook na tradição das casas mal-assombradas que agem como personagens de Shirley Jackson e Henry James; de MAGISTRALE (2006), que aponta a presença dos banheiros como um espaço de intimidade onde o Overlook revela as suas reais intenções; e de MANCHEL (1995) que enxerga Jack como a principal vítima da manipulação promovida pelo hotel. Não menos importante é a percepção do próprio Stephen King, que famosamente criticou Kubrick por apontar os personagens como a fonte do Mal, porque, na sua opinião, não teria conseguido compreender a "pura maldade desumana" do Overlook (VON KEITZ, 2007, p. 187).

Essa prioridade de Ullman provoca nossa atenção para observar o conjunto da gestão do trabalho no Overlook, e a maneira como ela poderia refletir as concepções do personagem. Podemos enxergar marcas da compreensão do gerente quanto a esse tema contrastando dois momentos: um de pleno funcionamento do hotel, e um momento de transição para o período onde Ullman não estará mais presente. Na cena em que Jack chega ao hotel para fazer a sua entrevista, vemos o saguão repleto de hóspedes, e os únicos trabalhadores que conseguimos avistar são os que têm a tarefa de atendê-los. Todos os funcionários estão trajados com o uniforme vermelho que mais tarde veremos em Lloyd, o barman "fantasma" que aparece na visão do pai, ambientada nos anos 1920. A repetição indica que, mesmo na contemporaneidade, a postura dos trabalhadores busca emular as mesmas figuras que organizavam o hotel no início do século, no momento de ascensão de um novo formato de hospitalidade, como falaremos em breve. Todos os trabalhadores estão no plano de fundo, e ligeiramente desfocados.

O cenário do dia de fechamento do hotel já nos mostra outra conformação. O enquadramento nos apresenta funcionários em trabalhos de limpeza e manutenção, vestidos de cinza, e nenhum dos trabalhadores de uniforme vermelho à vista. Quando Ullman leva Jack e Wendy para conhecer os salões do hotel, espaços em que se implica a presença e circulação de notórios hóspedes, os trabalhadores estão dessa vez no primeiro plano, mantendo e interagindo com os diversos itens de valor artístico e econômico.

Imagem 2 - Jack chegando ao hotel, com um trabalhador de vermelho no fundo



Fonte: O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção de The Producer Circle Company, Peregrine Productions e Hawk Films. Estados Unidos e Reino Unido: Warner Bros, 1980. Mídia digital. 03min26seg.

Imagem 3 - Ullman guia Jack e Wendy pelo hotel ao fundo, com trabalhadores de cinza no primeiro plano.



Fonte: O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção de The Producer Circle Company, Peregrine Productions e Hawk Films. Estados Unidos e Reino Unido: Warner Bros, 1980. Mídia digital. 21min03seg.

A mudança da posição e função dos trabalhadores nos permite inferir sobre a maneira como o ofício no hotel é organizado. Quando os hóspedes convivem, o trabalho aparente é feito de maneira polida, focada nas demandas dos visitantes e padronizado com uma apresentação que reflete a estética do empreendimento. Já no momento de fechamento para o inverno, as funções que estavam sendo ocultadas aparecem, inclusive tomando a frente da imagem. A figura que apresenta aos Torrance (e a nós) o funcionamento do espaço é seu gerente. Sua função nos leva a refletir sobre a sua responsabilidade nesse processo de ocultamento e de revelação das atividades que mantém o Overlook.A performance pautada na lógica econômica de Ullman reflete um dado histórico da profissionalização da hotelaria, como consequência da abertura de novas possibilidades de transporte e de circulação de capital na virada do século XX: a mudança de paradigma de hospedagem entre os antigos "*inns*" e os hotéis modernos, cujo ganho de organização técnica foi possível graças à ascensão do gerente corporativo em detrimento da antiga figura da estalajadeira ("*innkeeper*"). Considerando que existe uma diferença entre as duas funções já no gênero comumente associado aos seus papéis, não é surpreendente que ela indique uma diferença também de caráter ocupacional. Enquanto no modelo tradicional de hospedagem a estalajadeira mesclava funções de proprietária e trabalhadora, a moderna gerência científica pautou-se pela especialização e pela ocultação do esforço laboral (MOORE, 2022, p. 152-153).

Em termos de organização do trabalho, a estalajadeira mantinha um contato mais direto com as demandas específicas do cotidiano e dos contratempos do espaço, frequentemente sendo ela mesma a realizar as suas tarefas braçais. Enquanto isso, o "profissionalismo" da posição do gerente se define na prática pela sua separação dos ofícios específicos, e assim como o advento dessa posição em outros espaços de trabalho, pela supervisão centralizada de múltiplas funções parciais, cujo sentido de totalidade consegue ser acessado pelo cargo do administrador. Em relação ao trabalho hoteleiro especificamente, um outro componente nessa gestão é essencial no que se conhece como seus empreendimentos modernos: a ilusão do apa-

gamento do trabalho de manutenção e cuidado, com a face aparente aos hóspedes do negócio se restringindo aos funcionários de atendimento ao público, com um código claro de conduta e aparência.

É esse processo de apagamento que parece ser suspenso no momento em que Jack e sua família se mudam para o Overlook. No momento em que a figura de Ullman está prestes a se ausentar do prédio, os movimentos que antes operavam em espaços encobertos da vista dos hóspedes ficam evidentes, e a ilusão de funcionamento autônomo do hotel (marcada pela ausência dos trabalhadores de cinza na primeira visita de Jack) é desfeita. Esse deslocamento coloca em questão o caráter da tarefa de um gerente como Ullman, em uma instância típica de um hotel moderno: seu objetivo, já evidente desde a cena da entrevista, é o de propor uma organização racionalizada dos diversos elementos que convivem dentro do hotel, apontando o lugar de cada um e trabalhando para que essas diferentes instâncias não conflitem ou interfiram entre si.

Se no dia de fechamento podemos apreender um relaxamento da contenção aos bastidores do trabalho de manutenção e limpeza, também é verdade que ainda existe uma separação evidente entre os espaços de cada tipo funcional do lugar: no momento anterior à entrada no *Colorado Lounge*, o gerente e a família passam por um saguão onde as pessoas ao fundo não vestem uniformes e carregam bagagens, aparentando serem hóspedes. É só quando Ullman e os Torrance atravessam a porta em direção ao salão que os funcionários aparecem - e a câmera em travelling lento propõe uma ruptura visual entre os dois espaços, mostrando-nos um pilar que serve de transição entre ambientes, reforçado pela mudança da iluminação (de amarelada e quente para branco-azulada). Forma-se, assim, uma metáfora visual da separação entre cliente e trabalhador, e da organização que cria divisões claras entre os diferentes sujeitos convivendo no hotel.

Imagem 4 - Ullman inicia o tour ao hotel, clientes com malas ao fundo.



Fonte: O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção de The Producer Circle Company, Peregrine Productions e Hawk Films. Estados Unidos e Reino Unido: Warner Bros, 1980. Mídia digital. 20min38seg.

Imagem 5 - câmera em travelling enquadra pilar após a Imagem 4.



Fonte: O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção de The Producer Circle Company, Peregrine Productions e Hawk Films. Estados Unidos e Reino Unido: Warner Bros, 1980. Mídia digital. 20min42seg.

Imagem 6 - Ullman e família Torrance entram no ***Colorado Lounge***.



Fonte: O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Produção de The Producer Circle Company, Peregrine Productions e Hawk Films. Estados Unidos e Reino Unido: Warner Bros, 1980. Mídia digital. 20min45seg.

Se essa cena exemplifica como, mesmo no seu momento de desmontagem, os espaços de circulação continuam discretos inclusive em relação aos diferentes trabalhadores, a conclusão é que o gerente e seus assistentes são as únicas figuras que conseguem atravessar de um ao outro. Salta aos olhos como a atração que o Overlook tem sobre o enredo do filme se estende ao seu gerente, que tem autoridade única sobre o espaço, e até mesmo um poder de atração aparentemente literal, já que a maioria dos personagens que passam pela cena parecem se encaminhar a ele para proferir o seu "*tchau, Sr. Ullman*". O gerente se apresenta, inclusive, como

algo próximo de um narrador durante o tour à família, apresentando o hotel e sua história dentro de uma razão ordenadora que congrega suas multiplicidades no discurso de um vendedor astuto.

Agora, se Ullman se apresenta como um narrador do Overlook, é evidente que a história a ser contada virá a partir de um conjunto de pressupostos ideológicos. Se um deles, como já vimos, envolve a profissionalização e a racionalização máxima do olhar da supervisão pela ótica econômica, não foge a ele também a relativização da violência dentro do paradigma geral do hotel como apenas mais uma parte dos ossos do ofício. Essa noção, que talvez é inconsciente, transparece em outros dois momentos: quando Ullman relata a Jack a tragédia da família Grady (cujo patriarca assassinou a família na sua estadia anterior como zelador) durante a entrevista de emprego, no mesmo fôlego em que caracterizou o conjunto de perigos econômicos a que o hotel está sujeito; e quando retransmite ao casal Torrance a curiosidade sobre a origem indígena do terreno do hotel, transformando um processo de espoliação em apenas mais um "causo" inusitado, da ordem das lendas urbanas. A semelhança desses dois momentos indica uma familiaridade de tratamento tanto da violência pessoal quanto da histórica, e a presença desses comentários associados a observações de ordem empresarial aponta para uma proximidade desconfortável entre a normalização da barbárie e a lógica econômica que sustenta a profissão do gerente.

A marca no discurso de Ullman da combinação entre esses dois traços pode então ser entendida como a perspectiva predominante sobre o que é, de fato, o Overlook. Não por acaso, os dois aspectos se relacionam com uma ambiguidade linguística no seu nome: a organização profissional e racionalizante, com uma rígida divisão hierárquica entre funções de gerenciamento, de postos de trabalho e de clientes só é possível graças à presença de uma ocupação que foi criada junto com o próprio modelo de negócio, cuja função é "*to overlook*", ver de cima, supervisionar e ter uma visão privilegiada de totalidade; e o processo de relativização e até estetização da violência constitutiva de empreendimentos como esse - seja no processo de exploração dos seus trabalhadores ao ponto da insanidade (que como veremos no enredo do filme, é uma prática recorrente ao longo da história do hotel), seja nos conflitos que espelham abusos de natureza mais abrangente como às relacionadas à expansão e colonização dos Estados Unidos - termina por reduzir essas barbáries a circunstâncias que são prontamente "*overlooked*", desconsideradas, relegadas ao plano de fundo e às margens da cena e do discurso. O próprio conceito de racionalização, balizador do mundo do trabalho e da vida social no momento histórico de produção do longa, "pode ser definido como a destruição ou a ignorância de informações para facilitar seu processamento." (BENIGER, 1986, p. 15), trazendo em si essa combinação entre organização e apagamento. Conclui-se, portanto, que a organização espacial do filme mimetiza o olhar do gerente, buscando revelar uma estrutura de poder que, para manter a sua "visão de totalidade" e o funcionamento do negócio, necessita condenar as tragédias humanas e históricas ao esquecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENIGER, J. R. **The control revolution: technological and economic origins of the information society**. Cambridge: Harvard University Press, 1986, 508 p.

MAGISTRALE, T. **Hollywood's Stephen King**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006, 233 p.

MANCHEL, F. What about Jack? Another perspective on family relationships in Stanley Kubrick's "The Shining". **Literature/Film Quarterly**. Maryland, v. 23, n. 1, p. 68-78, 1995.

MOORE, R. **Hotel modernity: corporate space in literature and film**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022, 240 p.

VON KEITZ, U. The Shining - frozen material: Stanley Kubrick's adaptation of Stephen King's novel (p. 179-189). In: KEPPLER, M. e REICHMANN, H. **Stanley Kubrick**. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 2007, 303 p.

Fraturas entre cinema e psicanálise: alguns problemas teóricos dessa aproximação[117]

Fractures between cinema and psychoanalysis: some theoretical problems of this approach

Eduardo Brandão Pinto

Resumo: Este ensaio discute as dificuldades teóricas de aproximação entre cinema e psicanálise, defendendo que os pontos de contato entre os campos podem ser buscados em nível epistemológico. Na primeira parte, elaboro alguns dos desafios que tem marcado as tentativas de articulação nessa chave. Na segunda, procuro indicar um possível ponto de contato entre cinema e psicanálise, como teoria e prática da experiência de subjetividade: a dissolução do pensamento reflexivo.

Abstract: This essay discusses the theoretical difficulties involved in bringing cinema and psychoanalysis into dialogue, arguing that their points of contact can be sought at an epistemological level. In the first part, I develop some of the challenges that have marked attempts to articulate them along these lines. In the second, I seek to indicate a possible point of contact between cinema and psychoanalysis, understood as a theory and a practice of subjective experience: the dissolution of reflective thought.

Palavras-chave: cinema e psicanálise, teoria do cinema, subjetividade.

Keywords: cinema and psychoanalysis, film theory, subjectivity.

Relação entre cinema e psicanálise como problema epistemológico

A aproximação entre psicanálise e cinema vai além da relação entre um campo de saber e uma forma de arte ou comunicação, como se o segundo ilustrasse a produção do conhecimento engendrada no primeiro. Este artigo pretende sintetizar alguns problemas da articulação teórica entre cinema e psicanálise, perseguindo vias que interliguem os dois campos pelas condições históricas e epistemológicas que os constituem internamente.

A contemporaneidade entre os dois campos é facilmente verificável. Costuma-se atribuir ao nascimento do cinema as sessões realizadas pelos irmãos Lumière em dezembro de 1895, e ao surgimento da psicanálise a publicação dos *Estudos sobre a histeria*, de Freud, de mesmo ano. As primeiras duas décadas do século XX são consideradas os anos de formação de uma

117 | Este artigo foi escrito com apoio da bolsa de Pós-Doutorado Nota 10, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro.

"linguagem cinematográfica clássica", com D. W. Griffith, Louis Feuillade, Giovanni Pastrone, entre 1913 e 1916; e de um sistema de métodos abordagem clínica por Freud, com destaque para seus escritos sobre a técnica, publicados de 1911 a 1915. Nas décadas de 1920 e 1930, tanto o cinema quanto a psicanálise passam a se estabelecer enquanto, respectivamente, expressão artística/comunicacional e campo de atuação profissional da psicologia clínica.

Essa sincronicidade não nos demanda alguma explicação complexa, pois basta-nos reconhecer que cinema e psicanálise fazem parte de um movimento emergente da virada do século XIX para o XX, a envolver o aparecimento de novas técnicas e formulações teóricas, que podemos associar, em parte, ao adensamento da vida urbana e novos problemas nas relações entre o corpo e os estímulos, entre o sujeito e a linguagem, ou de modo geral, novas teorias e práticas da subjetividade.

Nesse sentido, é notável que a primeira obra teórica conhecida sobre cinema seja de autoria de um psicólogo, *The Photoplay, a psichological study*, publicada em 1916, de autoria de Hugo Munsterberg, professor psicologia da Universidade de Harvard. Munsterberg encontrava no cinema técnica capaz de potencializar a capacidade perceptiva e emocional dos sujeitos, em conformidade com os desafios trazidos pelo capitalismo industrial em expansão. Mas é a partir de 1970 que a relação do cinema com a psicanálise ganhará nova espessura teórica, testando caminhos variados pelos quais essa aproximação pode ser explorada. Naquele momento, algumas vertentes das teorias do cinema buscavam reelaborações que as colocassem à altura das transformações introduzidas pelas vanguardas modernas – diante cinemas novos seria preciso fabricar teorias novas, que atualizassem a compreensão do filme e dos seus modos de interação com a história e a vida social. Nesse contexto, a teoria psicanalítica, especificamente de linha lacaniana, foi convocada para reelaborar os critérios de leitura da obra fílmica e repensar a relação entre o cinema e a "realidade" externa. Enquanto as teorias do realismo oriundas da influência de André Bazin fundamentavam a relação entre o filme e o mundo na transmissão ontológica implicada na fotografia, alguns autores preferiam direcionar o cinema para as formas de produção de subjetividades, como o gozo, o corpo, o significante, inclusive encontrando no complexo conceito de "real", elaborado por Lacan, um possível ponto de conexão. Esse esforço resultou em textos hoje canônicos, com destaque para a edição de 1975 da revista *Communications* dedicada à interface entre cinema e psicanálise, constando de uma versão de "O significante imaginário", de Christian Metz, além artigos de Roland Barthes, Félix Guattari, Julia Kristeva e Raymond Bellour, entre outros.

Do lado da psicanálise, algumas vertentes também realizaram um movimento de aproximação com o cinema, buscando expandir a teoria psicanalítica para além da prática clínica, como campo teórico autônomo, capaz de oferecer conceitos e critérios para pensarmos diversas formas de produções culturais, estendendo-se aos objetos de consumo. Nesse âmbito, vale destacar a Escola Liubliana de Psicanálise, de autores como Slavoj Zizek, Mladen Dolar, Miran Bozovic, que encontra no cinema um campo privilegiado de interlocução – por motivos que tornaremos à frente – levando alguns deles à colaboração com revistas de crítica de cinema, como a *Cahiers du Cinéma*

Apesar desse histórico de aproximações que deixou contribuições significativas internamente dentro dos dois campos, a aproximação entre cinema e psicanálise foi com frequência abordada em termos reducionistas. Uma busca bibliográfica de textos que articulem cinema e psicanálise revela que – especulativamente falando – a maior parte deles constitui a aplicação de um saber psicanalítico sobre um objeto tomado em analogia à unidade psíquica de um sujeito concreto. Nesse sentido, podemos dizer que há pelo menos quatro instâncias que são submetidas a uma análise, tornando o filme um "divã dos pobres", em expressão sarcástica de Guattari (1980). Essas quatro instâncias são:

- os personagens, no que talvez seja a mais simples dessas aplicações, em exemplo da análise de Freud sobre *Hamlet* e *Édipo Rei*;

- os cineastas, que seriam individualmente examinados segundo os motivos inconscientes que levaram a criar desta ou daquela maneira, tendo como exemplo o texto de Freud sobre Leonardo da Vinci;

- o espectador, tomado como um sujeito genérico, médio, que encontraria no filme um objeto de enganche na manifestação dos sintomas, permitindo acesso a uma crítica social mais refinada;

- ou, ainda, em um modo de abordagem mais recente, o próprio filme, entendido como unidade de análise, em sua construção formal em que as imagens/sons, a mise en scène e a montagem são interpretadas como analogias ilustrativas de construções psíquicas típicas.

Essas abordagens podem contribuir para os estudos de psicanálise, cumprindo a função de delinear um objeto analítico de acesso comum, já que a situação da clínica é, por sua natureza, de ordem privada e de difícil compartilhamento em textos teóricos. Todavia, para o cinema ou para a tentativa de pensarmos uma aproximação não hierárquica entre os dois campos, a submissão do cinema como caso para aplicação de um saber anterior, formado em outro campo, acaba por reduzi-lo à condição de objeto.

Poderia ser útil olharmos, quanto a esse problema, para as aproximações mais sofisticadas entre o cinema e outro campo de pensamento, a filosofia, lembrando-nos de autores que, também nas décadas de 1970 e 1980, encontraram no cinema não um objeto de aplicação de um saber constituído, mas a produção de pensamento, como autômato capaz de forçar a pensar por uma tração interna – tendo como casos mais notórios as obras de Stanley Cavell e Gilles Deleuze. Seja na própria existência do filme – pela construção de mise en scène, pela composição dos planos, pela associação de imagens e sons – seja nas teorias do cinema, o campo cinematográfico mostra-se capaz de desenvolver problemas e caminhos de pensamento autônomos, de modo que qualquer tentativa de aproximação com outro campo deveria começar buscando os pontos de contato entre as epistemologias de ambos. Como os conceitos e saberes do cinema e da psicanálise são forçados a profundas transformações e deslocamentos, quando postos em contato?

A resposta passa por rastrear afinidades estruturais nos modos como as bases de pensamento se constituem em ambos os campos e como elas, para entrarem em contato uma com a outra, precisam mover suas peças internas. Em termos concretos, isso quer dizer que a teoria psicanalítica, quando aproximada do cinema, deve ser forçada a mover-se para suas zonas periféricas, buscar conceitos ainda não estabelecidos, fazer emergir leituras criativas, embora não irresponsáveis, das obras de autores canônicos, como Freud e Lacan; da mesma forma, a teoria do cinema e o pensamento do próprio filme devem ser postos em suspeita, forçados a colocar em latências dimensões improváveis da experiência cinematográfica, para que afetem o curso do pensamento.

Fraturas internas como ponto de contato

Gostaria, então, de propor um problema para as perspectivas de aproximação entre cinema e psicanálise, partindo da hipótese de um ponto de conexão entre os dois campos. Para isso, vou desenvolver, de modo bastante sintético, uma linha de estruturação epistemológica que atravessa a experiência clínica e a teoria psicanalítica. Em seguida, vou comentar criticamente, com visada panorâmica, a psicanálise fílmica proposta pela Escola Liubliana, sob a figura de Slavoj Zizek.

De saída, dizemos que o discurso do analisando, na situação clínica, é constituído pela mesma clivagem que instaura o discurso confessional em primeira pessoa, partido em duas instâncias: de um lado a do falante (que narra, elabora, associa), na qual se produz a linguagem e a relação com o receptor; e de outro a do falado (aquele que é objeto de sua fala, uma espécie de "personagem" das rememorações), que oferece a matéria vivida que alimenta o discurso. Em tradições filosóficas reflexivas, como nas *Meditações* de Renée Descartes, podíamos encontrar clivagens próximas atuando no motor de fundação do pensamento: o ser que age, anda, come, respira, sente, trabalha e especula é objeto de observação do ser reflexivo que, num sobrevoo, faz advir o pensamento. Nesse sentido, a instância do ser falante é que possui a primazia do pensar, encontrando no falado a matéria necessária de sua especulação.

Porém, uma das notações fundamentais do método terapêutico de Freud consistiu em, de um lado, reconhecer a clivagem entre falante e falado que estrutura o discurso do analisando, e de outro, apostar a eficácia da experiência psicanalítica na destituição da polaridade que hierarquiza essas duas instâncias. O sintoma nomeia aquilo que atravessa do falado ao falante, manifestando-se tanto no conteúdo das rememorações, quanto no aqui-e-agora da elaboração. A representação é rompida pelo *ato* no qual, diante do analista, o analisando repete o sintoma que salta do passado sobre o qual se especula para vibrar na formação das palavras, na inflexão da voz, na matéria carnal e sensória que se apresenta na situação clínica (FREUD, 2010, p. 199). Conceitos como transferência e resistência dão elaboração a modos pelos quais os sintomas observados no sobrevoo do discurso caem sobre a fala, colocando-a em lugar de suspeição. Diferentemente do ser reflexivo, o falante não possui o privilégio do pensamento, estando sujeito aos mesmos engodos que acometem o "personagem" de seus relatos.

A experiência do tratamento psicanalítico orienta-se pela reconstituição do sujeito a partir do movimento de contato entre as duas instâncias. Por isso, o trabalho do analista, como Freud indica em seus escritos sobre a técnica, passa por manejar entre dois movimentos – de um lado, a abertura de espaço para que a situação clínica crie uma "arena" de manifestação de sintomas (FREUD, 2010, p. 206), e, de outro, pressionar para que tais manifestações sejam direcionadas à ordem da elaboração e da representação discursiva.

Slavoj Zizek reconhece, na própria definição da arte moderna, a produção de uma clivagem entre uma experimentação pré-linguística e uma elaboração linguística posterior:

"Uma obra de arte modernista é, por definição, 'incompreensível'; ela funciona como um choque, como a irrupção de um trauma que solapa a complacência de nossa rotina cotidiana e resiste a ser integrado ao universo simbólico da ideologia dominante; em seguida, após esse primeiro encontro, a interpretação entra em cena e nos permite integrar esse choque"[118] (ZIZEK, 1992, p. 1).

A partir das décadas de 1960 e 1970, o choque que Zizek reconhece no interior da experiência estética modernista abandona o espaço circunscrito da arte para se disseminar como estruturante da experiência subjetiva. A imagem disseminada em seus distintos estatutos – cinemas, jornalismo, televisão, publicidade – passa a ser reconhecida como meio produtor do choque, não mais experienciado como um problema estético, mas, agora, generalizado enquanto efeito das formas de comunicação e de produção de subjetividade contemporâneas.

Diante desse contexto, o cinema constituirá um campo privilegiado para prática e a elaboração teórica das tensões do campo psíquico, uma vez que agrega, em seu natureza material, as duas dimensões que Zizek creditava à arte modernista: tendo a imagem por matéria, o cinema é fundamentalmente composto pelo elemento socialmente elevado ao papel de produtor de choque e que concentra a função de mediação da relação entre sujeito e mundo (como em críticas da "sociedade do espetáculo"); por outro lado, o cinema é igualmente formado por articulações da ordem da linguagem, com potencial de construção narrativa, discursiva e representacional, de produzir, ele mesmo, a crítica dos sintomas que o constituem. Em outras palavras, num contexto sócio-histórico em que a imagem aparece como objeto estruturante da experiência subjetiva, o cinema é o campo capaz de explorar o domínio sobre essa matéria, ao mesmo tempo em que extrai dela uma dimensão reflexiva, tomando de volta ao artístico o potencial do choque que lhe fora roubado.

Talvez por isso, os psicanalistas da Escola Liubliana encontravam nos filmes de Hitchcock dos anos 1950 e 1960, não somente exemplo fundamental para aproximação entre cinema e psicanálise, mas também o objeto privilegiado de compreensão do sujeito em seus novos pontos de tensão. Nesses filmes pode-se flagrar, afirma Zizek, a "indexação, no interior do conteúdo diegético do filme, de seu próprio processo de enunciação e de consumo" (ZIZEK, 1992, p. 5).

118 | Tradução do autor.

Contudo, deveríamos suspeitar desse encontro feliz entre cinema e psicanálise preconizado por Zizek, que o levou, inclusive, a organizar um livro com o título sugestivo de, em tradução livre, *Tudo o que você sempre quis saber sobre Lacan (...mas tinha medo de perguntar a Hitchcock)*. Do ponto de vista teórico, parece haver a pressuposição de uma 'docilidade' dos filmes analisados de Hitchcock para a abordagem psicanaliticamente orientada, organizados pelo perfeito ajuste entre o "conteúdo diegético" e o "processo de enunciação e consumo". No limite, essa perspectiva acaba por aproximar-se mais do ser reflexivo cartesiano do que da tensão movente entre o dito e o dizer que constitui o processo psicanalítico. Talvez por esse motivo algumas tentativas de aproximação entre cinema e psicanálise, sob a esteira da Escola Liubliana, tenham conseguido preservar estável seu sistema teórico, quando aplicado aos filmes. Descobrindo nas obras um espelho epistemológico, a teoria fica livre de experimentar a tensão, não apenas com o cinema, mas com seus pontos de fratura internos.

Como pensar, então, o modo como o cinema responde, por meio do manejo da imagem e do som, das associações de montagem, das construções de temporalidades, ao esvaziamento do choque que constituiria, como vimos com Zizek, o momento "pós-moderno"? Por hora, portanto, podemos dizer que a resposta deve passar pelo decaimento da estrutura reflexiva – choque seguido de elaboração – em favor do atravessamento comum a essas duas instâncias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Freud, S. "Recordar, repetir, elaborar." In *Obras Completas. V 10.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Guattaro, F. "O divã dos pobres." In Metz, C. et all. (Orgs.) *Psicanálise e Cinema.* São Paulo: Global, 1980.

Zizek, S. (Org.) *Everything You Always Wanted to Know about Lacan*. London; New York: Verso, 1992.

Chef's table: visualidade háptica e experiência vicária ou Porque me apaixonei por ele?

Chef's table: haptic visuality and vicarious experience or Why did I fall in love with him?

Elizabeth Motta Jacob

Resumo: Este estudo visa tratar da criação de visualidade háptica tendo como referencial a série documental, *Chef's table*, Neetflix, sobre gastronomia, que nos trás o chef Grant Achatz como protagonista. Me deterei nas imagens e no que elas evocam a nível sensório, sinestésico e háptico para tecer minhas inferências entre uma construção de visualidade afeita a um cinema de cunho autoral aplicada a um produto audiovisual voltado para o consumo de massa.

Palavra Chave: Visualidade háptica, direção de arte audiovisual, visualidade.

Abstract: This study aims to address the creation of haptic visuality using as a reference the documentary series, Chef's Table, on Netflix, about gastronomy, which features chef Grant Achatz as the protagonist. I will focus on the images and what they evoke on a sensory, synesthetic, and haptic level to draw my inferences about a construction of visuality suited to auteur cinema applied to an audiovisual product aimed at mass consumption.

Keywords: Haptic visuality, audiovisual art direction, visuality.

A cozinha na TV:

Em 1936 a BBC, Reino Unido, iniciou a primeira transmissão regular de TV do mundo. A mesma foi interrompida em 1939 sendo retomada em 1946. Neste momento surgiu o primeiro programa de culinária na TV, *Cookery*, conduzida por Philip Harben, que consistia na apresentação de receitas.

Já nos Estados Unidos da América, a televisão começou, em caráter experimental nos anos '30 estreando oficialmente em 1939. Em 1946 passou a fazer transmissões regulares e, em 1949, surgiu *I love to eat* conduzido por James Beard, um programa onde receitas norte-americanas eram ensinadas. Nos anos '40 surgiram diversos programas culinários geralmente ligadas à publicidade de marcas de alimentos.

O grande marco nas emissões sobre cozinha vem a ser *The French Chef*, 1963, com Julia Child. Ela era uma autoridade na cozinha, formada pela Le Cordon Bleu, o que mudou o caráter destes shows. Além disso cozinhava diante das câmeras sem esconder falhas e improvisos o que dava um caráter autentico ao espetáculo. Os episódios duravam 30 m permitindo mostrar uma receita inteira. A edição com poucos cortes, planos que davam detalhes dos procedimentos executados e o cenário, reforçavam a naturalidade do programa. Neste show, técnicas complexas eram apresentadas e trazidas de forma acessível. Além disso, se apresentou pela primeira vez na TV a culinária francesa como um patrimônio cultural, trazendo a noção de tradição e técnica. A performance de Child foi central para criar a figura do chef-celebridade, tirando esta função da invisibilidade na medida que evidenciava o processo, a comida, o gesto culinário.

Ah, os gestos:

Durante os anos finais do século XIX e no século XX, o gesto muda de estatuto nas artes visuais, passando a tornar-se fim em si mesmo, assim, a pincelada, a ação corporal, o traço, são entendidos enquanto registros de subjetividade e da presença do artista.

Agambem em *Notas sobre o gesto* (2008) nos aponta que o gesto não é nem puro meio, nem puro fim, mas uma exposição da medialidade. Deste modo o gesto é aquilo que nos permite visualizar o meio do agir humano, pura visualidade do ato enquanto tal. Isso é, o gesto não é mero veiculo de transmissão de um conteúdo, mas a manifestação da própria passagem do pensamento à forma. Ele revela a mediação entre o invisível -pensamento, intenção, a energia criadora- e o visual - a obra, a ação-, sua expressão sensível.

Flusser em *Gestos* (2014), propõe uma fenomenologia dos movimentos carregados de sentido, distinguindo-os de meros atos mecânicos. A preparação de um prato, tal como a criação de uma obra, é gesto cultural e comunicativo, inscrito numa rede de significados. O gesto é, portanto, aquilo que converte o invisível em experiencia sensível.

Paul Zumthor em *Performance, recepção e leitura* (2018), ao pensar performance mostra que o gesto não é apenas funcional, mas um ato que produz presença e sentido no instante em que se realiza.

Então, se o gesto pode ser entendido como aquilo que torna visível a medialidade do agir humano, podemos concluir que na cozinha, ele torna visível e degustável, a passagem de uma intenção criadora para o prato. É no gesto que se revela a cultura, estilo e identidade do cozinheiro, além de ser o veículo que permite que o alimento chegue ao sabor desejado.

Focillon em *Elogio da mão* (1934), vem a reforçar a noção de que a mão, no gesto, transforma ideias em forma, dando corpo aquilo que não o tinha. Podemos estender esse pensamento à consideração de que na cozinha a inteligência se expressa no ato e na manipulação dos ingredientes.

Nas artes visuais, o gesto carrega a memória do corpo, das escolas de arte dialogando com um repertório histórico. Na gastronomia isso também ocorre, os gestos são expressão de uma linguagem técnica que a organiza a transformação da matéria prima em prato, operação que condessa sabores, técnicas e escolhas sensíveis. Na coreografia de gestos desenhado pelo cozinheiro é que a autoria se revela.

Se pensarmos em termos de performance nas artes visuais há a utilização do gesto como acontecimento carregado de sentido. O gesto torna-se espetáculo e experiencia para o espectador. Na gastronomia, o serviço e a mise-en-scene, para além dos atos de cozinhar e montar pratos, também podem adquirir um caráter performático a fim de criar experiencia estética e sensorial. A noção de gesto extrapola a ideia de movimento físico e passa a ser compreendido como ato expressivo, criador e comunicativo.

Montarini em *Comida como cultura* (2004), enfatiza que a alimentação é linguagem portadora de tradições, memórias e identidades. Cozinhar, servir e comer podem ser lidos como performances culturais, já que fazem parte de um acontecimento estético e social. Estes autores, colocados em dialogo, apontam que o gesto, é a ponte entre a criação e comunicação, técnica e imaginação, individualidade e coletividade.

A noção de Experiência

Trago essas aproximações a fim de ligar os pontos que estabeleceram a mudança de status da gastronomia para arte. Para além do gesto entende-se que a gastronomia ocupou espaços na TV, criou ídolos, ativou a noção de experiencia no que tange a vivência promovida no interior dos restaurantes de alta gastronomia. Tais restaurantes, em geral, se propõem a ser imersivos, geradores de alteridade, capazes de criar isolamento em relação mundo exterior e de entorpecer com luz definida em diferentes zonas, intensidades e dramaticidade. Eles oferecem uma sequencia de sensações no movimento de passos narrativos que os menus degustação proporcionam. Eles trazem o cliente para um mundo de artifícios capaz de gerar uma experiência estética, para além de gustativa.

De outro lado, no cinema a noção de dispositivo, segundo Jacques Aumont (1995), é muito relevante. Para ele o dispositivo é uma maquina de produção de sentido e de percepção, onde o espectador é colocado em uma posição física e simbólica especifica. O cinema existe nesse arranjo técnico e perceptivo que coloca o expectador diante da imagem em movimento. Trata-se de um dispositivo sem neutralidade, capaz de estruturar a recepção. Para ele (2004), o dispositivo é importante para a experiencia cinematográfica entendida como vivência estética e perceptiva, na qual o espectador experimenta o tempo, as emoções e o pensamento através da imagem em movimento.

Deleuze (2018), define a experiencia cinematográfica como, antes de tudo, uma experiencia do pensamento, como a possibilidade de experimentar o movimento e o tempo de modo direto, sensível, não subordinado à palavra ou à narrativa clássica.

Observando o que foi dito nos últimos parágrafos sobre os restaurantes de alta gastronomia e o cinema podemos perceber que ambos têm uma construção de experiencia a ser vivenciada no tempo e no espaço em condições particulares e capazes de orquestrar provocações sinestésicas. Comensais e espectadores usufruem nestes olimpos de provocações sensório motoras promovidas por imagens, sons, corpos que interagem de modo intenso e apreciam o desenrolar de uma narrativa, sendo convidados a vivenciar o que ali ocorre.

Cabe lembrar que os filmes na contemporaneidade são visualizados por meios de diferentes devices, sendo a sala de cinema não mais seu maior agente de difusão. Ao mesmo tempo os salões de restaurante passaram a tratar a permanência e o consumo em seus espaços, como experiencia. Se vimos acima, que alguns princípios que ordenam o dispositivo cinematográfico também se impõem em restaurantes de alta gastronomia, a noção de experiencia talvez seja seu maior agenciador.

Se convencionou chamar de experiencia cinematográfica a vivência cde assistir a um filme em um cinema, englobando não apenas o ato de ver a obra, mas todo o ambiente e as sensações associadas a essa atividade, bem como a vivencia artística e estética ali proporcionada.

É interessante refletir sobre o transbordamento desta ideia para a mesa. Consideramos em primeiro lugar que o próprio desenvolvimento mediatizado da alta gastronomia levou a mudança de status dos grandes chefs de cozinheiros para artistas tendo como consequência a leitura da comida, como produtos portadores de valor estético, provocadores de respostas sinestésicas e emocionais no publico. Em segundo lugar, a generalização da midiatização do ato de comer onde cada ida ao restaurante é atravessada pela captura das imagens dos pratos, seguida de sua postagem em redes. Cabe pensar como este fenômeno movimenta o mercado, agencia e afeta a vivencia em um restaurante, afeta a oferta decursos de gastronomia e o consumo de shows na TV e proliferam um saber social sobre a cozinha. Todos estes produtos são vetores de difusão de uma cultura da elite, contribuído na ratificação de valores por esta classe construídos. Cabe lembrar que

> Guattari (1992) dirá que os aparelhos e organismos sociais mediadores da cultura, principalmente os meios de comunicação massivos, têm cada vez maior preponderância, afirmando padrões estéticos, éticos e políticos. As mídias de massa exercem poder sobre as subjetividades, agenciando comportamentos, determinando movimentos sociais e promovendo o consumo de produtos. Desse modo, interferem nos níveis mais íntimos da subjetividade e agenciam os comportamentos mais variados. Cada indivíduo é influenciado pela sociedade em todas as dimensões de sua subjetividade, mas ao mesmo tempo também possui uma abertura ao conhecimento da sociedade e de si mesmo que lhe possibilita poder interferir sobre esses códigos culturais. Assim, se as mídias de massa determinam muito a individuação das subjetividades, por outro lado é possível uma intervenção dos sujeitos sobre esses determinantes desde que desenvolvam a capacidade de problematizá-los. (GUATTARRI, 1992 apud Bento, 2008, p.2)

Chef's Table

A série documental *Chef's Table* pretende trazer a experiencia da comensalidade nos restaurantes mais estrelados do planeta para dentro dos lares. Organizada em episódios, tem como fio condutor a narrativa de um chef sobre sua trajetória pessoal e profissional. Tal enredo é complementado por depoimentos de outros chefs, críticos e repórteres especializados que ratificam a carreira do protagonista e valorizam a comida e a experiencia oferecida.

Chef's table pretende trazer para um publico ampliado, a experiencia de estar num restaurante de alta gastronomia, partilhando aspirações e afirmando um padrão estético de consumo de elite. Cabe indagar o que torna popular este programa que promove a noção de experiência da comensalidade de forma vicária. Este processo de "terceirização da experiencia" glamouriza e divulga os restaurantes de alta gastronomia, ao mesmo tempo que não os insere em regime de partilha. Goza-se em casa com as imagens de comidas sofisticadas, enquanto pipocas são consumidas.

O episódio selecionado fascina por sua curva dramática bem estruturada e pelas criações de Grant Achatz. Seu restaurante, *Alinea*, 3 estrelas Michelin, tem fachada neutra, sem letreiro, o que aponta para a sua exclusividade. A entrada conta com jogo de espelhos dando a sensação de se tratar de um longo corredor vermelho, campo de imersão e de disponibilidade diante do inesperado. Uma porta na lateral se abre e revela o salão com suas grandes poltronas. Nas mesas reservadas, Achatz se propõe a ativar a emoção, temperar pratos com nostalgia, despertar o olfato, perturbar a visão, provocar a audição, alegrar o espirito com um balão flutuante de açúcar e acabar com as regras de etiqueta ao servir uma iguaria diretamente na mesa.

No restaurante os enquadramentos valorizam os espaços, o andamento da realização e montagem dos pratos. A comida é apresentada no seu fazer - escolha dos ingredientes, teste de sabores-; na montagem dos pratos; no serviço e degustação pelos clientes; e em sua apresentação final em plano detalhe.

A qualidade da imagem é fascinante e seu tratamento é rigoroso e provocativo de uma visualidade háptica, processo muito caro ao chamado cinema de fluxo e, normalmente, muito distante da estética dos programas de culinária. A imagem háptica é aquela que induz um espaço e um modo de percepção "mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção próxima, funcionando pelo toque, como uma forma de contato. O olhar tende a se aproximar e correr sobre a imagem, alongando sua permanência sobre ela" (MARKS, 2000, apud JACOB, 2024, p.71).

Através de enquadramentos particulares, a imagem nos convida a um olhar mais intimo, apegado aos pequenos elementos que estruturam a imagem. A câmera se aproxima do prato, dos elementos que o compõem, da ação que incide sobre estes. Comuns são os planos em câmera lenta, assim como aqueles que marcam o gesto, o jogo de mão do cozinheiro. A imagem é cuidadosamente elaborada, visando construção de um espaço imersivo do espectador. Existem cenas de rua e do interior da cozinha com uma iluminação naturalista. As entrevistas com os críticos e parceiros se dão em ambientes fechados, muito bem enquadrados em fundos

que destacam o personagem. São frequentes os enquadramentos frontais ou em 3/4 e recorte da imagem em plano médio ou próximo. A entrevista com Grant se dá em caráter intimista. No salão, cheio de clientes, a luz é cálida. Na cozinha a iluminação é intensa revelando o processo colaborativo de criação e produção das iguarias. Neste ambiente, a maior parte das cenas com visualidade háptica são produzidas através de planos detalhes que revelam o gesto de cozinhar. A imagem, em proximidade com a comida, destaca as cores, texturas, brilhos, já o gesto captado demonstra a pericia do profissional nos levando a embarcar em seu movimento. A câmera lenta esgarça o tempo e gera a extensão do gesto.

Na apresentação final dos pratos optou-se por fundo escuro, iluminação precisa, grande efeito cênico, o que se estende para os demais episódios. A direção de arte é precisa, mas, quando vamos aos créditos, percebemos que ela não é creditada. Tende-se a não ter, em muitos documentários, um profissional desta área e aqui não foi diferente. Percebe-se, no entanto, que independente da existência de um diretor de arte, existe um pensamento que gera uma direção de arte no produto. Isso ocorre pela sistematização da imagem que atravessa os episódios e por uma gramatica que organiza a visualidade estabelecendo sua potencia imagética. Assim temos rigor na seleção dos objetos, das iguarias, no tratamento da luz, nos enquadramentos que geram uma visualidade específica e pertinente criação de atmosferas.

O léxico é preciso e conduz o espectador experimentar 6 dos pecados capitais: a avareza de querer para si a experiencia proposta, a Ira de não ser um dos comensais, a soberba por negar o desejo de vivenciar aquela experiência, a inveja dos que saboreiam as melhores iguarias, a luxúria de se imaginar entregue ao prazer, a preguiça de satisfazer materialmente seus desejos. A Gula, no entanto, é francamente sabotada.

Referências bibliográficas:

AGAMBEM, G. *Notas sobre o gesto*, Artefilosofia, Ouro preto, n.4, p.09-14, jan.2008.

AUMONT, J. *Estética do filme*, São Paulo: Editora Papirus,1995.

_____. *O Olho interminável*, São Paulo: Cosac & Naify, 1989.

_____. *Teoria dos cineastas*, São Paulo: Editora Papirus, 2004.

BENTO,G. O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica, Ciências & Cognição 2008; Vol 13 (2).

DELEUZE, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*, São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Cinema 2: A imagem-tempo*, São Paulo: Editora 34, 2018.

FLUSSER, V. *Gestos*, São Paulo: Annablume, 2014.

JACOB, E. *Quantos olhos você tem para me tocar?* Reflexões sobre a direção de arte no audiovisual e a construção da visualidade háptica, Rio de Janeiro: Editora Nau, 2024.

MONTARINI, M. *Comida como cultura*, São Paulo: Editora Senac, 2008.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção e leitura*, São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Cinemas do quarto mundo no Brasil a partir da análise do documentário Território Pequi[119]

(Fourth world cinemas in Brazil based on the analysis of the documentary Território Pequi)

Elivelton Ferreira Tomaz
(Mestrando - Unicamp)

Resumo: O curta-metragem documental Território Pequi (2022), de Takumã Kuikuro, apresenta a organização sociocultural da aldeia Ipatse, no Parque Indígena do Xingu. O filme destaca o pequi como alimento essencial e símbolo cultural, evidenciando o papel central das mulheres em todas as etapas de seu aproveitamento. A obra valoriza saberes ancestrais, rituais e relações comunitárias, propondo reflexões do cinema indígena frente à sociedade capitalista.

Palavras- Chave: Território Pequi, Documentário, Indígenas, Takumã Kuikuro, Mulheres.

Abstract: The documentary short film Territory of Pequi (2022), directed by Takumã Kuikuro, presents the sociocultural organization of the Ipatse village, located in the Xingu Indigenous Park. The film highlights pequi as an essential food and a cultural symbol, emphasizing the central role of women in all stages of its use. The work values ancestral knowledge, rituals, and community relations, proposing reflections of Indigenous cinema in contrast to capitalist society.

Keywords: Territory of Pequi, Documentary, Indigenous Peoples, Takumã Kuikuro, Women.

A “Teoria dos Mundos” classificava as nações com base em seu alinhamento político e nível de desenvolvimento, convencionou-se classificar o mundo da seguinte forma: o Primeiro Mundo compreende países como Estados Unidos, Canadá, Japão e as nações da Europa Ocidental; o Segundo Mundo refere-se aos países que integravam a extinta União Soviética e o Leste Europeu; o Terceiro Mundo engloba o continente africano (com exceção da África do Sul), a Ásia não soviética, a Oceania (excetuando-se Austrália e Nova Zelândia) e a América Latina. É a partir dessa lógica classificatória que emerge o conceito de Quarto Mundo, associado aos povos originários e às suas produções culturais, entre elas o cinema.

Destaca-se entre os povos originários (povos do quarto mundo): a posse comum da terra, a organização para que todos tenham uma quantidade de bens equivalentes para sobrevivência, descartam a acumulação de bens materiais, trabalham em produção cooperativa, em geral

119 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 6: territórios em disputa, geografias em transformação na Universidade Federal do Pará

tratam a natureza como entidade sagrada, provedora de alimentos que os sustentam e dão a manutenção da vida. Diferente da cultura capitalista que detém do consumo massivo dos bens materiais e do seu excessivo acúmulo.

Esse sistema é responsável pela exploração desenfreada dos recursos naturais para produção de plásticos, minérios presentes nos dispositivos eletrônicos que fazem parte do dia a dia de milhões de pessoas, na produção de combustíveis fósseis para o abastecimento de inúmeros carros que emitem dióxido de carbono na atmosfera, contribuindo ainda mais para o efeito estufa, ganha força de um agronegócio que ignora as mudanças climáticas, sabe-se que a maior parte da opressão dos povos originários partem de latifundiários que não reconhecem a posse e demarcação de terras assegurados na lei brasileira, ao contrário são esse grupo de interesse que conduzem a lei, apoiados pela bancada da bala e do boi no congresso nacional, passando impunes de ataques que ocasionam mortes constantes a lideranças indígenas e desaparecimentos de ambientalistas que buscam a justiça do direito da propriedade de terra para esses povos.

Ailton Krenak é figura chave na luta pelo direitos dos indígenas no Brasil, protagonizou uns dos acontecimentos mais emblemáticos no congresso nacional, ele fez parte da Assembleia Nacional Constituinte que elaborou a constituição brasileira de 1988, durante uma CPI de 1987, Krenak discursou na tribuna sua insatisfação com as políticas direcionadas aos indígenas brasileiros, enquanto pintava sua rosto de preto com jenipapo em um discurso emocionante, que o próprio cita o ato como político e artístico que ganha força com o uso da imagem captada pela câmera, e endossa o dizer de que uma imagem vale mais que mil palavras (KRENAK, 2021, p.22).

Por muito tempo as narrativas cinematográficas documentais que rodaram o mundo apresentando os indígenas nos filmes etnográficos como figuras exóticas, destacando seus adornos e a nudez entre eles como elemento de exploração do corpo para ser exibida no cinema mundo afora, captados e direcionados por uma câmera de homem branco com pensamento de colonizador, na maioria dos filmes etnográficos antigos conta com o silenciamento da voz indígena, a fala ficava a cargo de cientistas e narradores voz over, conhecida também por voz de Deus, comumente uma voz masculina, imposta de autoridade (SHOHAT; STAM, 2006, p.67).

No Brasil o projeto VNA (Vídeo nas aldeias), liderado por Vincet Carelli, há quase 40 anos, trabalha as tecnologias audiovisuais com o objetivo de formar cineastas nas aldeias de atuação, com o tempo o próprio VNA foi ganhando características muito além de filmar os indígenas, lidando com as diferenças em que cada aldeia apresentava. Vincet Carrelli é uma importante figura impulsionadora para o surgimento de um cinema indígena feito por indígenas, vale lembrar que ser indígena não é uma característica homogênea, essa pluralidade se espalha pelo Brasil pelas diferentes etnias indígenas, o Vídeo Nas Aldeias tem suas próprias metodologias de construção de imagens, nos primórdios do projeto tínhamos o advento de câmeras em videotapes, a possibilidade dos indígenas se veem na tela da televisão poucos minutos depois de serem filmados, como um espelho do seus comportamentos. Beatriz Nascimento no filme *Orí*, menciona a importância da referência da imagem para se ter referência de nós e do outro, sem

essa imagem há percepção de ancestralidade fica fragilizada.Em Território Pequi (2022), temos uma equipe enxuta, Takumã é diretor, cinegrafista, montador e o intermediador das perguntas do documentário, creditando seus assistentes com câmera de celular que são indígenas da aldeia que captam o ritual de encerramento do filme. O cinema de Takumã é um cinema que vem de dentro das florestas, um cinema de urgência, até mesmo o termo "cinema" era restrito, os diretores indígenas atuais, estão em um cenário muito diferente de 30, 40 anos atrás, onde seria necessário metros e metros de filmes que custariam bastante dinheiro e sem uma rede de apoio de produção e distribuição desses filmes dificilmente esse cinema alcançaria um público e os espaços acadêmicos, o cinema indígena e contra hegemônico, onde boa parte da comunidade científica ainda excluem as ciências populares e os modos de produção de conhecimento (KRENAK, 2021 p.17).

> O Coletivo de Cinema Kuikuro é o desdobramento da criação, em 2002, da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX). A AIKAX foi criada em colaboração com os antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franche- tto, com o objetivo de documentar e preservar a língua, acultura e a história kuikuro. Takumã Kuikuro foi formado no contexto das oficinas do Vídeo nas Aldeias (VNA) e, hoje, é um dos mais destacados cineastas indígenas, com projeção dentro e fora do país. Além disso, Takumã foi o idealizador de um dos primeiros festivais de cinema indígena dirigido por um indígena no país, isto é, o Festival de Cinema e Cultura Indígena (FeCCI), que teve a sua primeira edição em 2022, na cidade de Brasília. O FeCCI tem por objetivo ser um espaço próprio de visibilidade para o movimento audiovisual indígena – promover, por meio do cinema e das artes, o pensamento e o fortaleci- mento da cultura originária. Seu lema é "do ancestral ao presente, do futuro ao ancestral". (CAIXETA, 2021, p.13)

Não é novidade que os povos indígenas vem usando os recursos audiovisuais e não estão isolados como antes nas tecnologias de comunicação. Os celulares e a internet também se encontram nas aldeias. Há influenciadores indígenas que desmitificam a visão do modo de vida indígena. Isso demonstra a capilaridade das tecnologias audiovisuais, dessa convergência tecnológica que vem se mostrando plural, principalmente pelo celular. No filme dirigido pelo indígena Takumã Kuikuro, o diretor monta uma a narrativa totalmente em língua originária da aldeia, o próprio filme tem um início com narrativa oral sobre a origem do pequi, narrada pelo ancião da aldeia.

> As mulheres do sobrinho do Taugi estavam namorando com o jacaré as escondidas. O marido delas era um dos sobrinhos do Taugi que se chamava Magiká. Todos os dias elas iam para a floresta namorar o jacaré, ao tempo que a cutia saiu atrás delas, viu, e dedurou para o marido. O marido matou o jacaré, e do umbigo do morto nasceu um pé de pequi. (Território Pequi, 2022, 2"10 – 2"48)

Outro ponto relevante narrativamente em Território Pequi é a paisagem sonora do filme, o maracá ou chocalho é presente no som inicial marcando as batidas fortes dos passos ritualísticos dos Kuikuro, o som também é um objeto de marcação do território, não somente os instrumentos mas os corpos indígenas produzem sons seja com a boca ou batida dos pés, até mesmo nos momentos de participação do próprio diretor com suas perguntas quando temos

personagens entrevistados, o filme tem nuances de observação, as cenas mostram os modos viventes dos Kuikuro, eles vivem em região de florestas, mas são apresentados sem nenhuma cerimônia ou exotismo como é comum nos filmes que se passam em território indígena, as mulheres indígenas estão com roupas comuns, assim como as jovens adolescentes que as acompanham também.

No desenrolar do documentário temos uma conversa com uma mulher indígena que também traz conhecimentos acerca da ancestralidade do pequi, reiterando sua importância que atravessa gerações, deixa ciente que no território cada um tem seu pé de pequi, em época de colheita é preciso respeitar a ordem, os primeiros a colher são os donos do pé de pequi, aqueles que não possuem seu próprio pequizeiro podem colher somente com autorização do dono, o diálogo sucede sem pressa enquanto ela nos explica as diferenças de pequi, onde uma espécie de pequi mais avermelhado não tem na aldeia, esse trecho do filme é interessante porque uma mulher é também detentora de saberes é que não necessariamente é uma senhora idosa, mas sim uma indígena de meia idade, que traz experiências vivenciadas na aldeia, os jump-cuts na montagem são suficientes para mostrar uma passagem de tempo, quando as bacias estão cheias as indígenas retomam para aldeia, reforçando a câmera como principal testemunha do acontecimento, frente as câmeras deduzimos que aquilo é verdade.

O modo de observação inclui ações voyeurísticas, o espectador é testemunha dos fatos que acontecem diante da câmera, nos ocupando das ações que ocorrem no decorrer do filme, é como espiar pelo buraco da fechadura (NICHOLS, 2001, p.148). Território Pequi, é um exemplo de documentário observativo em sua maioria, as cenas dos indígenas são construídas sem que perceba a interferência do diretor, em uma montagem simples que nos mostra as mulheres como base para sustentação da aldeia, Takumã Kuikuro consegue deixar a fluição do tempo de maneira natural, passando pelo clivo de que realmente o que vemos é o que acontece por ali, cinema verdade e cinema direto se misturam em Território Pequi, ora pelos momentos em que as ações acontecem espontaneamente, ora pela intervenções do diretor com perguntas que são direcionadas para o ancião da aldeia e para detentora de saber mulher que faz a colheita de baixo do pequizeiro.

Takumã faz uso de um cinema direto se sem apresentar diante das câmeras, o cinema direto está nas perguntas que são direcionadas para os entrevistados do filme, principalmente para a indígena que faz a colheita do pequi, uma senhora que nos conta como era o processo de descascar o pequi, o personagem do ancião endossa toda história que acontece durante o documentário. O trabalho braçal e manual de preparo de pequi é inteiramente feito por essas mulheres, os homens ficam no lugar de pegar o fruto pronto para ser consumido, em dado momento Território Pequi tem características do modo expositivo, onde o ancião da aldeia expõe seu saber ancestral por meio da oralidade, como dito anteriormente, ele é a voz principal que ilustra os acontecimentos que ocorrem durante a captação da câmera.

Em dado momento, a liderança indígena entrevistada por Takumã, endossa que o fruto é motivo de vigor e celebração na aldeia. Outro ponto importante são os modos de exploração sustentáveis da natureza implementado pelos indígenas, que respeitam o tempo do fruto, o pro-

cesso de feitura do pequi também é muito simples, jogado em um caldeirão de alumínio, onde o cozimento é feito por um fogão a lenha. Takumã não adentra nos modos de qualidade de vida dos indígenas, apesar de temos uma breve visão do modo de vida dos Kuikuro, o preparo do pequi é feito debaixo de uma tenda simples, coberta em lona de plástico, em uma cena temos ao fundo temos a presença de antena parabólica, os planos aéreos nos revela grandes ocas, onde são as casas dos Kiukuro e no meio tem um campo limpo de chão de barro, onde acontece os rituais de dança, rodeado pela floresta, é nesse ambiente que eles sobrevivem e é onde tem a celebração entre crianças, jovens, adultos, matriarcas e anciões na aldeia.

No momento de tirar o pequi da casca que o envolta, está acontecendo uma conversa, ao mesmo tempo que a matriarca diz sobre os processos antigos de retiradas da casca era feito por *hikuanga* um tipo de faca, mas admite que nem ela mesma tem habilidade em usar o utensilio é que prefere a faca comum para retirar facilitando o esse processo, aqui não tem uma interferência do diretor Takumã para forçar a senhora indígena a utilizar o *hikuanga* em uma tentativa de construir uma narrativa " isso é exclusividade dos Kiukuro ", as trocas de diálogo em Território Pequi, são espontâneas como se fosse uma avó ou avô contando uma história que veio a memória e estamos também aprendendo e escutando aquilo que nos é revelado diante da câmera.

Existe de fato um respeito pela ancestralidade pela parte dos indígenas mais velhos da aldeia, e eles são as memórias desse povo, em Território Pequi, não são mostradas fotografias, filmagens antigas dos processos de colheita do pequi e das ações realizadas de antigamente, a própria fala desse povos das aldeias é o testamento da aldeia em outros tempos, sendo eles as testemunhas de gerações passadas em relação ao processos que envolve o pequi. Essas vozes aqui apresentadas por Takumã são as vozes de autoridade nesse documentário, é o próprio povo falando de si, diante das câmeras.

O tempo de Território Pequi, nos remonta a impressão de se passar em uma outra dimensão, a ausência do som também é narrativo no filme nos momentos em que as mulheres extraem os pequis da floresta sem preocupação nenhuma em performar para a câmera, mesmo quando abrem seus sorrisos de maneira espontânea, não hesitam em dizer que a bacia de pequi está pesada, e também o mesmo acontece quando chega na aldeia, pedindo ajuda aos homens, que são umas das poucas atuações masculinas diante da câmera nesse filme. Takumã, destaca o quanto é fundamental o papel das mulheres para manutenção da vida na aldeia, é um filme em que as mulheres indígenas são protagonistas pelas suas ações, sem essas mulheres não teríamos Território Pequi.



Figura 1: Mulheres indígenas retirando a polpa do pequi
Fonte: Filme Território Pequi (2022) – Direção: Takumã Kuikuru

Referências

Filme

PEQUI, Território. Direção.Takumã Kuikuro. Brasil. Ano 2022. 22min

Orî. Direção. Raquel Gerber. Brasil. Ano 1989. 100min

Sites

Instrumentos musicais indígenas. Disponível em: <https://fruturos.museudoamanha.org.br/amazonia-milenar/instrumentos-musicais- indigenas/>.

Bibliografia

SHOHAT, Ella. STAM. Robert. **Crítica a imagem eurocêntrica**. São Paulo, SP: Editora Cosac & Naify, 2006. (p.67 - p.69)

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Editora Papirus, 2001 (p.136 - p.137, p.148)

KRENAK, Ailton. **Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação.** *In:***Cosmologias da imagem: *Cinemas de realização indígena*.** DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Júnia (org.). 1.ed. Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021. (p.17 – p.30)

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. **Pé no chão, câmera na mão*: pela autodeterminação dos povos, das artes e dos cinemas indígenas.*** *In:***Pensar o documentário Volume 3**. Organização. MELO, Cristina Teixeira Vieira de. [et al.]. 1.ed. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho e Esquesito, 2024.(p.10 - p.49)

A Cosmovisão Andina e Questões Sociais no Cinema Regional Peruano Contemporâneo[120]

The Andean Cosmovision and Social Issues in Contemporary Peruvian Regional Cinema

Ernesto Loaiza[121]
(Mestrando – PPGCine-UFF)

Resumo: Este trabalho analisa como os filmes Wiñaypacha (2017) e Mamapara (2020), no contexto do cinema regional peruano, apresentam características da cosmovisão andina, no que tange as relações familiares, a conexão entre o povo andino e natureza e a espiritualidade, e levantam questões sociais contemporâneas do país, como a relação do povo andino com o trabalho, a negligência governamental e a representação de pessoas idosas.

Palavras-chave: Cinema regional peruano, cosmovisão andina, questões sociais.

Abstract: This paper analyzes how the films Wiñaypacha (2017) and Mamapara (2020), in the context of regional Peruvian cinema, present characteristics of the Andean cosmovision, in terms of family relationships, the connection between the Andean people and nature, and spirituality, and raise contemporary social issues in the country, such as the relationship between Andean people with work, government negligence and the representation of elderly people.

Keywords: Regional Peruvian cinema, Andean cosmovision, social issues.

Introdução

O Peru é um país com tensionamentos culturais complexos, mas que, para os objetivos deste trabalho, é possível reduzi-los, à grosso modo, à alteridade entre Lima, capital, e o restante do país. Decerto, ignora-se, nessa perspectiva, a rica diversidade dos demais estados, mas o que se vê é uma segregação evidente quando se trata, principalmente, de investimento governamental, em todas as instâncias. No caso do investimento no setor audiovisual, falar de cinema peruano significou, por décadas, falar exclusivamente do cinema limenho, pois os recursos financeiros e tecnológicos se concentraram na capital. No entanto, há uma parcela, cada vez mais proeminente de filmes feitos nas demais regiões do país, graças a políticas afirmativas que têm como objetivo ampliar a malha da indústria cinematográfica. O presente trabalho, a partir desse contexto, propõe a análise comparativa de dois filmes contemplados por essas

120 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 4 – HISTÓRIA E POLÍTICA NO CINEMA E AUDIOVISUAL DAS AMÉRICAS LATINAS E DOS BRASIS – Sessão 6 – Coordenação: Renata Masini Hein.
121 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual – 3. Festivais, universidades e formação, realizada no dia 02/10/2025, na UFPA.

políticas: o longa-metragem *Wiñaypacha* (2017), de Óscar Catacora, filme seminal para a revitalização do chamado *cine regional*, e do curta-metragem *Mamapara* (2021), de Alberto Flores Vilca, devido às proximidades temáticas e formais com o longa.

O termo *cine regional* apreende o cinema: "Produzido e exibido nas regiões fora da Região Metropolitana de Lima e Callao, realizado em suporte de película cinematográfica ou vídeo (digital ou analógico), por empresas (formais ou informais) domiciliadas nessas regiões e por cineastas que vivem e trabalham ali" (BUSTAMANTE; VICTORIA, 2017, p. 21, tradução do autor). *Wiñaypacha* e *Mamapara* são exemplos dessa categoria, por terem sido produzidos em Puno, mas, também, por apresentarem uma tendência do *cine regional* em resgatar a cultura andina, por meio da representação da espiritualidade ancestral e das mazelas sociais que afetam os povos andinos ainda hoje. Além disso, ambos compartilham a característica de terem como protagonistas pessoas idosas, o que sintetiza ambas as representações que serão discorridas neste trabalho.

Para tal, duas bibliografias são basilares: o livro Teqse: *Teqse: la Cosmovisión andina y las categorías quechuas como fundamentos para uma filosofia peruana y de América andina* (HUAMÁN, 2011), que permite o aprofundamento das análises temáticas e simbólicas dos elementos da cultura andina nos dois filmes, e o relatório *Situación de la Población Adulta Mayor* (INEI, 2024), que traz dados estatísticos alarmantes sobre as pessoas idosas no Peru.

A Cosmovisão Andina em *Wiñaypacha* e *Mamapara*

Para compreender melhor a cosmovisão andina, e como ela se faz presente em *Wiñaypacha* e *Mamapara*, é importante notar que há uma dicotomia simbólica que a rege: a dualidade entre homem e mulher. É o aspecto teológico que fundamenta a cosmovisão andina: "os *apus* (espíritos das montanhas) e *awkis* (espíritos protetores) são os maridos símbolo, e a *Pachamama* é a esposa ideal, a deusa da fertilidade, mãe do *llank'aq runa* (homem trabalhador)" (HUAMÁN, 2011, p. 91, tradução própria). A fertilidade, por conseguinte, também é importantíssima para compreender a cosmovisão: "*Pachamama*, deusa da bondade e da fecundidade, não está em todo lugar, mas somente na terra transformada mediante o trabalho humano" (HUAMÁN, 2011, p. 91, tradução própria). Ou seja, as mãos do agricultor andino a fecundam, fazem nascer seus bens agrícolas, para que, então povoem o território. Esse ciclo de produção de terra e da reprodução dos povos garante a vida feliz das famílias, *ayllus*, na terra, é o que move as ações no mundo andino.

Em *Wiñaypacha*, acompanha-se o cotidiano de Phaxsi e Willka em sua chácara, nas remotas montanhas de Allincapac. No início do filme, o casal arruma os preparativos de uma cerimônia de fertilidade e realiza oferendas, para que tenham tempos sagrados. À noite, o casalo realiza a cerimônia, que envolve o "casamento" de uma ovelha e um carneiro. Eles rezam por fertilidade, para que o curral se encha de filhotes. Até o momento, a dualidade entre homem e mulher está presente e a fertilidade é celebrada, mas há algo que rompe com o ideal da cosmovisão andina e que representa o trauma do casal: a ausência do filho, Antuku.

Phaxsi acorda no meio da noite, por ter tido um mau agouro, em seus sonhos, sobre seu filho, e diz: "Nosso filho... não vem mais nos visitar. Sumiu há muito tempo. Ele deve ter se esquecido de nós. Se ele chegasse... fiquei pensando, que comida faria para ele?" (WIÑAYPACHA, 2017, tradução do autor). O abandono do próprio filho é um dano grave na família andina, haja vista que, "para o mundo andino pré-hispânico e ainda na atualidade, ser rico significa ter uma família numerosa, ter muitos parentes e amigos; contrariamente, ser pobre significa ser órfão, não ter parentes nem amigos" (HUAMÁN, 2011, p. 93, tradução do autor). Em termos práticos, Willka e Phaxsi vivem como se não tivessem filho, pois Antuku foi embora e não voltou mais.

Além disso, há um comentário sobre como visões de mundo diferentes entram em choque. Em uma cena, o casal comenta sobre como o filho mudou: "Acho que ele nunca vai voltar. Para mim, aquelas grandes cidades mudaram nosso filho." (WIÑAYPACHA, 2017, do autor), diz Willka. Phaxsi responde: "Um dia ele falou para mim: 'Falar aimará é uma vergonha'" (WIÑAYPACHA, 2017, tradução do autor). Fica evidente, aqui, que Antuku representa uma tendência, que remonta algumas décadas, de afastar-se da cosmovisão andina, especialmente ao transladar-se a espaços mais globalizados, perdendo, assim, os valores tradicionais andinos. Infelizmente, por serem idosos de mais de oitenta anos, completamente isolados, é ausência do filho é mais sentida, e o casal passa por uma série de infortúnios que levam a vida dos dois à ruína.

Por outro lado, *Mamapara* trabalha com a representação da família de maneira menos fatalista, mas melancólica. No filme, acompanha-se o cotidiano de Honorata Vilca Mamani, mulher idosa, vendedora de doces, enquanto ouve-se a narração de seu filho, Alberto Flores Vilca. Aqui o fato de que o filho filme a própria mãe, de que ele seja o agente ele direcione o olhar, por meio da câmera, e a audição, por meio da narração poética, do espectador, com o propósito de representá-la de maneira delicada, já reconcilia o ideal andino. Porém, Honorata parte de um contexto familiar que o rompe. "Sou órfã. Minha mãe me trouxe de Carabaya e me abandonou na cidade de Juliaca. Por isso, amei a senhora Leandra Hermosilla Nina como se fosse minha mãe. Ela me ajudou a criar meu filho Alberto." (MAMAPARA, 2020, tradução do autor). Como visto anteriormente, a orfandade tem caráter negativo na cosmovisão andina, e, por isso, o Alberto utiliza-se da melancolia para a narração: "Mãe, a noite cobriu sua orfandade, mas o frio ficou contigo. Veio acender a fogueira? Mãe, o vento levou sua juventude, mas você segue de pé. Esperando, quiçá, a chuva?" (MAMAPARA, 2020, tradução do autor).

Vale notar que o Alberto nunca aparece dentro do quadro, tal qual Antuku, mas, diferente deste, ele não é personagem e, ainda assim, aproxima-se da mãe por outras vias, desde o fato de ser ele o diretor e operador de câmera até a estrutura da narração, escrita e declamada como se fosse uma leitura dirigida à Honorata, ainda que ela nunca responda, já que a voz de Alberto é extra diegética. É um afastamento que, paradoxalmente, permite uma aproximação mais íntima da personagem; que deixa evidente o apreço de um filho a sua mãe.

Outro aspecto da cosmovisão andina que aparece em ambos os filmes é a relação espiritual entre tempo e natureza a partir do conceito *pacha*. "[...] viemos traduzindo o termo quíchua *pacha* por mundo e terra, deixando de lado os significados de maior importância, pois *pacha* significa espaço-tempo e natureza. Nesse sentido, a acepção *Pachamama* significa também

mãe do espaço-tempo e mãe-natureza." (HUAMÁN, 2011, p. 147, tradução do autor). Tendo isso em vista, é importante analisar como o âmbito físico e espiritual dos dois filmes é trabalhado indissociado à natureza.

Em *Wiñaypacha*, cujo título junta o conceito de *pacha* com o de *wiñay* significa "eterno", a natureza é dotada de energia espiritual eterna. O primeiro e o último plano do filme simbolizam isso: o primeiro, um grande plano geral do pico de Allincapac, um *apu*, montanha sagrada, materialização de um espírito elevado; o último, um plano geral de Phaxsi, após a morte de Willka, rumo a Allincapac, abandonando o que restou de sua chácara e de sua vida passada. A montanha marca o início e o fim do filme, indicando a eternidade do tempo espiritual. Essa noção de temporalidade também é marcada na forma do filme, cujo ritmo, indicado pelo título, é marcado pela "[...] temporalidade dilatada, de longa duração e de esperas. Isso é atingido tanto formalmente quanto tematicamente." D'Argenio, 2020, p. 153-154, tradução do autor). Essa escolha formal intensifica cenas de perigo, como quando Willka, ao tentar caminhar uma longa distância até o vilarejo mais próximo, cai, exausto. O plano fixo se estende, reiterando as dificuldades da idade e os obstáculos da natureza.

Em *Mamapara*, cujo título significa mãe-chuva, a temporalidade dos planos também é dilatada, e o elemento da natureza que ganha destaque é a chuva. Honorata, diferentemente de Willka e Phaxsi, não realiza nenhum trabalho religioso, mas a decupagem alude a uma relação entre Honorata e o plano espiritual por meio de uma cena que envolve chuva e tempo. Honorata canta uma canção tradicional chamada Cielo Nublado, a letra diz: "O céu está nublado, parece que vai chover. Minha alma está angustiada, parece que vou chorar. Os dias estão passando, os meses estão passando. Minha juventude murcha como as flores do campo" (MAMAPARA, 2021, tradução do autor). Enquanto ela canta, a câmera mostra o céu, com nuvens carregadas, e, depois, a chuva cai. Tamanha é a melancolia na vida de Honorata, reforçada pela letra sobre a velhice, que seu canto faz os céus chorarem.

As questões sociais em *Wiñaypacha* e *Mamapara*

Uma outra característica da cosmovisão andina em comum nos dos filmes é a relação do indivíduo andino com o trabalho. Segundo Huamán, "No mundo andino, o homem tem que trabalhar enquanto tenha forças para fazê-lo, porque o trabalho é fundamento de seu ser, de sua essência; em tal visão do trabalho, nem mesmo a morte pode privar a um ser transformador da natureza" (HUAMÁN, 2011, p. 61, tradução do autor). A partir dessa concepção, é possível analisar duas formas distintas de trabalho, mas com a mesma essência. Em *Wiñaypacha*, o cenário é o campo, e o casal de octogenários realiza trabalho de subsistência agrícola. Como não possuem renda, fazem uso do escambo, e levam produtos agrícolas para comprar fósforo. Em Mamapara, o cenário é o urbano, e Honorata trabalha informalmente. Diz a senhora: "Não importa que eu venda pouco, o que posso fazer? Não roubo ninguém, não faço pessoas chorarem, não minto a ninguém, não acho que fazer isso seja certo" (MAMAPARA, 2020, tradução do au-

tor). Nenhum dos filmes romantiza a situação precária em que vivem os personagens dos dois filmes, mas tampouco põem os personagens em uma posição vitimizada, o que é condizente com a mentalidade andina descrita acima.

Os filmes, todavia, não são isentos de críticas, e reconhecem a negligência para com os povos andinos, que deixam a população à mercê de dificuldades estruturais e marginalizando-as. Sendo assim, já que a figura da pessoa idosa sintetiza e potencializa todas as questões tratadas até o momento, ou seja, tanto a preservação dos saberes ancestrais e costumes andinos quanto as dificuldades em sobreviver devido à idade avançada e à negligência do Estado, vale consultar o relatório *Situación de la Población Adulta Mayor*, para demonstrar como a representação das mazelas sociais do povo andino se dá nos dois filmes analisados.

Segundo o relatório, a taxa de emprego informal no país entre as pessoas idosas é de 78,1%, e, segundo a área de residência, nas áreas rurais a taxa é de 97,4% e nas áreas urbanas de 71,2%. Os altos números, preocupantes, não restam dúvidas, indicam uma realidade do país que é representada em ambos os filmes. Além disso, é importante notar que, em ambos os filmes, as protagonistas não têm acesso nem a água e gás encanados. Em *Mamapara*, Honorata utiliza água de poço para se pentear e cozinha utilizando pedaços de lenha, sua casa faz parte da taxa de 38,8% de casas sem cobertura de gás. No âmbito rural, isso se acentua, e 92,7% das casas no campo não possuem gás encanado, o que faz com que Willka e Phaxsi percam a casa em um incêndio, devido a um acidente com a lamparina. Quanto à água, Honorata utiliza um poço, e Willka e Phaxsi utilizam os rios.

Conclusão

Fica evidente, no entanto, a razão da escolha desses filmes para ilustrar uma tendência contemporânea no Peru que une a representação da cultura andina com a denúncia de descasos governamentais, com o diferencial de que, sendo os realizadores oriundos do altiplano peruano, não só conhecem essa cultura intimamente, como também buscam valer-se dessas características culturais para moldar o estilo de seus filmes. Para além da imagem de "restante do país", o cinema regional é dotado de uma criatividade e de uma espiritualidade pulsante, conectada com a natureza e engajado na luta por melhores condições de vida. Cada vez mais cineastas dessas regiões estão sendo capazes de fazer filmes graças aos editais públicos, ainda que a oposição política tente minar esse desenvolvimento cultural. *Wiñaypacha* e *Mamapara* são dois símbolos desse movimento, dessa diversidade, dessa resistência cultural; exemplos de um cinema sensível e crítico, que representa com louvor o Peru andino.

Referências

BUSTAMANTE, E.; VICTORIA, J. L. Introducción. Em: BUSTAMANTE, E. VICTORIA, J. L. (Eds.). Las miradas múltiples: El cine regional peruano, Tomo I. Lima: Universidad de Lima, 2017.

INEI. Situación de la Población Adulta Mayor: Abril – Mayo – Junio 2024. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2024. Disponível em: <https://m.inei.gob.pe/biblioteca-virtual/boletines/ninez-y-adulto-mayor/1/#lista>. Acesso em: 28 de jan. de 2026.

MAMAPARA. Direção: Alberto Flores Vilca. Produção: Mario Manríquez; Alberto Flores Vilca. Peru: Cantata Films, 2021.

WIÑAYPACHA. Direção: Óscar Catacora. Produção: Tito Catacora. Peru: Cine Aymara Studios, 2017.

Sganzerla, Mojica e o cinema brasileiro do futuro[122]

Sganzerla, Mojica and the brazilian cinema of the future

Estevão de Pinho Garcia[123]
(Doutor – Instituto Federal de Goiás)

Resumo: Entre os mestres ou guias artístico-espirituais de Rogério Sganzerla um deles é o menos lembrado: José Mojica Marins. Lançando mão de um recorte temporal que vai do prólogo de *Audácia* (1968) ao média-metragem *Horror Palace Hotel* (1978) objetivamos analisar como o criador do personagem Zé do Caixão torna-se inspiração, referência e paradigma para o projeto de cinema que Sganzerla almeja realizar e para uma certa percepção visionária de um "cinema brasileiro do futuro".

Palavras-chave: Rogério Sganzerla; José Mojica Marins; cinema brasileiro; cinema moderno

Abstract: Among Rogério Sganzerla's artistic and spiritual mentors, one is the least remembered: José Mojica Marins. Using a timeline ranging from *Audácia* (1968) to the medium-length film Horror Palace Hotel (1978), we aim to analyze how the creator of the character Zé do Caixão becomes an inspiration, reference, and paradigm for the film project that Sganzerla aims to realize and for a certain visionary perception of a "Brazilian cinema of the future."

Keywords: Rogério Sganzerla; José Mojica Marins; brazilian cinema; modern cinema

Sganzerla e sua "transfusão de sangue" com Mojica em dois momentos

Para os nossos propósitos vamos dividir a sintonia existencial entre Rogério Sganzerla e José Mojica Marins em dois contextos distintos. O primeiro é o final dos anos 1960, que abarca a passagem de Sganzerla da crítica cinematográfica à realização e abrange a produção de seus dois primeiros longas-metragens: *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969). Inserido no contexto produtivo da Boca do Lixo, estabelece afinidades com seu colega da crítica Jairo Ferreira e com os cineastas do Marginal Cafajeste Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro. Seus filmes e os desses três cineastas apresentam uma grande sintonia.

122 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão "Teoria, memória e experimentação", no contexto do Seminário Temático Cinema e Audiovisual na América Latina: novas perspectivas epistêmicas, estéticas e geopolíticas.
123 | Docente de Cinema e Audiovisual do IFG, Câmpus Cidade de Goiás. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela USP, mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Guadalajara e bacharel em Cinema pela UFF.

Todos esses filmes, para além de terem sido realizados em um mesmo contexto produtivo e de serem dirigidos por cineastas cinéfilos, destacam-se por se autodeclararem "péssimos" e que, assumindo sua precariedade e miséria, voltam-se para o projeto anárquico de um cinema que deseja ser ao mesmo tempo sofisticado e popular. Sganzerla, na época de *O bandido da luz vermelha* o chamava de "filmeco" e o definiu como um "filme péssimo e livre"[124]. Ao falar sobre *A mulher de todos* afirmou que busca "aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde o tempo da chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior cinema do mundo!"[125]. Para Sganzerla a noção de filme ruim seria o caminho para mergulhar nas origens e implicações do subdesenvolvimento. É uma maneira de se alinhar à tradição cultural das chanchadas, do rádio, da música de cabaré e também do lixo cultural importado, como o filme B hollywoodiano. A relação com o filme ruim e, por extensão, com a cultura popular de massa é, por excelência, antropofágica e intertextual. O filme ruim é uma via de conexão uma vez que é através dele que se filia a um repertório típico do subdesenvolvimento e ao mesmo tempo se afasta do repertório cultivado pela elite e pela esquerda racionalista. O filme ruim é a estratégia para se atingir a originalidade e sair dos limites do *status quo*.

É nessa defesa do filme ruim que Sganzerla vai se filiar à chanchada e a Mojica, referências distantes das cultivadas pelo Cinema Novo. Sganzerla, ao elaborar o seu discurso sobre o cinema brasileiro, assume uma postura tipicamente vanguardista: rechaça o movimento que lhe é anterior e cria uma tradição na qual poderá utilizar como referência. Mojica, sendo essa tradição a ser resgatada é, portanto, o precursor do cinema bárbaro, sanguinário e selvagem que deseja instaurar.

O segundo momento localiza-se aproximadamente dez anos depois quando Sganzerla já passou pela turbulenta fase da Belair, do exílio londrino e do retorno ao Brasil em que vivenciou anos de inatividade. Sganzerla e Mojica estabelecerão, respectivamente, uma relação de diretor / ator em *Abismu* (1977) e os dois estarão juntos novamente no ano seguinte no filme de Jairo Ferreira *Horror Palace Hotel* (1978). Dessa vez Sganzerla fará o papel de repórter e entrevistará Mojica Marins nos bastidores da mostra paralela do 11º Festival de Brasília dedicada ao Horror brasileiro. Será discutido, novamente, o atual estado do cinema brasileiro e como Mojica se situa nesse cenário. Veremos cada uma dessas duas etapas.

José Mojica Marins: aquele que aponta o dedo e a unha para o cinema brasileiro do futuro

A admiração de Sganzerla por Mojica foi amplamente divulgada. Após a ruptura com os cinemanovistas, encontraremos em uma mesma entrevista críticas severas ao Cinema Novo e elogios extensos a Mojica. Compreendendo esse momento como o da explosão da ruptura de Sganzerla com os cinemanovistas e de seu isolamento do grupo, podemos refletir como Mojica reaparecerá em seu discurso sobre o cinema brasileiro. A partir de agora o Cinema Novo não é mais o modelo e sim a filmografia transgressora de Zé do Caixão. Curiosamente, o elogio mais rasgado de Sganzerla a Mojica tornado público nesse período não surgiu em um texto ou em

124 | SGANZERLA, Rogério. O filme em questão. O bandido da luz vermelha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1969.
125 | Idem. O filme em questão. A mulher de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

uma entrevista publicados em um jornal e sim em um filme. No prólogo do episódio *A badaladíssima dos trópicos x os picaretas do sexo* dirigido por Carlos Reichenbach para o longa *Audácia* Sganzerla, em *over*, faz uma crítica cinematográfica verbal favorável a Mojica.

Entre o final do prólogo e o início do episódio de Reichenbach surge uma cena onde vemos a jovem cineasta Paula Nelson entrevistando Mojica Marins. A realizadora lhe faz a seguinte pergunta: "Mojica, como devo fazer para ser autêntica no cinema brasileiro"? Ele responde:

> Ah, eu vou lhe dar a receita. Em primeiro lugar, não esnobar quando não estamos na altura de esnobar. Não procurar mostrar falsa intelectualidade quando não temos cultura para isso. Não se esconder numa pele de ovelha quando na verdade somos lobos mesmo. Em suma, afastar de nós o manto nojento da demagogia e procurar sermos o que realmente somos dando assim mais expressão ao nosso eu.

A câmera se desloca dos personagens. Surge o *over* de Sganzerla:

> José Mojica Marins é a meu ver talvez o único cineasta brasileiro trilhando uma linha absolutamente pessoal e baseada em uma descoberta pessoal. Mojica descobriu o caminho e está desenvolvendo esse caminho radicalmente sem nenhuma influência subserviente ao cinema moderno [...] Mojica então é um cineasta sem compromisso com o cinema contemporâneo moderno e exatamente por isso ele é um cineasta moderno na medida que é um bárbaro radical com grande sentido de poesia, com grande sentido de cinema e com um efeito crítico avassalador diante dos problemas do homem brasileiro, que é um homem recalcado, um homem submisso, um homem pretensioso e um homem dos mil defeitos. Misturando a piadinha infame com o pastel de carne Mojica sugere o cinema brasileiro do futuro, o cinema de diversão e exportação. Um cinema bárbaro, criminal, recalcado que praticamente não tem nada a ver com o que está sendo feito hoje pois estamos vivendo um momento desinteressante da história do cinema brasileiro. Estamos nesse momento entre a chanchada e o cinema brasileiro do futuro que é uma interrogação. Eu tentaria responder essa interrogação acreditando que o novo cinema brasileiro, o cinema que me interessa, o cinema que eu quero fazer será o cinema popular, visionário. Um cinema anti-intelectual.

As duas falas, tanto a de Mojica como a de Sganzerla, indicam uma crítica ao Cinema Novo. Mojica, encarnando o seu próprio papel, ao responder à inquietação de uma fictícia aspirante a cineasta, converte as atribuições negativas que recebe da crítica e do meio cinematográfico intelectualizado em seu maior trunfo. Se ele é tachado de analfabeto e inculto afirma que para ser autêntico no cinema brasileiro é necessário não esnobar, não ser pedante, não ser pretensioso e não ser demagógico. O curioso é que a chave para ser verdadeiro está na negação, na recusa e no rechaço dessas posturas. A autenticidade não reside em apreender algo e sim em se afastar de algo. O resultado desse afastamento se desdobrará na procura de sermos o que somos e na expressão do próprio eu. Se Mojica é autêntico porque não adota essas posturas, quem as adota se aproxima do campo semântico da cópia. Implicitamente, a adoção dessas posturas é endereçada aos cineastas do Cinema Novo. Mojica atesta que é preferível ser um autodidata autêntico do que um falso intelectual.

O anti-intelectualismo e tudo no que nele se refere à recusa da erudição pela erudição também está presente no *over* de Sganzerla. Segundo ele, um dos pontos altos de Mojica é o seu descompromisso com a agenda do cinema contemporâneo moderno. Alheio às modas cinematográficas, Mojica faz um cinema moderno próprio, livre de influências subservientes. Novamente, o tópico da autenticidade é utilizado a favor do cineasta. Por ser autêntico ele é moderno e a sua autêntica modernidade reside em um barbarismo sem concessões, em seu forte sentido de poesia e cinema e em seu efeito crítico avassalador diante dos problemas do homem brasileiro. O cinema moderno legítimo seria aquele que se pretende radical através da busca de uma sintaxe e de uma verdade particularmente próprias, com um potente projeto poético e vinculado aos grandes problemas contemporâneos, sendo o maior deles, o homem. No caso, o homem brasileiro. Mojica, através da mistura da piadinha infame com o pastel de carne indica o caminho para o cinema brasileiro do futuro, um cinema de diversão e exportação. Tal como o cinema de Mojica, o cinema brasileiro do futuro deverá ser bárbaro, criminal e recalcado uma vez que não tem nada a ver com o que está sendo feito.

Viva o horror generoso e poético

Sganzerla depois da experiência da Belair fica sete anos sem filmar. Após dirigir e produzir *Abismu* ainda não consegue de imediato lançá-lo no circuito comercial. Até aquele momento seu último filme exibido comercialmente tinha sido *A mulher de todos* em 1969. É esse o Sganzerla que aparecerá em *Horror Palace Hotel* ao lado de seus companheiros de Cinema Marginal Júlio Bressane, Eliseu Visconti, Neville D'Almeida e Ivan Cardoso. O contexto é a mostra paralela intitulada O horror nacional do 11º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A mostra, marginalizada da programação oficial, exibiu filmes da geração *marginal* que nunca haviam sido lançados no circuito comercial e teve como grande homenageado José Mojica Marins. A primeira pergunta endereçada a Mojica é feita pelo próprio Jairo Ferreira que lhe indaga sobre a interdição de *O ritual dos sádicos*, que há dez anos está retido em Brasília, e o que significaria para ele essa interrupção. O criador de Zé do Caixão divaga sobre missões em curso e seres iluminados como Dante e Cristo que morreram após cumprirem suas respectivas missões na Terra e ao passo que ele, se morresse nesse momento, não teria cumprido a sua. Mojica em sua primeira fala se coloca como autor que tem como projeto a construção de uma obra, percebida como algo maior.

A segunda vez que Mojica aparece será anunciada em *over* por Jairo Ferreira: "No Hotel Nacional, Rogério Sganzerla entrevista Mojica Marins". O primeiro som que escutamos é a gargalhada em elevado volume de Mojica. A situação é de descontração. Mojica encontra-se deitado na cama de seu quarto e Sganzerla, sentado ao lado, segura um microfone. Vemos aqui a alegria do discípulo ao entrevistar seu mestre. Sganzerla diz "tenho a impressão de que você é o gênio total" e Mojica o responde com um questionamento sobre a definição de gênio e estabelece uma divisão entre o gênio fabricado e bitolado nos livros e o gênio nato "que nasce sem saber de nada e faz tudo para que os outros fiquem sabendo". Sganzerla então diz que ele é um gênio nato e Mojica afirma: "um gênio analfabeto, isso é bom, um gênio que nasce do nada, então eu passo a acreditar em genialidade". Chega-se à conclusão de que o gênio nato

é uma espécie em extinção. Temos a volta de determinados tópicos que já haviam aparecido na entrevista de Mojica no prólogo de *Audácia*: o contraexemplo do intelectual, aqui nomeado como gênio fabricado e bitolado na formação tradicional acadêmica e a defesa da originalidade e autenticidade do gênio que é gênio porque assim nasceu.

Em *Horror Palace Hotel* há uma clara divisão entre "nós" do cinema experimental, da mostra paralela e "eles" os realizadores participantes da mostra competitiva, os do cinema "oficial". Esse "eles" não é mais o Cinema Novo e sim talvez seus herdeiros. Esses não tem voz, em vez de falarem são empurrados na piscina como Mojica faz com Arnaldo Jabor ou simplesmente se recusam a falar, como Bernardo Vorobow, do Museu da Imagem e do Som, que "ainda gosta do Cinema Novo, faz média com o pessoal do cinema experimental e preferiu não declarar nada a essa reportagem". Em um outro momento Sganzerla afirma "é por isso que eles são horrorosos e nós somos ótimos". Tanto "nós" como "eles" pertencem a essa entidade chamada cinema brasileiro que, segundo Júlio Bressane, "é uma tenda vazia onde tudo parece não caber mas cabe". Ou segundo Sganzerla, "o cinema brasileiro está tão ruim que só pode melhorar, pior é impossível". Se em 1969 estávamos vivendo um momento desinteressante do cinema brasileiro, agora, em 1978, o cinema brasileiro do futuro ainda não chegou mas escutamos Sganzerla afirmar que os caminhos estão abertos para Mojica e para nós.

Horror Palace Hotel pode ser compreendido como um registro do Cinema Marginal dez anos após sua deflagração e ao mesmo tempo que elabora uma espécie de revisão do que ele foi lança a interrogação do que ele será a partir de agora. Não é por acaso que Sganzerla foi escolhido para ser o cicerone, as razões da convocação parecem óbvias: sua proximidade com Mojica, sua posição na configuração do Cinema Marginal, às vezes confundida com a figura de "líder", e o fato de ter sido o diretor de um filme deflagrador para sua geração: *O bandido da luz vermelha*. Para além disso há a sintonia com o próprio Jairo Ferreira, afinal Sganzerla foi crítico de cinema assim como ele, os dois se debruçaram sobre o conceito de filme ruim e confabulam sobre o futuro do cinema brasileiro. A afinidade triangular Jairo-Sganzerla-Mojica é notória. E, como diz Mojica em um momento do filme: "viva o horror generoso e poético". Há, nos três, a celebração a esse cinema.

A modo de conclusão

Em um primeiro momento a filiação a Mojica apresentava uma função estratégica pois o criador de Zé do Caixão era uma figura na recente história do cinema brasileiro que merecia ser resgatada e utilizada como paradigma. Sganzerla via na persona de Mojica e na chanchada um ponto comum uma vez que ambos representariam uma vertente de cinema popular que tinha sua origem no circo, no Teatro de Revista, na rádio, nas feiras, nos espetáculos de rua e que, por isso, expressariam a linguagem do povo. Ambos fariam parte do que é compreendido como filme ruim brasileiro e seriam a base para a feitura de seus filmecos bárbaros e nossos. Sgazerla via nesse cinema a chave para um cinema brasileiro visionário, verdadeiramente popular e anti-intelectual. Sabendo o que queria e o que não queria para o cinema brasileiro, Mojica seria o antídoto para o Cinema Novo, movimento que teria se institucionalizado e se tornado por exce-

lência a anti-vanguarda. Mojica seria o paradigma para o cinema brasileiro do futuro. Dez anos depois, Mojica tem o seu cinema interrompido pela censura. Seu filme *O ritual dos sádicos* está desde então pela censura. Mojica, para sobreviver, é obrigado a aceitar filmes por encomenda e logo, utilizando um pseudônimo, passará a realizar filmes de sexo explícito. Sganzerla, após ficar sete anos inativo, agora luta para exibir *Abismu*, seu último filme. Mojica, apesar de ter seu projeto de cinema interrompido, permanece no horizonte e continua sendo um "gênio total".

Referências

SGANZERLA, Rogério. Manifesto Cinema fora-da-lei, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1968.

_____. O filme em questão. A mulher de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1970.

_____. O filme em questão. O bandido da luz vermelha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1969.

A identidade visual do Festival Guarnicê de Cinema através de seus cartazes[126]

The visual identity of the Guarnicê Film Festival through its posters

Euclides Santos Mendes[127]
(Doutor - UFMA)

José Ribamar Ferreira Junior[128]
(Doutor - UFMA)

Resumo: Esta é uma proposta de análise dos cartazes do Festival Guarnicê de Cinema, em São Luís do Maranhão, desde sua origem, em 1977, como Jornada Maranhense de Super-8, passando pelas fases em que ampliou sua capacidade de reunir realizadores audiovisuais e público. Os cartazes configuram não apenas a memória iconográfica do Festival Guarnicê, mas também a memória de uma cultura imagética que surge a partir do festival como experiência de cidade e comunicação, sociabilidades e trocas simbólicas.

Palavras-chave: Maranhão, Festival Guarnicê de Cinema, cartazes, memória.

Abstract: This is a proposal for an analysis of the posters of the Guarnicê Film Festival in São Luís, Maranhão, from its origin, in 1977, as the Maranhão Super-8 Festival, through the phases in which it expanded its capacity to bring together audiovisual filmmakers and the public. The posters configure not only the iconographic memory of the Guarnicê, but also the memory of an imagistic culture that emerges from the festival as an experience of city and communication, sociabilities and symbolic exchanges.

Keywords: Maranhão, Guarnicê Film Festival, posters, memory.

Introdução

Esta pesquisa propõe uma análise de um recorte do conjunto de 48 cartazes (criados de 1977 a 2025) que compõem a história visual do Festival Guarnicê de Cinema, em São Luís do Maranhão, desde sua origem como Jornada Maranhense de Super-8, passando pelas diversas fases em que o festival foi assumindo outras denominações, tornando-se um evento-patrimônio da cultura maranhense. Esta proposta de análise visual dos cartazes surgiu a partir de sugestão

126 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE, na sessão "Festivais, circulação e curadoria: dinâmicas de exibição e construção de sentido no cinema brasileiro".
127 | Doutor em Multimeios pela Unicamp, com pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).
128 | Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor na Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

da pesquisadora e professora Maria Teresa Mattos de Moraes (Tetê Mattos), durante o XXVI Encontro da SOCINE, realizado na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu, Paraná, de 7 a 10 de novembro de 2023.

Moraes (2018) desenvolveu uma pesquisa de doutorado sobre o Festival do Rio, em que, partindo da premissa de que os festivais de cinema são plataformas de comunicação e produtores de discursos, analisa, entre outros aspectos, a iconografia do festival carioca. Em consonância com Moraes (2015, p. 3), também "entendemos os festivais como experiências citadinas, que estabelecem uma pactuação com a cidade, palco do consumo e do espetáculo".

Em relação ao Festival Guarnicê de Cinema, interessa-nos compreender a configuração de sua identidade visual, isto é, de um conjunto de elementos gráficos que conformam a personalidade visual do evento, como os cartazes e troféus do festival maranhense. Para o escopo deste texto, tomamos como objeto de análise alguns dos primeiros cartazes da história do Festival Guarnicê, quando o evento ainda era chamado de Jornada, com denominações que variavam de acordo com os formatos audiovisuais aceitos pelo evento.

Vale ressaltar que este texto é um dos resultados da pesquisa Memória, Patrimônio e Linguagem no Contexto Maranhense, desenvolvida no âmbito do PROCAD/Amazônia (Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia), mediante colaboração firmada entre o Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), o Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), e o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), e refere-se, mais especificamente, ao percurso investigativo que toma como questão a relação entre cinema, memória e processos de formação cultural em São Luís.

Esta análise foi possibilitada, inicialmente, pelo acesso aos cartazes que compõem a história do Festival Guarnicê. Em sua 47ª edição, em junho de 2024, a Diretoria de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão (DAC/UFMA) montou uma exposição com 47 cartazes do evento. Também em 2024, a Editora da UFMA lançou o livro intitulado *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.



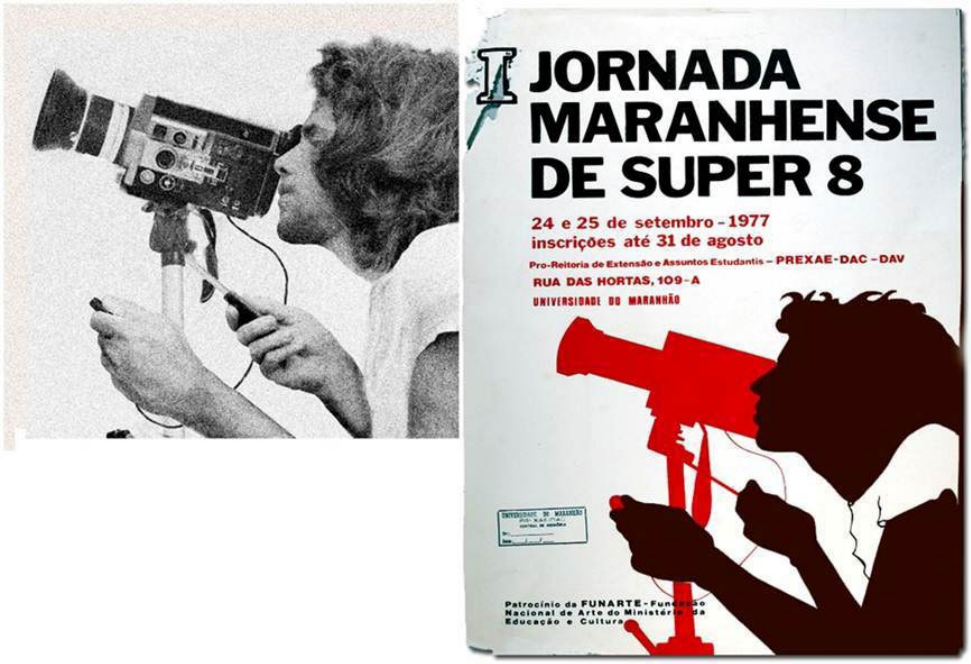
Figura 1 - Capa do livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.

A visualidade dos cartazes, desde a Jornada superoitista até a contemporânea estruturação do Festival Guarnicê, conduz a um processo sígnico no qual o cartaz informa, na configuração de um editorial grafo-visual, a opinião reinante naquele momento. Depara-se com o esforço de cineastas, realizadores e organizadores para dar continuidade ao festival, bem como, paralelamente, opinar sobre as pautas do setor audiovisual mais candentes na trajetória do festival maranhense.

Da Jornada de Super-8 ao Festival Guarnicê: um exercício de leitura visual

O cartaz da primeira edição da Jornada Maranhense de Super-8 foi concebido pela artista visual Marlene Barros a partir de uma fotografia do cineasta Murilo Santos manejando uma câmera Super-8 durante as filmagens do curta-metragem *Os pregoeiros de São Luís* (1975), produção pioneira do Cineclube Universitário Uirá. Segundo relato de Murilo Santos,

> Durante as filmagens de *Os pregoeiros de São Luís*, fui fotografado, acho que por Mario Cella, de perfil filmando com a Canon 1014 do LABORARTE. Para minha felicidade, a artista Marlene Barros utilizou essa foto como base para a arte do cartaz da I Jornada Maranhense de Super-8. A silhueta representa um superoitista anônimo com os cabelos ao vento, em plena ação. Uma arte bem ao estilo da época (SANTOS *in* MOREIRA NETO, 2017, p. 235).



Figuras 2 e 3 - Fotografia de Murilo Santos com uma câmera Super-8 em 1975 e cartaz da I Jornada Maranhense de Super-8 (1977). Fonte: acervo de Murilo Santos.

Nos primeiros anos da Jornada Maranhense, a característica da sutileza, na produção dos cartazes, se faz presente. Para Dondis (1997, p. 150), "a sutileza é a técnica que escolheríamos para estabelecer uma distinção apurada, que fugisse a toda obviedade e firmeza de propósito". Dondis (1997, p. 150) adverte, porém, que a sutileza "deve ser criteriosamente concebida para que as soluções encontradas sejam hábeis e inventivas". Um exercício hipotético seria remeter essa atitude ao momento político da ditadura militar (1964-1985) ainda anterior ao período da abertura política, iniciada em 1979, com o fim do AI-5 e a anistia a cassados e exilados. Isso fica patente na distribuição de formas, volumes e cores.

Nos primeiros cartazes da Jornada Maranhense de Super-8, referencia-se, em 1977, o ato de filmar, em 1978 um personagem do início do cinema – Carlitos, vivido por Charles Chaplin, um homem politicamente de esquerda, que morreu em 25 de dezembro de 1977 – e, a partir de 1979, a configuração da película de cinema na função de suporte da linguagem verbal. Essa referencialidade do cinema como dado iconográfico fundamental segue presente nos cartazes da Jornada Maranhense até 1983, alternando, entre um cartaz e outro, a película e a câmera como instrumentos simbólicos do fazer cinematográfico, conforme é possível perceber na sequência de cartazes a seguir.

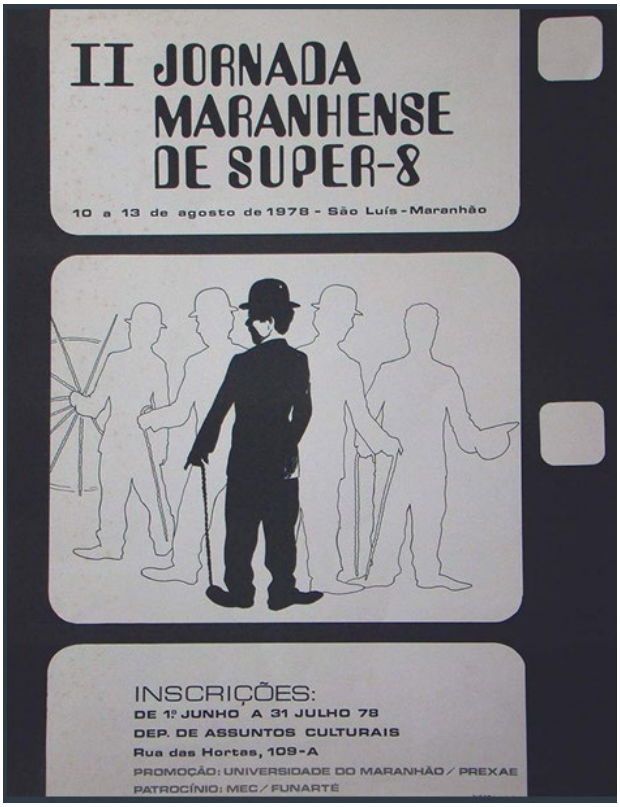


Figura 4 - Cartaz da II Jornada Maranhense de Super-8 (1978). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.



Figura 5 - Cartaz da III Jornada Maranhense de Super 8 (1979). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.

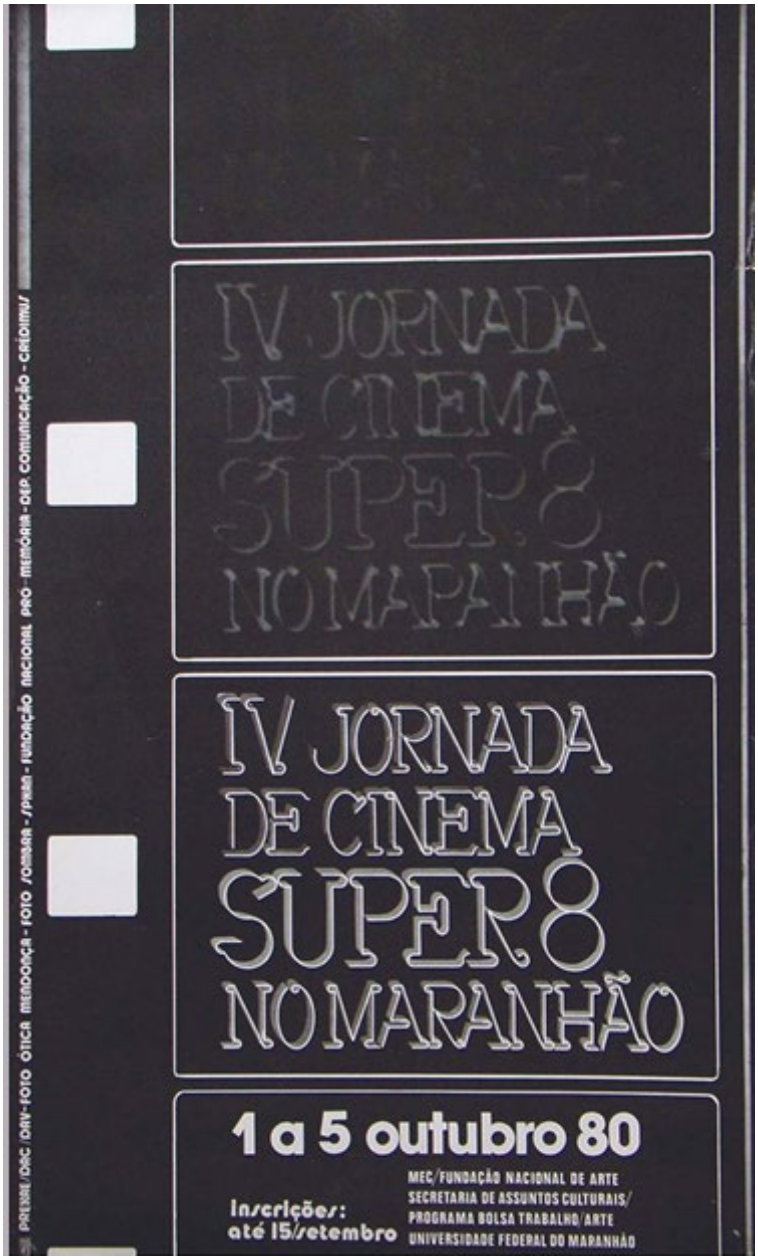


Figura 6 - Cartaz da IV Jornada de Cinema Super-8 no Maranhão (1980). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.



Figura 7 - Cartaz da V Jornada de Cinema Super-8 (1981). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.



Figura 8 - Cartaz da VI Jornada de Cinema Super-8 no Maranhão (1982). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.

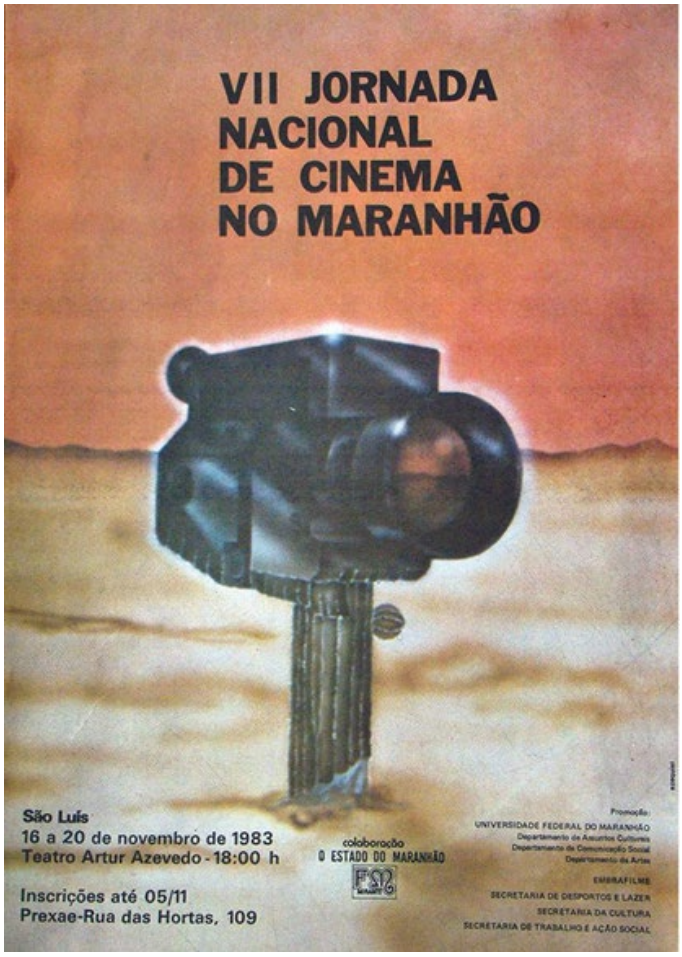


Figura 9 - Cartaz da VII Jornada Nacional de Cinema no Maranhão (1983). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.

Neste exercício de leitura imagética de alguns dos primeiros cartazes da história do longevo festival maranhense, recorremos ao testemunho de Murilo Santos, fotógrafo, cineasta e professor de Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão:

> É interessante fazer um recorte da sequência dos cartazes até se concluir o Super-8. Uns chamavam o Super-8 de um movimento, um olhar mais político. Outros chamam de ciclo ou superoitismo. Eu não trabalho com o conceito de superotismo. Do cinema para o vídeo houve mudanças, até porque tinha que ter a distinção. Ninguém sabia o que era o vídeo por ele ser uma linguagem nova. A Jornada começou com o Super-8 e assim foi nos primeiros anos. Depois entrou o vídeo e fundiu-se com o cinema em relação ao nome do evento. Mas a pegada do Super-8 era outra coisa. Os cartazes traduziam isso, aquele momento político (SANTOS *apud* OLIVEIRA, 2025).

Murilo Santos interpreta que os primeiros cartazes da Jornada Maranhense de Super-8 expressavam, de certo modo, a formação dos egressos dos cursos de Letras e Artes da Universidade Federal do Maranhão, ligados ao universo das belas-artes, com matrizes ainda fincadas no eurocentrismo, algo que não diminui o gesto criativo dos autores. O exemplo mais emblemático dessa manifestação é o cartaz da oitava Jornada, em 1984, que remete a formas de movimento corporal na estátua Discóbolo, do escultor grego Míron, enfatizando objetos cuja similaridade e geometrização remetem ao ícone, a exemplo do serpentear da película cinematográfica e da visualização de um círculo (o rolo de filme).

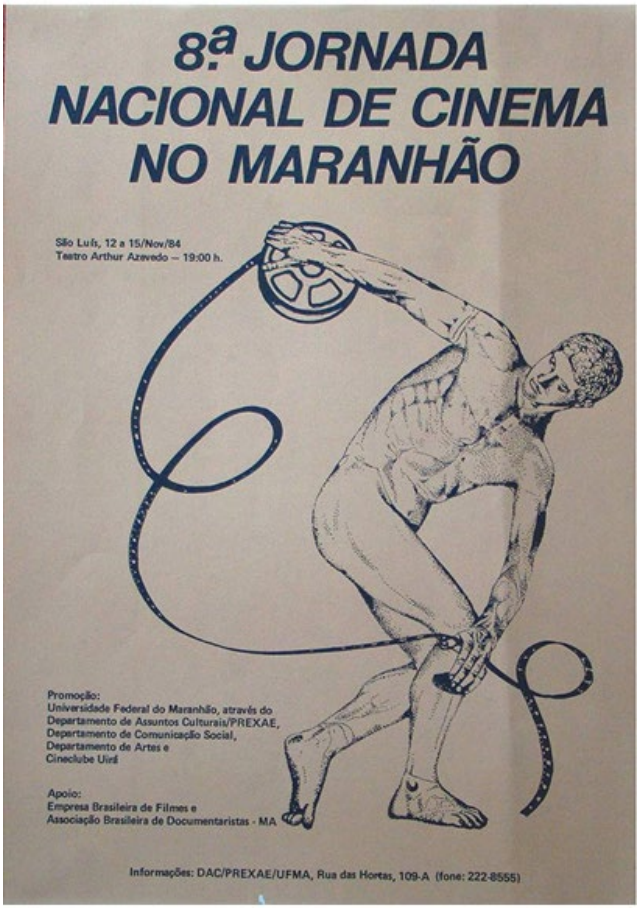


Figura 10 - Cartaz da 8ª Jornada Nacional de Cinema no Maranhão (1984). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.

Em seu conjunto, os cartazes do Festival Guarnicê tendem a explorar uma abordagem orgânica, na qual um elemento icônico ou indicial dialoga com o texto verbal. Existe um marco divisor nessa trajetória: trata-se da inclusão da palavra Guarnicê, porque ela traz para o plano regional a configuração de elementos iconicamente ricos que antecedem uma indicialidade, cuja função é indicativa de expressões visuais do universo dos festejos juninos maranhenses.

A partir da 11ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão, realizada em 1987, um elemento indicial se fixa, mas não permanentemente, na configuração dos cartazes do evento maranhense: trata-se da silhueta do Troféu Guarnicê, simbolizado na figura do Bumba Meu Boi. Nesse sentido, o Bumba Meu Boi passa a ser incorporado à identidade visual do festival, seja em cartazes, seja no *design* do Troféu Guarnicê, com o formato estilizado de um boi, entregue aos vencedores do festival.

A palavra Guarnicê, acompanhada da figura estilizada do boi para se tornar um símbolo, é etimologicamente indígena, com tradução para a brincadeira do Bumba Meu Boi. Trata-se do momento de reunir os brincantes antes do espetáculo, primeiramente em torno de uma fogueira; todavia, pode significar, também, uma atitude de cautela e resistência. A figura do Bumba Meu Boi resulta da construção de uma identidade maranhense que não é permanente, mas, sim, fluida e, às vezes, pontual.

Salta aos olhos a motivação, emanada pelo pertencimento e traduzida também para a imagem do troféu de premiação. Além desse pretexto, há o fato de a forma do objeto remeter a um conjunto de *souvenirs*, amplamente consumido por turistas. Nessa ocasião, o apelo para transformar São Luís em polo turístico nacional já estava desenhado e, até certo ponto, em execução.



Figura 11 - Cartaz da 11ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão (1988), com a imagem do Troféu Guarnicê. Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.



Figura 12 - Cartaz da 12ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão (1989), com a imagem do Troféu Guarnicê. Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição*.

A representação estilizada do Bumba Meu Boi e o uso da palavra Guarnicê moldam, na figura do Troféu Guarnicê, uma imagem-síntese da cultura maranhense, que ocupa lugar de destaque na construção imagética dos cartazes do festival maranhense a partir de 1987. Além disso, desde 1993, o festival começou a ocorrer predominantemente em junho, durante as festas de Bumba Meu Boi em homenagem aos santos juninos. O Troféu Guarnicê simbolicamente funde a marcante presença do Bumba Meu Boi na cultura popular maranhense no mês de junho e seu sentido como espetáculo. A partir da 13ª edição do evento, em 1990, a palavra Guarni-

cê foi incorporada ao nome do festival; assim, o evento assume uma nova denominação: 13º Guarnicê de Cine-Vídeo (com um complemento entre parênteses: Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão).



Figura 13 - Cartaz do 13º Guarnicê de Cine-Vídeo (1990). Fonte: livro *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens: catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição.*

Atualmente o Bumba Meu Boi constitui a marca principal do festival maranhense e se funde à sua identidade visual, amalgamando símbolos culturais ligados ao Maranhão e ao cinema. Esses elementos conformam um pertencimento sociocultural enraizado na singularidade maranhense, reafirmando, assim, uma regionalidade *sui generis*, mas que também se abre à diversidade de produções de outros lugares.

Referências

ANDRADE, J. M. S. B.; CÂMARA, R. B.; SILVA, S. S. da; SMITH, T. F. V. P. (organizadores). *XLVII Festival Guarnicê de Cinema - História em imagens:* catálogo com os cartazes do Festival Guarnicê de Cinema (1977-2024) com audiodescrição. São Luís: EDUFMA, 2024. Disponível gratuitamente no formato e-book em: https://www.edufma.ufma.br/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2024/08/E_book___Finalizado_e_REVISADO_COM_ISBN.pdf. Acesso: 20 jul. 2025.

DONDIS, D. A.. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FEITOSA, M. M. M.; SILVA, E. G. da; SANTOS, S. M. P. dos (organizadoras). *Maranhão entre cenários e desafios:* memória, patrimônio e cultura. São Luís: EDUFMA, 2024.

FERREIRA JUNIOR, J.. *Capas de jornal*: a primeira imagem e o espaço gráfico visual / 2ª edição revista. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

MOLES, A.. *O cartaz*. Tradução de Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MORAES, M. T. M. de. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2018.

MORAES, M. T. M. de. *A cidade imaginada:* uma análise da iconografia do Festival do Rio. Trabalho apresentado no XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, organizado pela Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, no Rio de Janeiro, RJ, de 4 a 7 de setembro de 2015.

MOREIRA NETO, E.. *50 anos do movimento Super-8 maranhense e a construção do "Guarnicê de Cine-Vídeo"*. Texto inédito. São Luís, 2025.

MOREIRA NETO, E.. *Reminiscências do cinema maranhense*. São Luís: EDUFMA, 2022.

MOREIRA NETO, E.. *Guarnecendo memórias*. São Luís: EDUFMA, 2017.

OLIVEIRA, N. A.. *Cartazes do Festival Guarnicê de São Luís*: visualidade e processo gráfico. Trabalho de Conclusão de Curso/Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, 2025.

SANTAELLA, L.. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonoro, visual e verbal**.** São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, L.. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

Supernatural e a Ilusão Masculina[129]

Supernatural and the male Illusion

Fê Fernandes[130]
(Graduando - ESPM-RJ)

Resumo: O seriado de terror/drama da The CW, Supernatural, acompanha as aventuras dos irmãos Sam e Dean Winchester enquanto caçam criaturas místicas e sobrenaturais e os desdobramentos de suas vidas de caçadores. Esse projeto quer investigar como o episódio "Apenas um Sonho" é influenciado pelo papel social do homem na família. Com o foco do seriado no par de irmãos, o seriado nos permite questionar quais são os papéis do homem nessa unidade familiar e se esses papéis são benéficos para ele.

Palavras-chave: Supernatural, Homem, Masculinidades, Família, Sobrenatural.

Abstract: The CW's horror/drama series, Supernatural, follows brothers Sam and Dean Winchester as they hunt supernatural creatures and navigate the consequences of their lives as hunters. This project will use the episode "What Is and What Should Never Be" to explore the influence of the male social role within the family structure. By focusing on the central brotherly relationship, the series invites an examination of what roles men are expected to play in a family unit and questions whether those roles are ultimately beneficial to them.

Keywords: Supernatural, Homem, Masculinidades, Família, Sobrenatural.

A televisão, como aparato cultural, atua como espaço privilegiado de negociação de significados sociais, construindo e contestando constantemente representações de gênero, família e identidade, especialmente num contexto de rápidas transformações sociais e desigualdades persistentes (Kellner, 2001). Nesse cenário, as narrativas midiáticas refletem e naturalizam valores dominantes, constituindo pedagogias culturais que moldam modos de ser e relacionar. As representações da masculinidade, em especial, oscilam entre reproduzir estereótipos tradicionais e explorar suas contradições, destacando-se nas séries televisivas como importantes objetos de análise crítica, dada sua capacidade de desenvolver personagens complexos ao longo do tempo.

A série Supernatural (2005-2020), com 15 temporadas e 327 episódios, produzida pela The CW nos EUA, foi selecionada para investigar essas dinâmicas, em particular através do episódio "What Is and What Should Never Be" ("Apenas um Sonho"), que confronta o protagonista Dean Winchester com uma realidade alternativa que desafia seus papéis tradicionais. A pesquisa objetiva analisar como a televisão influencia percepções sobre as relações de poder entre homens e mulheres, explorando perspectivas masculinas sobre unidade familiar e as contradições presentes na construção da masculinidade midiática.

129 | Trabalho apresentado no XXVII Encontro SOCINE na sessão:
130 | Mini currículo do autor, máximo de 200 caracteres com espaço.

O episódio foi lançado em 2007, um momento marcado pelo contexto político conservador nos EUA, guerras no Oriente Médio e crise econômica imobiliária iminente, o que influenciava as representações midiáticas da masculinidade, muitas vezes centradas em heroísmo militarizado e sacrifício (Santora, 2007; Solomon, 2007; Clark, 2007). Em 2025, tais temas permanecem pertinentes diante de novos conflitos e crises econômicas globais que aprofundam a pressão sobre os homens para corresponderem a ideais de provedores tradicionais (Gritten; Pomeroy, 2025; Tej Parikh, 2025). O consumo midiático, cada vez mais fragmentado e disputado, apresenta uma multiplicidade de discursos, desde críticas feministas até posturas reacionárias como o movimento red pill (Serra Pinto, 2024).

No episódio analisado, Dean tem seu maior desejo realizado por um gênio. Porém, esse sonho cria uma realidade alternativa onde sua infância traumática, marcada pela morte da mãe e a criação violenta e ausente do pai, não ocorreu. Sem essas experiências compartilhadas, o Sam desse mundo é um advogado convencional que julga Dean, e a profunda ligação fraternal que os define na série não existe. Assim, o episódio quebra o status quo ao mostrar que a realização do sonho de Dean custaria justamente a união com seu irmão. Dean, que internalizou o modelo paterno de masculinidade, expressa seu sofrimento na solidão e na dificuldade de comunicação emocional (Hooks, 2004; Jenkins, 2007).

Connell destaca que masculinidades hegemônicas coexistem com masculinidades subordinadas e marginais, incluindo a "masculinidade de protesto", que pode ser caracterizada pela hipermasculinidade diante de experiências de marginalização social (Connell, 2008). Dean encarna esse padrão em diversos episódios, expressando agressividade como estratégia para reivindicar poder em contexto adverso. Uma dimensão simbólica importante reside no diálogo intertextual com obras como Matrixuus, presentes na narrativa e nas escolhas visuais do episódio (Stam, 1992). O contraste entre realidade e ilusão, marcado pela cor vermelha como símbolo "red pill" do despertar e pela cor azul como símbolo do poder da ilusão reflete a crise cultural da masculinidade tradicional e seus dilemas, evidenciando a opção entre conforto ilusório e enfrentamento da dura realidade.

O canal CW, produtor da série, historicamente segmenta sua programação entre conteúdos percebidos como masculinos e femininos, com Supernatural inserido na programação "para homens", marcada por heróis durões, consumo de bebidas alcoólicas, violência e relacionamentos heteronormativos (Gajewski, 2017; Feasey, 2009). Paralelamente, a "decodificação negociada" dos espectadores, especialmente femininos, interpreta criticamente as performances hipermasculinas como causadoras de sofrimento emocional, revelando leituras que desafiam o sentido hegemônico do programa (Hall, 2003; Jenkins, 2007).

"Apenas um sonho" expõe a estreita ligação entre as representações masculinas e as estruturas patriarcais que exigem força, sacrifício e repressão emocional, limitando a expressão afetiva e gerando impacto negativo nas relações familiares e na saúde psicológica dos homens. Dean exemplifica a masculinidade de protesto, no caso dele marcada pelo sacrifício

e pela supressão da vulnerabilidade. O episódio evidencia os custos desse modelo e sugere a necessidade de reconhecer formas alternativas de masculinidade que valorizem a pluralidade e a afetividade como potenciais de libertação.

O diálogo intertextual com Matrix e O Mágico de Oz insere a crise da masculinidade num processo cultural amplo de escolha entre ilusão confortável e verdade dolorosa, reforçando a urgência de repensar os papéis masculinos tradicionais. Dessa forma, Supernatural oferece instrumentos simbólicos para refletir criticamente sobre gênero, destacando que desconstruir modelos patriarcais é essencial para a construção de sociedades mais justas e saudáveis.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **Masculine Domination**. Stanford: Stanford University Press, 2002.

CARVALHO, Larissa. Tudo sobre Supernatural, uma das maiores séries da história. **Correio Braziliense - Radar**, 12 abr. 2025. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/cbradar/tudo-sobre-supernatural-uma-das-maiores-series-da-historia/>. Acesso em: 9 ago. 2025

CASTRO, Daniel. Outro Canal - Globo exibirá série americana sobre prisão. **Folha de S.Paulo**, 30 out. 2007.

CLARK, Andrew. US subprime mortgage crisis causes lurches on Wall Street. **The Guardian**, 20 nov. 2007.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. 2. ed., [Nachdr.] ed. Berkeley: Univ. of California Pr, 2008.

FEASEY, Rebecca. **Masculinity and Popular Television**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

GAJEWSKI, Ryan. CW President on Gender-Balance Shakeup: 'We're Trying to Bring More Women Back'. **The Wrap**, Agosto, 2017. Disponível em: https://www.thewrap.com/cw-mark-pedowitz-gender-balance/ Acesso em: 29 out. 2023.

GRITTEN, David; POMEROY, Gabriela. Israel inicia ofensiva para assumir controle; o que se sabe. **BBC News Brasil**, 20 ago. 2025.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOOKS, Bell. **The will to change: men, masculinity, and love.** New York London Toronto Sydney: Washington Square Press, E-book, 2004, total de 2300 localizações.

JENKINS, Henry. Supernatural: First Impressions. **POP JUNCTIONS**, Janeiro 2007. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2007/01/supernatural.html. Acesso em: 29 Out. 2023.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

KELLNER, Douglas. **A Cultura Da Midia.** São Paulo: Edusc - Editora Universidade do Sagrado Coração, 2005.

Movie References. Disponível em: <https://supernatural.fandom.com/wiki/Movie_References>. Acesso em: 11 ago. 2025.

PINTO, Júlio César Aranha Serra. **O Movimento da Supremacia Masculina e Propagação de Ódio nas Redes: Um ensaio sobre a cultura incel.** Monografia—São Luís: CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIDADE DE ENSINO SUPERIOR DOM BOSCO-UNDB, 2024.

SANTORA, Marc. U.S. and Iraqis Hit Insurgents in All-Day Fight. **The New York Times**, 10 jan. 2007.

SOLOMON, Norman. The Silence of the Bombs. **CounterPunch.org**, 11 jun. 2007. Disponível em: <https://www.counterpunch.org/2007/06/11/the-silence-of-the-bombs/>. Acesso em: 30 jul. 2025

STAM, Robert. **Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa.** Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992. v. 20

STIR_OF_ECHOES, Echo. **Transcript for "WiaWSNB" Commentary**. Livejournal, 2007. Disponível em: <https://stir-of-echoes.livejournal.com/380417.html>. Acesso em: 30 jul. 2025

TEJ PARIKH. A economia dos Estados Unidos está mais frágil do que parece. **Folha de S. Paulo**, 20 jul. 2025.

WACHOWSKI, Lilly. **The Matrix is a "trans metaphor", Lilly Wachowski says**., 7 ago. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/newsbeat-53692435>. Acesso em: 12 ago. 2025

A turnê da Companhia do Cinema Rio Branco e a apresentação dos filmes "cantantes" pelo Brasil[131]

The tour of the Rio Branco Cinema Company and the presentation of "singing films" across Brazil

Filipe Brito Gama[132]
(Doutor – UESB)

Resumo: No fim da década de 1900, os "filmes cantantes" se tornaram experiências cinematográficas de grande sucesso no Rio de Janeiro. No mesmo período, este modo de apresentação também circulou por outras cidades brasileiras, levando os "cantantes" para diferentes palcos e telas. A presente comunicação tem como objetivo apresentar e debater sobre a turnê nacional feita pela Companhia do Cinema Rio Branco no ano de 1911, destacando sua passagem por dois cinemas de Salvador.

Palavras-chave: Filmes cantantes; Companhia do Cinema Rio Branco; palco e tela; Salvador; Bahia.

Abstract: At the end of the 1900s decade, "singing films" films became highly successful cinematic experiences in Rio de Janeiro. During the same period, this mode of presentation also circulated through other Brazilian cities, bringing the "cantantes" to different stages and screens. This paper aims to present and discuss the national tour undertaken by the Rio Branco Cinema Company in 1911, highlighting its stop at two cinemas in Salvador.

Keywords: Singing films; Rio Branco Cinema Company; stage and screen; Salvador; Bahia;

Introdução:

Nas últimas décadas, ampliaram-se o número de pesquisas interessadas em compreender o contexto que envolve atividades de exibição cinematográfica e da circulação de filmes no Brasil entre o fim os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas de século XX, compreendendo, os primeiros anos de atuação do mercado cinematográfico. Uma das questões mais instigantes nessas novas pesquisas está no fato da ampliação geográfica das mesmas, tratando de diferentes territórios brasileiros, observando tanto as aproximações entre eles, como suas especificidades. Esses trabalhos articulam não apenas os estudos no campo do cinema, mas também dialogam com pesquisas de outras disciplinas.

131 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão Comunicação Individual 39: História, memória e arquivo no cinema.
132 | Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB. Mestre em Imagem e Som pelo PPGIS-UFSCar e Doutor em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine-UFF. Realizador audiovisual, especializado em documentários.

É um momento de intensas transformações nas práticas mercadológicas e nos modos de ver os filmes, e essas pesquisas abordam temas como: os exibidores itinerantes, que circulavam o país projetando filmes, por vezes junto a outras espetáculos; o processo de sedentarização das salas fixas, associado à abertura das primeiras salas de cinema, fenômeno que aconteceu de forma bastante irregular no Brasil; e, posteriormente, o crescimento do circuito exibidor nacional, bem como o surgimento e a consolidação do mercado distribuidor de filmes. O Rio de Janeiro, principal centro urbano do país naquele momento, ganhou destaque nas primeiras pesquisas historiográficas sobre exibição no Brasil, observando as intensas e aceleradas transformações no mercado cinematográfico. Um dos tópicos de destaque é o surgimento e o crescimento das salas fixas a partir de 1907, com a abertura de muitos cinemas na cidade, além da ampliação da oferta de filmes no circuito e a consolidação do negócio da distribuição a partir de empresas como a Marc Ferrez e Filhos.

É também no fim da década de 1900 que a historiografia vai apontar para o crescimento da produção cinematográfica nacional na capital federal. Esses filmes estavam diretamente associados aos principais exibidores cariocas do período, que buscavam superar a concorrência e atrair o público com novidades relacionadas as "fitas de assuntos nacionais", exibindo tanto os filmes "naturais" quanto os "posados". Algumas fitas fizeram sucesso de público, como as comédias e os filmes sobre crimes da época ("criminais") a exemplo de "Os estranguladores" e "Mala sinistra", ambos de 1908 (FREIRE, 2022). Cabe ressaltar que essas produções também aconteceram em outros locais do país, a exemplo de São Paulo e da própria Bahia, território de maior interesse deste texto. No caso de Salvador, por exemplo, as atividades cinematográficas ocorreram a partir da parceria entre a empresa Photo-Lindemann, e o empresário Ruben Pinheiro Guimarães, então proprietário do *Teatro São João*.

Os filmes cantantes no Brasil

Além dos naturais e posados nacionais, outra atração do mercado exibidor carioca foram os "filmes cantantes", mais uma no concorrido mercado exibidor da capital do Brasil: diferente dos "falantes", que eram tentativas de sincronização entre projetor e fonógrafos ou gramofones, os "cantantes" se tratavam de dublagens da projeção ao vivo, por cantores instalados no próprio cinema, constituindo-se um "modo de apresentação", ou seja, um "artifício para diferenciação das exibições cinematográficas" (FREIRE, 2022, p. 113). Em resumo, era um espetáculo de natureza cinematográfica-teatral, já que contavam com a projeção do filme, mas também com a encenação síncrona, a partir de cantos ou declamações, e que eram pensados para serem apresentados especificamente em salas de cinema.

Esse "modo de apresentação" era comum em outros países, e já havia acontecido no Brasil de forma esporádica, na exibição de filmes estrangeiros. Mas os "cantantes" de maior sucesso comercial foram as produções nacionais, tendo como destaque a figura do realizador Julio Ferrez. Ferrez realizou uma série de filmes no segundo semestre de 1908, geralmente se valendo de cenários naturais, com curta duração, e encomendados por algumas salas fixas da cidade. Após essa experiência associada a filmes de menor duração, foram realizadas, entre

1909 e 1910, obras mais longas e filmadas em ambientes fechados, como teatros ou estúdios. Eram produções maiores e mais caras, mas que diante da ótima resposta de público, foram bastante requisitadas. Tinham como elenco as companhias teatrais locais, e contavam também com o acompanhamento musical para as apresentações.

Dos "cantantes" de maior sucesso, algumas eram baseados em obras estrangeiras, como no caso da opereta "Viúva Alegre", lançado em 1909; e outras eram produções nacionais com temáticas de assuntos brasileiros, como o caso da revista "Paz e Amor", de 1910, que teve ótimo resultado de público e crítica. Por se tratarem de espetáculos mais próximos a experiência teatral do que a cinematográfica, afinal, dependiam de atores, atrizes, músicos e maestros, além do projetor cinematográfico, não eram tão simples para circular, já que sua viabilidade ia muito além de um projetor e da disponibilidade de cópias, como no caso dos filmes (FREIRE, 2022, p. 149).

"Viúva Alegre" é uma peça de Franz Lehár, lançada na Suíça em 1905, que alcançou grande sucesso internacional logo após sua estreia, especialmente na Europa e nos Estados Unidos. No Brasil, a obra foi inicialmente encenada em outros idiomas, até que Arthur Azevedo realizou a tradução para o português. Essa versão foi apresentada pela primeira vez em julho de 1909 pela Companhia Galhardo, no *Teatro Apolo* do Rio de Janeiro. Embora outras versões já tivessem sido montadas no país, essa adaptação em português foi a filmada e, como descrito acima neste texto, lançada ainda em 1909 como um *film d'art*, com aproximadamente 40 minutos de duração, obtendo enorme acolhida do público no *Cinema Rio Branco*.

Como apontado em trabalhos historiográficos anteriores, o sucesso dessas apresentações está fortemente conectado com o mercado das salas de cinema do Rio. Mas é importante destacar, como aponta Freire (2022), que desde meados de 1909 havia turnês dos "cantantes" por outras cidades, inclusive algumas feitas pela própria "Companhia do Cinema Rio Branco". O autor sugere que, em um momento do declínio da experiência dos "cantantes" na capital, as outras praças aparecem como oportunidades comerciais para dar continuidade, mesmo que por um curto período, a esse "modo de apresentação" em locais que ainda encontrariam atenção do público. É possível sugerir que o ineditismo desse tipo de espetáculos trazia para eles um caráter distintivo para o cinema que o programasse, potencialmente atraindo mais público e maior atenção da imprensa. A principal turnê da Companhia do Cinema Rio Branco ocorreu em 1911, e percorreu as seguintes cidades: Campos dos Goytacazes, em agosto; Vitória, entre agosto e setembro; Maceió, em setembro; Recife, em outubro; e Salvador entre novembro e dezembro (FREIRE, 2022; GAMA, 2024).

A presença dos "cantantes" em Salvador

Durante a pesquisa de doutorado (GAMA, 2024), a primeira menção a opereta "Viúva Alegre" encontrada em periódicos de Salvador foi em um anúncio da apresentação da Companhia Miranda no *Teatro Politeama* em agosto de 1909, mas não foi possível confirmar se efetivamente ela foi encenada naquela ocasião[133]. Essa apresentação não estava articulada com a

133 | *Gazeta do Povo*, Salvador, Bahia, Ano V, N. 1178, 21 de julho de 1909, quarta-feira, p. 1.

projeção de filmes, mesmo o *Politeama* já tendo sido espaço para sessões cinematográficas. De forma mais destacada na imprensa, é possível citar as apresentações da Companhia Galhardo no mesmo *Politeama* ocorridas em junho de 1911, quando apresentaram tanto "Viúva Alegre" quanto "O Conde de Luxemburgo", que também havia sido encenado como "cantante" no Rio de Janeiro. Curioso o fato dessas apresentações, que não contaram com a projeção de filmes, terem ocorrido pouco tempo depois de uma temporada cinematográfica no referido teatro, quando se instalou no local, por um breve período, o *Cinema Pathé*[134]. Esses espetáculos da Galhardo foram elogiados pela imprensa local, contando com ressalvas pontuais por conta de algumas interpretações, conforme consta na *Revista do Brasil*, um importante periódico da capital baiana.

O primeiro texto a mencionar a presença de cantantes na Bahia foi a obra "Os Cinemas da Bahia", de Boccanera Júnior, originalmente publicada em 1919, onde o autor afirma que no *Cinema Central* trabalhou, "em dezembro de 1911, a Companhia do Cinema Rio Branco, do Rio de Janeiro, que exibiu as operetas; Sonho de Valsa, Viúva Alegre, Dançarina descalça, Conde de Luxemburgo, e as chistosas revistas - Paz e Amor, e Chantecler" (BOCCANERA JÚNIOR, 2007, p. 98). Esse foi o repertório encontrado em toda a turnê da Companhia, que também apresentou outras obras como "Geisha" e "República Portuguesa". Era uma programação semelhante às operetas e às peças teatrais citadas acima, mas agora com projeção de fitas, ou seja, operetas-cinematográficas. Dessas produções cinematográficas, algumas eram nacionais, como "Paz e Amor" e "Viúva Alegre", comentadas acima neste texto; já outras eram fitas estrangeiras cantadas pelos artistas da trupe, como "Vida, paixão e morte de N. S. Jesus Christo", um filme francês da Pathé Frerès[135].

Mas é preciso ressaltar que o *Central* não foi o primeiro cinema de Salvador a contar com a presença da Cia do Cinema Rio Branco na cidade. Antes disso, a trupe se apresentou no popular *Cinema Jandaia* no início do mês de novembro, sendo este, portanto, o primeiro cinema da Bahia a ter apresentações dos filmes cantantes na Bahia. Em 3 de novembro de 1911, um anúncio sobre o *Jandaia* informa que: "Pela primeira vez nesta capital, tivemos a exhibição de *films* cinematographicos, acompanhados de cânticos", reforçando que se tratava de uma "*great attraction*" e um "*tour de force*" daquele cinema, ou seja, uma ótima iniciativa comercial para atrair o público. O primeiro *cantante* projetado e interpretado foi a obra "Conde de Luxemburgo", no dia primeiro de novembro, sendo bastante elogiado, assim como havia sido a apresentação teatral, meses antes. No segundo dia, foi a vez de encenar "Vida, Paixão e Morte de N. S. J. Christo", contando ainda com a reprise de "Conde de Luxemburgo". A confirmação que se tratava da mesma companhia que trabalhava no badalado cinema carioca também consta nos periódicos, como no caso da nota que diz: "Os artistas que estão cantando no 'Jandaia' são os mesmos que cantam no 'Cinema Rio Branco' do Rio de Janeiro, cujo empresário é a firma William & C.". Os dois grandes sucessos "cantantes" foram apresentados nos dias seguintes: "Viúva Alegre" no dia 4 e "Paz e Amor" foi no dia 8 de novembro, com boa repercussão na imprensa e boa resposta de público, como consta em nota no jornal:

134 | *Revista do Brasil*, Salvador, Bahia, Ano V, N. 18, 31 de março de 1911, p. 37.
135 | Um exemplo de anúncio está no *Diário de Pernambuco*, Ano 87, N. 281, 11 de outubro de 1911, quarta-feira, p. 3.

> Não houve quem lá estivesse que não se visse forçado a curvar muitas vezes a espinhela por uma contracção frenética do baço. Sem exagero, podemos dizer que vimos hontem o que há de mais perfeito em cinematographia no *Cinema Jandaia* e lá estaremos todas as vezes que for exhibida esta interessante revista[136].

Os espetáculos no *Jandaia* continuaram com bom público, em especial as revistas, destacando também a as boas críticas das apresentações de "Chantecler". Cabe informar ainda que os "cantantes" não estavam isolados na programação do cinema, sendo apresentados junto a outros filmes, até o fim da temporada do *Jandaia*, em 30 de novembro. Curioso que nesse mesmo período os outros cinemas buscavam variar suas programações. O *São João*, por exemplo, investia na programação de palco, com a presença da famosa companhia Os Geraldos, e no fim do mês promoveu apresentações de aparelho "falante", o *Gronophone Gaumont* (que curiosamente foi anunciado como "cantante).

Dando continuidade a presença da "Trupe do Cinema Rio Branco" em Salvador, ela muda de casa no dia primeiro de dezembro, passando a se apresentar no *Cinema Central*, já trazendo o seu grande sucesso "Paz e Amor". As publicidades informam sobre as projeções de mais um "film declamado e cantado", como ocorrido no caso de "A dançarina descalça", indicando também como elas ocorriam: em três sessões noturnas de hora em hora, no valor de 1$000 réis. A Companhia se despediu do *Central* e encerrou suas apresentações em Salvador no dia 12 de dezembro de 1911, possivelmente retornando à capital federal. É um período de intensas atividades e mudanças no mercado cinematográfico, bem como o fortalecimento dos espetáculos de palco nas salas de cinema.

Considerações finais

Importante ressaltar que esse "modo de apresentação" cinematográfico-teatral não deixa de existir após de 1911. Nas pesquisas em periódicos de Salvador, foi localizado apresentações de "Paz e Amor" e do "Conde de Luxemburgo" no mesmo *Jandaia* em 15 de outubro de 1915, ou seja, quase 4 anos depois, sendo chamado naquele momento de "repertorio fallante" pela imprensa, sugerindo a manutenção dessas reencenações em outros anos e em diferentes territórios, questão que ainda pode ser investigada em pesquisas futuras[137].

A turnê da Cia do Cinema Rio Branco, aponta para uma experiência de itinerância que se aproxima bastante das turnês teatrais do período, que circulavam nas principais cidades do país apresentando seus espetáculos em teatros. Os cantantes se associam fortemente esse contexto teatral, mas necessariamente se valendo de espaços adaptados para exibição cinematográfica, como as salas fixas, diante da necessidade de projeção dos filmes. É, portanto, um "modo de apresentação" que não se aproxima às práticas tradicionais da distribuição cinematográfica, e que precisa ser entendido em diálogo com outras áreas de pesquisa, como a dos estudos historiográficos do campo das apresentações de palco. Estudar as atividades das salas de cinema no Brasil é, necessariamente, compreender a importância não apenas dos filmes exibidos, mas também o impacto da experiência dos palcos.

136 | *Gazeta do Povo*, Salvador, Bahia, Ano VII, N. 1857, 8 de novembro de 1911, quarta-feira, p. 2.
137 | *A Notícia*, Salvador, Bahia, Ano II, N. 312, 7 de outubro de 1915, quinta-feira, p. 3.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *História clássica do cinema brasileiro*: metodologia e pedagogia.

2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. 2. ed. Salvador: EDUFBA/ EDUNEB,2007.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme*: a distribuição cinematográfica no Brasil 1907-1915. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

GAMA, Filipe Brito. *Entre a capital e o interior*: a circulação de filmes na Bahia até a década de 1910. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado*: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

Para além dos famélicos: revisão crítica de Eztetyka da Fome (1965), de Glauber Rocha[138]

Beyond the hunger: critical review of Eztetyka da Fome (1965), from Glauber Rocha

Frederico Franco[139]
(Doutorando – PPGAV/UFRGS)

Resumo: O presente trabalho propõe uma revisão crítica do ensaio *Eztetyka da fome*, de Glauber Rocha, dando conta de compreender o papel da arte frente aos problemas sociais enfrentados pelo Brasil. A maior compreensão de aspectos estético-políticos levantados no texto se dará a partir do diálogo com diferentes fontes: artes de vanguarda brasileira, Teorias do Terceiro Mundo e figuras contemporâneas serão pensadas a fim de estudar como revolucionar estruturas artísticas perante o poder hegemônico.

Palavras-chave: Estética da fome, Cinema novo, Terceiro mundo, Subdesenvolvimento.

Abstract: This paper proposes a critical review of Glauber Rocha's essay *Eztetyka da fome*, addressing the role of art in the face of the social problems facing Brazil. A deeper understanding of the aesthetic-political aspects raised in the text will come from a dialogue with various sources: Brazilian avant-garde art, Third World theories, and contemporary figures, will be considered in order to explore how to revolutionize artistic structures in the face of hegemonic power.

Keywords: Hunger aesthetics, Cinema novo, Third world, Underdevelopment.

Introdução

Em 1965, já com a ditadura militar em curso no Brasil, Glauber Rocha lança o ensaio *Eztetyka da Fome*, que rapidamente se tornou um dos principais vértices de seu pensamento cinematográfico. Seu ponto de partida: desenvolver um manifesto que aponte novas direções estéticas para o dito Terceiro Mundo, compreendendo a arte cinematográfica como uma espécie de resistência perante regimes autoritários, e analisar o condicionamento do olhar imposto pelo norte-global aos países subdesenvolvidos.

O principal objetivo deste trabalho é buscar uma maior compreensão de conceitos abordados por Glauber Rocha (2021), como *subdesenvolvimento* e *fome*. Esse movimento se dará por meio da conexão de *Eztetyka da fome* com outros referenciais teóricos, expandindo o texto

138 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 62: Teoria, historiografia e metodologia nos estudos de cinema.
139 | Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Crítico de cinema desde 2020 e associado à ACCIRS desde 2024.

glauberiano até outros campos, como a política e até mesmo às artes visuais. A ideia, aqui, é estabelecer tais conexões para não apenas compreender o ensaio em si, mas para visualizar como *Eztetyka da fome* se comporta ao ser articulado com outras referências teóricas e artísticas. As frentes teóricas aqui exploradas vão desde contemporâneos brasileiros ao ensaio, como Frederico Morais, Ferreira Gullar e Décio Pignatari, até autores como Robert Stam, Ella Shohat e Frantz Fanon, que versam sobre particularidades da teoria terceiro-mundista.

As novas formas de colonização, segundo Glauber Rocha

Já nos primeiros parágrafos do texto, fica evidente uma reflexão primordial sobre a conjuntura da arte latinoamericana na qual suas expressões artísticas são válidas "na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo [...] disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado" (ROCHA, 2021, p. 1) – Ferreira Gullar (1978) parte para um caminho similar, ao dizer que a realidade terceiromundista é a de ser apenas matéria-prima para o Primeiro Mundo, movimento que acarreta em uma supressão de seus valores artísticos particulares.

Seguindo no ensaio, o autor percebe que a situação de colônia da América Latina é marcada por uma dinâmica sutil de *condicionamento cultural*. A arte, agora, torna-se mecanismo de dominação e imposição de uma cultura (GULLAR, 1978). Acostuma-se o espectador em posição de colonizado às ferramentas e discursos artísticos tradicionais, hegemônicos, que prolongam um estado anestésico do povo. Essa nova estratégia de dominação apoiada em processos artísticos visa, principalmente, uma total homogeneização do colonizado, freando seu ímpeto revolucionário no campo das artes.

Didi-Huberman (2011), a partir de textos de Pier Paolo Pasolini, aponta que imaginar um fim do fascismo após os anos 1940 é uma ingenuidade: "sobre as ruínas desse fascismo está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador, [...] um fascismo radicalmente e totalmente imprevisível" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). A forma quase subterrânea desse fascismo acaba por desmobilizar discretamente artistas e intelectuais da resistência, fazendo com que não percebam a repressão que os cerca. O autor, então, dá destaque a um importante vocábulo: *genocídio cultural*, que faz referência ao *enfraquecimento* ou *apagamento* de uma cultura dentro de sociedade comandadas pela agenda neoliberal fascista. Os poucos resistentes e suas produções artísticas são chamados por Didi-Huberman (2011) de *vagalumes*.

Censura, desmobilização e despolitização das esferas culturais de um povo leva àquilo que o dominante tanto deseja: esvaziamento artístico e intelectual. Glauber Rocha (2021, p. 1) conclui que esse caminho leva a sociedade dominada a um "raquitismo filosófico e à impotência". Tal condicionamento do olhar do povo colonizado por parte do norte global acaba não apenas enfraquecendo uma cultura como também acostuma as massas apenas com o produto estrangeiro – transformando em exótica a própria produção do Terceiro Mundo. Citando Marx (2011, p. 66): "o objeto de arte [...] cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto".

O olhar do outro: esterilidade e histeria

A noção de *raquitismo filosófico* ocorre devido à visão que o Primeiro Mundo impõe sobre o Terceiro Mundo. As expressões artísticas terceiromundistas são compreendidas por meio de uma lógica do *exótico*, do irracional: "se o Ocidente era racional, a América Latina era naturalmente irracional; se o Ocidente era industrializado e materialista, a América Latina era naturalmente terrena e mística" (FALCONI, 2022, p. 533). No filme *Memórias de um estrangulador de loiras*, Júlio Bressane exemplifica essa visão através de seu protagonista, que escreve em seu diário a seguinte frase: *nós somos o que a civilização chama de inumano*.

Essas ações colonialistas, para Glauber Rocha (2021), desembocam em dois estados invariáveis: *esterilidade* e *histeria*.

A *esterilidade*, segundo o texto, surge a partir de um "sonho frustrado da universalização" (ROCHA, 2021, p. 2) por parte dos artistas brasileiros – como se houvesse uma necessidade de validação artística do contexto internacional. Essa dinâmica quase paternalista com a produção do *outro*, para Glauber Rocha (2021), conduz o artista brasileiro a trabalhos que não são capazes de atingir suas plenitudes formais, não passando pelo processo de *revolução* defendido por Pignatari (1967). Ambos cineasta e poeta defendem uma arte exclusivamente brasileira e revolucionária que se desprenda, finalmente, dos ordenamentos causais e didatismos. O estado estéril é, portanto, resultado direto do fascismo silencioso exposto por Didi-Huberman (2011) e Gullar (1978). A ilusão de pertencimento à mesma prateleira do primeiro mundo cria um sentimento de acomodação; o artista, inspirado apenas pela produção do Primeiro Mundo, busca ser aquilo que não é por natureza. Paulo Emílio Salles Gomes (1996) também discorre sobre o desejo de universalização, e chega às mesas conclusões: cria-se o falso pertencimento e, por consequência, o mecanismo de dominação é intensificado.

Segundo o ponto de vista glauberiano, a *histeria* é uma situação representada por três sintomas: indignação social, exploração ineficaz da política na arte e a busca pela consolidação de um padrão artístico popular. A construção de uma vanguarda brasileira com vocação política é um projeto que marca os anos 1960 no Brasil, segundo Reis (2008). Há de se ir além da *revolução de estruturas*, encontrando um diálogo com as massas e suas próprias vivências. O próprio Ferreira Gullar (1978), em seus estudos, defende uma arte experimental que apresente, sobretudo, comprometimento político. Distanciada do povo, a vanguarda tornaria-se um exercício abnóxio. Por isso, surge a necessidade da integração entre a vida e arte, fazendo do subdesenvolvimento a grande força da arte brasileira. É utilizar aquilo que não é apenas uma etapa, mas uma condição histórica imposta pelo primeiro mundo (GOMES, 1996).

Esterilidade e *histeria* não podem ser considerados como fatores orgânicos da realidade do Terceiro Mundo: para Glauber Rocha (2021), são reflexos cristalinos de tentativas de romper com a homogeneização do olhar imposta pelo Primeiro Mundo. Há, nesse processo de transgressão, "um titânico e autodevastador esforço de superar a impotência: e no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador" (ROCHA, 2021, p. 2).

Nossa originalidade é nossa fome

A *fome* é o nervo central da sociedade brasileira e subdesenvolvida. Glauber Rocha (2021), em dado momento, refere-se ao filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, como exemplo: todas as ações dos personagens são regidas pela fome. O subdesenvolvimento, agora, é ativo temático fundamental da criação artística do Brasil. Todos os problemas sociais são colocados em primeiro plano, deixando sua posição de marginalidade.

Trazer a fome ao debate, significa recuperar a noção de *vagalumes* que Didi-Huberman (2011) lança: retalhos de contra-história, recortes de um cenário político maior, servindo como lampejos de um contra-poder. O autor percebe que é justamente dentro de situações de exceção que o homem transcende sua forma e torna-se *vagalume*: "o que desaparece nessa feroz luz do poder não é senão a menor imagem ou lampejo de contrapoder" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 91), diz o autor, ajudando a estabelecer uma ponte entre o surgimento de *vagalumes* e a instauração do chamado *estado de exceção*. Segundo Agamben (2015), tal estado representa uma organização social na qual um poder arbitrário e soberano detém os mecanismos políticos para definir quais vidas merecem ou não direitos sociais. Em Didi-Huberman (2011), a reflexão que fica é a de que o *estado de exceção*, dentro da lógica capitalista, é a *regra*.

Para Glauber Rocha (2021), o modelo artístico famélico deve dar conta de representar aquele marginalizado pelo sistema, principalmente os seres em situação de *vida nua* – outro conceito utilizado por Agamben (2015) que se refere às vidas colocadas em desproteção pelo estado de exceção. Segundo o cineasta, um grande mérito *cinemanovista* é a recusa de cenários e personagens luxuosos, burgueses, e de objetivos comerciais. Esconder ou negar a fome não é uma opção. A grande questão, aqui, é assumir tal realidade e transpor ela para a tela do modo mais imaginativo possível – exagerando, muitas vezes, no experimentalismo. Stam e Shohat (2006) apontam que um cinema do Terceiro Mundo, em sua maioria, realiza obras condizentes com sua situação econômica, algo que se reflete também em sua estética. A produção, de baixo ou nenhum orçamento, reflete diretamente na construção de uma *mise en scène* completamente oposta àquela construída pelo cinema clássico: a iluminação é imperfeita, o som possui defeitos, os atores são pessoas comuns. Contudo, essas imperfeições são um fator decisivo para a construção de um forte discurso estético e político. É pobre do ponto de vista econômico, mas de uma criatividade ímpar.

Sobre fome, violência e descolonização

Uma das inspirações para o ensaio glauberiano, o sociólogo Frantz Fanon (1968) parte de um princípio no qual a violência é interpretada como processo de reação histórica de um povo oprimido, fazendo parte da construção de uma nova realidade social e de um ser: porque "transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados" (FANON, 1968, p. 26). A violência, dentro do cenário artístico, é, assim, um primeiro esboço da *revolução de estruturas*. "A fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do

tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência" (ROCHA, 2021, p. 3).

A violência não pode, no entanto, ser explorada apenas no campo do *conteúdo*. A própria *forma* deve retirar o espectador do lugar-comum: não-linearidade, narrativas sem lógicas causais e rupturas de regras de espacialidade são alguns dos possíveis caminhos. Essa atmosfera descontínua, pautada pelo fragmento e pela *montagem-colagem*, é tida por Ismail Xavier (2013) como uma espécie de alegoria moderna benjaminiana – o fim da teleologia e o início da incompletude.

Fanon (1967), novamente sobre a fome, aposta nos sonhos como formas de ultrapassar as limitações impostas pela realidade repressiva imposta em países do Terceiro Mundo: "sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos" (FANON, 1968, p. 39). Os devaneios dos famélicos possuem direta ligação com seu corpo: o invólucro da fome se torna protagonista. O crítico de arte Frederico Morais (1970) apresenta uma visão similar à de Fanon (1968) no que tange às maneiras de se compreender o subdesenvolvimento. Para o brasileiro, dentro do contexto artístico brasileiro dos anos 1960 e 1970, o corpo humano há de ser o motor da obra; é defendida uma arte muscular, na qual o artista está em contato com sua própria natureza constitutiva enquanto ser. Aqui, ao contrário do cenário do primeiro mundo, não existe porquês de estabelecer alguma dinâmica humana com tecnologias e afins: a realidade subdesenvolvida da maioria da população brasileira sequer comporta essa relação.

Caminhando para o final do texto, Glauber Rocha (2021) diz que a violência é um meio de mostrar ao colonizador a existência de toda uma estrutura social e política oprimida. Recupera-se, novamente, Fanon (1967):

> Então, o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração, são as mesmas do colono [...]. Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Dela decorre toda a nova revolucionária segurança do colonizado. Se, com efeito, minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais, sua voz já não petrifica (FANON, 1968, p. 34)

Já ao final do texto, Rocha (2021) diz que é fundamental que o Cinema Novo se mantenha alinhado aos processos sociais e econômicos do Brasil, propondo uma arte que enfrente o comercialismo e o sistema linear da produção de sentido. Isso, para o autor, é o verdadeiro "germe do cinema novo" (ROCHA, 2021, p. 3). Não se trata de um ou dois filmes, mas sim uma gama de produções capazes de explorar aquilo que os soberanos tentam mascarar ou esconder. Por mais que fale em nome apenas sobre o Cinema Novo, os processos de descolonização da arte propostas pelo autor se estendem para outros cinemas e outras áreas artísticas.

Finaliza-se o trabalho com o trecho de abertura de *O Uivo*, um dos principais poemas do escritor *beatnik* Allen Ginsberg: "Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus" (GINSBERG, 2010, p. 81). Assim como Glauber Rocha e os autores aqui citados, aqueles às margens da sociedade são vistos como protagonistas do de-

senvolvimento de uma arte revolucionária. Se Ginsberg (2010) via nos famélicos as melhores cabeças de sua geração, cineastas cinemanovistas viam nessa parcela da população uma força capaz o bastante para transgredir estruturas artísticas e narrativas vigentes.

Referências

AGAMBEN, G. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FALCONI, J. L. What is "Latin American Art" today?. In: ANREUS, A; GREELEY, R. A; SULLIVAN, M. (org). *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2022.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GINSBERG, A. *O uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2010.

GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, K. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORAIS, F. "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra". Vozes, Rio de Janeiro, n. 1, jan./fev. 1970.

PIGNATARI, D. *Teoria para uma arte de guerrilha*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967. Caderno Quatro.

REIS, P. *Arte de vanguarda no Brasil*: Anos 1960. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ROCHA, G. Eztetyka da fome. *Hambre espacio cine experimental*, Argentina, 2021.

STAM, R; SHOHAT, E. *Crítica da imagem eurocêntrica*: Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, I *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Dando realidade ao fantástico: Franz Eichhorn e sua imagem da Amazônia[140]

Making the fantastic real: Franz Eichhorn and his image of the Amazon

Wolfgang Fuhrmann
(Doutor - Medellín Colombia)

Resumo: O trabalho aborda a trajetória de Franz Eichhorn, tendo como objeto de análise as suas experiências cinematográficas na Amazônia. Na década de 1940, Eichhorn emigrou para o Brasil, onde produziu vários filmes de aventura na Amazônia. Com base nos filmes da Ufa, o trabalho tenta dar uma resposta possível ao fascínio de Eichhorn pelo Amazonas, que despertou a admiração de Michel Mourlet pelos seus filmes.

Palavras-chave: Franz Eichhorn, Amazônia, expedição cinematográfica, Ufa

Abstract: The article discusses the career of Franz Eichhorn and his filmmaking experience in the Amazon. In the 1940s, Eichhorn emigrated to Brazil, where he produced several adventure films in the Amazon. Against the backdrop of Ufa films, the article attempts to provide a possible answer to his fascination with the Amazon, which Michel Mourlet identified as the source of his admiration for Eichhorn's films.

Keywords: Franz Eichhorn, Amazonas, film expedition, Ufa

No Brasil, Franz (Francisco) Eichhorn e seu irmão Edgar Eichhorn são as figuras mais conhecidas da expedição cinematográfica à Amazônia realizada por August Brückner e sua esposa, Pola Adamara Bauer, entre 1929 e 1930 (Welper, 2024). Fascinados pelo Brasil, eles retornam várias vezes e permanecem no país a partir da década de 1940 onde fizeram parte do cinema nacional: Edgar como cinegrafista e Franz como diretor, produtor e lobista para o cinema brasileiro e o cinema alemão.

Apesar de suas contribuições ao cine nacional, pouco se sabe sobre suas biografias. Sobre a vida de Franz, o registro na *Enciclopédia Brasileira do Cinema Brasileiro* apresenta alguns dados biográficos e uma filmografia, mas também anota ao final: "Sua careira ainda possui diversos pontos obscuros" (Miranda, 2004, p. 210). O seguinte analise queria contribuir um pouco mais à biografia e a obra de Franz Eichhorn.

140 | Trabalho apresentado na Mesa - Amazonas: filmes culturais e o extrativismo visual alemão.

O título do artigo? "Dando realidade ao fantástico" refere-se a uma entrevista com Eichhorn nos anos 1950 (Diário Carioca, 27 out. 1950, p. 7). A frase parece como uma contradição, mas o título caracteriza seus filmes como sua maneira de construir sua biografia ao seu gosto.

Na sua primeira publicação, *Deutsche Filmleute am Amazonenstrom 1929-1931* [Cineastas alemães no rio Amazonas 1929-1931], um livrinho de só 30 páginas e dirigida ao público jovem, que foi publicado 1935, Franz apresenta aos seus leitores uma expedição que não corresponde aos fatos históricos. Segundo Eichhorn, a expedição começou em finais de 1929. Sabemos que a expedição começou em abril/maio, mas sem Franz. Junto com o casal Brückner apenas Edgar aparece na lista de passageiros para o Brasil. Franz só se junta ao grupo em janeiro de 1930. No seu livro, Eichhorn conta uma aventura com Brückner: "Eu estou ao lado de Brückner na câmera" (Eichhorn, 1935, p 12), mas o evento não pode ter ocorrido dessa forma, pois Brückner faleceu em dezembro de 1929. Mais provável possível é que Franz esteja contando as aventuras pela perspectiva de seu irmão Edgar. A identificação de Franz com seu irmão não é insólita. No seu primeiro filme de aventura amazônica, *Mundo Estranho* (BR/AR/DE 1950), o protagonista na versão alemã se chama Edgar.

De volta à Alemanha

O filme da expedição de Brückner, *Urwald Symphonie. Die Grüne Hölle* [Sinfonia da floresta primitiva. O inferno verde] (DE 1931)[141], foi um sucesso na Alemanha, mas quando Franz e Edgar voltaram para a Alemanha, o país estava em transformação. Com a dissolução do parlamento em julho de 1930 e as eleições em setembro de 1930, o partido Nacional Socialista começou a dominar a vida política. Com a ascensão de Hitler ao poder em janeiro de 1933, o panorama cultural mudou de forma dramática. A partir do *Gleichschaltung*, um sistema de uniformização e controle totalitário sobre todos os aspectos da sociedade incluindo as mídias e a cultura, os irmãos Eichhorn tiveram que se adaptar às novas circunstâncias.

Franz Eichhorn entrou no partido nazista no ano de 1933[142], mas a data de sua entrada, o primeiro do maio, é notável. A data representa a resignação e o oportunismo de muita gente nesta época. Hilda Machado descreve Eichhorn na sua dissertação e baseada nas histórias de família, como um crítico do Nazismo (Machado, 2001). Nos anos 1950, Eichhorn se apresenta na segunda edição do seu livro *O inferno verde* como um inimigo do Hitler e a ideologia Nazi (Eichhorn, 1952). Obviamente, não foi possível articular a mesma crítica na primeira versão do seu livro que foi publicada em 1937.

No caso de Eichhorn, não sabemos se foi resignação ou oportunismo que o levou a entrar para o partido, mas parece que o oportunismo prevaleceu. Franz, Edgar e seu amigo em comum, Oskar Adolf Bayer (1904–1996), iniciaram, no início dos anos 1930, um trabalho como produtores de filmes culturais. Para dar continuidade à produção cinematográfica, a filiação ao Partido foi obrigatória, mesmo a filiação ao *Reichsfilmkammer* [A Câmara do Cinema do Reich].

141 | No Brasil o filme teve o titulo *Nas florestas virgens do Amazonas. Diário Carioca, 23. 12.1933.*
142 | Bundesarchiv, BArch, R 9361-I/634.

Os títulos dos filmes como *Drei sehen eine Stadt* [Três veem uma cidade], um filme sobre a cidade medieval Rothenburg ob der Tauber na Baviera, ou *Fränkisches Rokoko* [Rococó da Francônia], um filme sobre a época do rococó na região nativa dos irmãos Eichhorn, sugerem que os filmes não se desviaram da forma habitual do filme cultural: eles eram didáticos e convenientes para uma abertura de um programa de filmes nas salas de cinemas. Para Edgar, o trabalho ofereceu a chance para treinar e melhorar sua maestria como cinegrafista.

Entre novembro de 1935 e outubro de 1936, os irmãos Eichhorn e Bayer partiram para uma nova expedição cinematográfica à Amazônia. Em novembro de 1937, Eichhorn abordou a Ufa com materiais da expedição e um roteiro para um longa-metragem.[143] A Ufa reconheceu o potencial do material e ofereceu a Eichhorn revisar sua ideia para um filme de gênero aventura.[144] A Ufa transformou o projeto em uma grande produção: *Kautschuk* [Borracha](Eduard von Borsody, DE 1938) que tornou-se um sucesso internacional.

Destino: Brasil

No início da década de 1940, o reconhecimento pela Ufa trouxe Franz, Edgar e Bayer de volta ao Brasil. Em junho 1941, depois de um ano e meio de viagem pela América do Sul, chegaram à Belém, Pará. Ali foram presos e interrogados, transportados a Rio de Janeiro e liberados em agosto de 1941.

Em uma interrogação de Franz Eichhorn, ele relatou o desejo de realizar diferentes projetos cinematográficos no Brasil: ofereceu seus serviços à Comissão de Proteção aos Índios para a produção de um filme sobre o marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865–1958). O segundo projeto apresentado por Eichhorn foi uma adaptação cinematográfica da ópera *O Guarany*, de Antônio Carlos Gomes, para a Atlântida Cinematográfica.[145]

Os dois projetos de Eichhorn são reveladores. Rondon e Gomes representam dois aspectos importantes na identidade nacional e cultural brasileira. Há um paralelo interessante entre os projetos nacionalistas de Eichhorn e as primeiras exibições cinematográficas na América Latina. Ana María López destaca que muitos imigrantes que iniciaram negócios na exibição de filmes na América Latina, durante os primeiros anos da cinematografia, demonstraram sua nova identidade nacional por contribuições cinematográficas que apresentaram motivos nacionais, símbolos, eventos ou autoridades e representantes da nação (Lopez, 2000, p. 61-63).

Os projetos que Eichhorn apresentou às autoridades brasileiras tiveram um efeito semelhante. Ele disponibilizou seu talento como contribuições à cultura nacional brasileira. Ademais, os projetos não mostram apenas que ele era informado sobre a cultura brasileira, mas também que ele provavelmente tinha um ou vários contatos no Brasil, o que ajudou-lhe a dissipar suspeitas sobre sua orientação política e facilitar seu estabelecimento como cineasta na indústria brasileira.

143 | BArch, R 109-1/1032b, 3 novembro 1937.
144 | BArch, R 109-1/1033a, 1 março 1938.
145 | Processo 23085/1943. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Um desses contatos foi o documentarista Alexandre Wulfes. A ata do interrogatório de Oskar Bayer confirma que eles conheciam Alexandre Wulfes por correspondência[146], também é possível que o grupo o tenha conhecido pessoalmente durante sua expedição anterior: em 1935, a Comissão de Censura Cinematográfica elogiou Wulfes por uma série de filmes com valor educativo, incluindo títulos como *Manaus do Amazonas* e *Belém do Pará*, que foram filmados em regiões muito próximas de onde Eichhorn permaneceu entre 1935 e 1936 (Cinearte, n. 430, 1936, p. 21).

Não foi apenas o interesse cinematográfico comum pela paisagem natural do Brasil que pode ter atraído Wulfes ao trabalho de Eichhorn. É possível que o projeto cinematográfico de Eichhorn sobre Rondon, tenha sido inspirado por Wulfes, que conhecia Rondon pessoalmente. Por último, Wulfes conseguiu para Eichhorn seu primeiro trabalho como diretor de cinema, *No Trampolim da Vida* (BR 1946).

Ufa, viajar ao mundo e o fantástico

Na filmografia brasileira, Eichhorn é conhecido pelos filmes exóticos de aventura como *Mundo Estranho*, *Paixão nas Selvas* (BR/DE 1955), *Manaus, Glória de uma Época* (BR/DE 1963) e *Os Selvagens* (BR/DE 1964). Eichhorn não inventou a Amazônia pelo cinema. A inspiração e os motivos como piranhas, jacarés ou búfalos que fazem parte de todos seus filmes vêm de Adolf von Dungern que já apresentou os motivos em 1925 no *Urwelt im Urwald* [Mundo Primitivo na Selva] (Campos Castello Branco, 2026). Eichhorn soube transferir e integrar os motivos documentais no campo de longa-metragem ficcional e estabeleceu assim um repertório visual da Amazônia.

Do ponto de vista historiográfico, parece pouco produtivo avaliar seus filmes exclusivamente com base no seu exotismo ou na rejeição de seus filmes por suas narrativas de um salvador branco ou herói europeu. Parece mais produtiva a questão do que pode ter influenciado a produção cinematográfica de Eichhorn. Em outras palavras, por que seus filmes eram como eram?

Não sabemos se Eichhorn era um cinéfilo apaixonado, mas nas décadas de 1920 e 1930 não era incomum ir ao cinema várias vezes por semana. O que se via lá eram os primeiros sucessos da Universum Film AG, Ufa. Quase desde o seu início, a Ufa tinha os olhos postos no mercado internacional, uma característica que também podemos observar nos projetos do Eichhorn, por exemplo, em *Estranho Mundo*.

O filme foi rodado em alemão, português e espanhol e dublado em inglês para lançamento internacional. O objetivo nunca foi o mercado nacional, Eichhorn queria produzir para o mercado internacional. Conhecemos esta estratégia dos grandes estúdios estadunidenses que durante a conversão ao cinema sonoro produziram filme em vários idiomas. A Ufa também experimentou com diferentes versões: francês, inglês e algumas produções em espanhol. Eichhorn tentou o mesmo.

146 | Processo 17855/1941. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Ele contratou atores bilíngues, Alexandre Carlos, vulgo Helmuth Schneider, que atuou em português do Brasil e alemão e a austríaca Angelika Hauff que atuou em alemão, inglês e aprendeu português muito rápido no Brasil. Segundo o IMDB, o filme foi distribuído com sucesso na Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Itália, Suécia, Finlândia, e nos Estados Unidos.

Os filmes de Eichhorn mostram outras referências aos filmes da Ufa. Na ocasião de *Mundo Estranho*, Eichhorn, declarou: "O fantástico pode ser real, ou melhor dizendo, deve ter aparência da realidade se é nosso desejo que a exibição na tela venha a satisfazer todos os gostos" (Diário Carioca, 27.10.1950, p. 7).

No seu livro *The Ufa Story*, Klaus Kreimeier descreve as características do cinema da Ufa na década de 1920 que se aproximam muito do que Eichhorn fez em seus filmes da Amazônia. Kreimeier caracteriza uma parte do cinema mais antigo da Ufa como um cinema da viagem ao mundo (Kreimeier 1999, p. 84). Em contraste à realidade alemã, marcada por inflação e pobreza, o cinema nos anos 20 ofereceu ao público a possibilidade de realizar seus sonhos de viajar e conquistar um mundo desconhecido. Os filmes culturais permitiram o público de viajar o mundo e no caso dos filmes de expedição, participar em perigosas aventuras. Também no campo do longa-metragem, encontramos filmes que destacaram a experiência do exótico e do exotismo, como os filmes de Joe May: *Herrin der Welt* [A Soberana do Mundo] (DE 1921) ou *Das indische Grabmal* [O Túmulo do Índio] (DE 1921) ou *Flug um den Erdball* [A viagem ao redor do mundo] (Ellen Richter, Willi Wolff, DE 1925).

A maior parte do material filmado durante a viagem pela América do Sul, no início dos anos 1940, perdeu-se; no entanto, *Mundo Estranho* preserva alguns minutos das aventuras no Peru e na Bolívia e apresenta imagens da flora e da fauna da Amazônia.

Outra parte do cinema da Ufa pode ser caracterizada pelo seu slogan "A força do filme alemão está no drama fantástico" (Kreimeier, p. 87), uma mistura de realidade e fantasia, que Kreimeier descreve como "a propensão alemã ao sonho e ao trauma" (Kreimeier). Nos filmes do expressionismo como *O Gabinete do Dr. Caligari* (DE 1920) de Robert Wiene, *Nosferatu* (DE 1922) de F.W. Murnau, *Os Nibelungos - A Morte de Siegfried* de 1924 e *Metrópolis* (DE 1927) de Fritz Lang observamos como o fantástico o a irracionalidade entram na realidade.

Em sua entrevista ao *Diário Carioca*, Eichhorn continuou: "Desde o momento em que abandonam os restos de civilização e se encontram à mercê de Deus da floresta, os homens se transformam em seres pequeninos diante da grandiosidade das árvores, das feras, dos perigos enfim! E é da emocionar vê-los lutando com crocodilos e caindo a cada passo em uma armadilha da própria natureza!".

Os filmes do Eichhorn não pertencem a um expressionismo atrasado, mas suas aventuras de Amazônia contam e mostram dramas em que o fantástico está penetrando na realidade. Podemos entender *Mundo Estranho* como uma combinação de duas formas cinematográficas que Eichhorn conhecia do cinema alemão.

Yuri Ramos aponta em seu artigo "Franz Eichhorn e o tesouro do Inferno Verde", que Michel Mourlet incluiu Eichhorn em seu manifesto "Sur un art ignoré" [Sobre uma arte ignorada] (Ramos, 2022). Mourlet enfatiza a *mise-en-scène* como a característica mais importante do cinema, que seria para ele a absorção do espectador pelo mundo da tela. Mourlet viu essa qualidade e fascinação em *Mundo Estranho*: um documental e conto de fadas ao mesmo tempo. As raízes desse documentário-conto de fadas podem estar no encontro de diferentes formas cinematográficas, que, para Eichhorn, só poderiam se encontrar e se realizar na Amazônia.

Na década de 1960, os filmes de Eichhorn não eram compatíveis em um cinema nacional em que o Cinema Novo começava a dominar, e Eichhorn virou lobista para o cinema alemão e o cinema brasileiro.

Conclusão

Se colocarmos os filmes de Eichhorn em relação ao cinema da Ufa de sua época, seus filmes parecem ser uma seção transversal do repertório da Ufa, em que diferentes gêneros e estilos fluem juntos. A partir dessa perspectiva, os filmes dele ampliam o cinema nacional do Brasil para um cinema transnacional. Mesmo que seus filmes não tenham atendido às exigências dos críticos, eles oferecem uma nova compreensão sobre a história do cinema brasileiro popular para além do Cinema Novo.

Referências

CAMPOS CASTELLO BRANCO, R. *Film und Fang am Amazonas:* reconstruction of the Wildlife Film Expedition Urwelt im Urwald (1925). Potsdam: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2026.

"CINEMA Brasileiro". *Cinearte,* n. 430, 1936.

EICHHORN, F. *In der grünen Hölle:* kurbelfahrten durch Nordbrasilien. Gütersloh: Bertelsmann, 1952.

EICHHORN, F. *Deutsche Filmleute am Amazonenstrom, 1929-1931*. Hillgers Deutsche Jugendbücherei Berlin, 1935.

KREIMEIER, K. *The Ufa Story*: a history of Germany's greatest film company, 1918-1945. Berkeley: University of California Press, 1999.

LÓPEZ, A.M. "Early Cinema and Modernity in Latin America." Cinema Journal, v. 40, no. 1, 2000.

MACHADO, H. *As Cem Cadeiras:* comédia fílmica como fonte historiográfica. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

RAMOS, Y. "Franz Eichhorn e o tesouro do Inferno Verde". Disponível em: https://limiterevista.com/2022/02/28/franz-eichhorn-e-o-tesouro-do-inferno-verde/. Acesso em: [22 jan. 2026].

WELPER, E. "Pioneira por acaso: Pola Bauer Adamara e o Kulturfilm amazônico". In: ROTHFUSS D. (Org.). *Esperança e Saudade*: história das mulheres imigrantes de língua alemã no Brasil. 1 ed. São Paulo, 2024.

MIRANDA, L.F. "EICHHORN, Francisco (Franz Eichhorn)". In: RAMOS F.; MIRANDA, L.F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*, 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004.

“O gênero de horror cósmico no cinema: uma análise semântico-sintática”.

“Cosmic horror film: a semantic-synthatic analysis”

Gabriel Machado

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar os elementos definidores do Horror Cósmico como gênero, partindo da teoria semântico-sintática de Rick Altman.O subgênero, tradicionalmente associado à obra e influência de H.P. Lovecraft, se caracteriza fundamentalmente pelo uso do desconhecido e do incompreensível como bases para o horror, enfatizando a insignificância humana diante da vastidão do universo.

Abstract: This paper aims to analyze the defining elements of Cosmic Horror as a genre, based on Rick Altman’s semantic-syntactic theory. The subgenre, traditionally associated with the work and influence of H.P. Lovecraft, is fundamentally characterized by the use of the unknown and the incomprehensible as the basis for horror, emphasizing human insignificance in the face of the vastness of the universe.

Gênero, Terror e Horror

Afinal, há diferença entre horror e terror? A primeira distinção entre esses dois termos teria sido feita por Ann Radcliffe (VARMA, 1966), em “*On the Supernatural in Poetry*” (1826), publicado postumamente como parte do prólogo de seu romance *Gaston de Blondeville*. O texto é apresentado como um diálogo entre dois personagens, chegando na tese de que o “terror expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vitalidade”, enquanto o “horror contrai, congela e quase as aniquila”. Dentro dessa construção poética, os personagens de Radcliffe trabalham a noção de que o Terror está associado à “incerteza e à obscuridade em relação ao mal temido”, o que estimularia a imaginação, enquanto o Horror surge do confronto direto e claro com algo repulsivo ou assustador, eliminando ou reduzindo essa abertura para o imaginário. Mais recentemente, essa distinção foi revisitada em obras como “Dança Macabra” (2013), de Stephen King) e “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”(1999) de Noël Carroll. King vai ao encontro da definição de Radcliffe, hierarquizando o terror como superior ao horror, e citando um terceiro elemento, a repulsa, que coloca como inferior aos dois — embora admita usar os três em sua escrita. Já Carroll parte para outra definição, tomando “terror” como algo que causa o afeto de aterrorizar pela exploração psicológica de fenômenos humanos, ao passo em que “horror” seria ligado a monstros ou outros aspectos sobrenaturais. Segundo ele, estas cria-

turas, no horror, transgridem as normas ontológicas do mundo narrativo: enquanto nos contos de fadas e mitologias os monstros são criaturas ordinárias de um mundo extraordinário, perfeitamente integrados ao cosmos mítico que os contém, no horror, tais seres são extraordinários em um mundo ordinário. Assim, o recorte de Carroll parece fundamentalmente diferente do de Radcliffe e King.

Além da diferença de definições, também é preciso considerar a barreira de tradução. Tanto "horror" quanto "terror" são palavras idênticas em português e inglês, o que pode levar à impressão de que podem ser traduzidas diretamente entre si. Mas é mesmo o caso? Afinal, no uso cotidiano da linguagem, um espectador estadunidense vai ao cinema assistir a um "*horror movie*", enquanto o brasileiro vai a um "filme de terror". Talvez isso explique o porquê a distinção é mais comum em língua inglesa, enquanto no português é encontrada quase que exclusivamente em estudiosos do gênero. Seria a insistência por tal distinção proveniente da busca por precisão acadêmica, ou mero etnocentrismo anglófono absorvido de forma despercebida? Esta não é uma pergunta retórica, tampouco uma para a qual possuo a resposta (e poderia dar por si só, no mínimo, um artigo). Entretanto, quando confrontado por ela, surge outra questão: a distinção é relevante para esta pesquisa? Após longa consideração, me arrisco a dizer que não. Assim, reconhecida a discussão acerca dos termos, adoto "terror" e "horror" como sinônimos perfeitos, a menos que explicitamente especificado o contrário.

Mas afinal, o que define um gênero cinematográfico? Uma pista pode ser encontrada em "Film/Genre" (1999), de Rick Altman. O autor propõe uma abordagem que combina análise semântica e sintática. A dimensão semântica refere-se aos elementos básicos que compõem um gênero: tipos de personagens, cenários, temas e técnicas cinematográficas recorrentes. A dimensão sintática, por sua vez, relaciona-se às estruturas narrativas e às relações estabelecidas entre estes elementos. Por exemplo, no gênero de faroeste, elementos semânticos seriam os cenários de deserto e as planícies áridas do Oeste norte-americano e pequenas cidades com saloons; personagens típicos como o *cowboy*, xerife e bandidos; cavalos como meio de transporte; roupas características (como chapéus, botas, cintos com coldres), e planos abertos que pontuam a vastidão da paisagem. Já na dimensão sintática, o maior elemento seria a tensão entre a suposta civilização e a selvageria. A partir dele, se desdobram outras estruturas sintáticas, como o conflito entre modernidade e modos tradicionais de vida, o elemento da fronteira não só como espacial (na medida que retratam um momento de expansão da doutrina do Destino Manifesto, em que os estadunidenses expandiam suas fronteiras ao subjugar povos nativos e invadir o México) mas também uma fronteira de valores e costumes. Em sua analogia, os elementos semânticos são os tijolos que constituem a obra, enquanto os sintáticos seriam a forma em que os tijolos são dispostos. O autor argumenta que esta abordagem dupla permite compreender melhor como os gêneros se desenvolvem historicamente. Altman sugere que os gêneros surgem de duas formas principais: ou um conjunto estável de elementos semânticos desenvolve-se gradualmente em uma sintaxe coerente, ou uma sintaxe já existente incorpora novos elementos semânticos.

Entretanto, por mais que a abordagem proposta por Altman constitua uma ótima estrutura para análise, não é o suficiente para se estabelecer como uma Teoria Geral. Mais do que colecionar uma série de elementos, sejam semânticos ou sintáticos, é necessário compreender a importância destes elementos, e se alguns são mais relevantes do que outros. Noël Carroll, em "A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração"(1999), aponta que os elementos definidores não são constantes entre gêneros. Por exemplo, segundo ele, faroestes são identificados primariamente pelo local de sua ambientação (algo que Altman, por sua vez, definiria como mero elemento semântico). Carroll argumenta, então, que certos gêneros, como suspense, mistério e horror têm sua classificação advinda de capacidade deliberada de provocar certo afeto *(affect)*, e que, de fato, nestes caso mencionados, o próprio nome de cada um destes gêneros é diretamente derivado dos afetos — sentimentos — que desejam provocar. Já um musical, por exemplo, não estaria ligado a nenhum afeto em particular, tendo sua classificação advinda da presença de números musicais diegéticos, interpretados por suas personagens.

Assim, essa perspectiva permite compreender a existência da intersecção de gêneros em uma mesma obra. É possível, por exemplo, que um filme seja um horror musical, como é o caso de *Córki dancingu* (2015, Dir: Agnieszka Smoczynska) visto que os elementos definidores de cada gênero não entram em conflito. Porém, mesmo casos em que mais de um gênero cujo elemento definidor é um afeto, incluindo afetos aparentemente antagônicos, como comédia (que busca causar riso no espectador) e horror, não são incompatíveis. Não é difícil encontrar filmes classificados como comédias de terror, embora se possa abrir uma discussão se estes seriam pertencentes a um subgênero do horror ou a uma mera intersecção de dois gêneros — isto é, quando um filme pertence a mais de um gênero, há uma hierarquização entre eles?

A partir disso, e encontrando em Carroll uma definição simples e robusta do que é o gênero de horror, parte-se para desmembrá-lo: o terror possui diversos subgêneros, como *slasher*, terror sobrenatural, *found footage*, filme de criatura, terror folclórico, cósmico, dentre vários outros. Cada um possui um grau diferente de definição, com seus próprios elementos codificadores, e, muitas vezes, intersecções entre si. Assim, a análise semântica-sintática de Altman surge como um elemento valioso de diagnóstico para a autópsia de gêneros, e especialmente útil ao dissecá-los em subgêneros.

Horror Lovecraftiano, Cósmico ou Eldritch?

O horror cósmico surge entre o final do século XIX e início do século XX, a partir de desdobramentos de obras de terror e *weird fiction* (ficção estranha, em tradução livre), constituindo-se lentamente como um subgênero próprio na literatura, e tem como principal característica a construção de seu terror a partir do desconhecido, do incompreensível, e, principalmente, da noção de insignificância do ser humano perante a vastidão do universo.

O gênero ainda possui uma certa crise de identidade, com os títulos "horror cósmico", "horror lovecraftiano" e "horror eldritch" sendo usados frequentemente de forma intercambiável. Lovecraftiano advém de H.P Lovecraft, um dos pioneiros do gênero e certamente o mais influente. Entretanto, ele não foi o único fundador ou absoluto pioneiro, visto que obras de autores

como Robert Chambers e Algernon Blackwood que antecedem os próprios contos de Lovecraft hoje são aceitas como partes do cânone do horror cósmico. Porém, se o surgimento das ideias que codificariam o gênero foram mais difusas, Lovecraft teve papel central em nomeá-lo "cósmico": em seus escritos, ele elabora o "cosmicismo" como princípio central de sua ficção — a noção de que a humanidade seria completamente trivial diante dos vastos golfos do espaço-tempo (JOSHI, 2013). Assim, ambos os rótulos "lovecraftiano" e "cósmico" podem ser traçados diretamente a Lovecraft, que se apresenta como o principal aglutinador destas tendências em um gênero coeso. Entretanto, nem todas as suas obras de horror podem ser classificadas como cósmicas — algumas se situam firmemente em tradições como o horror sobrenatural. Desta forma, embora use-se "lovecraftiano" para se referir a quaisquer obras que se localizam na esfera de influência deste autor, parece mais adequado delimitar este termo apenas a obras de Lovecraft ou que estão diretamente em diálogo com tais.

Não obstante, o próprio termo "cósmico" por vezes se mostra inadequado para abarcar o escopo do gênero. Embora o cosmicismo de Lovecraft seja um pilar, nem sempre as ideias cosmicistas são expressas a partir do espaço sideral — os cosmos. Diversas obras do gênero, incluindo várias do próprio Lovecraft, exploram outros cenários como origem de seu horror. A existência de um mundo inescrutável a seres humanos parece ser condição suficiente para a geração de significado cosmicista, seja este o vazio entre galáxias, as profundezas do oceano, ou dimensões inacessíveis a seres humanos. Desta forma, é possível compreender que o termo "cósmico" aplicado ao gênero não é uma expressão literal de seu elemento gerador de horror, mas uma expressão de escala que por vezes se mostra metafórica.

Pode-se então buscar um termo mais preciso no terceiro nome do gênero. Eldritch é uma palavra inglesa, utilizada como adjetivo, que não possui tradução direta ao português. Parecida com "sobrenatural", descreve o desconhecido ou inquietante, mas é usada em contextos diferentes e carrega conotações distintas. Se o sobrenatural abarca fenômenos que existem fora das leis da natureza, mas que ainda mantêm uma certa relação com a experiência humana — como fantasmas, espíritos, deuses ou forças mágicas — que, embora além da explicação natural, ainda interagem ou influenciam o mundo material de maneiras que são acessíveis aos seres humanos, isto é, são compreensíveis ou ao menos interpretáveis dentro do quadro de experiência e crença humanas, o eldritch não é o mero desconhecido, mas o *desconhecível*. É algo tão profundamente estranho que sua existência está além dos limites da compreensão humana. Frequentemente é associado a escalas de tempo e/ou espaço de magnitude cósmica — como entidades mais velhas que o próprio universo, ou de proporções incompatíveis com a existência em apenas 3 dimensões. Esse estranhamento torna o Eldritch algo relativo, dependente da diferença existencial entre observador e entidade — por exemplo, para um ser bidimensional como uma linha ou círculo, uma esfera seria uma abominação eldritch[147], mas para seres humanos uma esfera não passa de um objeto comum.

147 | Uma exploração interessante desta ideia pode ser encontrada em *Flatland: A Romance of Many Dimensions*(1884), de Edwin A. Abbott.

Levando isso em conta, Eldritch parece um termo mais adequado ao gênero. Entretanto, alguns obstáculos atrapalham esse título, como a falta de tradução para o português e o termo ser primariamente conhecido apenas em círculos que já possuem familiaridade com o horror cósmico. Em segunda análise, a aparente inadequação do termo "cósmico" parte da tensão entre os eixos semântico e sintático. Se essa denominação não dá conta de abarcar todas as convenções semânticas do gênero, ao levar em conta o cosmicismo como proposto por Lovecraft, a designação de "horror cósmico" parece atender perfeitamente às construções sintáticas.

Desta forma, considerando o "cósmico" como desenvolvido por Lovecraft como uma metáfora para a escala dos elementos geradores de horror, bem como sua maior penetração como título do gênero, considero conveniente utilizar os termos eldritch e cósmico de forma intercambiável, da mesma forma que assumimos terror e horror como sinônimos. Visto que a confluência destes dois termos não parece apontar para a mesma imprecisão que o termo "lovecraftiano" carrega, este texto opta por adotar o cósmico como nome padrão do gênero, feitas as ressalvas acerca da sua inadequação. Embora haja diferenças sutis entre as duas denominações, não aparentam ser de uma magnitude que justifique a cisão entre duas classificações distintas.

Desta, forma, ao subdividir o gêneros nestes dois eixos, percebe-se a presença dos seguintes elementos em cada um:

Elementos semânticos

- Tentáculos
- Oceano
- Espaço Sideral
- Dimensões Paralelas
- Ruínas Antigas
- Laboratórios Científicos
- Comunidades Isoladas
- Cultistas
- Criaturas
- Elementos Narrativos Recorrentes: Meteoros/cometas, portais dimensionais, geometrias impossíveis, alterações corporais, loucura, ruptura da percepção espaço-tempo.
- Intersecção de Elementos
- Eixo Esoterismo-Cientificismo

Elementos sintáticos

- Insignificância Humana
- Niilismo x Existencialismo
- Transformação Cósmica vs. Horror Corporal:
- Horror Corporal: Metamorfose como metáfora para experiências individuais (ex: identidade, doença).
- Horror Cósmico: Transformação em escala de espécie, desmistificando a excepcionalidade humana.
- Redução do Humano ao biológico
- Loucura Cósmica
- Diferença de Abordagens: O mesmo elemento semântico (ex: mutação) pode ser interpretado de formas sintáticas distintas, definindo o gênero ao qual pertence.

Considerações finais

A análise do gênero de horror cósmico no cinema sob a perspectiva semântico-sintática permite compreender como determinados elementos narrativos e estilísticos se articulam para estabelecer sua identidade e diferenciação. A abordagem proposta por Rick Altman, ao dividir os gêneros em eixos semânticos e sintáticos, revela-se uma ferramenta essencial para a compreensão do subgênero, ao demonstrar que a mera presença de determinados elementos visuais ou temáticos não é suficiente para definir a categorização de uma obra. Essa diferenciação também permite compreender como os mesmos elementos por vezes podem ser analisados de forma semântica ou sintática. A partir dela, é possível estabelecer uma coleção de características que servem de marcadores para o pertencimento ao horror cósmico. No horror cósmico, essa distinção é particularmente relevante, uma vez que seus elementos semânticos podem ser encontrados em diferentes gêneros, mas é sua sintaxe específica, marcada pela insignificância humana diante de forças incompreensíveis, que confere coesão ao subgênero.

Referências:

ALTMAN, R. *Film/Genre*. 2ª edição. British Film Institute, 1999.

ALTMAN, R. *A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre*. University of Texas Press, 1984.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LOVECRAFT, H. P.; JOSHI, S. T. (Ed.). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*: Revised and Enlarged⁋ Hippocampus Press, 2013.

RADCLIFFE, A. “New Monthly Magazine”, v. 16, n. 1, p. 145-152, 1826.

VARMA, D. P. *The Gothic Flame*. Arthur Barker LTDA, 1923

A melancolia em três filmes de Nanni Moretti: O quarto do filho, Mia madre e Tre piani[148]

Melancholy in Three Films by Nanni Moretti: The Son's Room, Mia Madre, and Three Floors

Gabriela Kvacek Betella[149]
(Pós-doutora - UNESP)

Resumo: Como luto patológico e ferida narcísica segundo Freud, consciência histórica diante das ruínas da modernidade com Benjamin, a melancolia toma forma estética disposta a representar retrocessos sociais nos filmes em que Nanni Moretti se afasta do protagonismo, depositando crises, fragilidades e desamparo em personagens e situações narrativas capazes de estimular nossa consciência da unidade entre pessoal e coletivo a partir da reflexão crítica sobre os conflitos íntimos e os processos históricos.

Palavras-chave: Nanni Moretti, melancolia, subjetividade, coletividade.

Abstract: Understood as pathological mourning and narcissistic wound in Freud, and as historical consciousness amid the ruins of modernity in Benjamin, melancholy assumes an aesthetic form that represents social regression in films where Nanni Moretti withdraws from protagonism, projecting crisis, fragility, and abandonment onto characters and narrative situations that prompt awareness of the unity between the personal and the collective through critical reflection on intimate conflicts and historical processes.

Keywords: Nanni Moretti, melancholy, subjectivity, collectivity.

Os filmes de Nanni Moretti produzidos até 1993 rompem a objetividade e conservam um ponto de vista narcísico, porém com significativo enfrentamento do real, utilizando a primeira pessoa para confrontar o estado do cinema italiano, as questões cívicas e a vida privada. As instabilidades são representadas por uma autoexposição como mecanismo estético, ético, crítico e autocrítico. A partir de *Aprile* (1998), Moretti parece superar a mensagem política e revolucionária, pois sua mira transita entre passado e presente para interpretar de modo equilibrado o sentido político e a complexidade da crise coletiva e individual. Consideramos as autoanálises dos protagonistas como reflexos das incoerências, acertos e heranças das forças de oposição difundidas desde os anos de 1960 para analisar o tratamento da "era Berlusconi" e a representação das contradições de um panorama social, um quadro político e um contexto cultural (sobretudo cinematográfico) preocupantes.

148 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 2 - SOLIDÃO E LUTO: AFETOS E NARRATIVAS MELANCÓLICAS NO CINEMA

149 | Professora na FCL-UNESP-Assis, coordenadora da área de Língua e Literatura italiana. Mestre e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP), com pós-doc no IEB-USP.

A proposta desta etapa da pesquisa é explorar o caráter melancólico que se instala em diferentes proporções subjetivas em três filmes de Moretti realizados após 2000 como instrumento de representação de situações particulares e coletivas, capazes de bloquear o exercício pleno das liberdades, devido a situações impostas por um processo histórico e social. Os resultados estéticos que observamos podem devolver ao espectador as próprias insuficiências no intuito de estimular a consciência da unidade entre pessoal e coletivo, assim como do atraso, voluntário ou não, nas duas esferas.

O sentido melancólico desses três filmes maduros de Moretti toma o lugar do individualismo, da irritação e da intolerância dos irônicos jovens protagonistas nos filmes dos anos de 1970 a 1990 que buscavam a lucidez. O ajuste preciso de tom, em cada momento, refina as possibilidades de esclarecimento, fugindo da vitimização e deixando o espectador sem o anteparo de uma figura intransigente na qual poderíamos nos espelhar com certo gosto, como acontece, por exemplo, em *Caro diário* (1993). Nossa intenção é responder ao questionamento sobre o que dizer da melancolia que contamina a ironia no cinema maduro de Nanni Moretti - se é uma atualização do humorismo pirandelliano ou se há um alinhamento possível com a já famosa "melancolia de esquerda" (Enzo Traverso, 2016), ou mesmo se Terry Eagleton em seu *Esperança sem otimismo* (2015) já poderia lançar uma luz sobre a matriz comum aos filmes cujo enfoque sobre dramas individuais se torna instrumento de investigação de impotências coletivas.

Em *Tre piani* (Nanni Moretti, 2021)[150] os efeitos da transposição do texto do escritor israelense Eshkol Nevo e o tom melancólico oferecido pelas lentes de Moretti às três histórias que compõem o longa dividiram nossa atenção. A melancolia intrigava especialmente pelo contraste que provocava com a experiência de Moretti anterior à concepção de *Tre piani*, o documentário *Santiago, Italia* (2018), em que se investigava o papel da embaixada italiana no Chile na proteção e fuga de cidadãos chilenos perseguidos pela ditadura recém instaurada. Essas pessoas foram acolhidas e todas receberam a cidadania italiana[151].

O documentário tinha uma urgência como memória de tempos mais honrosos para as questões particulares de cidadania na Itália. O romance de Eshkol Nevo, publicado em 2015, trazia uma inspiração bem diferente, com questões familiares universais - a família (elemento caro na filmografia morettiana) estabelece o grau máximo de proximidade entre pessoas, de célula a ser defendida a qualquer custo e, ao mesmo tempo, pode promover o maior grau de distanciamento cujo resultado é a solidão absurda de algum de seus membros. Grosso modo, o romance é composto de três blocos narrativos, cada um se refere a uma história de um determinado núcleo familiar. Todos residem em um prédio de três andares, um condomínio elegante nos arredores de Tel Aviv. As três histórias são narradas sob o ponto de vista de um membro de cada família, respectivamente. O resultado é uma estrutura narrativa coral, com a passagem da palavra para cada protagonista expor uma situação-limite, motor da ação.

150 | O filme foi rodado entre 2018 e 2019. Sua estreia nos cinemas foi adiada, Moretti não consentiu em lançar o longa por *streamings*.
151 | Procuramos evidenciar (BETELLA, 2022) as relações entre as "assinaturas" de Moretti em filmes protagonizados pelo diretor e no documentário em que duas sequências significativas com sua presença traduzem uma demarcação de perspectiva.

A adaptação preserva o tom intimista, existencial e melancólico de cada narrativa, mas suprime o percurso linear do romance, cuja estrutura explora as três instâncias psíquicas correspondentes aos elementos freudianos da formação da personalidade (Id, Ego e Superego[152]), distribuídos como regentes ou subtemas de cada um dos três capítulos. Na trama do filme, hábil em iluminar os protagonistas, são eliminados seus monólogos confessionais do romance e, particularmente, são excluídas as instâncias de interlocução capazes de deslocar cada foco narrativo para fora de sua situação. Além da carga dramática maior oferecida ao longa, o procedimento desvia-se das concepções psicanalíticas para ancorar as situações nos dilemas muito mais semelhantes aos pirandellianos, ou seja, nos episódios cotidianos que envolvem uma nova dimensão da personagem, a da sua existência absoluta e autônoma dentro de uma vida calculada e extraída dos opostos dialéticos da vida humana.

Partimos do aparente contraste que se estabelece entre o documentário *Santiago, Itália* e *Tre piani* para uma investigação de outros momentos aparentemente antagônicos na filmografia de Moretti, nos quais a melancolia contribui como elemento estrutural num dos pólos, a fim de observar a destreza dos trânsitos da escala particular italiana para a visão mais universalizante de questões humanas. Não por acaso, e como fator complicador, a melancolia nos filmes de Moretti tem os contrapontos da dificuldade com o luto e do restabelecimento das relações sociais, pelo menos nos filmes que examinamos aqui. Observamos a morte repentina de Andrea, filho mais velho da família Sermonti, destruída pela perda e devastada por um processo de aceitação da tragédia, em *O quarto do filho*; a proximidade e a morte da mãe da protagonista *workaholic* em *Mia madre*, com a aceitação dos limites e a ampliação do significado da vida da mãe e, finalmente, em *Tre piani*, a morte do juiz Vittorio, cuja esposa Dora refaz a vida e a sua relação com o filho, afastado da família após um acidente, a condenação dele e o confronto violento com o pai.

O paralelo entre o interesse individual e o proveito coletivo não necessariamente desenvolve conflito que, embora possa acontecer, nunca aparece de forma maniqueísta. De qualquer modo, essa oposição é o cerne desses filmes, e ela promove, e menor ou maior grau, uma evolução das personagens, como se o foco sobre o interesse individual iluminasse ou permitisse a importância do coletivo, numa interdependência necessária, terapêutica, mas também socializadora, no sentido potencialmente político. Determinante para os processos que constituem a evolução das personagens na trilogia é a interferência de elementos externos: a família Sermonti se refaz graças ao cuidado que dispõe com a ex-namorada do filho, Margherita se aproxima do legado da mãe por meio de seus ex-alunos e Dora conhece Luigi, que a encoraja a ajudar os refugiados, assumir um novo rumo para a vida e a procurar o filho. Vale dizer que, em *Tre piani*, a história de Dora completa satisfatoriamente esse ciclo humanizador, ao contrário dos outros dois episódios.

152 | Na tripartição freudiana da psique (FREUD, 2011), o Id representa o inconsciente completo, parte impulsiva da psique que, durante a infância, proporciona apenas as capacidades básicas. O Id é formado essencialmente pelo princípio do prazer, ao lado do princípio da morte, que buscam preencher vontades sem considerar a realidade. O Ego existe, segundo Freud, para levar a realidade em consideração, para provar que nem sempre o Id é capaz de obter o que deseja. O Ego pondera as exigências do Id e também o aspecto autocrítico do Superego, que compõe a parte moral da mente humana.

Elegemos três momentos significativos e observamos os filmes lançados em continuidade: o primeiro momento é a passagem de *Aprile* (1998) para *O quarto do filho* (2003), o segundo, de *Il Caimano* (2006) e *Habemus Papam* (2011) para *Mia madre* (2015) e o terceiro é o tempo que vai de curtas e o documentário *Santiago, Italia* (2018) para *Tre Piani* (2021). Sem deixar de assinalar os intervalos entre um filme e outro, vale a pena observar uma espécie de contraponto que se repete nas três ocasiões. Nos filmes de 1998, 2006, 2011 e 2018, num aporte coerente e crescente em relação à filmografia desde os anos de 1970, estão presentes a crítica social (da família, da geração do cineasta e do próprio cinema italiano), o empenho político (crítico das falácias da direita e dos erros da esquerda), as representações metafóricas de poder, a preocupação com a memória de acontecimentos históricos. Já nos filmes de 2003, 2015 e 2021, a introspecção das personagens, os temas e enredos ligados ao luto, insegurança profissional, crise existencial, descontrole emocional, solidão, abandono, imposição de regras morais e éticas, revelam o efeito devastador das falências pessoais e também sociais.

Nossa hipótese é voltada para a composição de uma densidade política muito refinada nos filmes de Moretti, com visões pessimistas sobre o esvaziamento de valores fundamentais para a história recente da Itália. Consideramos, sobretudo, uma duradoura reflexão do diretor sobre o vácuo profundo deixado pelo fim do socialismo e o esfacelamento do Partido Comunista Italiano (PCI), temas que foram explorados magistralmente em *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989) e no documentário *La cosa* (Nanni Moretti, 1990).

Em 2016, Enzo Traverso tratou da dimensão melancólica da cultura de esquerda no século XX, dedicando um tópico importante à produção cinematográfica que tocou os problemas do fim do socialismo real e da esperança comunista, ressaltando que esse estado de coisas não produziu nenhum filme significativo, embora se possa considerar uma onda de produções que descrevem o colapso de um mundo, com ajuda de registros, tragédias e comédias (TRAVERSO, 2021, p. 157). A maioria dos filmes inspirados pelas formas assumidas pela melancolia de esquerda descreve o comunismo, segundo o autor, "(...) como um espaço estranho, incompreensível e com frequência um lugar de desagregação social, um abismo impossível de perscrutar. Sobra apenas o vácuo." (p. 158)

Provavelmente, seguindo o raciocínio de Traverso, o vácuo transcendia o poder, assim como o fim do socialismo real apenas revelou a derrocada da esperança socialista. Para o historiador piemontês, o vazio ideológico e prático é bem representado pela amnésia do atleta protagonista de *Palombella rossa*, assim como a crise é representada pela partida de polo aquático, em que o sentimento de comunidade se transforma em universo individualista, deixando o personagem "nervoso e atônito perante um país praticamente irreconhecível." (TRAVERSO, 2021, p. 158-9) Em *La cosa*, Enzo Traverso assinala a capacidade do documentário de Moretti captar o abandono de referências ao comunismo pelos militantes durante a preparação para o congresso, o que levou à ruptura com "ideias, culturas, experiências e identidades forjadas ao longo de tantas décadas" e ao surgimento de "algo desconhecido e incomum, um objeto misterioso: *La cosa*". Para Traverso, contudo, os filmes de Nanni Moretti "não aprofundam essa amnésia esquerdista, limitando-se a refleti-la com melancólica ironia" (p. 159).

É preciso ressaltar que Traverso está preocupado com as possibilidades de repensar o socialismo a partir de seu fracasso. A melancolia de uma cultura de esquerda, nesse sentido, deve ser produtiva a ponto de viabilizar um modo de superar os impasses dos anos de 1990, em que os partidos de esquerda viveram uma espécie de recalque (no sentido psicanalítico), do qual sentimos as consequências durante muito tempo. O que o historiador aponta é a ausência de uma superação após a derrota, a falta de um sentido de renascimento após a batalha perdida. Até mesmo o senso de estar em guerra contra um inimigo (permanente ou não) desapareceu, segundo Traverso.

O que o historiador não percebe em 2016 é o movimento pendular que passa a se estabelecer na obra de Moretti nos anos 2000, capaz de alternar a chave cômica da ironia melancólica da maioria de seus filmes, em que o próprio diretor se expõe em *mea culpa*, com o veio dramático conduzido pelo olhar mais distanciado (sem tanta exposição do "corpo cinemático", como chamou Millicent Marcus) sobre a tragédia familiar e o vácuo devastador em escala reduzida, como a emblematizar a ausência sem precedentes e sem solução.

Uma análise iluminadora de Mariarosaria Fabris (2008) sobre os filmes de Valerio Zurlini e sua capacidade de inscrever nos registros subjetivos de seus personagens uma reflexão crítica sobre a realidade política e social da Itália do século XX, nos levou a entender que as crises dos protagonistas de *La stanza del figlio*, *Mia Madre* e *Tre piani* são atravessadas por processos familiares e históricos que não se explicitam como discursos comunicantes, mas se insinuam por meio de espaços, enquadramentos e relações sociais. Assim, o sofrimento pela morte do jovem que colapsou a família Sermonti em *La stanza del figlio*, as situações de impasses em que a cineasta Margherita se encontra em *Mia madre* e as condições devastadoras das três famílias em *Tre piani*, além de se relacionarem de alguma forma com o luto, parte do universo particular de personagens, também estabelecem ligações com os dilemas da família contemporânea, das violências de gênero, dos estigmas profissionais e culturais, mapeados pelo cineasta em momentos específicos. Portanto, o que pode estar mais profundamente ligado às tramas dos três filmes que investigamos são aspectos menos visíveis de uma espécie de luto social, fruto de impasses absorvidos nos três momentos de transcorrência de falências coletivas.

Levantamos a questão justamente graças ao alinhamento dos três filmes com seus antecessores imediatos, em que o humor morettiano, de alto teor crítico e com grande interferência da atuação do diretor, prepara o espectador para verdadeiras catarses com os dramas familiares dos filmes que elegemos. Assim, levamos em consideração o sentido do tom melancólico e da dimensão crítica do presente como revisão estética capaz de considerar formas de silenciamento e de exclusão impostas por um processo histórico e social, além de praticar uma política do afeto e da memória.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Nanni Moretti, leitor de Abraham Yehoshua e Eshkol Nevo. In: VÁRIOS.

XXVII Encontro SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), 2024, Campo Grande, MS. Anais de textos completos do XXVII Encontro Socine [livro eletrônico]. São Paulo: SOCINE, 2025, p. 417-423.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Sem medo de ser parcial: *Santiago, Itália* (Nanni Moretti, 2018). In: MOLINA, Ana Heloísa; PELEGRINELLI, André. (Org.). *Experiências visuais: ecos temporais, ecos espaciais*. Londrina: Eduel, 2022, p. 241-254.

EAGLETON, Terry. *Esperança sem otimismo.* Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2023.

FABRIS, Mariarosaria. Valerio Zurlini: primeiro e segundo planos. *Anais COMPÓS* – 17º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo: UNIP, 2008.

FREUD, Sigmund. O eu e o id. In: _____. *Obras completas.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-74.

LA STANZA del figlio (O quarto do filho). Direção de Nanni Moretti. Produção: Bac Films, Canal+, Rai Cinemafiction, Sacher Film, Telepiù. Itália: Sacher, 2001. DVD

MIA MADRE. Direção de Nanni Moretti. Produção: Sacher Film, Fandango, Le Pacte, Rai Cinema. Itália: 01 Distribtion, 2015. DVD.

NEVO, Eshkol. *Tre piani.* Trad. Ofra Bannet e Raffaella Scardi. 10. ed. Vicenza: Neri Pozza, 2018.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda.* Trad. André Bezamat. Belo Horizonte: Ayiné, 2021.

TRE PIANI. Direção: Nanni Moretti. Roteiro: Nanni Moretti, Valia Santella, Federica Pontremoli. Itália: 01 Distribuition, 2021. DVD

A Representação do Perpetrador no Documentário Latino-Americano: Uma Análise Comparativa[153]

The Perpetrator's Representation in Latin American Documentaries: A Comparative Analysis

Giovana Marília Moura de Alencar[154]
(Graduanda – Unicamp)155

Resumo: Este artigo analisa os documentários *El Mocito* (Certeau, Said, 2010) e *El Hijo del Cazador* (Robles, Scelso, 2018), que retratam agentes da repressão ativos nos anos das ditaduras chilena e argentina. *El Mocito* destaca-se por sua montagem e jogo de luz que põem em xeque a culpabilidade de Jorgelino. Já *El Hijo del Cazador* trata do filho de um agressor, destacando a memória intergeracional de Luis Hijo. Visa-se explicitar como os elementos dos longas elaboram as representações dos perpetradores.

Palavras-Chave: Perpetrador, Ditadura, América Latina, Documentário.

Abstract: This article analyzes the documentaries *El Mocito* (Certeau, Said, 2010) and *El Hijo del Cazador* (Robles, Scelso, 2018), which portray agents of repression active during the Chilean and Argentinian dictatorships. *El Mocito* stands out for its editing and lighting that question Jorgelino's guilt. *El Hijo del Cazador* deals with the son of an aggressor, highlighting the intergenerational memory of Luis Hijo. The text develops how the films' elements deal with the representation of their perpetrators.

Keywords: Perpetrator, Dictatorship, Latin America, Documentary.

INTRODUÇÃO

A relevância das obras documentais para a construção da memória pulsa nas sociedades latino-americanas. Os últimos anos foram repletos de documentários que retratam a ferida aberta e os afetos destruídos pelos processos antidemocráticos que percorreram a América Latina na segunda metade do século XX.

153 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET4 - HISTÓRIA E POLÍTICA NO CINEMA E AUDIOVISUAIS DAS AMÉRICAS LATINAS E DOS BRASIS - Sessão 6.
154 | Giovana Marília Moura de Alencar: Estudante de graduação em Comunicação Social - Midialogia na Unicamp. Bolsista de Iniciação Científica pelo Programa de Incentivo a Novos Docentes da Unicamp (PIND).
155 | Este artigo é resultado de uma Iniciação Científica vinculada ao projeto "Os Direitos Humanos no cinema do Cone Sul e a elaboração de formas cinematográficas da História e da memória", coordenado pelo professor Ignacio Dávila (FAEPEX, Edital PIND – Individual – 10/2024, nº da solicitação 2485/24).

Destaco aqui obras que optaram por retratar os perpetradores, aqueles que colaboraram para a instauração e o funcionamento dos regimes ditatoriais do Cone Sul. Com esse objetivo, analisaremos os longa-metragens *El Mocito* (Certeau, Said, 2010), chileno, e *El Hijo del Cazador* (Robles, Scelso, 2018), argentino.

Percorrendo os documentários mencionados, busca-se dar luz às distintas estratégias utilizadas pelos dois longas na construção de representações dos opressores nas ditaduras do Cone Sul.

ANÁLISES

EL MOCITO

El Mocito (Certeau, Said, 2010) percorre a trajetória de Jorgelino, ex-funcionário da Direção de Inteligência Nacional (DINA), no Chile. Lá, trabalhava como "mocito" (Bascur, 2021, p. 7), termo em espanhol para um auxiliar geral de pequenos afazeres. Vindo de origem simples, ainda adolescente, aceitou o trabalho e, durante anos, serviu cafés em salas de tortura. Jorgelino surge como um indivíduo que põe em xeque as definições de vítima e perpetrador, pertencendo eticamente a uma zona mal-definida, conceituada como "zona cinzenta" (Levi, 2004, p. 36).

O longa reforça certos aspectos desse panorama em detrimento de outros. O isolamento, a vida itinerante e o passado que permanece na vida do protagonista parecem ter mais pujança no filme do que as descrições mórbidas de Jorgelino, somadas às suas relações íntimas com outros agressores e seu orgulho velado pela participação no regime chileno. Como reforçado por Bascur em seu texto de 2021, "El Victimario Como Sujeito de Dolor", a redenção narrativa – e religiosa – de Jorgelino ganha mais força do que a crítica perante suas ações passadas.

A película possui diversos planos abertos, longos e silenciosos. A ausência de uma voz de Deus típica do "documentário expositivo" (Nichols, 2001, p. 147) induz uma abordagem contemplativa à atmosfera de subjetividade que o documentário e seu protagonista apresentam. A forma fílmica de *El Mocito* propõe o fomento da empatia do espectador. Pondo-o como figura isolada, rendida e ambígua, a obra, à medida que avança, coloca o pequeno perpetrador como um civil ordinário, sendo seu diferencial "apenas" uma amálgama de decisões inoportunas.

Durante as cenas iniciais de apresentação de Jorgelino, a obra já propõe certa abstração da polaridade perpetrador e vítima. Por vezes, ocorre um contraste entre narrativa e visualidade. Desde o início do longa, o papel de caçador e caçado é questionado, como na cena em que a câmera persegue Jorgelino entre as árvores, e, logo depois, o mesmo surge caçando um coelho (Imagem 1).



Imagem 1: Jorgelino esfolando coelho. ***El Mocito*** (Certeau, Said, 2010). Fonte: Captura de tela.

Entretanto, existem alguns momentos de ênfase em Jorgelino como agressor. Seu papel de testemunha de violência é reforçado em momentos como a apresentação de um ex-campo de detenção. Além das descrições brutais que realiza com desapego, surgem sombra e luz marcadas; os cantos aparecem escuros, as janelas parecem ser as únicas fontes de luz e Jorgelino é aquele que as abre.

Há momentos de notório isolamento visual do personagem de Jorgelino. Mesmo que ele habite num local rural isolado, tal aspecto se reforça em *takes* em que está em lugares públicos. Tomemos como referência a cena na minutagem 6:48, em que Jorgelino espera para ter uma reunião com um advogado sobre a possibilidade de ter uma indenização do Estado.Opta-se por um plano que englobe o vazio do sofá em que se senta e das cadeiras vazias, devido à distância do homem e à falta de centralização na sua figura (Imagem 2).

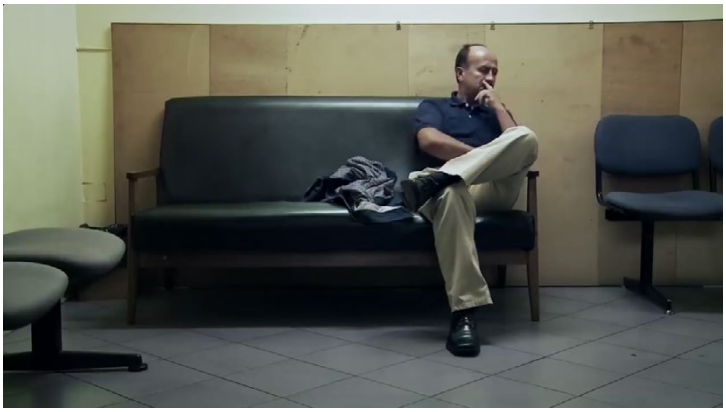


Imagem 2: Jorgelino na sala de espera. ***El Mocito*** (Certeau, Said, 2010). Fonte: Captura de tela.

Há, no final do longa, a cena em que Jorgelino está num bar, após decidir que se mudará novamente, e decide ligar para sua filha. Ele está sozinho numa mesa comprida, com uma luz forte sobre si, contrastante com as bordas escuras do quadro. Reforça-se no contraste a diferenciação do personagem em relação a seu entorno – sua experiência única e cinzenta mete-o em isolamento (Imagem 3).



Imagem 3: Jorgelino sozinho no bar. ***El Mocito*** (Certeau, Said, 2010). Fonte: Captura de tela.

Os signos estéticos escolhidos remetem à melancolia atrelada à solidão, e não possuem um viés punitivo ou crítico, à medida que corroboram para a sensação de "pena" do espectador. O filme propõe que o resultado de suas decisões serviu-lhe como punição adequada, livrando-o de demais julgamentos.

Nessa mesma linha, como Bascur aponta, existe um aspecto de redenção religiosa que conduz Jorgelino pelo caminho de empatia do público: "'El Mocito', no final do filme, consegue expiar seus pecados e se redimir, precisamente na cena do encontro com a família Palma" (Bascur, 2021, p. 14). Na cena, Jorgelino denuncia o nome de diversos torturadores com quem trabalhou à família, o que auxilia, dentre outros processos, os irmãos Palma a descobrir o paradeiro do pai, desaparecido e morto durante a ditadura. Para além dessa cena, os elementos visuais também corroboram à ideia de sanação, como os *takes* que crucificam-no visualmente, entre os minutos 36:06 e 37:00, durante uma procissão – analogia clara de redenção e sacrifício (Imagem 4).



Imagem 4: Jorgelino em procissão (frente). ***El Mocito*** (Certeau, Said, 2010). Fonte: Captura de tela.

Por esses meandros, *El Mocito* apresenta um protagonista inicialmente dúbio, porém vai, aos poucos, pondo-o em purgação. O perpetrador é representado como, apesar de agressor, vítima das circunstâncias. Ademais, defende-se, por intermédio dos signos costurados ao tecido fílmico, uma amargura intolerável perante um passado que não cessa sua assombração. O filme coloca Jorgelino em posição de misericórdia, contrastando tal com o que acredita ser a crueldade da vida que lhe foi oferecida.

EL HIJO DEL CAZADOR

El Hijo del Cazador (Scelso, Robles, 2018) introduz um relato de segunda geração, em que a figura do agressor é construída a partir das declarações de um terceiro. O longa nos apresenta Luis Quijano Hijo, filho de Luis Quijano, oficial comandante do La Perla, unidade de tortura e de prisioneiros políticos nos tempos da ditadura argentina (Zylberman, 2019, p. 9).

No documentário, o protagonista não é um perpetrador e nem é favorável às ações de seu pai. Dessa maneira, o principal foco da obra não são os crimes que Luis Quijano cometeu, mas sim como tais foram digeridos por seu filho. Ele, assim, pode ser considerado um "sujeito implicado", o qual é obrigado, devido à sua ascendência, a lidar com dilemas morais de "circunstâncias que ultrapassam sua própria agência" (Lazzara, 2020, p. 236).

Ao filme poderia se empregar o termo "memória intergeracional", que propõe o papel ativo da segunda geração na construção da memória ditatorial (Seliprandy, 2025, p. 113), sendo ela parte da infância desses indivíduos. Luis não apenas tomou ciência das histórias de seu pai; ele vivenciou os ecos da ditadura de sua própria perspectiva.

Paralelamente a *El Mocito, El Hijo del Cazador* traça uma atmosfera reflexiva, notoriamente em sua primeira metade. Com um personagem que sofreu num dilema imposto – denunciar ou não seu pai, somado à ferida aberta de violências no fio de sua vida, os planos longos e abertos, muitas vezes de Luis contemplando a natureza, trazem o espaço de que o filme necessita para abordar tais questões (Imagem 5). Apesar de *El Mocito* também possuir uma certa contemplatividade em suas cenas, o propósito é distinto: fomentar a dubiedade e a possível redenção do protagonista. Aqui, o longa trabalha com o prelúdio de coragem e sobrevivência de Luis.



Imagem 5: Luis olhando a paisagem. ***El Hijo del Cazador*** (Scelso, Robles, 2018). Fonte: Captura de tela.

A primeira cena é composta por uma entrevista de jornal, em que Luis é introduzido como o filho de Luis Quijano. Em seguida, a cena se desenvolve num formato mais confidencial, em que Luis está em close num fundo preto. Momentos com essa mise-en-scène se repetem ao longo do documentário, configurando um retrato intimista do personagem.

A própria atmosfera contemplativa parece desvendar as decorrências de um passado persistente. E dessa forma é retratado o perpetrador em *El Hijo del Cazador:* como um passado que o tempo não cura totalmente. O contraste dos "silêncios" nas cenas de observação na natureza se choca com aquele em que o pai do protagonista é representado.

Luis Quijano, o perpetrador, surge apenas em foco através de imagens estáticas (Imagem 6). A morte circula essa escolha, já que Luis Quijano provavelmente estava em gravações e imagens em movimento, pois faleceu em 2015. A fotografia, normalmente, é um suporte de especial zelo, possuindo a função de "desencadear lembranças e restituir ausências" (Seliprandy, 2025, p. 232-233). Em *El Hijo del Cazador*, esse aparato é subvertido e desenvolve uma relação que tece melancolia e memória. A escolha de fotos estáticas pela montagem compõe a sensação de morte e nostalgia. Intermediado pelo protagonista, o perpetrador torna-se vestígio de um ser humano.



Imagem 6: Luis Quijano. ***El Hijo del Cazador*** (Scelso, Robles, 2018). Fonte: Captura de tela.

O tempo é trabalhado de diferentes formas. Luis Hijo aparenta, ao longo do documentário, reencenar a trajetória de sua vida, desde relatos da adolescência até a vida pós-casamento. A primeira metade do filme foca na relação dele com o pai, ao traçar seu discurso e ao ir ao antigo centro de tortura que Luis Quijano comandava. Além disso, enfatiza a revisitação de Luis, exposta nos planos em que procura coisas antigas, como fotos, fitas, certificados.

Essa viagem no tempo, em dado momento, culmina na descoberta do histórico militar da família do protagonista. Ele declara que é "descendente de militares de todos os lados", mas que, com ele, "isso acabou". A cena final do filme conecta-se a tal ideia: Luis está numa casa que parece ter pertencido à sua família, explorando seus objetos, incluindo uma espingarda. Por fim, ele vai embora, sem levar nada. A última cena é um longo *take*, com *close* em seu rosto, enquanto dirige para longe. Nesse momento, tendo ido embora, denunciado seu pai e, notoriamente, denunciado tudo o que pôde no documentário em questão, ele quebra o ciclo (Imagem 7).



Imagem 7: Cena final. ***El Hijo del Cazador*** (Scelso, Robles, 2018). Fonte: Captura de tela.

El Hijo del Cazador trata do filho de um perpetrador atroz. Entretanto, o cerne do documentário não são os danos que ele causou a Luis Quijano Hijo. O filme clama a posição de perpetrador de seu pai, o que diverge da representação proposta por *El Mocito*. Em *El Hijo del Cazador*, a escassa ética de Quijano e a constante busca por cura e reparação de Luis Hijo são percorridos em busca da cessão de formas ancestrais de abuso, as quais se refletem tanto no macro-escopo ditatorial quanto no microcosmos da vida de Luis, combativa por razões que, como já explicitado por Lazzara, fugiam de sua agência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

El Mocito e *El Hijo del Cazador* suprimem a *voz de Deus* e estabelecem uma narração que prioriza a montagem, a edição dos materiais e a fala de personagens. Os longas analisados são distintos, sendo as diferentes retratações de seus agressores a parte mais substancial da análise proposta. Enquanto *El Mocito* apresenta os planos longos, *travellings* e panorâmicas como ferramenta de subjetividade perante a culpabilidade de Jorgelino, *El Hijo del Cazador* utiliza o mesmo recurso para propor a dor geracional que Luis sofre como sujeito implicado.

Ambos os documentários desenvolvem-se ao redor de tempos e ciclos, de passados persistentes. *El Mocito* põe Jorgelino como escravo das decisões inoportunas que tomou quando jovem, resultando numa vida itinerante e pávida. O filme ainda tenta redimi-lo num percurso que mistura pena e misericórdia. Visualmente, através da mise-en-scène, do jogo de luz e da montagem, mete-o como figura solitária e religiosamente sofrida.

El Hijo del Cazador também aborda um trauma passado que não terá meios de se suprimir totalmente. Entretanto, sendo Luis Hijo um indivíduo que não possuiu agência nas violências praticadas por Luis Quijano, o longa não demanda do público pena, mas sim admiração. O documentário, com sua reflexividade e suas referências temporais, sugere a resiliência de Luis perante os abusos que sofreu quando mais novo. O filme não põe à prova a culpabilidade do agressor. Com a cautela e a consciência necessária, *El Hijo del Cazador* aprecia a dor, a resiliência e a vida apesar da memória intergeracional.

Em *El Mocito*, há uma violência irretratável. Entre fotos felizes da época em que trabalhava no DINA, a identificação que sente pelos seus ex-colegas torturadores e a sua culpa religiosa, ele é atravessado pelo filme como um resultado de vivências irrepresentáveis. O longa aceita esse caráter e, apesar de tender à defesa de Jorgelino como vítima de más escolhas, abre espaço para que paire no ar o que Jorgelino viveu – e que jamais seria possível redesenhar.

El Hijo del Cazador, similarmente, assume o caráter irrepresentável do trauma e opta por não mostrar imagens em movimento de Luis Quijano. É por intermédio de fotos em tela cheia, *close-ups* em seu rosto e da ausência de fala ou música durante sua exibição que o irrepresentável é sugerido. A implicação do trauma vem por entre a figura atroz que Luis descreve e o pai simpático que é estampado em tela.

Entre diferentes meios, os longas costuram ao tecido fílmico a figura do torturador. Levando em consideração a memória viva e frequentemente revisitada dos períodos ditatoriais da América Latina, os documentários em questão representam a diversidade de abordagens do assunto. Assim, sua mera existência e sua dada importância ao subjetivo fílmico já evidenciam uma "outra tendência" nas propostas de realização documental contemporânea sobre as ditaduras (Seliprandy, 2025, p. 37).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAURE BASCUR, Eyleen. El victimario como sujeto de dolor. La figurabilidad del perpetrador en la película documental chilena "El Mocito" (2011). Papeles del CEIC, vol. 2021/2, papel 250, 2021, p. 1-19. Disponível em: https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/22451/20508. Acesso em 31 de março de 2025.

LAZZARA, Michael. Familiares de Colaboradores y Perpetradores En El Cine Documental Chileno: Memoria y Sujeto Implicado. Atenea 521, I Sem., 2020, p. 231-248. Califórnia, 2020. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622020000100231. Acesso em 11 de setembro de 2025.

LEVI, Primo. Os afogados e os sobreviventes. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. 270p., il. (Campo imagético). ISBN 9788530807856 (broch.).

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; ZYLBERMAN, Lior. Perpetradores de crímenes de masas a la luz de la imagen. A modo de introducción. Papeles del CEIC, vol. 2021/2, presentación, 2021, p. 1-12. Disponível em: https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/23018/20505. Acesso em 31 de março de 2025.

SELIPRANDY, Fernando. Memória Intergeracional: Ditaduras, Documentário, Subjetividade. 1 ed. Curitiba - PR: A Quadro, Coleção Escrever o Cinema, 2025.

ZYLBERMAN, Lior. Lealtades y memorias familiares. Documentales sobre perpetradores argentinos. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

A velhice como fonte de horror no cinema contemporâneo.[156]

Aging as a Sour-ce of Horror in Contemporary Cinema

Giovana Vernilo Mendes[157]
(Doutoranda- UAM)

Rogerio Ferraraz[158]
(Doutor- UAM)

Resumo: Este artigo analisa como o cinema de horror contemporâneo figura o corpo idoso como foco de inquietação em narrativas familiares. A partir de *A Visita* (2015), *A Possessão de Deborah Logan* (2014) e *Relíquia Macabra* (2020), discute-se a velhice como espaço de grotesco, abjeção e colapso identitário, articulando deterioração corporal, perda de autonomia e tensões do cuidado no lar.

Palavras-chave: Cinema de horror, envelhecimento, corpo idoso, narrativas familiares, abjeção.

Abstract: This article examines how contemporary horror cinema frames the aged body as a source of unease in family-centered narratives. Through *The Visit* (2015), *The Taking of Deborah Logan* (2014), and *Relic* (2020), it discusses aging as a site of grotesque, abjection, and identity collapse, linking bodily deterioration, loss of autonomy, and tensions of care within the domestic space.

Keywords: Horror cinema, ageing, elderly body, family narratives, abjection

O envelhecimento constitui uma experiência inevitável da condição humana, mas permanece atravessado por intensos processos de negação simbólica nas culturas ocidentais contemporâneas. Gullette (2011) sugere que o envelhecimento é frequentemente narrado culturalmente como declínio, de modo que a velhice tende a ser percebida como perda de valor e de agência, em contraste com ideais de desempenho e controle. Em contextos sociais orientados por valores como produtividade, autonomia e controle do corpo, a velhice tende a ser associada à perda, à dependência e à improdutividade, sendo frequentemente deslocada para zonas de invisibilidade cultural. O corpo idoso, ao evidenciar limites físicos, falhas cognitivas e a proximidade da morte, desafia modelos normativos de sujeito baseados na estabilidade identitária e na funcionalidade contínua, tornando-se um corpo difícil de integrar ao imaginário social dominante.

156 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no ST: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.
157 | Giovana Vernilo Mendes é doutoranda em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, com Bolsa CAPES, pesquisando cinema de horror, envelhecimento, corpo e representações da velhice no audiovisual contemporâneo. Email: gvernilo@hotmail.com
158 | Rogério Ferraraz é docente permanente do PPGCOM UAM. Email: rogerio.ferraraz@animaeducacao.com.br

O cinema de horror, enquanto gênero historicamente voltado à visualização de medos coletivos e tensões culturais, oferece um campo privilegiado para observar como essas ansiedades em torno do envelhecimento são elaboradas imageticamente. Conforme discutido por Cherry (2009), o horror não se restringe à produção de choques ou à presença do sobrenatural, mas opera como espaço de negociação simbólica de temas socialmente evitados, entre eles o corpo, a morte e a alteridade. Nesse sentido, a velhice surge como um elemento particularmente sensível, pois condensa medos relacionados à finitude, à perda de controle e à dissolução da identidade.

Nas últimas décadas, observa-se um deslocamento significativo do horror para narrativas centradas na intimidade doméstica e nas relações familiares. O espaço da casa, tradicionalmente associado à proteção, ao cuidado e à estabilidade afetiva, passa a ser figurado como território de instabilidade e ameaça. Esse movimento intensifica o impacto das representações do envelhecimento, uma vez que o corpo idoso deixa de ser um elemento distante ou institucionalizado e passa a ocupar o centro da convivência cotidiana. O horror, nesse contexto, emerge menos de forças externas e mais da proximidade prolongada com corpos que falham, esquecem e resistem à normatização.

O corpo idoso, quando inserido nessas narrativas, tende a ser construído como espaço de ambiguidade. Ao mesmo tempo em que é associado à vulnerabilidade e à necessidade de cuidado, é frequentemente figurado como fonte de perturbação, ameaça ou desordem. Essa ambivalência produz um tipo específico de inquietação, pois o medo não se dirige a um outro radicalmente estranho, mas a uma figura íntima, familiar e reconhecível. O envelhecimento, assim, deixa de ser apenas um processo biológico e passa a funcionar como elemento de desestabilização das relações afetivas e das estruturas familiares.

A noção de corpo grotesco, conforme formulada por Bakhtin (1987), oferece uma chave relevante para pensar essas representações. O corpo grotesco caracteriza-se pela instabilidade, pela abertura e pela recusa da forma acabada, enfatizando processos de transformação, excesso e falha. No contexto do envelhecimento, essa lógica se manifesta na visibilidade da deterioração física, na perda de controle fisiológico e na fragmentação da memória, elementos que tensionam o ideal moderno de corpo disciplinado e funcional. O horror se constrói, em grande medida, a partir dessa exposição insistente de um corpo que escapa ao controle e à previsibilidade.

Além disso, o envelhecimento no horror frequentemente se articula a experiências de colapso identitário. A perda progressiva da memória, da linguagem e da coerência comportamental compromete a continuidade do “eu”, produzindo figuras idosas que habitam zonas liminares entre presença e ausência, vida e morte. Sobchack (2004) aponta que o cinema opera como uma experiência encarnada, na qual o espectador responde corporalmente às imagens. A exposição prolongada do corpo envelhecido em cena convoca o espectador a confrontar sensorialmente a fragilidade e a finitude, produzindo um desconforto que ultrapassa o plano narrativo.

No interior das narrativas familiares, essas transformações assumem contornos ainda mais complexos. O cuidado com o corpo idoso, frequentemente naturalizado como obrigação moral, revela tensões relacionadas ao desgaste emocional, à dependência e ao medo da repetição. O horror emerge da convivência forçada com um corpo que demanda atenção constante e que funciona como lembrança permanente da própria finitude. A figura do idoso, nesse sentido, não opera apenas como agente de ameaça, mas como espelho do futuro possível, deslocando o medo da alteridade para o reconhecimento.

É a partir desse contexto que o presente artigo se insere. O objetivo é analisar como o cinema de horror contemporâneo tem construído o corpo idoso como espaço de abjeção, ameaça e colapso identitário, especialmente em narrativas centradas na intimidade doméstica e nas relações familiares. O corpus é composto por *A Visita* (*The Visit*, M. Night Shyamalan, EUA, 2015), *A Possessão de Deborah Logan* (*The Taking of Deborah Logan*, Adam Robitel, EUA, 2014) e *Relíquia Macabra* (*Relic*, Natalie Erika James, Austrália, 2020), obras que, embora distintas em abordagem estética e narrativa, convergem na representação da velhice como elemento de desestabilização da ordem familiar.

Ao observar como esses filmes articulam envelhecimento, corpo e horror, busca-se contribuir para uma reflexão mais ampla sobre as formas pelas quais o gênero participa da construção cultural da velhice, não como etapa neutra da vida, mas como experiência atravessada por medo, ambivalência e conflito. Essa análise se insere em uma pesquisa de doutorado em andamento, interessada em compreender como o cinema de horror contemporâneo mobiliza o envelhecimento como eixo central de inquietação sensorial, afetiva e simbólica.

O corpo idoso entre grotesco e abjeção

A recorrência do corpo idoso como figura de inquietação no cinema de horror contemporâneo pode ser compreendida a partir de uma tensão central entre forma, limite e controle. O envelhecimento, enquanto processo de transformação contínua e irreversível, coloca em crise a ideia de um corpo estável e plenamente governável, fundamento de muitos modelos modernos de subjetividade. No horror, essa crise é frequentemente visualizada por meio da exposição insistente da materialidade do corpo que envelhece, enfatizando falhas, excessos e instabilidades.

A noção de corpo grotesco, formulada por Bakhtin (1987), oferece um ponto de partida relevante para pensar essas representações. O grotesco caracteriza-se por um corpo aberto, inacabado e em constante devir, no qual os limites entre interior e exterior são continuamente atravessados. Trata-se de um corpo que vaza, que se expande e que se transforma, recusando a forma fechada e idealizada. No contexto do envelhecimento, essa lógica se manifesta na visibilidade da deterioração física, na perda de controle fisiológico e na exposição de processos que a cultura tende a ocultar, como a decadência e a proximidade da morte.

O corpo idoso, quando inscrito nessa chave, passa a operar como problema formal e simbólico. Sua presença desestabiliza expectativas normativas de decoro, autonomia e funcionalidade, produzindo desconforto tanto para os personagens quanto para o espectador. No cinema de horror, essa desestabilização é intensificada pela insistência do olhar cinematográfico sobre o corpo que falha, que se move de maneira imprevisível e que resiste à categorização clara entre normalidade e desvio. O grotesco, nesse sentido, não se limita a uma estética do excesso, mas se articula à própria experiência da convivência com um corpo que escapa ao controle.

Essa instabilidade formal do corpo idoso aproxima-se do campo da abjeção, entendida como aquilo que perturba a ordem simbólica e ameaça as fronteiras que sustentam o sujeito. O envelhecimento torna visíveis processos de dissolução que colocam em risco a separação entre sujeito e corpo, identidade e materialidade. A perda progressiva da memória, da linguagem e da coerência comportamental compromete a continuidade do "eu", produzindo figuras que habitam zonas liminares entre presença e ausência, vida e morte.

No horror contemporâneo, o corpo idoso frequentemente ocupa essa posição liminar. Ele não é apenas um corpo frágil que demanda cuidado, nem exclusivamente uma figura monstruosa, mas um corpo ambíguo, cuja vulnerabilidade convive com a ameaça. Essa ambivalência intensifica o desconforto, pois o medo não se dirige a um outro radicalmente estranho, mas a um corpo reconhecível, próximo e familiar. O envelhecimento, assim, desloca o horror do campo da alteridade absoluta para o campo do reconhecimento, tornando-o ainda mais perturbador.

A experiência espectatorial diante dessas imagens é fundamental para compreender o funcionamento do horror. Conforme discute Sobchack (2004), o cinema convoca respostas corporais do espectador, produzindo uma experiência sensorial que ultrapassa a dimensão representacional. A exposição prolongada do corpo envelhecido em cena, seus movimentos lentos, seus silêncios, suas falhas, convoca o espectador a confrontar fisicamente a fragilidade e a finitude. O horror não se constrói apenas pelo que é narrado, mas pela insistência do contato visual com um corpo que encarna a possibilidade do próprio futuro.

Nesse sentido, o corpo idoso no cinema de horror contemporâneo pode ser compreendido como espaço privilegiado de condensação de ansiedades culturais relacionadas ao tempo, à perda de controle e à morte. Ao articular grotesco e abjeção, essas narrativas transformam o envelhecimento em experiência sensorialmente inquietante, preparando o terreno para a análise de obras que exploram o horror não como ruptura abrupta do cotidiano, mas como algo que emerge da convivência prolongada com corpos que envelhecem.

Horror familiar, cuidado e convivência forçada

O deslocamento do horror para o interior da família constitui uma das marcas recorrentes do cinema de horror contemporâneo. Diferentemente de narrativas centradas em ameaças externas ou entidades distantes, o horror familiar emerge da convivência cotidiana com figuras íntimas, transformando relações afetivas em espaços de instabilidade. Nesse contexto, o corpo

idoso assume um papel central, pois sua presença prolongada no espaço doméstico tensiona expectativas culturais associadas ao cuidado, à reciprocidade e à continuidade dos vínculos familiares.

A família, enquanto instituição simbólica, é frequentemente associada à proteção e ao amparo diante da fragilidade. No entanto, quando o envelhecimento se impõe de forma concreta, essa promessa entra em crise. O cuidado com o corpo idoso implica lidar com dependência, repetição e desgaste emocional, elementos que raramente são tematizados de maneira direta fora do campo do horror. Ao torná-los visíveis, o cinema de horror expõe fissuras nas narrativas idealizadas da família como espaço harmonioso.

O cuidado, nesse cenário, deixa de ser apresentado como gesto exclusivamente afetuoso e passa a ser atravessado por ambivalências. A obrigação moral de cuidar convive com sentimentos de medo, exaustão e ressentimento, que permanecem frequentemente silenciados no discurso social. O horror emerge justamente dessa tensão entre o que se espera do cuidador e aquilo que a experiência concreta do cuidado produz. O corpo idoso, ao demandar atenção constante, torna-se foco de ansiedade e desorganização do cotidiano.

Essa convivência forçada intensifica o caráter inquietante do envelhecimento no horror. Diferentemente de figuras monstruosas externas, que podem ser combatidas ou expulsas, o corpo idoso permanece. Sua presença contínua impede a resolução rápida do conflito, prolongando o desconforto e produzindo um tipo de horror sustentado no tempo. A ameaça não se manifesta apenas em ações violentas ou eventos extraordinários, mas na repetição do cotidiano, na vigilância constante e na sensação de aprisionamento relacional.

O espaço doméstico desempenha papel fundamental nesse processo. A casa, ao concentrar as dinâmicas de cuidado, transforma-se em ambiente de tensão, no qual a intimidade é constantemente atravessada pela fragilidade do corpo que envelhece. O horror familiar, assim, não se constrói apenas pela presença do corpo idoso, mas pela impossibilidade de estabelecer distância simbólica em relação a ele. O lar deixa de ser refúgio e passa a funcionar como espaço de exposição contínua da decadência e da perda.

Além disso, o envelhecimento no contexto familiar frequentemente ativa uma dimensão temporal específica. O corpo idoso não representa apenas o presente da fragilidade, mas antecipa um futuro possível para os personagens mais jovens. Essa antecipação intensifica o horror, pois desloca o medo da alteridade para o reconhecimento. O corpo que envelhece funciona como espelho, tornando visível um destino que se procura evitar. O cuidado, nesse sentido, é atravessado pelo medo de se tornar o outro, de herdar não apenas traços físicos, mas também a própria experiência da decadência.

O cinema de horror contemporâneo explora essa dinâmica ao articular envelhecimento, família e convivência forçada como elementos indissociáveis. O corpo idoso não aparece apenas como figura passiva ou como vilão isolado, mas como agente de desestabilização relacional, cuja presença expõe os limites do afeto, da empatia e da responsabilidade familiar. É

a partir dessa base que as narrativas analisadas constroem seus conflitos, transformando o envelhecimento em eixo central de inquietação e preparando o terreno para a emergência do horror no cotidiano.

Velhice, disfarce e performance grotesca em *A Visita* (M. Night Shyamalan, 2015)

Em *A Visita* (*The Visit*, M. Night Shyamalan, EUA, 2015), o envelhecimento é inicialmente apresentado sob o signo da reconciliação familiar e do afeto intergeracional. As crianças protagonistas são enviadas para passar um período com os avós que nunca conheceram, gesto que pressupõe cuidado, acolhimento e transmissão de vínculos. Essa expectativa, no entanto, é progressivamente corroída pela presença corporal dos idosos, cuja performance cotidiana introduz fissuras na imagem idealizada da velhice como espaço de proteção.

O horror do filme não se constrói de forma imediata, mas por meio da convivência prolongada com comportamentos que destoam do que se espera de corpos idosos. A avó, em especial, apresenta atitudes invasivas, deslocadas e fisicamente excessivas, rompendo normas de decoro associadas à velhice feminina. A nudez, os movimentos abruptos, a agressividade e a imprevisibilidade de suas ações produzem desconforto não apenas nas crianças, mas também no espectador, que é colocado em posição de observação constrangida.

Essa construção aproxima-se da noção de corpo grotesco discutida por Bakhtin (1987), na medida em que enfatiza um corpo que escapa ao controle, que se apresenta como aberto e instável. O grotesco, aqui, não se manifesta apenas em imagens extremas, mas na insistência do corpo idoso em ocupar o espaço doméstico de forma inadequada, perturbando a rotina e desorganizando as fronteiras entre intimidade e ameaça. A velhice deixa de ser associada à contenção e passa a ser figurada como excesso.

O dispositivo narrativo do filme potencializa essa inquietação ao utilizar a velhice como disfarce. Os comportamentos estranhos dos avós são inicialmente tolerados justamente porque se espera que corpos idosos sejam excêntricos, frágeis ou socialmente deslocados. Essa tolerância evidencia um mecanismo cultural que naturaliza a estranheza da velhice, permitindo que a ameaça se instale de maneira gradual. O horror emerge, assim, da própria expectativa social em torno do envelhecimento, que funciona como camada de proteção simbólica para a violência.

A câmera contribui decisivamente para esse processo ao insistir na proximidade com os corpos idosos. O uso do enquadramento fechado, aliado à estética do registro doméstico, reforça a sensação de invasão e impossibilidade de distanciamento. O espectador é colocado em posição semelhante à das crianças, obrigado a conviver visualmente com corpos que provocam repulsa e medo, sem a mediação de um olhar externo ou seguro. O horror se constrói menos pelo que é mostrado explicitamente e mais pela insistência do contato.

A revelação de que os avós são, na verdade, impostores que escaparam de uma instituição psiquiátrica intensifica, mas não resolve, o desconforto produzido ao longo do filme. Ainda que a narrativa ofereça uma explicação diegética para a violência, o medo associado à velhice já foi instaurado. A figura da idosa violenta e imprevisível permanece vinculada à imagem do corpo envelhecido, reforçando associações entre envelhecimento, loucura e monstruosidade.

Nesse sentido, *A Visita* mobiliza o envelhecimento como elemento central de sua lógica de horror. A velhice funciona simultaneamente como disfarce narrativo e como performance grotesca, explorando a dificuldade cultural de lidar com corpos que envelhecem fora dos limites da normatividade. O filme evidencia como a figura do idoso pode ser convertida em fonte de inquietação não apenas por suas ações, mas pelo modo como sua presença desestabiliza expectativas afetivas, familiares e corporais.

Degeneração, possessão e colapso da identidade em *A Possessão de Deborah Logan* (*The Taking of Deborah Logan*, Adam Robitel, EUA, 2014)

Em *A Possessão de Deborah Logan* (*The Taking of Deborah Logan*, Adam Robitel, EUA, 2014), o envelhecimento é articulado de forma direta à perda da identidade, por meio da sobreposição entre degeneração mental e intervenção sobrenatural. A narrativa acompanha uma mulher idosa diagnosticada com Alzheimer, cuja deterioração cognitiva é inicialmente apresentada dentro de um registro realista, associado a práticas médicas, rotinas de cuidado e registros documentais. Esse enquadramento inicial confere à experiência do envelhecimento um caráter cotidiano, aproximando o espectador de uma situação reconhecível e socialmente compartilhada.

À medida que o filme avança, a perda progressiva da memória, da linguagem e da autonomia da personagem passa a ser traduzida em imagens de descontrole corporal. O corpo idoso torna-se instável, imprevisível e resistente à contenção, emitindo sons, mordendo e reagindo de maneira violenta. O horror se constrói justamente na dificuldade de distinguir, de forma clara, aquilo que pode ser atribuído à doença e aquilo que passa a ser interpretado como possessão. Essa ambiguidade sustenta a tensão do filme e intensifica o desconforto espectatorial.

O corpo de Deborah opera como espaço de inscrição do horror, condensando medos relacionados ao envelhecimento, à loucura e à perda do "eu". A deterioração mental compromete a continuidade identitária da personagem, produzindo uma figura que permanece fisicamente presente, mas progressivamente esvaziada de subjetividade. Sobchack (2004) descreve esse estado como uma forma de "morte em vida", na qual o corpo insiste em permanecer mesmo quando a identidade se dissolve. O horror emerge dessa permanência incômoda, que impede o luto e prolonga a experiência da perda.

No interior da narrativa familiar, essa dissolução identitária afeta diretamente a relação entre mãe e filha. A filha de Deborah assume o papel de cuidadora, lidando com a sobrecarga emocional, a vigilância constante e o medo de que a mãe se torne irreconhecível. O cuidado,

aqui, não aparece como gesto reparador, mas como prática atravessada por ansiedade e exaustão. A figura materna, tradicionalmente associada à proteção e ao afeto, é ressignificada como fonte de ameaça, deslocando o horror para o núcleo das relações afetivas.

A estética do registro documental reforça esse efeito ao simular uma observação contínua e não mediada do corpo que envelhece. A câmera acompanha de perto a transformação de Deborah, insistindo na exposição de seus gestos, de sua fala fragmentada e de sua corporeidade desorganizada. Esse dispositivo aproxima o espectador da experiência do cuidado, produzindo uma sensação de envolvimento forçado que intensifica o desconforto. O horror não se constrói apenas nos momentos de violência explícita, mas na repetição do contato com um corpo que falha e que escapa ao controle.

A possessão demoníaca, quando explicitada, não anula a leitura do envelhecimento como eixo central do horror. Ao contrário, ela se sobrepõe à degeneração mental, reforçando a ideia de que o corpo idoso é território vulnerável à invasão, à perda de autonomia e ao colapso da identidade. A narrativa sugere que o envelhecimento, ao fragilizar o corpo e a mente, abre espaço para forças que ameaçam a integridade do sujeito, intensificando associações entre velhice e perigo.

Nesse sentido, *A Possessão de Deborah Logan* constrói o envelhecimento como experiência liminar, situada entre doença e monstruosidade. O corpo idoso não é apenas vítima de um mal externo, mas agente involuntário de desordem, cuja presença desestabiliza a família e o espaço doméstico. O horror emerge da impossibilidade de separar claramente cuidado e ameaça, amor e medo, revelando o envelhecimento como processo que coloca em crise tanto a identidade individual quanto os vínculos afetivos.

Corpo, casa e hereditariedade no horror do envelhecimento em *Relíquia Macabra* (*Relic*, Natalie Erika James, Austrália, 2020)

Em *Relíquia Macabra* (*Relic*, Natalie Erika James, Austrália, 2020), o envelhecimento é construído como experiência sensorial e relacional, articulando a deterioração do corpo idoso à degradação progressiva do espaço doméstico. Diferentemente de narrativas que mobilizam o horror por meio de eventos abruptos ou revelações violentas, o filme aposta em uma atmosfera de desconforto contínuo, na qual o medo se instala de maneira lenta e persistente. A velhice não aparece como ruptura súbita, mas como processo gradual de perda, esquecimento e dissolução.

A personagem Edna, idosa com sinais de demência, habita uma casa que se transforma junto com ela. O espaço doméstico deixa de funcionar como cenário neutro e passa a operar como extensão do corpo envelhecido, refletindo a fragmentação da memória e da identidade. Corredores que se alongam, portas que conduzem a lugares desconhecidos e ambientes que se reconfiguram evocam a desorientação cognitiva da personagem, transformando a casa em um organismo instável. O horror emerge dessa indissociabilidade entre corpo e espaço, na qual a deterioração não pode ser isolada ou contida.

A convivência entre três gerações femininas — avó, mãe e neta — constitui o eixo relacional da narrativa. O cuidado com a idosa revela tensões acumuladas, silêncios e ressentimentos que atravessam a linhagem familiar. O envelhecimento, nesse contexto, não é apresentado como experiência individual, mas como processo que reverbera no interior da família, ativando medos relacionados à herança, à repetição e à continuidade. O corpo idoso funciona como espelho antecipatório, no qual as personagens mais jovens projetam um futuro temido.

O horror de *Relíquia Macabra* articula-se, assim, a uma dimensão temporal específica. O envelhecimento não representa apenas o presente da fragilidade, mas a materialização de um destino possível. A observação do corpo que se deteriora produz ansiedade não apenas pela perda iminente, mas pela percepção de que essa perda se repete ao longo das gerações. O medo não se dirige exclusivamente à morte da avó, mas à possibilidade de que a mãe e, posteriormente, a neta ocupem o mesmo lugar.

A estética do filme reforça essa lógica ao privilegiar o silêncio, a lentidão e a ambiguidade. A câmera observa o corpo idoso com certa distância, evitando a espetacularização da violência, mas insistindo na sensação de estranhamento. A pele que se desprende, os movimentos rígidos e a dificuldade de comunicação são apresentados como elementos cotidianos, incorporados à rotina da casa. O horror se constrói na repetição desses sinais, que tornam impossível ignorar a presença da decadência.

Ao final do filme, a revelação do corpo completamente deteriorado de Edna não opera como simples choque visual, mas como culminância de um processo que vinha sendo construído gradualmente. A aceitação desse corpo pelas personagens mais jovens não elimina o desconforto, mas o reinscreve em uma lógica de continuidade. O envelhecimento aparece, assim, como experiência inevitável, que deve ser encarada, mas que permanece marcada por medo e ambivalência.

Nesse sentido, *Relíquia Macabra* oferece uma das representações mais complexas do envelhecimento no horror contemporâneo. Ao articular corpo, casa e hereditariedade, o filme transforma a velhice em eixo central de inquietação, não como ameaça externa, mas como processo interno, silencioso e persistente. O horror emerge da convivência com aquilo que não pode ser expulso ou eliminado, apenas acompanhado, revelando o envelhecimento como experiência profundamente desestabilizadora para o corpo, a família e o espaço doméstico.

O corpo idoso como figura liminar: entre vulnerabilidade e ameaça

A análise de *A Visita*, *A Possessão de Deborah Logan* e *Relíquia Macabra* permite observar a recorrência de um mesmo movimento estrutural no cinema de horror contemporâneo: a construção do corpo idoso como figura liminar, situada entre vulnerabilidade e ameaça. Em todos os casos, a velhice não é representada de maneira unívoca, mas como experiência ambígua que escapa a categorias estáveis, produzindo inquietação justamente por não se deixar fixar em um único sentido.

Nos três filmes, o corpo idoso é inicialmente associado à fragilidade, à dependência e à necessidade de cuidado. No entanto, essa condição é progressivamente atravessada por elementos de descontrole, violência ou transformação, que deslocam a figura do idoso para o campo da ameaça. Essa oscilação impede leituras simplificadoras, pois o horror não se constrói apenas a partir da vilanização da velhice, mas da impossibilidade de separá-la claramente da ideia de cuidado e afeto.

Em *A Visita*, a ameaça emerge da performance grotesca e da quebra de expectativas associadas à velhice como espaço de proteção. O corpo idoso funciona como disfarce narrativo, permitindo que comportamentos violentos sejam inicialmente naturalizados. Já em *A Possessão de Deborah Logan*, a ameaça se articula à dissolução da identidade, produzida pela sobreposição entre degeneração mental e possessão sobrenatural. O corpo envelhecido torna-se território vulnerável, no qual a perda de autonomia abre espaço para forças que escapam ao controle. Em *Relíquia Macabra*, por sua vez, a ameaça é mais difusa e silenciosa, ligada à inevitabilidade do processo de deterioração e à repetição geracional do envelhecimento.

Apesar das diferenças estéticas e narrativas, os três filmes convergem ao apresentar o envelhecimento como experiência que desestabiliza a ordem familiar. O corpo idoso não aparece isolado, mas sempre inserido em redes de convivência que incluem filhos, netos e cuidadores. O horror emerge do impacto que esse corpo exerce sobre as relações afetivas, expondo tensões relacionadas à dependência, ao desgaste emocional e ao medo de se tornar o outro. A velhice, nesse sentido, não é apenas um estado individual, mas um fenômeno relacional que afeta toda a estrutura familiar.

Essa dimensão relacional intensifica o caráter liminar do corpo idoso. Ele é, simultaneamente, objeto de cuidado e fonte de perigo; figura de empatia e de repulsa; presença que demanda proximidade e que provoca desejo de afastamento. Essa ambiguidade sustenta grande parte do horror produzido pelos filmes analisados, pois impede soluções narrativas simples. O corpo que envelhece não pode ser eliminado sem culpa, nem plenamente acolhido sem medo.

Além disso, os três filmes mobilizam o envelhecimento como experiência temporalmente expandida. O corpo idoso não representa apenas o presente da fragilidade, mas antecipa um futuro possível para os personagens mais jovens. O horror desloca-se, assim, da alteridade radical para o reconhecimento. O medo não se dirige apenas ao outro que envelhece, mas à possibilidade de ocupar, no futuro, o mesmo lugar. Essa antecipação intensifica a inquietação, pois torna o envelhecimento um destino compartilhado, e não uma exceção.

Ao construir o corpo idoso como figura liminar, o cinema de horror contemporâneo expõe ansiedades culturais profundas relacionadas à finitude, à perda de controle e à dissolução da identidade. A velhice deixa de ser apenas uma etapa da vida e passa a operar como eixo central de inquietação, condensando medos que atravessam o corpo, a família e o tempo. Essa recorrência sugere que o horror do envelhecimento não reside apenas na decadência física, mas na instabilidade simbólica que o corpo velho introduz nas formas contemporâneas de viver, cuidar e se relacionar.

Considerações Finais

As análises desenvolvidas ao longo deste artigo buscaram observar como o cinema de horror contemporâneo tem mobilizado o envelhecimento como eixo central de inquietação, especialmente em narrativas centradas na intimidade doméstica e nas relações familiares. A partir de *A Visita*, *A Possessão de Deborah Logan* e *Relíquia Macabra*, foi possível identificar recorrências na forma como o corpo idoso é figurado como espaço de instabilidade, abjeção e colapso identitário, tensionando expectativas culturais associadas ao cuidado, à autonomia e à continuidade dos vínculos afetivos.

O horror do envelhecimento, nessas obras, não se constrói apenas pela presença de elementos sobrenaturais ou violentos, mas pela convivência prolongada com corpos que falham, esquecem e escapam ao controle. O corpo idoso aparece como figura liminar, oscilando entre vulnerabilidade e ameaça, o que impede leituras simplificadoras e intensifica o desconforto. Essa ambiguidade revela uma dificuldade cultural mais ampla de lidar com a velhice como experiência material, relacional e temporal, especialmente quando ela se impõe no interior da família.

Ao articular o corpo envelhecido ao grotesco e à abjeção, os filmes analisados expõem a fragilidade dos modelos normativos de sujeito baseados na estabilidade identitária e na autonomia corporal. A deterioração física e cognitiva não aparece apenas como perda individual, mas como processo que desorganiza o espaço doméstico, transforma o cuidado em fonte de tensão e coloca em crise a promessa de proteção associada à família. O horror emerge, assim, da impossibilidade de manter distância simbólica em relação ao envelhecimento, que se impõe como presença contínua e incontornável.

Outro aspecto recorrente diz respeito à dimensão temporal do envelhecimento no horror. O corpo idoso não representa apenas o presente da fragilidade, mas funciona como antecipação de um futuro possível, deslocando o medo da alteridade para o reconhecimento. A convivência com a velhice torna visível a repetição e a hereditariedade, ativando ansiedades relacionadas à finitude e à perda de controle sobre o próprio corpo. O horror, nesse sentido, não reside apenas na morte, mas na duração do processo de envelhecer e na exposição prolongada de seus efeitos.

Sem a pretensão de esgotar o tema, este artigo se insere em uma pesquisa mais ampla que busca compreender como o cinema de horror contemporâneo participa da construção cultural do envelhecimento como espaço de conflito e ambivalência. A análise aqui apresentada aponta para a necessidade de ampliar o corpus fílmico e aprofundar o diálogo com estudos sobre corpo, gênero e velhice, observando como diferentes contextos culturais e estéticos produzem variações nessa representação.

Ao tornar visível aquilo que tende a ser ocultado, o cinema de horror revela o envelhecimento não apenas como condição biológica, mas como experiência atravessada por medo, desconforto e instabilidade simbólica. Nesse processo, o corpo idoso emerge como figura central para pensar os limites do cuidado, da identidade e da convivência, indicando caminhos possíveis para futuras investigações sobre o lugar da velhice no imaginário audiovisual contemporâneo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, J. B. F.; SANTOS, R. E. (Orgs.). Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo. São Caetano do Sul: USCS, 2016.

CHERRY, Brigid. Horror. Londres: Routledge, 2009.

CLASEN, Mathias. Why horror seduces. New York: Oxford University Press, 2017.

REIS, Carlos et al. (Orgs.). Dicionário digital do insólito ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022.

GULLETTE, Margaret Morganroth. *Agewise*: fighting the new ageism in America. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

SOBCHACK, Vivian. Carnal thoughts: embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

THACKER, Eugene. In the dust of this planet. Washington: Zero Books, 2011.

Do roteiro ao filme: o processo de criação de O Homem das Multidões (2013)[159]

From script to film: the creative process behind The Man of the Crowd (2013)

Guilherme Augusto Bonini [160]
(Doutorando – Unesp/FCLAr)

Resumo: Esta comunicação analisa o processo criativo na transposição da literatura para o cinema em O Homem das Multidões (2013). Comparando roteiro e filme, entrevistas e teoria dos cineastas, investiga-se como Cao Guimarães e Marcelo Gomes constroem uma estética inventiva que tematiza a solidão. Em diálogo com a obra clássica de Edgar Allan Poe, o filme a traduz criativamente, ressignificando-a à luz da modernidade social contemporânea e expandindo seus sentidos para além do significado original.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica, Processo criativo, Edgar Allan Poe, Cao Guimarães e Marcelo Gomes, Roteiro cinematográfico.

Abstract: This paper analyzes the creative process involved in the transposition of literature into cinema in The Man of the Crowd (2013). By comparing screenplay and film, interviews, and the filmmakers' theoretical reflections, it investigates how Cao Guimarães and Marcelo Gomes construct an inventive aesthetic that thematizes solitude. In dialogue with the classic work of Edgar Allan Poe, the film creatively translates it, re-signifying it in light of contemporary social modernity and expanding its meanings beyond the original text.

Keywords: Film adaptation, Creative process, Edgar Allan Poe, Cao Guimarães and Marcelo Gomes, Screenwriting.

A transposição de uma obra literária para o cinema não deve ser compreendida como um processo de fidelidade servil, mas como uma operação de "tradução criativa". No caso de O Homem das Multidões (2013), dirigido por Cao Guimarães e Marcelo Gomes, o diálogo estabelecido com o conto homônimo de Edgar Allan Poe (1840) ultrapassa a mera adaptação de enredo para se instalar no campo das sensações e da estética da solidão contemporânea.

Enquanto Poe descreve a Londres do século XIX sob o impacto da Revolução Industrial, onde a multidão é um monstro de mil faces que permite o anonimato e o crime, Guimarães e Gomes deslocam esse sentimento para a Belo Horizonte do século XXI. Aqui, a solidão não é apenas a falta de companhia, mas uma condição existencial mediada pela técnica, pela arquitetura

159 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 56: Dimensões políticas de processos criativos e autoria no cinema.
160 | Doutorando em Estudos Literários pela UNESP Araraquara. Diretor e roteirista na produtora de filmes independentes Bonini Filmes, premiado com obras exibidas no Brasil, Europa e EUA.

urbana e pelo isolamento digital. Esta pesquisa propõe investigar como o roteiro original serviu de partitura para uma obra que, no processo de montagem e finalização, radicalizou suas escolhas estéticas, transformando a palavra escrita em uma experiência visual claustrofóbica e tátil.

A Gênese do Roteiro: Entre o Documental e a Ficção

O estudo do roteiro oficial revela que a versão final para gravação foi concluída em 30 de outubro de 2012, com 37 páginas e 94 cenas. Um dado fundamental é que a obra foi inicialmente concebida sob uma perspectiva híbrida: o roteiro previa a inserção dos próprios diretores como personagens, em um exercício metalinguístico que buscava expor as entranhas da criação. Nas primeiras páginas, o roteiro faz referência direta a Poe ao utilizar a mesma epígrafe: "*Ce gran malheur de ne pouvoir être seu*[161]*l*" de La Bruyére. Na sequência, surgem cenas de filmes anteriores de Cao, como A Alma do osso (2004) e Andarilho (2006), onde ele expõe, como narrador, sua visão sobre a "plasticidade da solidão narrativa". Na cena 06 do roteiro, os personagens/diretores estão na descrição da ação, conversam frontalmente em uma ampla sala, enquanto uma narração é indicada em função *off* e *on* de Cao Guimarães sobre a escrita criativa.

> Decidimos escrever o roteiro do filme no Brasil Palace Hotel por estar no centro nervoso da cidade de Belo Horizonte. Achamos que o fato de estarmos imersos no meio de uma multidão impregnaria a escritura do roteiro. (GUIMARÃES e GOMES, 2012, p. 03)

Ao analisar o roteiro do filme, observa-se então que os diretores estruturam a narrativa a partir de duas linhas de enredo. Num primeiro momento, desenvolve-se a primeira dessas linhas, uma narrativa documental, cuja tessitura pode ser parcialmente compreendida a partir daquilo que os próprios diretores — na função de personagens/narradores — estabelecem como processo tradutório na construção do filme. No segundo momento, emerge a segunda linha narrativa, ficcional, conduzida agora pela perspectiva subjetiva de Juvenal, que passa a orientar o olhar do espectador.

Os pesquisadores Howard e Mabley (2002) nos auxilia a entender que o roteiro é um objeto transitório; ele existe como ferramenta de idealização para ser adaptado pela imagem. No filme O Homem das Multidões, a narrativa de Juvenal (Paulo André) e Margô (Sílvia Lourenço) ganha autonomia, permitindo que a solidão dos personagens fale por si mesma, sem a necessidade da mediação explícita dos realizadores, como no roteiro.

De acordo com pesquisadora Lins (2019), se, no conto, o narrador mostrava que não havia saída para o personagem fora da vida em meio a multidão, no filme, a sutil alteração acontece com o protagonista taciturno que acaba sendo, à revelia, tocado pela presença de uma mulher em sua vida. No filme, Cao e Gomes expõem de um lado, Juvenal, que alterna imersões na massa de anônimos com momentos mais prazerosos na observação de situações e indivíduos, temendo o vazio de gente; do outro lado, Margô que sufoca em meio à turba. A obra propõe uma reflexão sobre diferentes formas de solidão e amizade no universo urbano brasileiro.

161 | A primeira página do roteiro, indica a epígrafe de Poe aparecendo na tela preta como título em seu formato original e em seguida, surge a tradução dos roteiristas como: "É uma grande desgraça não poder estar só".

Cao filma o que chama de "tempo próprio", coisas que estão fora do tempo contemporâneo, ou seja, um sentido temporal consciente que se estabelece na relação do diretor e seus personagens durante a criação da obra. "Tempo próprio que, em um filme, se mistura necessariamente com o tempo do diretor" (LINS, 2019, p. 102).

Esse processo de criação permitiu que, durante a montagem, os realizadores fizessem a escolha de focar apenas na parte ficcional vista no roteiro, definindo assim como a versão final do filme para a exibição nos cinemas. Essa decisão é previamente descrita na cena 18 do roteiro, quando a ação expõe a narração de Cao, enquanto termina de ler o conto em cena e se mantem reflexivo, em silêncio:

> Talvez a chave esteja aí. Acho melhor abandonarmos o roteiro e, como escreveu Alan Poe a quase dois séculos atrás, tentar encontrar o Homem das Multidões real, como ele imaginou ou algo parecido com isso, pelas ruas de Belo Horizonte. Vamos discutir essa transposição literária: como pegar esse personagem que vivia em uma Londres sombria para a solidão dos trópicos em uma Belo Horizonte ensolarada. Em vez de forjar uma Londres porque não tentar encontrar esse personagem nas ruas de BH. (GUIMARÃES, 2013, p.09)

A Estética da Clausura: O Formato 1:1 e a Metáfora do Lago

Em um cenário cinematográfico dominado pelo *widescreen*, os diretores fazem a opção pelo formato de tela quadrada, uma proporção (1:1), que atua como uma ferramenta de repressão do espaço. Se na literatura Poe utiliza a descrição densa para sufocar o leitor na multidão, no cinema, os cineasta utilizam o enquadramento para isolar o sujeito.

Essa escolha estética dialoga diretamente com a teoria da "Metáfora do Lago" de Cao Guimarães. Segundo Hosni (2016), a criação para Guimarães é um exercício de observação e interferência mínima na superfície das coisas. O diretor segue o pensamento de observar a realidade como a superfície de um lago, onde o realizador é aquele que pode estabelecer três formas de se relacionar ao que se vê à realidade: 1) Contemplação: distante, observa-se o lago (um gesto de distanciamento da realidade). 2) Intervenção: próximo, lança uma pedra no lago (gesto que rompe a realidade). 3) Imersão: lança-se no lago (gesto de submergir ao desconhecido - se entrega a experiência).

> A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país. Se a pensarmos como esta lâmina reflexiva, que nos reflete e nos faz pensar, se a compararmos à superfície de um lago, podemos nos relacionar com ela de pelo menos 3 maneiras (Guimarães, 2007, p. 03).

Na composição estética, ao escolher o formato quadrado, os cineastas forçam o espectador a um mergulho vertical no personagem. Juvenal, o maquinista, é constantemente emoldurado por pessoas, janelas, portas e frestas, reforçando sua condição de observador exilado do mundo exterior. Enquanto Margô, a controladora do fluxo de trens, é reconfigurada ao estado da solidão no universo digital.

> O formato quadrado achata a imagem e, com isso, o fundo aumenta, o que te dá a sensação de claustrofobia da imagem. A gente colocou uma "máscara" na câmera e no monitor, então já filmávamos nesse formato, o que fazia com que muita coisa que estava sendo registrada pela câmera naquele momento simplesmente ficasse de fora da visão. Demos muita liberdade aos atores para eles circularem em cena, e a gente os "perseguia" com a câmera, muitas vezes perdendo alguns elementos que ficavam fora do quadro. Nesse sentido, existe todo um segundo filme, que é aquele que acontecia para além dos limites da tela quadrada. (GUIMARÃES, 2012, p. 10)

Parte desse método criativo pode ser visto no plano 12 do filme (figura 1). Juvenal está entre pessoas numa praça, enquanto ocorre um show diante de um camelô. Os diretores criam uma "moldura" nas extremidades do quadro, destacando a subjetividade do personagem, potencializando a função da solidão proposta na narrativa. Em comparação com o roteiro, o filme difere em sua ordem cênica, corresponde com a cena 29 e os diretores a caracterizam na seguinte ação:

> Juvenal está em uma rua para pedestres no centro. Um grupo de pessoas se aglomera em frente a um CAMELÔ que faz um show improvisado de rica sonoplastia. Não vemos o show, apenas o rosto das pessoas em volta do show. Juvenal é um deles, escutamos apenas a voz do camelô (GUIMARÃES e GOMES, 2012, p. 12).

Figura 1: plano 12 de *O Homem das multidões* (2013) - minutagem: 09:57min.



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).

Do mesmo modo, observando o plano 143 do filme (figura 2), os diretores criam uma similaridade em comparação ao roteiro, na cena 93. O personagem Juvenal é acordado de um sonho por batidas na porta de seu apartamento por Margô. Ela entra na sala e os gestos dos personagens no filme são representados pelo silêncio, proporcionando uma unidade visual ao propósito da função narrativa, como consta no roteiro:

> Silêncio. Ela vai até a janela e fica lá olhando o movimento das ruas. Juvenal vai até a cozinha, pega uma garrafa d'água e o único copo e coloca em cima da mesa. Juvenal abre o pacote. É um copo de água igual ao que está sobre a mesa. Ele olha para ela. Olhar de cumplicidade. Ele coloca água nos dois copos. Silêncio (GUIMARÃES e GOMES, 2012, p. 36).

Figura 2: plano 143 de ***O Homem das multidões*** (2013) - minutagem: 1:28:53 min.



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).

Os diretores constroem uma mise-en-scène altamente significativa, articulando um jogo de olhares que tensiona a interioridade dos personagens. Essa construção cria uma funcionalidade narrativa baseada na cumplicidade silenciosa entre Juvenal e Margô, ambos imersos em seus estados de solidão. Trata-se de um momento de reconhecimento — de si, do outro e da presença mútua — que se realiza através de gestos mínimos, dispensando o uso da fala. Pela mediação da câmera, instaura-se um efeito de sentido ligado ao duplo, uma espécie de metáfora do espelho, em que cada personagem projeta algo de si no outro.

A análise técnica demonstra que o filme utiliza o que Bordwell (2013) define como um "estilo paramétrico", onde as escolhas visuais (como o enquadramento e a profundidade de campo reduzida) não apenas servem à história, mas tornam-se o próprio tema da obra. A solidão é tangível porque o espaço fílmico é apertado, não permitindo que o personagem "respire" fora de sua própria melancolia, compactuando em sua cumplicidade, proporcionando sentido à poesia visual narrativa.

Por essas observações, demonstra que a construção dos personagens no filme, diferem sutilmente do que foi proposto no roteiro. No papel, as ações de Juvenal guardam uma semelhança mais direta com o andarilho de Poe. No filme, sua solidão é "analógica", ligada ao ofício mecânico do trem e à falta de conexões sociais reais. Margô, por outro lado, personifica a solidão "digital", cercada de telas e conexões virtuais que, paradoxalmente, a mantêm isolada em sua cabine de controle.

Essa dualidade é explorada através de um ritmo contemplativo, um "*slow cinema*", que valoriza o tempo morto e sua duração. Enquanto o roteiro previa diálogos que explicavam parte desse vazio, o filme opta pelo silêncio e pela sonoplastia de O Grivo. A paisagem sonora de Belo Horizonte — o ruído dos trilhos, o burburinho ininteligível da Praça Sete — substitui a narração literária, criando uma "tradução sonora" do sentimento de desamparo.

O filme, assim, não se limita a uma adaptação, mas a uma invenção em movimento, que redefine a experiência do espectador em poéticas camadas visuais e sonoras. Esse gesto criativo encontra eco na própria fala do diretor, que evidencia a concepção de sua prática estética:

> A maioria dos seres humanos tem a tendencia de se acomodar no lugar-comum ditado pelos diversos sistemas de poder. E uma coisa que me entedia profundamente é o lugar-comum. Meu trabalho está muito pautado em uma observação permanente de situações, personagens e atitudes que se distanciam deste lugar-comum. E note que este distanciar não é um movimento racional, pensado, programado, mas fruto de uma situação de necessidade. Meus heróis são trágicos, não necessariamente românticos (Guimarães, 2006, p.01).

Nesse processo criativo de tradução, o próprio tradutor — os diretores — também se transforma. Como afirma Cao Guimarães: "Não é o cineasta que faz o filme, mas o filme que faz o cineasta. Ao fazer um filme, algo está nos fazendo e algo está se fazendo para além de nosso fazer. O filme se faz e com ele me faço" (Guimarães, 2007, p. 01).

Conclusão

O processo de criação de O Homem das Multidões é um exemplo de como o cinema pode "ressignificar" a literatura sem traí-la. Seguindo o pensamento de Walter Benjamin (2018), a tradução é uma forma que assegura a "sobrevida" da obra original. Ao levar Poe para os trilhos do metrô de Belo Horizonte, Guimarães e Gomes provam que a angústia da multidão é um tema universal e atemporal.

O percurso do roteiro ao filme revela uma trajetória de radicalização: da palavra para a imagem, do híbrido para a ficção pura, da descrição para a imersão sensorial. Este estudo demonstra que a força do filme reside na sua capacidade de transformar a teoria narrativa em rigor estético, fazendo da tela quadrada um espelho da alma fragmentada do homem moderno.

Referências

BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica); tradução João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2018.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A Arte do Cinema*: uma introdução. São Paulo: Edusp, 2013.

GUIMARÃES, Cao; GOMES, Marcelo. *O Homem das multidões*: Roteiro oficial. Belo Horizonte: Cao Guimarães, 2012.

GUIMARÃES, Cao; GOMES, Marcelo; ANDRÉ, Paulo; LOURENÇO, Silvia; ARAÚJO, Ivo Lopes. Entrevista realizada por Marcelo Miranda presente no Press Kit do filme O Homem das Multidões, 2013. Disponível no site do diretor Cao Guimarães em: <https://www.caoguimaraes.com/clipping/>. Acesso em: 13 de abril de 2024.

HOSNI, Cássia T. *Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães*, São Paulo: Alameda, 2016.

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.

LINS, Consuelo. *Cao Guimarães*: arte documentário ficção. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro, 2019.

Batuque de Nelson Silva: comunidades-imaginadas e territórios audiovisuais

Guilherme Rezende Landim[162]

Resumo: Imagens afetivas do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva revelam o espírito comunitário do grupo afromineiro que mantém por mais de 60 anos a tradição cultural de Nelson Silva em Juiz de Fora (MG). O filme *Batuque:(en)cantos de luta* e a equipe em campo tornam-se elementos agregadores e narrativos da experiência onírica de um quilombo cultural urbano grafado no conjunto de imagens-memórias e suas narrativas orais e visuais em luta pela reconfiguração simbólica da tessitura social juizforana.

Palavras-chaves: Batuque, documentário, imagens-memórias.

Abstract: Affective images of Nelson Silva's Afro-Brazilian Batuque reveal the community spirit of the Afromineiro group, which has preserved Nelson Silva's cultural tradition for over 60 years in Juiz de Fora (MG). The film Batuque: (en)cantos de luta and the field crew become cohesive and narrative elements of the dreamlike experience of an urban cultural quilombo, inscribed within a collection of memory-images and their oral and visual narratives, struggling for the symbolic reconfiguration of Juiz de Fora's social fabric.

Key-words: Batuque, Documentary film, Memory-images.

Introdução

As encantarias audiovisuais do Batuque Afro-Brasileiro de Nelson Silva constituem territórios de sobrevivência e fabulação do imaginário coletivo, projetando um quilombo cultural urbano para novas temporalidades e comunidades imaginadas resistentes (ANDERSON, 2008). O movimento transcende a preservação musical para se consolidar como instrumento de luta e afirmação da ancestralidade negra. Nesse contexto, o cinema atua como ferramenta estética e política da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), operando na manutenção do patrimônio imaterial de Juiz de Fora (MG).

Esta pesquisa, realizada entre 2015 e 2025, analisa um conjunto de imagens-memórias — documentários, fotografias e notas etnográficas — para investigar o papel do processo criativo na construção de imaginários coletivos. Sob a ótica da antropologia da imagem (PIAULT, 2018) e da etnografia fílmica (MONTE-MÓR, 2013), reflete-se sobre como a experiência documental

162 | Doutorando pelo PPG Multimeios da Unicamp. Email: pensadordeimagens@gmail.com

torna-se um espaço de negociação de identidades (HALL, 2003) e memórias (ASSMAN, 2011; MARTINS, 2021). O estudo busca, assim, compreender as dimensões comunitárias do grupo por meio da teoria do cinema (NICHOLS, 2005) e dos estudos culturais.

Comunidades imaginadas



Imagem 1: Imagem de Juiz de Fora. Frame do filme ***Batuque:(en)cantos de luta***. Guilherme Landim.

Juiz de Fora é uma cidade de várias complexidades sociais, um palimpsesto de fluxos migratórios que perpassa vários momentos da História do Brasil. A cidade é atravessada por demarcadores sociais excludentes evidenciados por uma geografia da segregação, sendo que as populações marginalizadas, em sua maioria pessoas negras, vivem nas encostas de morros ou nas margens de rios, grande parte delas em situação de vulnerabilidade socioespacial.

De acordo com os dados do último censo de 2010 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a soma entre pretos e pardos resulta em aproximadamente 43% da população total de Juiz de Fora, incluindo os três distritos anexos ao município [...]. Dessa forma, entendemos que o grupo compõe grande parte da população do município, em contrapartida o seu passado não aparece na cidade da mesma forma, nos levando a questionar como se fez a participação dos pretos e pardos na construção de Juiz de Fora enquanto um município e quais narrativas são transmitidas sobre essa participação ou sobre o passado deste grupo populacional (Ferreira, 2018, p. 8).

Seu centro apresenta o imaginário de uma cidade moderna, repleta de prédios espelhados que refletem os mares de morros distantes, de uma população que se desloca diariamente para construir e manter essa fortaleza. Trata-se de mais uma cidade que historicamente, em sua estrutura, ofusca uma população periférica majoritariamente negra em detrimento dos espaços elitizados de estrutura e face colonial. O filme *Batuque:(en)cantos de luta,* gravado em 2015, apresenta um ensaio poético-visual do grupo musical batuque afro-brasileiro de Nelson Silva, fazendo também um percurso pela cidade com os batuqueiros.

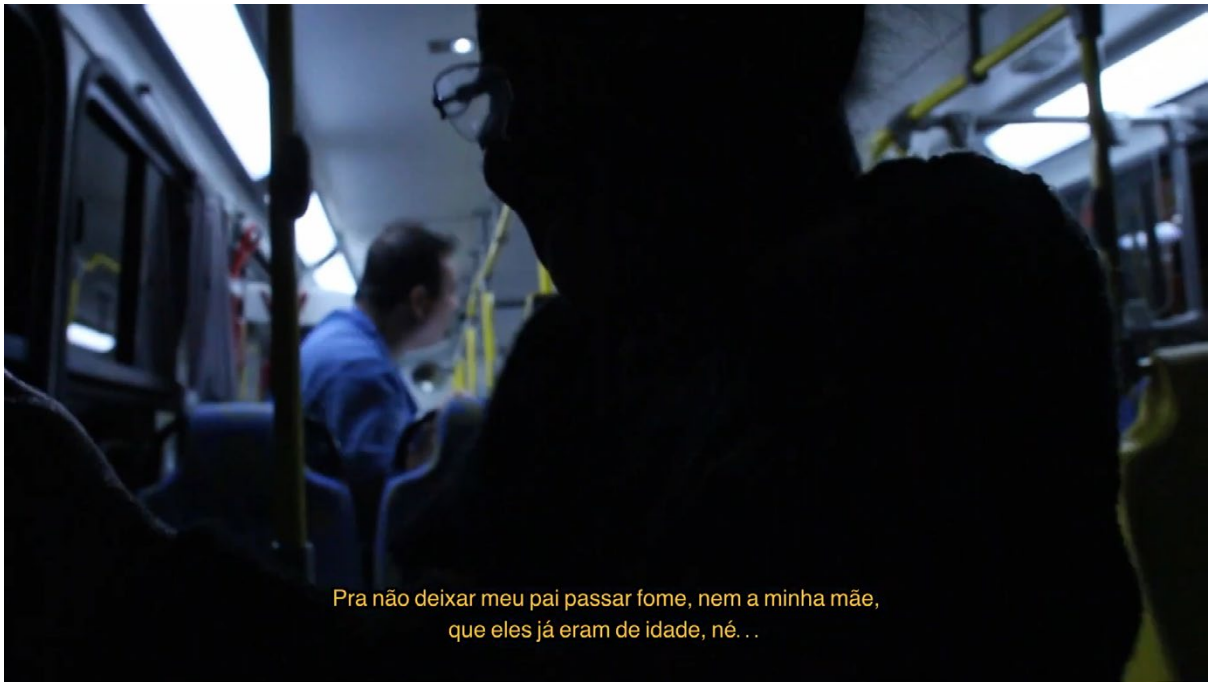


Imagem 2: Dona Francisca em trânsito pela cidade. Frame do filme *Batuque:(en)cantos de luta*. Guilherme Landim.

O discurso introdutório do filme parte de Francisca da Silva, uma senhora com 98 anos, narrando suas dificuldades da vida, quando teve que começar a trabalhar desde muito cedo. A voz de uma mulher negra que atravessa e é atravessada pela cidade. Francisca narra a dureza que era quando trabalhava como empregada doméstica, que não tinha tempo nem para comer, além da responsabilidade de cuidar dos pais. Essa narrativa em voz off vai sendo atravessada pelo percurso de Francisca que sobe uma escadaria vagarosamente até chegar ao ponto de ônibus, passa pela placa iluminada do ônibus simbolizando "progresso", o nome de seu bairro até se sentar. A equipe do filme embarca no ônibus, assume-se este lugar de trânsito pela cidade acompanhando Francisca. Ao passar pela roleta, o corte para o burburinho de um eco de vozes esperando a chegada de outros companheiros de batucada.



Imagem 3: Ensaio do batuque de Nelson. Frame do filme ***Batuque:(en)cantos de luta***. Guilherme Landim.

Chegamos no Museu do Crédito Real, local de ensaios do grupo afro-mineiro, no centro de Juiz de Fora, entrada pela rua Getúlio Vargas. A voz de Francisca, que traz a narrativa dos vestígios (Sharpe, 2023) da violência racial e das fabulações sensíveis nos conduz ao lugar do encontro que se dá pela musicalidade, de um aquilombamento cultural de livre expressão com mais de 60 anos, considerado patrimônio imaterial de Juiz de Fora.

A pesquisadora Rita de Cássia traça um importante panorama a respeito do associativismo negro em Juiz de Fora, na perspectiva do fortalecimento desses espaços de socialização como consciência política e cultural do negro na cidade. A pesquisa focada nos clubes negros e na espacialidade juizforana abre caminhos para se compreender as origens de formas de socializações urbanas do negro em âmbito nacional, no início do século XX, tendo destaque nacional o Clube Negro de Cultura Social de São Paulo (CNCS). Esses espaços eram formados por associações diversas, como clubes carnavalescos, além de outros clubes, grêmios e ligas de futebol. O batuque de Nelson surge nesse contexto, entre o carnaval e o time de futebol estrelinha, o qual frequentava Nelson Silva e José Carlos de Lery no bairro Dom Bosco. O surgimento do Batuque afro-brasileiro de Nelson Silva está ligado a essa forma de associativismo, de aquilombamento urbano.

> [...] grupos informais de vivências e projetos vários com o intento de criarem atividades diferenciadas. Conversavam sobre o que lhes era importante. Criaram um grupo informal de discussões de temas que dizem respeito a conquistas de direitos da população negra, entre outras ações. Era a organização das ideias, a reinvenção de meios de sobrevida em meio a uma série de adversidades (BATISTA, 2015, p. 26).

O batuque afrobrasileiro de Nelson Silva torna-se assim um espaço de socialização do negro em Juiz de Fora, por meio da cultura, da arte, da livre expressão. Nelson Silva criou um território onde essas pessoas poderiam se expressar livremente, de maneira a entoar seus lamentos, suas questões individuais e coletivas, sua espiritualidade. Neste sentido, é criado um território de sensibilidades coletivas que se unem em formas de encantarias, cada um(a) com suas idiossincrasias, assim o espaço fílmico, após 60 anos da origem do grupo, também vai se tornando mais uma camada de um território de confluências, de diálogos, de negociações das representações, contribuindo na perspectiva dos imaginários e comunidades imaginadas resistentes.

Historicamente o batuque, como patrimônio imaterial da cidade busca se manifestar por meio de um conjunto de mais de 80 músicas de Nelson Silva de modo a revisitar um imaginário sobre ser negro no Brasil. É possível pensar diversas camadas de memórias, do processo da formação de Juiz de Fora, cidade que teve força econômica no período da produção cafeeira de base "escravista, exportadora, mercantil e dependente" (PAULA, 2000, p.62). Compreende-se esse complexo fenômeno social que atravessa o período da diáspora, perpassa a dureza da história da escravização e traz vestígios da violência em relações sociais desiguais ainda hodiernos.

O batuque é um grupo musical e cultural que narra as origens de Juiz de Fora como na música *Morro da boiada*, tratando da formação pecuária das primeiras fazendas da cidade. O grupo também narra histórias da diáspora como a música *Escravidão e Liberdade* que é entoada como canto de abertura em todas as apresentações, como um ritual.

A música traz a perspectiva do sofrimento da população negra nos navios negreiros, passa pelos canaviais, pela monocultura, até o processo da liberdade, no qual saúdam a princesa Isabel o que é criticado num processo de revisionismo da história. Os batuqueiros são fiéis às letras de Nelson e não fazem essa revisão na música, mas em seu discurso após apresentação, entendem o processo da libertação, como algo importante, mas os fatores críticos também são revisitados por integrantes mais engajados, como a diretora Zélia Lúcia Lima que pontua essa questão. Os imaginários das músicas são revisitados também nas entrevistas, trazendo uma perspectiva mais pessoal, da forma como afetam individualmente cada integrante, sendo que estes em grande parte se identificam com histórias de traumas, de lutas e de fé.

A fé é um ponto importante do grupo, sincrético, mesclando umbanda, candomblé e catolicismo, tanto nas músicas, quanto nos gestos, nas indumentárias e adereços. O batuque encontra-se nesse limiar das representações e historicamente joga com estes códigos, mas compreendendo que a música é esse lugar etéreo, esse território simbólico que Nelson Silva propôs para que pudessem revisitar tantas memórias de dor e transformá-las em fabulações críticas, em experiências sensíveis, em reconexões espirituais, como observa-se na fala de um integrante que diz “Música pra mim é Deus” (VICENTE, 2016), música é o todo, é uma energia movente de conexão cósmica e sensível, um lugar ritual, sagrado e integralizador.

Territórios audiovisuais

O processo de criação do filme *Batuque:(en)cantos de luta* acompanhou de 2015 a 2016, desde a pesquisa até as gravações, ensaios do grupo, narrativas orais por meio de entrevistas semi-estruturadas, apresentações, caminhadas, marchas e uma gravação no terreiro de Santo Antônio de Umbanda. No decorrer desse processo fílmico foram feitos ensaios fotográficos na busca por se aproximar do grupo, compreender seus modos de expressão individuais e coletivos. Os ensaios revelaram idiossincrasias interessantes do grupo, bem como características confluentes de suas maneiras de lidar com a própria imagem e com o batuque, ao colocarem a indumentária afro, tornam-se mais empoderados, mais pertencentes, trazendo suas questões sobre raça, sendo a expressão musical, a encantaria, a música, a roupa, o encontro, territórios simbólicos de uma expressão de resistência.

Durante as gravações os(as) batuqueiros(as) foram convidados(as) a trazer elementos que remetesse à sua história com o batuque, é notável a imagem de dona Hilda, uma figura bastante central no grupo, ao montar em sua garagem um espaço quase museológico contando toda a história de indumentária do grupo, criando assim mais um espaço imaginativo, sensível, memorial por meio da representação imagética. Esta imagem percorre várias etapas da pesquisa do filme, este gestual, as roupas, os acessórios reverberam como espelhos do tempo.



Imagem 4: Still de Dona Hilda em sua casa. Acervo do filme ***Batuque:(en)cantos de luta***. Guilherme Landim.

Após a experiência com os retratos, vieram outras formas de relação com o grupo afro-brasileiro, que também se deram por meio da imagem, esse nosso território de memórias e de afetos, esse lugar de incessante investigação coletiva, por isso, uma constante reconstrução sonora e visual, um agenciamento desses pensamentos sobre a imagem da coletividade, desses encontros para o filme em construção. Beatriz Nascimento reforça em Orí a importância da imagem para o povo negro na recuperação de sua identidade, uma compreensão sobre o regime da visibilidade:

> É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem que se tornar visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é reflexo do outro, e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade.[163]

Estas são algumas das primeiras imagens que utilizamos do batuque para o filme, para o projeto e para os agenciamentos da pesquisa com o grupo. São fotografias que circularam midiaticamente, começando a integrar o acervo do grupo. Quando precisavam de fotografias para alguma divulgação de apresentação ou evento, as mesmas eram utilizadas, assim partilhamos também desse acervo visual conjunto, criando uma comunidade de imagens.

163 | (36min05seg, Beatriz Nascimento) Disponível em https://www.facebook.com/100068003666998/videos/document%C3%A1rio-or%C3%AD/677188599155700/ acessado em 15 de Maio de 2024.



Imagem 5: Ensaio. Acervo do filme ***Batuque:(en) cantos de luta***. Guilherme Landim.



Imagem 6: Ensaio. Acervo do filme ***Batuque:(en) cantos de luta***. Guilherme Landim.



Imagem 7: Ensaio. Acervo do filme ***Batuque:(en) cantos de luta***. Guilherme Landim.



Imagem 8: Ensaio. Acervo do filme ***Batuque:(en) cantos de luta***. Guilherme Landim.

As imagens circulavam pela cidade juntamente com as apresentações do batuque, criando assim territórios imaginativos do grupo. Havia sempre um tom celebrativo da conquista de cada espaço exposto. Levavam familiares para ver as fotos, tecer comentários, as reações eram sempre lúdicas sobre suas expressões e gestos. Atualmente a exposição encontra-se de modo permanente no Paço Municipal, reconhecendo uma importância histórica do grupo.

Neste processo a equipe de pesquisa insere-se no quadro, em tom celebrativo, pensando a força da imagem na construção de um pensamento, de uma visão sócio-política.



Imagem 9: Abertura da Exposição Retratos da Resistência. ***Batuque:(en)cantos de luta***. Guilherme Landim.

À Guisa de Conclusão

A investigação sobre o Batuque de Nelson Silva demonstra que o audiovisual transcende o registro para se configurar como território de sobrevivência e reafirmação identitária. Ao articular as comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008) às dinâmicas do grupo, as imagens-memórias operam como resistência à invisibilidade histórica em Juiz de Fora. Este processo encontra no cinema a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), transformando a experiência do quilombo urbano em intervenção política na tessitura social, onde o registro visual recupera a identidade negra, como proposto por Beatriz Nascimento.

Em última análise, o diálogo com Stuart Hall (2003) revela o Batuque como uma identidade diaspórica em constante negociação. As imagens geradas consolidam a força da antropologia visual (PIAULT, 2018) na construção de saberes, unindo as memórias coletivas (ASSMAN, 2011) à urgência do presente. O audiovisual atua, portanto, como elo que transforma traumas em fabulações críticas, garantindo que o Batuque de Nelson Silva se reafirme como patrimônio vivo e território de confluência para comunidades resistentes.

Referencial Bibliográfico

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSMAN, A. *Formas de memória colectiva*. Madrid: Nueva Visión, 2011.

BATISTA, R. C. *Clubes negros em Juiz de Fora (1897-1952):* espaços de sociabilidade, identidades e resistência. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2015.

FERREIRA, A. C. L. *Narrativas em disputa:* o passado negro em Juiz de Fora. Dissertação (Mestrado

em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

HALL, S. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MARTINS, J. S. *Memória e sociedade:* recordações de velhos. São Paulo: USP, 2021.

MONTE-MÓR, P. *Antropologia visual e etnografia fílmica.* Rio de Janeiro: Fiocruz, 2013.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário.* Campinas: Papirus, 2005.

PAULA, J. A. *Raízes da modernidade em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIAULT, M. H. *Antropologia e imagem.* São Paulo: Paulus, 2018.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REZENDE LANDIM, G.; FERREIRA, A. C. L.; ROSSI, V. M. N. M. "Batuque de Nelson: a arte como território de reconfiguração do tecido social". *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 26, n. 70/2, p. 79-111, 2025. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/145227. Acesso em: 14 ago. 2025.

SHARPE, C. *No vestígio:* negritude e ser. São Paulo: Ubu, 2023.

SOBRINHO, G.; CARVALHO, N. "Identidades e representações sociais". *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 16, n. 25, p. 11-26, 2016.

VICENTE, Brás. *Entrevista:* depoimentos sobre o Batuque de Nelson Silva. Entrevista concedida a Guilherme Rezende Landim. Juiz de Fora, 2016.

Para além da obra audiovisual: mapeamento dos mecanismos públicos de fomento a empresas[164]

Beyond audiovisual works: mapping public mechanisms for promoting companies

Hadija Chalupe da Silva[165]
(Doutora em Comunicação – UFF)

Débora Regina Taño[166]
(Doutora em Engenharia de Produção - UNIRIO)

Resumo: A pesquisa propõe mapear formas de fomento ao audiovisual que priorizem a sustentabilidade de produtoras e empresas do setor, para além do apoio pontual a obras. A partir da análise dos Núcleos Criativos do FSA e do edital paulista da Lei Paulo Gustavo, busca-se refletir sobre políticas que promovam continuidade, estrutura econômica e fortalecimento organizacional no audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: Fomento, empresas, políticas públicas, sustentabilidade econômica.

Abstract: The research proposes to map ways of promoting the audiovisual sector that prioritize the sustainability of production companies and businesses in the sector, beyond providing one-off support for specific projects. Based on an analysis of the FSA's Creative Hubs and the São Paulo state public notice for the Paulo Gustavo Law, the aim is to reflect on policies that promote continuity, economic structure, and organizational strengthening in the Brazilian audiovisual sector.

Keywords: Promotion, companies, public policies, economic sustainability.

Ao analisarmos a historiografia das políticas públicas e da produção cinematográfica no Brasil, percebemos a predominância de propostas de fomento ao audiovisual baseadas no incentivo à realização de novas obras/produtos. Estas obras, para serem produzidas, são iniciadas por uma empresa - a produtora - que, uma vez obtido o financiamento necessário, reúne uma série de profissionais especializados que serão responsáveis cada um por sua área de

164 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: 3 - Políticas e desenvolvimento no campo audiovisual, do ST Políticas, economias e culturas do cinema e do audiovisual no Brasil.
165 | Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFF). Professora das cadeiras de produção e distribuição audiovisuais na UFF. Seus principais temas de pesquisa são produção audiovisual, difusão de longas-metragens e coprodução internacional. Em 2018 desenvolveu pesquisa pós-doutoral pela Oxford Brookes University sobre Distribuição de Filmes Brasileiros no Reino Unido.
166 | Professora do bacharelado em Engenharia de Produção com habilitação em Produção em Cultura da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), doutora em Engenharia de Produção UFSCar, mestre e graduada em Imagem e Som (UFSCar) e também graduada em Administração (FAM). Pesquisa redes de produção e distribuição, políticas públicas e relações de trabalho na indústria cinematográfica brasileira.

atuação. Ao final da realização, cada profissional, uma vez que concluiu a sua parte naquela empreitada, não tem qualquer vínculo com os demais envolvidos, assim como com a produtora que o contratou.

Se estabelece, assim, um funcionamento do setor baseado na execução de projetos alternados, por diferentes equipes que se formam e desfazem a cada novo trabalho. Tanto profissionais, quanto produtoras não possuem qualquer tipo de garantia de continuidade de seus trabalhos, estando sempre em busca do próximo projeto. Também não há previsões acerca da próxima obra que será realizada, uma vez que para cada obra é necessário um novo aporte financeiro. Assim, a existência econômica de empresas, profissionais e obras está sempre dependente da próxima fonte de fomento, que no geral se dá por via de mecanismos públicos, sejam eles diretos ou indiretos.

Em análise realizada a partir dos longa-metragens nacionais lançados no país entre 1995 e 2019 foram encontradas 1650 empresas, entre produtoras e distribuidoras. Destas, 64,8% (1070) atuaram em apenas um filme, enquanto 25,4% (419) aparecem creditadas em dois a quatro filmes. Apenas as 161 (9,8%) restantes possuem mais de cinco filmes em seu portfólio ao longo de quase 25 anos, sendo a maior parte delas distribuidoras (Taño, 2022).

Tais informações nos dão alguns parâmetros de análise para o setor. De início nota-se a pouca entrada das produtoras no mercado de longas e a oscilação de sua participação na produção deste tipo de obra. Em seguida, nos coloca a observar que, por mais que o longa-metragem seja o produto mais valorizado e com maior entrada comercial do setor, e também o que mais se tem dados sobre sua realização, não é neste mercado que as produtoras estão atuando majoritariamente, realizando trabalhos em outras frentes, como curtas, séries, publicidades e outros formatos que combinados podem auxiliar em uma maior estabilidade econômica para suas atividades - além de outras aspirações estéticas.

Em outra frente, quando analisadas as formas de fomento à produção audiovisual no país, as leis e editais, sejam eles de fomento direto ou indireto, possuem foco na produção das obras (desconsiderando a sua distribuição e exibição) e com valores bastante defasados. No caso de curtas-metragens, por exemplo, os editais de fomento direto variam entre faixas de R$50 mil e R$100 mil, o que na maioria das vezes não cobre o piso de pagamento dos profissionais envolvidos.

Vem sendo sustentado, desta forma, um cenário em que as empresas produtoras, organizações centrais do setor, vivem da busca da verba do próximo projeto para conseguir finalizar o anterior, sem ter condições de manter um caixa que possibilite o pagamento de seus profissionais (mesmo que considerando uma ou duas pessoas enquanto principais trabalhadoras de uma produtora pequena) e menos ainda a possibilidade de iniciar os projetos já com um respiro financeiro advindo de seu portfólio já realizado. Uma situação que fragiliza o setor e o mantém na constante necessidade de se reinventar, reestruturar e seguir em busca de uma sustentabilidade econômica mínima.

Neste contexto, a presente comunicação coloca a questão: quais seriam outras alternativas para apoiar os agentes que são base para o funcionamento do setor audiovisual, como produtoras e outras empresas especializadas, se o apoio a projetos de obras intensifica sua instabilidade?

Assim, o trabalho analisa duas propostas de fomento que tiveram como foco a perpetuidade e sustentabilidade das organizações (empresas produtoras), fomentos que tiram a centralidade do projeto da obra enquanto fonte principal de renda.

O primeiro mecanismo a ser analisado, com seus desdobramentos, são os Núcleos Criativos vinculados ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Chamada pública lançada em 2013, destinada ao desenvolvimento de carteira de projetos. Já o segundo, diz respeito ao edital do governo do estado de São Paulo, por meio da lei Paulo Gustavo, de apoio a micro e pequenas empresas do audiovisual. A partir dos dois casos citados, o trabalho apresenta diferentes caminhos e propostas que ampliam a visão do fomento e da construção de um setor economicamente mais estruturado e continuado.

Centralidade na empresa produtora

Alguns setores econômicos se organizam de forma menos rígida em relação às suas estruturas de troca, sem a necessidade de hierarquias ou competição, atuando por meio da manutenção das relações e pela interdependência entre os atores (Powell, 1990). Entre estes setores, destacam-se, sobretudo, os culturais / criativos, e com eles, o audiovisual. Nas produções de obras audiovisuais, a cada novo projeto uma nova equipe é formada, sendo estruturada e contratada pela empresa produtora. A estas empresa cuja responsabilidade principal é agenciar contratos, planejar o trabalho e intermediar as equipe se dá o nome de Empresas ou Organizações Baseadas em Projetos (Whitley, 2006; Söderlund, 2023), as quais são o ponto central das Organizações de Redes de Projetos, ou PNO, do inglês *Project Network Organizations* (Manning, 2010; 2023). Tal estrutura produtiva traz consigo parâmetros novos para o sistema, como o tempo curto de trabalho, a necessidade de reconhecimento e formação de parcerias, a incerteza em relação ao próximo projeto a ser realizado e a baixa capacidade de manutenção do conhecimento gerado, uma vez que necessita reinventar suas práticas, equipes e estruturas a cada novo projeto.

Como decorrência de tais características se faz necessário pensar em práticas e políticas que atenuem essas incertezas, dando à produtora condições mais estáveis de manutenção entre os projetos. A presente pesquisa não pretende valorar qual melhor método de gestão das produtoras, nem negativar a trajetória das políticas públicas já existentes no país. O que os estudos da área da economia política do audiovisual vêm mostrando é que não existe uma política possível, e sim políticaS (Costa, 2023; Virgens, 2025). A palavra-chave para esse contexto talvez seja justamente a diversificação: de ações, projetos, políticas, modelos de gestão. E assim, mapear ações que de alguma forma tiram o foco do resultado (obra audiovisual) e o redirecionam para o organismo responsável por ela.

Sendo composta por uma ou várias pessoas, ou empresas, uma obra não existe sem essa base/âncora. As formas de estruturar as conexões entre empresas e pessoas e como gerir tais arranjos são bastante diversas, podendo ter formatos mais individuais, coletivos, verticais ou horizontais. No entanto, mesmo em sua diversidade de estruturas, estas organizações seguem, de alguma forma, invisibilizadas nas políticas públicas baseadas em projetos, pois quando um projeto se encerra, as responsabilidades e atividades das produtoras não deixam de existir, elas são contínuas, envolvendo desde as questões legais e de gestão, até a própria manutenção financeira da empresa, das pessoas trabalhadoras e o planejamento do próximo projeto.

Núcleos Criativos

O foco da linha de fomento a núcleos criativos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), lançada em 2013, estava no desenvolvimento de um catálogo variado de projetos (de obras seriadas e não seriadas), que estimulava que a produtora tivesse um pensamento estratégico, mais dilatado no tempo, na organização do intervalo de produção e lançamento dessas obras. O recurso total era de R$27 milhões, sendo até R$1 milhão para cada núcleo, que deveria apresentar cinco projetos por proposta.

Para o fomento, os projetos deveriam ser de desenvolvimento, considerados neste grupo consolidação bíblia, projeto com o universo da obra e o desenho de estratégia de financiamento. Poderiam ser financiadas todas as despesas relativas à aquisição de direitos e à contratação de profissionais e/ou serviços, englobando a totalidade das atividades necessárias e inerentes à realização de pesquisa; elaboração do conceito da obra audiovisual; escritura da narrativa; montagem do universo da trama; concepção e modelagem dos personagens; desenho de cenários e storyboard; elaboração dos orçamentos; planejamento financeiro, inclusive estratégia de comercialização de direitos; direitos artísticos necessários à produção; planejamento do desenho de produção; elaboração de materiais gráficos para comercialização dos projetos; produção de conteúdos audiovisuais promocionais; arranjos originais de criação técnica, artística e econômica; projeto; tradução; diagramação e confecção de projeto etc.

Entre os cinco anos em que a chamada foi executada, verificamos a aprovação total de 105 projetos de núcleo criativo. Nesta fase da pesquisa ainda não foi possível a compilação e diferenciação de territórios, recondução de núcleos e, principalmente, qual a proporção de projetos desenvolvidos em relação àqueles que avançaram para fases de realização e se houve um impacto na classificação de nível das empresas proponentes ao longo desses anos.

Nos atentamos às potencialidades dos núcleos criativos enquanto espaços não apenas de financiamento de atividade, mas de construção de projetos e obras de forma mais continuada e a partir da troca entre profissionais, o que acaba por gerar produtos mais elaborados e redes de colaboração ampliadas. Ainda que este catálogo previsse a apresentação de projetos por meio de uma carteira de projetos, temos o foco no processo, na diversificação de narrativas para ação concomitante em diferentes fundos, modelos e tamanhos de produção, valorização das pessoas profissionais que atuam nessa fase de realização, tanto para distribuidoras, quanto para produtoras, proporcionando uma estabilidade produtiva.

Lei Paulo Gustavo do estado de São Paulo

O edital LPG nº 14/2023 da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do estado de São Paulo, lançado em 2023, tem o objetivo de "fomentar o empreendedorismo cultural e/ou artístico e promover a competitividade desse segmento", por meio do aporte financeiro total de R$13 milhões, divididos em aportes de R$200 mil por projeto aprovado. Neste edital a proponente deveria ser Pessoa Jurídica – Micro e/ou pequenas empresas do segmento audiovisual com sede há mais de cinco anos no Estado de São Paulo. Os projetos a serem inscritos poderiam propor qualquer tipo de ação que de alguma forma tivesse alcance de público e possibilidade de contrapartida.

A edição analisada teve 330 inscritos, dos quais foram aprovadas 65 propostas. Infelizmente os projetos deste edital não foram divulgados na íntegra, sendo possível acessar apenas as informações de nome do projeto, nome e CNPJ da empresa, cidade, se faz parte das ações afirmativas e a nota.

Analisando as propostas a partir dos nomes dos projetos contemplados, podemos perceber alguns tipos de ações, entre elas desenvolvimento de roteiros próprios, núcleos criativos de roteiro, núcleos criativos voltados para animação, aceleração de projetos, participação em festivais, oficinas e ciclos de formação, organização de mostras e cineclubes, distribuição de obras, complementação para produção, finalização e/ou lançamento de obras, pesquisas sobre o setor e internacionalização. Mesmo com as que não puderam ser identificadas, observa-se uma amplitude de ações que vão além da obra em si, e que fazem parte das atividades realizadas por empresas de audiovisual que também necessitam de apoio para acontecer.

Como exemplo, apresentamos o caso de uma proposta contemplada, a qual teve como objetivo em seu projeto "aumentar a competitividade da [empresa] no mercado audiovisual brasileiro, através de ações que promovam o amadurecimento das obras da casa que já estão em desenvolvimento, cujas temáticas enfatizam a diversidade cultural brasileira." Para tanto, previu ações de produção de textos para bíblias, dossiês e documentos de apresentação dos projetos em desenvolvimento, documentos estes demandados em inscrições de editais, laboratórios e pitchings; atualização da identidade visual da empresa; produção de teaser em vídeo para um ou mais projetos; e participação em laboratórios e eventos de mercado. Como contrapartida a proposta previa, além da participação em eventos e atividades da Secretaria, a realização de um laboratório de desenvolvimento de curtas-metragens, aberto ao público e gratuito, com palestras e consultorias de produção e de roteiro com as sócias da empresa.

Ao combinar esta proposta com os temas elencados a partir dos títulos das demais aprovadas é possível perceber que a verba destinada a este edital foi utilizada, de forma geral, como complementação às atividades das empresas, seja aplicando a uma obra, ao aperfeiçoamento de seu portfólio e aumentando sua competitividade, à ampliação do alcance das obras já produzidas, ou a etapas que não são contempladas em outros espaços e fontes de fomento.

Considerações finais

Com as duas iniciativas analisadas, podemos perceber a necessidade da construção de espaços em que empresas e trabalhadores do audiovisual possam desenvolver seus projetos de forma mais continuada, sem estar sempre na busca pela sobrevivência. Enquanto as políticas seguem focando nas obras como fim em si, o setor tenta se equilibrar entre as diferentes demandas e as poucas fontes de recursos. Para que outras estruturas produtivas sejam possíveis, novas estratégias precisam ser pensadas e novos critérios avaliados. Para além de medir apenas a quantidade de verba dispendida e de obras alcançadas por determinado recurso, podemos olhar para quantos empresas deixaram de ser fechadas, quantos trabalhos foram remunerados decentemente, quantas pessoas foram alcançadas por aquela obra, entre tantos outros indicadores objetivos e subjetivos que podem auxiliar numa melhor gestão de recursos e numa sustentabilidade econômica e social do setor.

Referências

ANCINE. Relatórios de Gestão do FSA. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/relatorios-de-gestao-do-fsa

COSTA, M. O trabalho cultural em tempos pós-modernos: o que podem o empreendedorismo e a política cultural? In: Anais do XII Seminário Internacional de Políticas Culturais, Rio de Janeiro, 2023, p.1243-1252.

MANNING, S. The strategic formation of project networks: A relational practice perspective. Human Relations, v. 63, n. 4, p. 551–573, 2010.

___. Project organizing in network contexts. In Research Handbook on Complex Project Organizing. Edward Elgar Publishing, pp. 127–137, 2023.

POWELL, W. Neither Market nor Hierarchy: Network Forms of Organization. Research in Organizational Behavior, v. 12, p. 295–336, 1990.

Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo. Edital LPG Nº 14/2023. 2023.

SÖDERLUND, J. Project-based organizations: An overview of an emerging field of research. In: Research Handbook on Complex Project Organizing. 2023. p. 172–182.

TAÑO, D. R. Indústria cinematográfica brasileira contemporânea: um estudo do campo, redes e suas relações organizacionais. 2022. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022.

VIRGENS, A. R. A. Financiamento ao Setor Audiovisual da Bahia (2011-2020). Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

WHITLEY, R. Project-based firms: New organizational form or variations on a theme? Industrial and Corporate Change, v. 15, n. 1, p. 77–99, 2006.

O mundo como palco: a espacialidade Ma na dança como cinema[167]

The world as a stage: Ma spatiality in dance as cinema

Helena Albert Bachur[168]
(Mestranda – PPGAC, ECA/USP)

Resumo: O trabalho se propõe à investigação do uso do espaço no cinema de dança, buscando compreender a maneira como ocorre a transposição da dança cênica para a dança fílmica, em termos de espacialidade. Visando, então, ao aprofundamento da reflexão sobre um espaço virtual, invisível ao público, o estudo se debruça sobre o fora-de-campo cinematográfico e a noção japonesa "Ma", referente ao intervalo vazio, radicalmente disponível, que existe entre dois limites.

Palavras-chave: cinema de dança, espacialidade, fora-de-campo, Ma.

Abstract: This study investigates the use of space in dance films, aiming to understand how stage dance is transposed to film dance in terms of spatiality. In order to deepen the reflection on a virtual space, invisible to the audience, the study focuses on the cinematographic off-screen and the Japanese notion of 'Ma', which refers to the empty, radically available interval that exists between two limits.

Keywords: dance cinema, spatiality, off-screen, Ma.

Enxergando o cinema de dança como uma linguagem híbrida que acontece como ação, interação e relação, no intervalo entre a dança e o cinema, podemos sugerir que os filmes de dança buscam estabelecer – como expressou Maya Deren sobre seu trabalho *A study in choreography for camera* – "uma dança tão relacionada com a câmera e a montagem que não possa ser 'performada', como tal, em outro lugar que não (...) neste filme em particular" (DEREN, 2005, p.222).

Sendo assim, por meio do emprego de elementos eminentemente fílmicos, acreditamos que o cinema possibilite a criação de danças impossíveis de existir fora da tela, materiais daquilo que Amy Greenfield (1970) chamou de *dança como cinema* – em sua definição: "energia do corpo humano em movimento que se exterioriza de tal modo que só pode ser captada pela película, organizada pela montagem e comunicada pela projeção" (GREENFIELD, 1970, p. 26).

167 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na Sessão 6 do ET 1 – CINEMA, CORPO E SEUS ATRAVESSAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS.
168 | Graduada em Letras (FFLCH/USP), com dupla habilitação em Português e Francês. Mestranda no PPGAC da ECA/USP, onde pesquisa Cinema e Dança sob orientação do prof. Dr. Cristian Borges.

Tendo em vista, dessa maneira, que a performance tridimensional da dança stricto sensu, ao ser captada filmicamente, se desfaz para se refazer no domínio cinematográfico, submissa à sua lógica bidimensional, testemunhamos a criação de obras diferentes das que lhes deram origem, pois tudo pode ser desconstruído, fragmentado e reconstruído espacialmente e temporalmente pelo cinema.

Diante desse panorama e buscando compreender "o que a imagem faz à dança e o que a dança faz à imagem" (DEBAT, 2009 *apud* NATAL, 2012, p. 258), gostaríamos de observar, em nossa investigação, como se dá a transposição espacial realizada na passagem das apresentações presenciais de dança cênica às gravações e exibições de filmes de dança.

Considerando que a câmera, no cinema de dança, mais do que funcionar como um mero dispositivo de gravação, dá suporte ao corpo, servindo "simultaneamente como palco e plateia" (PORTER, 2016, p. 23 *apud* BORGES, 2022, p. 9), podemos enxergar o espaço cinematográfico como um local de transfigurações, no qual o corpo apresenta-se "modificado e recriado para o exercício da percepção" (NATAL, 2012, p. 258).

Dado que o cinema é assimilado pelo espectador, simultaneamente, como fragmento de superfície plana e fragmento de espaço tridimensional, a análise espacial da dança na imagem acaba por representar, por natureza, uma "heterotopia" (FOUCAULT, 2009 *apud* NATAL, 2012) – isto é, uma justaposição de espaços que pertenceriam a realidades diferentes: o espaço da imagem (da projeção), o espaço físico/ geográfico (da gravação) e o espaço do corpo (cuja existência material e real transfigura-se, por meio do cinema, em presença virtual).

Essa heterotopia – corpo, locação e imagem – é apelidada por Natal (2012) de "espaço trio" e oferece múltiplas possibilidades de relação espacial aos trabalhos fílmicos de dança. Desse modo, embora a *dança como cinema* suspenda a presença física dos dançarinos, rompendo com a partilha de um espaço comum entre eles e a plateia, em contrapartida, a imagem fílmica oferece, tanto ao espectador quanto aos bailarinos, outros tipos de mobilidade, relacionados aos recursos de gravação e montagem. Como consequência, o palco das apresentações convencionais de dança se torna, no cinema, a própria tela, transformando-se em um espaço multidimensional, no qual não é necessário obedecer à lógica da continuidade espaço-temporal de uma performance ao vivo e nem mesmo à lei da gravidade.

Na videodança *FF* (2007) de Karenina de Los Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile, por exemplo, uma câmera baixa registra movimentos realizados no chão por uma dupla de bailarinos que atravessam o quadro, da esquerda para a direita, em uma velocidade constante. Além dos dançarinos, também percebemos uma movimentação na própria montagem – que conecta, por meio do *raccord* de movimento, espaços distintos, como se fossem contíguos. Junto a isso, há na câmera ainda um terceiro movimento: um *travelling* lateral, que faz com que o quadro se desloque e, portanto, prolongue o espaço a ser atravessado pelos dois corpos. Dessa maneira, no vídeo, os intérpretes podem viajar entre diferentes lugares urbanos de passagem – rua, praia, ponte, corredor de supermercado, floricultura – enquanto os movimentos da dança e do aparato cinematográfico os situam em um *continuum*.

Verificamos, desse modo, que o cinema abre a possibilidade de uma mesma "peça" de dança ter como cenário múltiplos lugares, alterando a lógica das coordenadas de espaço e tempo do mundo exterior concreto. Em adição a isso, para além do rompimento com as fronteiras espaciais físicas e com o espaço unívoco de apresentação, outra importante contribuição da câmera para a percepção coreográfica é a possibilidade de captar uma mesma cena sob ângulos diferentes.

Tais mudanças de perspectiva, ao longo de um filme de dança, engendram a criação de diferentes espaços a partir de uma mesma cena, rompendo com a relação frontal de contemplação de uma obra e, por vezes, permitindo que o espectador tenha pontos de vista sobre ela que seriam impossíveis em um espetáculo presencial. É o que acontece em *Nine Variations on a Dance Theme* (1966) de Hilary Harris, filme no qual podemos observar, a partir do jogo criado entre a montagem e os diferentes pontos de vista sugeridos pelos enquadramentos e movimentações de câmera, nove variações de uma mesma sequência coreográfica, executada por Bettie de Jong. As "variações" mencionadas no título não se referem, então, à partitura de movimentos, que se mantém igual durante as nove repetições, mas à maneira pela qual ela é exposta ao espectador, por meio dos recursos cinematográficos. À medida que as repetições da sequência avançam, os movimentos (circulares) da câmera e o ritmo da montagem aumentam, possibilitando, assim, distorções espaço-temporais que dinamizam a coreografia, mesmo sem que a dançarina se desloque pelo espaço da sala.

Outro elemento fílmico capaz de alterar a configuração espacial da imagem é o *close*, recurso que confere às partes do corpo a ampliação de seu tamanho normal, de maneira que ocupem, em alguns casos, todo o espaço do quadro. Como consequência, detalhes, antes imperceptíveis, dos dançarinos ou de sua relação com os ambientes em que estão inseridos podem ser vislumbrados pelos espectadores, adicionando uma dimensão sensorial à obra. Tal procedimento pode ser verificado no filme de dança *Love Sonnets* (1994), de Thierry De Mey, no momento em que observamos, em um enquadramento fechado, um pé que caminha sobre uma pilha de telhas, quebrando-as.

Em resumo, podemos inferir que o espaço da imagem libera tanto os corpos que dançam – permitindo que se movimentem sem obedecer, necessariamente, aos limites físicos e/ou geográficos do mundo real – quanto os que assistem – uma vez que os espectadores são levados, pelas movimentações de câmera, pelos diferentes enquadramentos e pelos artifícios de montagem, a "passear" ao redor da obra, sem precisarem se deslocar de fato, experimentando uma espécie de onipresença.

Compreendemos, assim, que o "espaço-relação" (NATAL, 2012) estabelecido no intervalo entre a dança cênica e a imagem da tela dá origem a novas possibilidades de composição dramatúrgicas e coreocinematográficas. Para além dos exemplos supracitados, gostaríamos de destacar o fato de que a perspectiva monocular do cinema se, por um lado, restringe o campo de visão da performance de dança, por outro, instaura novos agenciamentos, sugerindo, ao espaço físico (local da gravação), o jogo com as fronteiras do espaço da tela (imagem).

Tendo sido captada analógica ou digitalmente, a imagem na tela apresenta-se para nós sob a forma de uma imagem bidimensional (plana), delimitada por um quadro – particularidades que moldam nossa apreensão sobre a representação fílmica. Considerando, dessa forma, que o *quadro* equivale ao limite da imagem (assemelhando-se, em função, a um quadro de pintura), é fácil perceber que a sua existência (independentemente do seu tamanho e formato) emoldura e nos dá a ver – como uma janela – apenas uma dada porção do espaço pró-fílmico no qual foi realizada a filmagem. Essa porção de espaço, contida no limite do quadro, é o que chamamos de *campo*: um fragmento de espaço visível, recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista.

Contudo, apesar das limitações da imagem fílmica (presença do quadro, bidimensionalidade, caráter artificial, possível ausência de cor e/ou som), a analogia com o espaço real, produzida pelo cinema, é tão poderosa que nos faz esquecer não só o achatamento da imagem, mas também o fato de que "além do quadro, não há mais imagem" (AUMONT, 1995, p. 24). Dessa maneira, o "caráter de ilusão parcial" da imagem fílmica pode ser relacionado tanto à crença "na realidade do campo como espaço em *profundidade*", como em *largura*, fazendo com que o campo visível prolongue-se imaginariamente para além das bordas do quadro.

Ao ser concebida como parcela visível de um espaço mais vasto, a imagem representativa induziria, então, o espectador a reconstituir mentalmente esse espaço maior que compreenderia o campo visual, extrapolando-o. Tal prolongamento é o que chamamos de espaço *fora-de-campo* (ou *extracampo*), e ele pode ser dividido, segundo Noel Burch (1979), em seis segmentos: a exterioridade dos quatro cantos da tela, aquilo que se encontra atrás da câmera (aquém da imagem) e o que está atrás do cenário (além da imagem).

Vale ressaltar, porém, que a cada deslocamento da câmera ou das pessoas e objetos que ela enquadra, novos enquadramentos são gerados, permitindo que aquilo que está fora-de-campo adentre o campo, e vice e versa. Desse modo, torna-se necessário nos aproximarmos, também, do conceito de *desenquadramento*, proposto por Pascal Bonitzer (1985) e retomado por Jacques Aumont (2004), essencial para refletirmos sobre os efeitos do espaço extracampo na imagem movente do cinema.

Em suma, a partir da compreensão da estrutura espacial básica que compõe a imagem fílmica, gostaríamos de frisar que, diferentemente do que ocorre em um espetáculo de dança ao vivo – seja ele realizado em um palco italiano, uma galeria de arte ou um espaço alternativo de apresentação –, a constituição do espaço cinematográfico não se apresenta de modo pleno e inequívoco à nossa audiovisão.

Destarte, se a composição do espaço da *cena* de dança se estrutura pela maneira (concreta) como estão dispostos e como se movimentam os dançarinos (os corpos dançantes), seus figurinos, os elementos do cenário, os objetos com os quais contracenam e os dispositivos de iluminação, a composição espacial dos *quadros* fílmicos, por outro lado, é fragmentada e depende, sobretudo, do olhar do espectador.

Levando em consideração, dessa maneira, a dupla natureza composicional do espaço cinematográfico que é, ao mesmo tempo, real (atual) e imaginário (virtual), é preciso que o espectador o construa a partir dos recortes que lhe são apresentados na composição dos quadros – apreendidos (tanto imagética, quanto sonoramente) no campo, no espaço fora-de-campo e na sequencialidade proposta pela montagem. Diante disso, nosso objetivo com a pesquisa passa a ser investigar a invisibilidade – interna e externa ao quadro – produzida pelo espaço cinematográfico nos filmes de dança.

Le P'tit Bal (1993), de Philippe Decouflé, é a obra que nos ajuda a pensar sobre o espaço invisível que se encontra fora dos limites do enquadramento da imagem. No filme, o próprio coreógrafo dança, acompanhado de Pascale Houbin, a canção francesa "*C'était bien*", interpretada por Bourvil, em uma coreografia minimalista composta por pequenos gestos e pela interação cômica com objetos variados. Enquadramentos estáticos e frontais dos dois bailarinos sentados a uma mesa sobre um gramado intercalam-se com sequências curtas, filmadas por uma grua, de uma acordeonista tocando a música. Dessa forma, enquanto as passagens da instrumentista concretizam os efeitos do *desenquadramento* no cinema de dança (isto é, a possibilidade cinematográfica de desenquadrar e reenquadrar imagens, a partir dos movimentos de câmera), os momentos de enquadramento fixo da dupla de dançarinos reforçam os limites do quadro, chamando atenção para o espaço *fora-de-campo*.

Já no que concerne ao espaço invisível dentro do quadro, o filme *Dissonant* (2010) de Manon de Boer, configura-se como nosso principal objeto de análise. Nele, a dançarina Cynthia Loemij executa, no silêncio da sala de ensaio, uma mesma partitura coreográfica seis vezes seguidas (sem finalizar a última). No entanto, o espectador não assiste plenamente às seis repetições, pois o término da bobina de película, a cada três minutos, estabelece, no intervalo entre os rolos, um blackout fílmico no qual escutamos o som direto dos movimentos da bailarina, mas não podemos enxergá-la. Além disso, outro elemento importante para a nossa análise encontra-se no início do filme, momento no qual Cynthia aparece apenas escutando a música Sonata para Violino n°2 e Lá Menor "Prelúdio, obsessão", de Eugène Ysaye, como se executasse, em sua cabeça, a coreografia que viria a dançar.

Sendo assim, o jogo entre o visível e o invisível proposto por Manon de Boer nos leva a procurar, a todo tempo, o que se encontra "fora do quadro": a coreografia (no momento em que a bailarina escuta a sonata), a sonata (durante toda a partitura coreográfica executada sem música), a imagem (nos blackouts da câmera).

Esse dispositivo, que nos obriga a projetar/completar mentalmente, com o auxílio de nossa memória e imaginação, os movimentos da dançarina sobre a tela, não parece, porém, conectar-se ao espaço *fora-de-campo*, mas a um enquadramento *esvaziado* – pensamento que nos levou ao elemento cultural japonês Ma (間), semanticamente relacionado à ideia de vazio ou intervalo.

Compreendido como um intervalo espaço-temporal radicalmente disponível que pode tudo conter, Ma, ao manifestar-se no mundo da existência, concretiza-se como espacialidades presentes, por exemplo, na valorização do branco do papel, no espaço intervalar de uma arquitetura ou no som residual de uma pausa musical. Como acredita Okano (2007, p.110), tal espacialidade "(...) engendra a incompletude e aguça outras formas perceptivas do ser humano", caracterizando-se "pela possibilidade de ação a ser nela inserida" e convocando, como consequência, a participação do espectador em sua construção – mecanismo este que acreditamos ser mobilizado por Manon de Boer, em *Dissonant*.

Referências

AUMONT, J. *O Olho Interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BORGES, C. "A dança como cinema: sua sobrevida na tela, entre corpórea e conceitual", in *Anais do 31º Encontro Anual da Compós*, v. 31. Campinas: Galoá, 2022, p. 1-20.

BURCH, N. "Nana ou Os dois espaços", in *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 37-52.

DEREN, M. *Essential Deren:* collected writings on film. Kingston: McPherson and Company, 2005.

GREENFIELD, A. "Dance As Film", in *Filmmakers' Newsletter*, vol. 4, n. 1, novembro de 1970, p. 26-32.

NATAL, C. "Dancine: inter-relação de espaços", in CALDAS, P; BRUM, L; BONITO, E; LEVY, R (org.). *Dança em foco:* ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

OKANO, M. *Ma*: entre-espaço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2007.

Ciência e magia no cinema da Marvel: a figura do caleidoscópio em Doutor Estranho (2016)[169]

Science and magic in the Marvel Cinematic Universe: the kaleidoscope trope in Doctor Strange (2016)

Heloísa Torres[170]
(Mestranda – UFPA)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar Doutor Estranho (2016), filme do Universo Cinematográfico Marvel que introduz narrativas relacionadas ao campo da magia na franquia. A partir da abordagem neoformalista (Thompson, 1988), analisaremos o uso das formas caleidoscópicas empregadas em alguns efeitos visuais do filme, procurando entender, com o auxílio de autores como Crary (2012) e Mandelbrot (2011) a possível ligação que esta escolha teria com a narrativa, que relaciona magia e ciência.

Palavras-chave: Marvel; CGI; Neoformalismo; Doutor Estranho.

Abstract: This work aims to analyze Doctor Strange (2016), a film from the Marvel Cinematic Universe that introduces narratives related to the field of magic into the franchise. Using a neoformalist approach (Thompson, 1988), we will analyze the use of kaleidoscopic forms employed in some of the film's visual effects, seeking to understand, with the help of authors such as Crary (2012) and Mandelbrot (2011), the possible connection this choice might have with the narrative, which relates magic and science.

Keywords: Marvel; CGI; Neoformalism; Doctor Strange.

Este trabalho se vincula a pesquisa de mestrado em andamento que objetiva explorar a construção dos efeitos visuais digitais em filmes do Universo Cinematográfico Marvel (UCM) em articulação com o conceito de *cinema designed* (GUREVITCH, 2016). A tecnologia, e as relações que seres humanos estabelecem com ela, é um tema relevante nas narrativas do UCM (GAINE, 2021) (COLORADO, 2023), assim, nossa pesquisa busca contribuir, a partir de uma abordagem formal, com estudos acerca da ciência e tecnologia em filmes do UCM. Dentro desta grande franquia, o filme *Doutor Estranho* (Dir. Scott Derrickson, 2016) se destaca por introduzir um personagem cujas narrativas se inscrevem no campo da magia, enquanto o estúdio vinha apresentando histórias de ficção científica, a exemplo da franquia *Homem de Ferro*, cujo protagonista é Tony Stark (Robert Downey Jr.), engenheiro da computação. Esta questão é inclusive abordada em entrevistas com a equipe criativa de *Doutor Estranho* em *making of* que acompa-

169 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 3 – FABULAÇÕES, REALISMOS E EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS E NARRATIVAS NO CINEMA MUNDIAL – SESSÃO 2.
170 | Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) (2024 -), sob orientação do professor Alex Damasceno. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPA (2023).

nha o filme, no qual Adam Frank, astrofísico, consultor de física e filosofia dentro da produção, cita a preocupação em como introduzir o personagem cujos poderes advém de uma fonte mística sem prejudicar a base científica na qual a franquia vinha sendo construída (PELA... [2016?]).

Doutor Estranho conta a história de um médico-cirurgião, Stephen Strange (Benedict Cumberbach), que ao sofrer um acidente de carro, perde a precisão da coordenação motora das duas mãos, o que provoca uma profunda crise para o personagem, que conservava um grande orgulho em seu sucesso profissional. Em busca de cura, ele encontra o Kamar-Taj, um templo espiritual em Katmandu, no Nepal, onde conhece uma ordem religiosa de artes místicas, que tem como mestre-suprema a Anciã (Tilda Switon). Primeiramente resistente aos novos conhecimentos apresentados a ele que estão fora das categorias do pensamento científico, Strange interessa-se cada vez mais por estes novos conhecimentos e envolve-se em uma trama de conflitos entre forças mágicas de outros universos: acontece que um grupo dissidente dos Mestres das Artes Místicas, chamado de Zealots, liderado por Kaecillius (Mads Mikkelsen) rouba do Kamar-Taj, as escrituras do Livro de Cagliostro em que consta um ritual para conexão com Dormammu, a entidade maior da Dimensão Escura, dimensão fora do tempo.

Tomando como gancho esta narrativa que tensiona ciência e magia, nossa análise irá se concentrar no padrão visual das formas caleidoscópicas, recorrente ao longo do filme, que surgem na narrativa para caracterizar um ritual específico conjurado por dois personagens, a Anciã e Kaecillius. Trata-se de um feitiço que utiliza a energia da Dimensão Escura para manipular espaço e tempo, provocando distorções na estrutura do espaço manipulada pelos personagens. Estas distorções possuem a forma das imagens geradas por um caleidoscópio, brinquedo ótico que teria sido patenteado em 1817, pelo escocês David Brewster (HUHTAMO, 2014), que produz belos padrões visuais simétricos que se transformam infinitamente.

Este trabalho se propõe a analisar a figura do caleidoscópio no filme *Doutor Estranho* (2016) procurando compreender por que ela foi escolhida para dar forma ao ritual realizado pelos personagens. Para tanto, acionaremos a abordagem neoformalista (THOMPSON, 1988) que parte da análise das funções, motivações e efeitos dos dispositivos formais – elementos estruturantes da forma fílmica.

O caleidoscópio como convergência entre ciência e magia

Para compreendermos como o Universo Cinematográfico Marvel aborda a temática da ciência e tecnologia, estamos acionando em nossa pesquisa o trabalho de Colorado (2023), para o qual o UCM aborda a ciência como um modo de produção de conhecimento baseado na observação empírica dos fenômenos e geradora de conhecimentos técnicos com finalidade útil. Além disso, o autor percebe que, no UCM, ciência, magia e mitologia são manifestações diferentes de uma mesma forma de conhecimento que observa o mundo sob a lógica racional e gera materialidades que aplicam estes conhecimentos. Assim, artefatos como o Olho de Agamotto, operado pelo Doutor Estranho para manipular o tempo, seriam exemplos de instrumentos tecnomágicos, ou seja, que utilizam o conhecimento mágico para resolver problemas práticos que o herói deve enfrentar (COLORADO, 2023, p. 5). Deste modo, notamos que a Marvel busca vincular

mesmo os aspectos fantásticos de suas narrativas a alguma linha de pensamento científico como um modo de trazer verossimilhança à suas diegeses, conforme, inclusive as falas citadas anteriormente de integrantes da produção.

Em nossa investigação temos como suporte o conceito de *cinema designed*, proposto por Leon Gurevitch (2016) para referir-se a um certo tipo de cinema da contemporaneidade, especialmente no contexto do blockbuster, cuja utilização de efeitos visuais digitais é influenciada pela centralidade que os softwares de design auxiliado por computador (CAD) ganharam neste cinema, tanto em aspectos formais quanto em aspectos econômicos e institucionais. Para o autor, é sintomática desta interrelação a presença, no cinema, de figuras que denunciam a presença do computador na criação de imagem, como, por exemplo a animação de multidões com elementos fotorrealistas e a ambientação das narrativas em cenários vastos e ricos em detalhes, figuras que revelam uma complexidade dificilmente alcançada somente por técnicas manuais (GUREVITCH, 2012). Além da proliferação de narrativas que se centram em objetos industriais como produtos da indústria automobilística, por exemplo.

Neste sentido, damos destaque à forma caleidoscópica nesta análise pela aproximação que ela representa entre a arte e a ciência. Prince (2012) cita o caleidoscópio como um dos diversos brinquedos ópticos do século XIX que foram fruto de investigações científicas, destacando como o cinema, desde sua gênese, articula estes dois campos do conhecimento. Vergara (2022) que descreve como a forma caleidoscópica converge arte e ciência, estando presente em práticas como a da arte vitoriana de arranjo de diatomáceas (VERGARA, 2022, p. 189).

O caleidoscópio é um instrumento óptico que teria sido patenteado em 1817, pelo escocês David Brewster (HUHTAMO, 2014), formado por um tubo que possui dois espelhos posicionados em uma angulação específica, um compartimento que contém fragmentos de vidro coloridos em uma das extremidades e um visor na outra a fim de que o observador veja as imagens geradas internamente a partir do reflexo do vidro colorido nos espelhos. A imagem gerada é caracterizada pela simetria e pela transformação e multiplicação proporcionada pelo movimento de rotação realizado por quem o manipula (HUHTAMO, 2014, parágrafo 9).

Crary (2012) nos apresenta o histórico da invenção do caleidoscópio no contexto de investigações científicas sobre o sentido da visão, em meados do século XIX. O autor, assim como Huhtamo, destaca que Brewster tinha a intenção de que o caleidoscópio tivesse, para além de uma finalidade de contemplação, uma utilização prática no campo das artes decorativas (HUHTAMO, 2014, parágrafo 10). Deste modo, curiosamente, é possível perceber uma certa aproximação da imagem caleidoscópica, pensando em sua dimensão enquanto resultante de um instrumento fruto de um impulso industrial, quase como precursor desta ideia de automatizar a produção de imagens complexas que Gurevitch (2012) nos traz como uma marca do uso de CGI[171] no cinema de animação 3D computadorizada.

171 | Sigla para *Computer-Generated Imagery*, que se refere às técnicas de produção de imagens com o auxílio de computador.

Outro aspecto interessante é a relação entre a imagem caleidoscópica e a geometria fractal, desenvolvida pelo matemático Benoît Mandelbrot para descrever as formas rugosas do mundo natural, que aparece como referência para os artistas de efeitos visuais de *Doutor Estranho* (ORNDES, 2020). Mandelbrot (2011, p. 197) define os fractais como "formas geométricas que são igualmente complexas nos seus detalhes e na sua forma geral". Ou seja, se ampliarmos a imagem de um objeto fractal perceberemos que a forma do detalhe é a mesma do todo e que este processo se repete infinitamente. Conforme assinala Mandelbrot (2011, p. 196), a arte fractal é inerente ao uso de computadores, justamente pela complexidade exigida para a criação destas formas artificialmente.

Assim, é possível considerar que, embora não tenhamos aqui formas tão explicitamente industriais quanto as citadas por Gurevitch (2012), temos uma figura cuja existência implica o trabalho de uma máquina na construção deste cinema, algo que está entre o fotorrealismo da imagem analógica e o modo gráfico da animação. Deste modo, destacamos que o uso de CGI em *Doutor Estranho* se vincula à ideia de *cinema designed* por ser utilizada para produzir cenários que fazem uso de formas geométricas complexas para representar um poder mágico dos personagens.

Análise da forma caleidoscópica como dispositivo formal no filme Doutor Estranho

Nossa análise foi realizada por meio de abordagem neoformalista (Thompson, 1988) que busca compreender como os dispositivos formais de obras fílmicas produzem efeitos. Para tanto, buscamos analisar as funções cumpridas pelo caleidoscópio nas sequências do filme em que o feitiço de manipulação do espaço e tempo no qual os personagens captam a energia de Dormammu é acionada.

A forma caleidoscópica é utilizada na criação de cenários virtuais e cumpre a função de dar forma visual a esta abstração que é a conjuração de um feitiço. Ela está presente em cenas de ação, de conflito, mas também em duas cenas em que representam, essencialmente, a conexão dos personagens com a Dimensão Escura, ou seja, uma conexão com universos desconhecidos, com algo para além da matéria.

Podemos considerar que este dispositivo possui uma motivação composicional (Thompson, 1988, p. 16), pois contribui para a construção da espacialidade caótica necessária especialmente nas cenas de perseguição, ao criar os "obstáculos" que são figuras convencionais deste tipo de sequência, como na cena da batalha que acontece nas ruas de Nova Iorque, em que a paisagem da cidade é distorcida em padrões geométricos até chegar ao ponto de eles constituírem novas formas e um espaço abstrato.

Para além disso, podemos considerar que a escolha desta visualidade produz sentidos implícitos na narrativa pois a propriedade de geração infinita de imagens própria dele dialoga diretamente com a temática do multiverso, trazida pelo filme. É possível notar inclusive como esta ideia de mundo dentro de mundos esteve presente na criação da Nova Iorque caleidoscópica,

pois enquanto a ação principal acontece em primeiro plano, os fragmentos flutuantes da cidade contêm pequenos detalhes na animação de pessoas circulando fora da dimensão espelhada (Failes, 2016).

Outro exemplo é a cena em que Kaecillius reúne-se com os outros Zealots para conjurar o feitiço, que ocorre dentro de uma igreja, ambiente propício para a utilização do efeito de caleidoscópio pois é um cenário que possui uma grande variedade de padrões geométricos em seu design, como as próprias janelas, vitrais e adornos. Ao realizar o ritual, o espaço se deforma na visualidade de um caleidoscópio, de modo geométrico e infinito, desconstruindo-se até a plena abstração, apresentando ao espectador a dimensão fora do tempo, habitada por Dormammu.

Considerações finais

Neste trabalho objetivamos compreender a utilização da visualidade caleidoscópica nos efeitos visuais digitais do filme *Doutor Estranho (2016)*. A partir dos autores Prince (2012), Vergara (2022), Crary (2012) e Huhtamo (2014) compreendemos que o caleidoscópio é um brinquedo óptico que converge arte e ciência em seu contexto de invenção. Sendo, assim, um dispositivo que consegue representar um elemento mágico dentro da narrativa, mantendo relação com uma base científica, importante dentro do UCM, conforme demonstrado em falas dos realizadores.

Referências

COLORADO, José de Jesús Guridi. La relación humano-tecnología en el universo cinematográfico Marvel. **Journal Of Science Communication - América Latina**, [S.L.], v. 6, n. 02, p. 1-17, 5 set. 2023. Sissa Medialab Srl. http://dx.doi.org/10.22323/3.06020203. Disponível em: https://jcomal.sissa.it/article/pubid/JCOMAL_0602_2023_A03/. Acesso em: 19 jul. 2025.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século xix. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFíssil). Tradução de: Verrah Chamma.

DOUTOR Estranho. Direção de Scott Derrickson. Roteiro: Jon Spaihts, Scott Derrickson, C. Robert Cargill. [S.L]: Marvel Studios, 2016. (115 min.), son., color. Legendado.

FAILES, Ian. How ILM Made Those Insane Bending Buildings in 'Doctor Strange'. **Cartoon Brew**. Reedsburg, nov. 2016. Disponível em: https://www.cartoonbrew.com/feature-film/ilm-made-insane-bending-buildings-doctor-strange-144770.html. Acesso em: 24 jan. 2026.

GAINE, Vincent M.. Between Man and Machine: the liminal superhero body. **Quarterly Review Of Film And Video**, [S.L.], v. 39, n. 5, p. 1198-1218, 2 abr. 2021. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/10509208.2021.1905478.

GUREVITCH, Leon. Cinema Designed: Visual Effects Software and the Emergence of the Engineered Spectacle In: DENSON, Shane; LEYDA, Julia (ed.). **Post Cinema:** theorizing 21st-century film. Sussex: Refame Books, 2016. Cap. 3. p. 270-296.

GUREVITCH, Leon. Computer Generated Animation as Product Design Engineered Culture, or Buzz Lightyear to the Sales Floor, to the Checkout and Beyond! **Animation**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 131-149, jul. 2012. SAGE Publications. http://dx.doi.org/10.1177/1746847712438133.

HUHTAMO, Erkki. «All the World's a Kaleidoscope». A Media Archaeological Perspective to the Incubation Era of Media Culture. **Rivista di Estetica**, [S.L.], n. 55, p. 139-153, 1 mar. 2014. OpenEdition. http://dx.doi.org/10.4000/estetica.982. Disponível em: https://journals.openedition.org/estetica/982. Acesso em: 6 abr. 2025.

MANDELBROT, Benoît. Fractais: uma forma de arte a bem da ciência. In: PARENTE, André. **Imagem-Máquina**: a era das tecnologias do virtual. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 195-200. (Coleção TRANS).

ORNES, Stephen. How math makes movies like Doctor Strange so otherworldly: patterns called fractals are inspiring filmmakers with ideas for mind-bending worlds. **Science News Explores**, Washington D.C., 2020. Disponível em: https://www.snexplores.org/article/math-movies-doctor-strange-otherworldly. Acesso em: 24 jan. 2026.

PELA Fechadura: a Ciência do UCM. [S.L]: Marvel Studios, [2016?]. (10 min.), son., color. Legendado. Disponível pelo serviço de streaming Disney Plus como conteúdo extra do filme Doutor Estranho (2016).

PRINCE, Stephen. **Digital visual effects in cinema:** the seduction of reality. [S.L]: Rutgers University Press, 2012. 257 p.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the glass armor:** neoformalist film analysis. Princeton: Princeton University Press, 1988. 376 p.

VERGARA, Mari Nieves. The Kaleidoscopic Image as an Intersection Between Art and Science: from microscopic forms to cosmological models. **Integrated Science**, [S.L.], p. 183-206, 2022. Springer International Publishing. http://dx.doi.org/10.1007/978-3-030-94651-7_9.

Memória, território e pertencimento no audiovisual cearense de mulheres negras[172]

Memory, territory, and belonging in the audiovisual media of Black women from Ceará

Helosa Maria de Castro Araújo[173]
(Estudante de doutorado – UFC)

Resumo: Este artigo propõe caminhos para análise do curta documentário ficcional "Onde nasce um peixe roncador (18'38")" (2023), produzida por estudantes do curso de Realização em Audiovisual da Vila das Artes, é examinada com base nas metodologias dos Encontros, de Ariella Azoulay (2024), e das Encruzilhadas, de Leda Martins (2003). O estudo busca compreender de que maneira uma obra fílmica é capaz de acionar ou reproduzir memórias e noções de pertencimento relacionadas a experiências racializadas.

Palavras-chave: Fotografia, Memória, Audiovisual, Mulheres Negras, Pertencimento.

Abstract: This article proposes approaches to analyze the fictional short documentary "Onde nasce um peixe roncador (18'38")" (2023), produced by students of the Audiovisual Production course at Vila das Artes. It is examined based on the methodologies of Encounters, by Ariella Azoulay (2024), and Crossroads, by Leda Martins (2003). The study seeks to understand how a filmic work is capable of triggering or reproducing memories and notions of belonging related to racialized experiences.

Keywords: Photography, Memory, Audiovisual, Black Women, Belonging.

INTRODUÇÃO

"A terra sempre foi o motivo das grandes guerras do mundo" (Bispo, 2015), essa frase foi e ainda é a base epistêmica que tem guiado esta escrita. A citação do autor quilombola Antônio Bispo (2015) nos leva diretamente para o filme que escolhi, aqui, analisar enquanto parte do meu trabalho de tese e apresentado no evento Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual).

Onde Nasce um peixe roncador (2023), um curta documentário ficcional fruto da sexta

turma do curso de audiovisual da escola Vila das Artes que conta, a partir da vivência e experiência da diretora geral e diretora de fotografia da obra, a Naya Oliveira, a história do bairro em que nasceu a partir do recurso fotográfico.

172 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Inscrição individual.
173 | Mini currículo da autora, máximo de 200 caracteres com espaço

A fotografia é uma tecnologia que acompanhou muitos processos coloniais (Azoulay, 2024). Apresentada por muitos autores da filosofia da imagem como uma máquina mágica capaz de fazer surgir rostos e com possibilidades de contar histórias. Como a frase popularmente conhecida "Uma imagem fala mais do que mil palavras", que muitas vezes não fala absolutamente nada, a fotografia é, em muitas, uma possibilidade de encontros (Azoulay, 2024).

Trago para a observação as confusões causadas a partir projetos de genocídios para com corpos dissidentes, que também foram imagéticos onde mina qualquer associação positiva e plural à tais elementos, esvaziando de toda e qualquer possibilidade de humanidade, criminalizando, e, com objetivos capitais de controle, são devolvidos para a sociedade com caráter esportivo (para o caso da capoeira) e elitista (para o samba), alimentando-os de estéticas brancas, eurocêntricas e hegemônicas, alimentados e com suporte também, da fotografia.

No filme *Onde nasce um peixe roncador (2023)* poderemos ir de encontro aos conceitos de Quilombo, por Beatriz Nascimento (2006) ao se apresentarem enquanto mimese representativa e gestual(MARTINS, 2023), utilizando o artifício da fotografia (AZOULAY,2023) para recuperação da história do território do bairro Pirambu, por meio também de entrevistas com moradores do local. Colocando em cheque as temáticas corpo, território, memória e pertencimento.

1. Corpo - Território e pertencimento

Pirambu em tupi significa "peixe roncador", é o que conta o filme documentário ficcional de Naya Oliveira. O bairro Pirambu também é território periférico da cidade de Fortaleza, uma região que está sempre em disputa territorial, uma vez que ocupa também uma zona litorânea da cidade, estando muito próximo aos bairros que são considerados "orla" e que recebem maiores atenções e investimento políticos. Vale a informação que a cidade Fortaleza recebeu o selo de cidade criativa[174] com após a reforma de revitalização na praia de Iracema, mantendo à margem as praias do seu entorno.

Ariella Azoulay (2015) propõe o questionamento não apenas sobre um tempo linear, mas sobre o modo como as histórias foram e ainda são contadas. Quem inventou o quê e quando? Quem chegou primeiro? Quem diz o que é original algo e em detrimento do quê? Em *Onde Nasce um peixe roncador (2023)* é possível observar o quanto a história do lugar (bairro Pirambu) tem valor afetivo para as pessoas que vivem nesse território e compartilham das mesmas experiências.

Sendo, de acordo com Beatriz Nascimento (1984), um quilombo, e que aqui, adiciono a categoria criativa para pensar nessa teia de pessoas, especificamente mulheres negras que compõem a produção do filme juntamente com as atrizes, que em sua maioria são igualmente negras. Também vamos observar essa presença negra nas fotografias, de diversas épocas, que aparecem em tela enquanto a obra é transmitida. Para a autora, não é recente esse artifício.

174 | Fortaleza, cidade criativa. Disponível em <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/fortaleza-cidade-criativa-do-design,1979df5dc4736810VgnVCM1000001b00320aRCRD> último acesso 23/09/2024 às 09:45h

> O quilombo adquire papel ideológico e fornece material para a ficção participativa, como foi o caso da primeira atuação do teatro Experimental do Negro em 1944, quando colaborou na encenação da peça Palmares, de Estela Leonardo, pelo Teatro do Estudante Brasileiro. (NASCIMENTO, 1984. p. 290).

Entre Beatriz Nascimento (1984) e Leda Martins (2023), na encruzilhada surge o terceiro elemento: a performance. Ao recriar um gesto, um ato, recria-se também uma memória, a partir de uma repetição, "não uma memória tal qual, mas a sua performance" (p.69), o que, através de reconhecimento em tela, na relação com espectadoras e espectadores, continua o ato da repetição. Entendendo que algumas dessas memórias também precisam ser recriadas, como é o caso das violências sofridas por mulheres negras: "Mulher negra é, naturalmente, cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta ler o jornal", recria Lélia González (1984).

A protagonista da trama é também pesquisadora, professora, urbanista e arquiteta, que, em suas escritas, relaciona raça, terra e os direitos políticos da favela enquanto espaços pertencentes à cidade de Fortaleza.

> Mesmo após conquistas normativas com a Constituição Federal de 1988, como direito originário das etnias indígenas sobre seus territórios e a função social da propriedade, ainda não houve mudanças significativas na malha fundiária brasileira, de modo que a terra ainda está concentrada na mão de brancos (RIBEIRO, 2024, p. 4).

O território de Fortaleza é, então, constituído a partir da presença negra e indígena, mesmo que a colonização tenha mascarado: Nossa formação socioespacial está repleta destas nomeações e marcações, sem que isto resulte em garantia de defesa de indivíduos, grupos e territórios racializados e etnicizados (Ratts, 2016, p.06).

Oyèwúmi (2021) colabora com Martins (2023) e Nascimento (2026) em corpos, a partir das noções de Senioridade nas culturas iorubás. Enquanto uma "classificação social das pessoas com base em suas idades cronológicas" (p.133), sem que isso seja visto enquanto autoritário, mas enquanto valorização de um saber. Onde é possível se fazer presente a partir dos *Encontros* entre *corpo-terra-memória*.

As mulheres com mais idade cronológicas, "a mãe", "a avó" e a "Dona Graça", que também podemos chamar de "a professora" são as que agrupam essas informações, ou documentos que podemos chamar de "históricos" quando falamos na perspectiva do apagamento -tela-memória-, a partir dessas fotografias. Construindo uma relação de respeito ao que seria essa Senioridade. Sem terra, não há corpo que sustente sua memória.

2. Onde nasce um peixe roncador, metodologia e análise

Faz-se pertinente iniciar este tópico ensaístico justificando a escolha desta obra. Primeiramente, por se tratar de uma obra que utiliza as práticas fotográficas para resgate histórico do lugar, Pirambu. Segundo por ter os componentes *memória e território.* Para Leda Martins (2023), "a cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas", onde se faz o *território-corpo* e *memória-território* centrais nesta escrita.

"Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais" (Martins, 2023, p.69). Entendendo que esta escrita se apresenta enquanto ensaio, muitas dessas ideias estão sendo analisadas, mesmo que pertinentes e sem muitas novidades para análises de filmes negros e periféricos.

A diretora geral e de Fotografia da obra, Naya Oliveira, mulher negra nascida no bairro Pirambu, deixou nítido que o curta trata das questões raciais envolvendo as suas memórias a partir do bairro em que nasceu (em uma de nossas entrevistas). Assim, o curta documentário ficcional mostra a saga da Gisele (personagem principal e real) que vai em busca da história do seu território regional escolhendo a fotografia como instrumento que proporciona esse encontro.

Após a primeira cena, um mapa. Junto ao corpo, à rua, ao movimento desenfreado da moto, um motorista de aplicativo com sua passageira na garupa, seguindo os caminhos apresentados pelas telas de seu celular. Cenas divididas: do lado esquerdo, o motorista seguindo seu percurso, do lado direito: o mapa das ditas "vilas marginais", seguidas por imagens que representam os processos históricos de urbanização daquelas ruas e, na sequência, na mesma velocidade da moto, capas de notícias de jornais; na sequência as fotografias a partir de seus títulos: a passeata do bairro Pirambu; "grito de alerta"; problemas nos colégios do bairro; os 5 milhões de cruzeiros do estado que foram destinados para o bairro Pirambu; A união dos moradores; A capa do jornal "A Voz do Pirambu" de 1986; "As dunas do Pirambu estão acabando"; Fotografias do momento (o ano não aparece em tela) em que maquinários ultrapassam dunas e constroem as ruas; regiões em início de urbanização.

Uma imagem em *close-up* do livro da fotógrafa Joyce Vidal, nos prende o olhar, "bença, mãe", diz Gisele à sua mãe que chega com o moto uber (o mesmo das cenas iniciais) com algumas fotografias antigas que encontrou, embrulhadas dentro de um saco plástico, atendendo a um pedido de sua filha. As duas saem juntas pelas ruas, andando junto a diálogos rotineiros, onde *corpo-território* aparecem presentes.

Gisele segue para o bar da dona Bendita, onde a decoração do local são capazes de levar espectadores/as para experiências a conexões com a vivência de muitos bairros, principalmente periféricos, de Fortaleza: decoração com bandeirinhas e pinturas para a copa do mundo.

David também tinha imagens para compartilhar com Gisele, aproximando a importância das memórias da infância com espaços de pertencimento. A cena corta para a Dona Benita, mulher trans, dona do bar, que indica para a dona Graça, moradora do bairro, com quem Gisele se encontra na sequência. A personagem (interpretada pela vó da diretora do curta, Naya Oliveira) conta sua história real no bairro, enquanto professora, seu tempo atravessou gerações, onde podemos ver a importância dos saberes e do conceito de Senioridade (OYÈWÚMI, 2021).

Já dona Graça sugere a roda de capoeira e comenta sobre o quanto a prática cultural tem de contribuição para falar sobre o lugar. Capoeira, enquanto movimento circular, colabora com o contar a partir de suas ladainhas. E a protagonista, instigada por sua busca, se direciona para os últimos minutos do curta.

E assim ela faz: segue pisando com passos firmes na areia de praia, que logo em breve se encontra com o mar. Ao som do berimbau, o letreiro aparece: "Marco Zero do Pirambu" escrito na tela. E a voz de Gisele, em *locução em off*, surge com o seguinte texto:

> Fortaleza começou aqui, na beira dessas águas, lar de muitos de nossos ancestrais, nossos parentes, casas, vilas, mar. Por onde navegaria toda a nossa história. O Pirambu, que em tupi, quer dizer peixe roncador, também nasceu nessas águas. E enquanto eles tentam apagar do mapa oficial da cidade a nossa existência, cresciam aqui, nossos avôs e avós, pais, mães, famílias, toda a nossa memória viva, pulsando, percorrendo cada beco, rua, vila, viela, ladeira. Eles esquecem a história, nós não. A cidade também é nossa. E nada vai nos parar. (Gisele, Loc-off, *Onde nasce um peixe roncador, 2023*, minuto: 11'49").

O curta emociona com a narrativa das cenas finais. É neste momento que, ao continuar suas buscas, Gisele encontra o grupo de capoeiristas do bairro, onde, ao partilharem de seus relatos junto a fotografias antigas e históricas apresentadas na tela ao som do berimbau, conferem ao filme um registro mais documental da obra e imersivo. A tela se torna um campo de jogo visual, onde as histórias orais, repletas de memória e pertencimento, se alternam com um rico acervo de arquivos em imagens.

Cena capaz de dialogar com escritas do autor cearense, geógrafo e antropólogo Alex Ratts (2016) que vem, ao longo das duas últimas décadas, se dedicando ao seu projeto do enegrecimento dos mapas. A partir de dados quantitativos, o autor reafirma a presença negra e índigena na construção da cidade de Fortaleza, onde, a partir de um projeto de apagamento, desconsidera o Pirambu enquanto o Marco Zero da história de Fortaleza.

Essa justaposição de diferentes mídias – o relato pessoal, a imagem em movimento e a imagem estática – emula o movimento circular e ritmado do jogo da capoeira, estabelecendo uma poderosa metáfora visual para a continuidade e a resistência cultural. Quando o começo, meio e começo de Antonio Bispo Dos Santos também se faz presente nesta *tela-território*.

O ciclo narrativo que se fecha apenas para se reiniciar, como uma espiral, o curta atinge seus últimos minutos com uma história, um legado e luta dos e das personagens (encenadas por moradores reais do bairro) sugerindo uma eternidade do vivido. A obra não oferece uma conclusão, mas sim uma (re) abertura: "A história continua." "Começo, meio e começo" (Dos Santos, 2023).

Conclusões

Encontrar os caminhos pelos percursos que mais acredito se mostrou um processo que demorou a chegar, mas que se revela, agora, como o alicerce fundamental deste trabalho que não se encerra aqui. A escolha em focar no audiovisual cearense e nas narrativas de mulheres negras emerge de uma convicção da necessidade de construir, coletivamente, entre escrita e criação a partir de práticas de análises que possam dialogar considerando implicações de uma espectadora negra, que sou.

Se bell hooks (2019) considerava ausente (e ainda é capaz de ser) o olhar de mulheres negras no papel das análises de filmes, que este trabalho demonstra a quádrupla potência dos Encontros (Ariella Azoulay): O da presença de mulheres liderando produções de cinema, a presença da mulheres negra na análise, a presença de uma metodologia negra, e o cinema em si.

Aqui estamos libertas, onde as práticas e estéticas que, historicamente foram marginalizadas ou silenciadas nos cânones da história do cinema, não operam e nem lideram. Onde os ajustes para caber ou comportar em uma metodologia não sofreram as angústias das agências. Determinaram leveza e fluidez na escrita e na tradução da análise.

Nesse sentido, a estruturação metodológica se fez eficiente, demonstrando ser capaz para atuação em escrita de trabalhos, cujas representações, narrativas e autorias dialoguem, de maneira conscientes com a luta pelo pertencimento das raças e indígenas no cinema, buscando uma abordagem que seja orgânica e coerente com o objeto de estudo e com a perspectiva ético-política da pesquisa.

Referências

AZOULAY, Ariella Aisha. *História potencial: desaprender o imperialismo*. Ubu Editora, 2024.

DOS SANTOS, Antonio Bispo. *Colonização, quilombos: modos e significações.* 2019.

DOS SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer.* Ubu Editora, 2023.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje.Anpocs. p.223-244. 1984.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.* Editora Cobogó, RJ. 2020.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas.* 1981. In: Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição. Maria Beatriz Nascimento. Diáspora Africana: Editora filhos da África, 2018.https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4934276/mod_resource/content/1/Untitled_29082019_194415.pdf

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos*

ocidentais de gênero. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

RIBEIRO, M. C. R., & Costa Lima, M. Q. (2024). *Raça e terra: implicações do racismo fundiário na segregação urbana em Fortaleza-CE*. URBE. Revista Brasileira de Gestão Urbana, v.16, e20230250. https://doi.org/10.1590/

RATTS, Alex. *A diferença negra e indígena no território: observações acerca de Fortaleza e do Ceará*. **Geosaberes: Revista de Estudos Geoeducacionais,** v. 7, n. 12, p. 3-16, 2016.

Filmes de luto e seu reflexo na estrutura de sentimentos: anotações iniciais[175]

Grief films and their reflection on the structure of feeling: first notes

Henrique Denis Lucas[176]
(Doutorando – UBI)

Resumo: Circunscrito no âmbito investigativo da tese "*Dormitórios: reflexividade e dialogismo na criação de um filme-ensaio sobre o luto*", este trabalho propõe-se a fazer uma primeira abordagem ao filme de luto, ocupando-se da busca por recorrências narrativas e estilísticas em produções cinematográficas que possam representar uma perspectiva de luto, um reflexo da nossa atual estrutura de sentimentos.

Palavras-chave: Estrutura de sentimentos, Filme de luto, Luto.

Abstract: Within the investigative scope of the thesis "Bedrooms: reflexivity and dialogism in the creation of an essay film about grief", this work proposes to make a first approach to grief film, focusing on the search for narrative and stylistic recurrences in cinematographic productions that may represent a perspective of grief, a reflection of our current structure of feelings.

Keywords: Structure of feelings, Grief film, Grief.

Introdução

As expressões de luto no cinema se dão de maneiras múltiplas e inusitadas. Tal produção nos sugere uma capacidade terapêutica tanto para os próprios produtores quanto para os seus receptores. Se considerarmos que uma cosmovisão a partir do luto possa estar impressa nessa produção cultural, por mais originais que sejam as soluções narrativas encontradas por seus autores, os filmes de luto podem nos dizer muito sobre nossa sociedade e cultura. Há, entre obras, elementos afins de uma partilha de experiências. Também, podemos considerar que tal produção sinalize que a morte gera vida, ao operar processos criativos diversos naqueles que restam. Assim, este ensaio se propõe a mapear algumas das soluções criativas recorrentes no universo dos filmes de luto e comentá-las, fazendo uma primeira abordagem crítica sobre a estrutura de sentimentos de nosso atual período histórico.

175 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão *Comunicação Individual 2 – Solidão e luto: afetos e narrativas melancólicas no cinema*.
176 | Henrique é doutorando em Média Artes, pela Universidade da Beira Interior (UBI), com Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT) (https://doi.org/10.54499/2022.10324.BD).

Sobre o luto

De modo amplo, podemos considerar o Luto como a dor ou sofrimento em consequência da perda de algo ou alguém em que se investia energia e anseios, e em que se havia construído um forte vínculo afetivo (AKHTAR; KANWAL, 2017; PARKES; PRIGERSON, 2010). Apesar de haver vários tipos de luto (por morte, por rompimento de laços, por decepção das expectativas ou insatisfação nas empreitadas e objetivos de vida, entre outros), parece haver na língua portuguesa um senso comum em sua semântica. Luto é a conscientização da perda. E a perda opera transformações significativas e irreversíveis em nossas vidas. À vista disso, o enlutado exercita dois olhares: um olhar para o passado, sobre a memória dos eventos vivenciados; e um olhar imaginativo sobre as lacunas do não vivido ou do futuro (MELGAR, 2009).

Para Pierre Nora, a memória tem alicerces afetivos que buscam "bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial" (1993, p.22). A memória funciona como resistência a ameaça do esquecimento, pois as lembranças afetivas – positivas ou não – cartografam na mente um sentimento de construção de identidade. O passado é reconhecido pela memória, mas também acaba por ser atualizado pela vivência e cosmovisão do momento presente, tornando-se vivo e mutável (TOMAIM, 2009).

Também será na memória que a deformação de sentidos e significados decorrentes das transformações do agora acabarão por construir o futuro (TOMAIM, 2009). É na criatividade que se dará o espaço para exploração de novas possibilidades (ANDERSON, 2006). A imaginação é o ato de criar imagens mentais para preenchimento das lacunas memoriais, articulando percepção e emoção em um ato comunicativo.

É a partir desta perspectiva de cura a partir da imaginação que propomos o vínculo entre o luto (a morte) e os processos criativos (a vida). Ao dar forma ou manifestar imagens mentais em imagens audiovisuais, o realizador pode estar se adentrando em um universo de autocura através da sua criatividade. Pollock (apud AKHTAR; KANWAL, 2017) indica que trabalhos criativos são utilizados à serviço do processo de luto, mas que também são considerados como resultado de um luto bem-sucedido ou do esforço para sublimação da dor.

Sobre estruturas de sentimento

O fator terapêutico da arte parece ser senso-comum e o luto é constantemente alvo de esforços criativos variados. Considerando os filmes de luto como parte influente e influenciada pela cultura, cremos que tal produção cinematográfica possa conter elementos recorrentes que reflitam um sentimento social vivido atualmente, uma estrutura de sentimentos. O conceito foi cunhado por Raymond Williams (1977) e perpassa toda a sua obra. Aqui, tomaremos como referência as considerações de Maria Elisa Cevasco (2001) para sua compreensão. Cevasco (2001, p.150), diz que a partir de uma preocupação analítica com convenções do cinema em determinados períodos da história, Williams partiu de uma visão que integra as ideologias à superestrutura, trabalhando a ideologia como "um sistema relativamente formal de valores, crenças e ideias que podem ser abstraídos de um todo social, como uma visão de mundo ou de classe".

Dessa forma, a ideologia teria uma atuação dominante sobre todas as coisas, inclusive a subjetividade, permitindo que busquemos seus significados na superestrutura social. A partir dessa relação integrada, para Cevasco (2001, p.151), é possível demonstrar como "o externo se torna interno, no conteúdo (reflexo) ou na forma (homologia estrutural)".

Williams criou o termo para tentar analisar a dinâmica entre "experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições" (CEVASCO, 2001, p.151) e que pode ser a manifestação de novos comportamentos e de hábitos sociais e mentais integrados a um sentimento que é vivido em determinado período no tempo. Para ele, as estruturas de sentimento relacionam-se com as experiências sociais em um formato amplo da expressão, vinculadas a elementos específicos de consciência e de relacionamentos, e não a sentimentos que se opõem ao pensamento (CEVASCO, 2001).

Para Cevasco (2001), uma análise da estrutura de sentimento dos elementos em comum a diversas obras de arte poderia explicitar características sobre o mundo em que essas obras foram produzidas, pois a ideologia é formante dos contextos sociais circundantes às obras, aos seus produtores e consumidores, e está impregnada na obra de arte: uma resposta social para mudanças objetivas na sociedade. Essas respostas podem ser a representação de características de um grupo social, suas visões de mundo, seus sentimentos. Sendo assim, tendo em conta identificar características afins entre produções fílmicas sobre o luto, seria possível vislumbrar elementos ideológicos e sentimentos sociais dessa formação interpretativa, a partir do seu atual cenário.

Sobre o cinema de luto

É importante frisar que consideramos um filme de luto aquele em que a temática tem relevância primordial na narrativa do filme, sendo bem explorada durante o filme (ARMSTRONG, 2012). Neste mapeamento, não consideraremos como filme de luto os filmes que abordam a morte em si, mas aqueles filmes que tratam dos processos prévios ou posteriores à morte, ocupando-se da forma em que as pessoas lidam com o processo de luto. Definimos dois critérios de seleção básicos:

> 1)A primeira seleção, busca obras representativas de elementos recorrentes nos filmes de luto em geral, permitindo que formatemos classificações como parte integrante e recorrente de uma possível estrutura de sentimento;
>
> 2)A segunda perspectiva seletiva engloba filmes que tenham relevância memorial e afetiva para este autor em prol da escrita de sua tese;

Dessa maneira, o inventário trará filmes de luto que representam facetas sociais e culturais identificadas além de apresentar filmes que se articulem com a escrita reflexiva e dialógica da tese deste autor, invocando memórias afetivas que poderão ser utilizadas na construção reflexiva do filme-ensaio *Dormitórios*. Os filmes escolhidos atendem a ambos os requisitos.

Este será apenas um breve mapeamento feito para tomar consciência do campo de produção de filmes de luto e seu eventual reflexo na estrutura de sentimentos atual. Vale salientar que este mapeamento não é exaustivo. Nos propomos a fazer anotações iniciais, em tom ensaístico – trazendo pré-resultados – para começar a categorização das possíveis representações do luto no cinema.

Outro ponto importante de ser sinalizado, é que consideramos os meios atuais de assistência virtual de conteúdo audiovisual (os *streamings*) como parte de uma perspectiva de assistência cinematográfica, mantendo um espectro de acesso popular das obras. Assim, além de avaliarmos filmes em cartaz nos cinemas, também avaliaremos os disponíveis em canais de *streaming*. Escolhemos seis, que suprem demandas de públicos-alvos amplas e livres, de maneira bem demarcadas, trazendo conteúdo audiovisual para todas as classificações etárias. São eles *Amazon Prime*, *Apple TV*, *Disney Plus*, *HBOMax*, *Netflix* e *YouTube*.

Nesta seleção, encontramos 27 filmes de luto significativos. Em primeira estância, buscamos avaliar os seus elementos estilísticos e narrativos recorrentes, os fios condutores entre eles. Em um segundo olhar, podemos perceber suas nuances de inventividade e autenticidade, novas apropriações da temática, fazendo articulações criativas entre gêneros narrativos e construções de estilo. Abaixo, os filmes selecionados:

Tabela 1 – Filmes de luto

Título	Diretor	Ano
A cabana	Stuart Hazeldine	2017
A casa monstro	Gil Kenan	2006
La délicatesse	David e Stéphane Foenkinos	2011
A liberdade é azul	Krzysztof Kieslowski	1993
Anticristo	Lars Von Trier	2009
As palavras	Brian Klugman e Lee Sternthal	2012
As vantagens de ser invisível	Stephen Chbosky	2012
Beleza Oculta	David Frankel	2016
Blue	Derek Jarman	1979
Capitão fantástico	Matt Ross	2016
Como eu era antes de você	Thea Sharrock	2016
Di Cavalcanti, Di Glauber	Glauber Rocha	1977
Elena	Petra Costa	2012
Ensina-me a viver	Hal Ashby	1971
Hora de voltar	Zach Braff	2004
Ilha do medo	Martin Scorcese	2010
Midsommar: o mal não espera a noite	Ari Aster	2019
Morte no funeral	Frank Oz	2007
O Babadook	Jennifer Kent	2014
O quarto ao lado	Pedro Almodóvar	2024
O resgate do soldado Ryan	Steven Spielberg	1998
Pieces of a Woman	Kornél Mundruczó	2020
P.S. Eu Te Amo	Richard LaGravenese	2007
Tudo Acontece em Elizabethtown	Cameron Crowe	2005

Uma vida iluminada	Liev Schreiber	2005
Um olhar do paraíso	Peter Jackson	2009
Up: altas aventuras	Pete Docter e Bob Peterson	2009

Uma quantidade relevante de filmes surgiu, o que permitiu-nos deduzir que os filmes de luto estão sendo amplamente produzidos e consumidos. Em primeira análise, é possível falar da formação de um gênero ou subgênero dos filmes de luto, que já não se insere apenas no gênero do drama, mas perpassa diversos outros, como a comédia, a ficção e o terror/horror.

Diversos pontos se repetiram durante a nossa breve análise de dados, referenciando sub-temáticas que sugeriam uma construção social mais estrutural e ideológica, nomeadamente: A dificuldade de assimilação das perdas é usualmente representada pelo silêncio ou a dificuldade de expressão dos personagens; O saudosismo por outros tempos, representado pela constante recordação de eventos relacionados a entes queridos que já se foram; A temática do luto ainda está fortemente vinculada a uma perspectiva feminina, sugerindo-nos um possível silenciamento social masculino autoimposto, visando uma fuga da realidade; As obras de luto geralmente carregam certo cunho autobiográfico, a partir de experiências individuais de luto, apontando para uma dificuldade social de partilha de experiências.

Assim, como traços estilísticos recorrentes, conseguimos observar que, em maior ou menor medida, o silêncio, a perda das palavras ou a perda da expressividade – algo corriqueiro em situações de luto – gera uma demanda criativa de expressão. A reprodução desta dificuldade de verbalização possibilita que os autores trabalhem recursos como a animação, enquadramentos e planos conceituais, mescla de gêneros, entre outras. Por outro lado, os filmes de luto se apropriam de uma estética de imagens de memória, pelo constante trabalho narrativo em *flashback*.

Entre a abstração dolorosa do luto e o seu afrontamento realista, conseguimos perceber algumas nuances importantes nos tratamentos narrativos dos filmes selecionados. De expressões abstratas de luto, identificamos três categorias interessantes: O apelo sobrenatural, que apresentavam histórias de espíritos, fantasmas, monstros, entre outros (ex.: *A cabana*, *Anticristo* e *O Babadook*); A fuga da realidade, com *plots* bastante orientados para tramas psicológicas e subjetivas (ex.: *Ilha do medo* e *Midsommar*); Filmes de animação, que articulam a temática do luto para públicos livres, o que possibilita a suspensão da realidade em diversos modos (ex.: *A casa monstro* e *Up*).

Já a perspectiva naturalista do luto surge no formato das seguintes classificações: O drama puro, com enredos no entorno de realidades cotidianas do luto (ex.: *A liberdade é azul* e *Pieces of a Woman*); Os lutos antecipatórios, em que os protagonistas acabam por vivenciar lutos anunciados e previstos, antes que a morte aconteça (ex.: *Blue*, *Como eu era antes de você* e *O quarto ao lado*); O luto romantizado, em que o processo de luto se mescla a um processo de apaixonamento – a cura pelo amor (ex.: *La délicatesse* e *Elizabethtown*); A comédia, em que o luto é satirizado e tratado de maneira leve (ex.: *Hora de voltar* e *Morte no Funeral*); Por fim, o filme documental (ou também o filme-ensaio), que se utiliza de material de arquivos pessoais ou históricos para abordar o luto (ex.: *Elena* e *O Resgate do Soldado*).

De maneira geral, percebemos que o filme de luto atualmente se distribui por diversos gêneros, demonstrando que a temática possui caráter dinâmico para utilização em narrativas. Para finalizar, conseguimos observar que as narrativas de luto abordam o processo de aceitação do luto de forma análoga às jornadas míticas, em que é preciso passar por diversas dificuldades e desafios para obter a ascensão e a paz: em suma, a jornada do herói se confunde com a jornada do enlutado. Nesse caso, as dificuldades e desafios surgem quase que restritamente do próprio processo de luto, como os cinco estágios propostos por Elizabeth Kubler-Ross (2008) – a negação, a raiva, a barganha/negociação, a depressão e a aceitação.

Considerações Finais

Podemos perceber que existem temáticas ideológicas recorrentes nos filmes de luto, como por exemplo as questões de memória, do silêncio e sobre as possíveis "autorizações" do luto, o fatídico silêncio masculino ao tratar-se deste tema. De qualquer forma, a grande produção de filmes de luto nos sugere que existe uma necessidade de criação, por parte do produtor (que talvez possa ser uma pessoa enlutada) e uma necessidade de testemunhar o filme e experienciar seus efeitos, por parte do espectador. A grande quantidade de produções também sugere duas possíveis formações: uma estética do filme de luto, concebendo suas usuais aplicações estilísticas; e uma formação de gênero cinematográfico, contemplando também os aspectos narrativos. Além disso, os filmes de luto em questão podem estar sinalizando uma nova concepção de luto na contemporaneidade – um novo luto.

Referências

ANDERSON, L. *Creative writing*: A workbook with readings. Abingdon: Routledge, 2006.

AKHTAR, S.; KANWAL, G. *Bereavement*: Personal experiences and clinical reflections. Londres: Karnac, 2017.

ARMSTRONG, R. *Mourning films*: A critical study of loss and grieving in cinema. Nova Iorque: McFarland & Company, 2012.

CEVASCO, M. E. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

KUBLER-ROSS, E. *On death and dying*: What the dying have to teach doctors, nurses, clergy and their own families. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2008.

MELGAR, M. C. *Mourning and creativity*. In: FIORINI, L; BOKANOWSKI, T.; LEWKOWICZ, S. *On Freud's 'Mourning and melancholy'*. Londres: Karnac, 2009.

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 da PUC-SP, n. 10, p. 7-29, dez. 1993.

PARKES, C.; PRIGERSON, H. *Bereavement*: Studies of grief in adult life. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2010.

TOMAIM, C. "O documentário como chave para a nossa memória afetiva". Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação: São Paulo, vol. 32, núm. 2, Jul. – Dez., pp.53-69., 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Ao som de um buraco negro: processo de criação de trilha sonora integrada em A noite amarela[177]

To the sound of a black hole: the process of creation of the integrated soundtrack in A noite amarela

Ian Costa[178]
(Doutor – UFCG)

Resumo: Este trabalho investiga a construção da trilha sonora integrada do filme *A noite amarela* (Ramon Porto Mota, 2019), processo colaborativo baseado na formulação de conceitos abstratos para composição musical que acaba por desembocar em uma simbiose hiper-real entre música e desenho de som. Para tanto, este estudo faz uso de análise fílmica e do espectro sonoro, apoiados no conteúdo de correspondências trocadas entre a equipe da obra durante o processo de pós-produção.

Palavras-chave: Trilha sonora integrada, hiper-realismo sonoro, design de som.

Abstract: This study investigates the construction of the integrated soundtrack of the film *A Noite Amarela* (Ramon Porto Mota, 2019), a collaborative process based on the formulation of abstract concepts for musical composition that ultimately results in a hyper-real symbiosis between music and sound design. To this end, the study employs film analysis and sound spectrum analysis, supported by the content of correspondence exchanged among the members of the film's creative team during the post-production process.

Keywords: Integrated soundtrack, sonic hyperrealism, sound design.

Historicamente o som no audiovisual se estruturou a partir de categorias funcionalmente delimitadas, organização que espelha e sustenta uma lógica produtiva segmentada. No contexto contemporâneo, entretanto, o advento do processamento digital tem tensionado essas delimitações ontológicas, promovendo um ambiente no qual os elementos sonoros frequentemente extrapolam e subvertem suas classificações convencionais e evidenciam a permeabilidade de suas fronteiras de atuação e reconhecimento. É nesse horizonte que se insere o presente estudo, dedicado à análise do longa-metragem paraibano *A noite amarela* (Ramon Porto Mota, 2019), cuja construção sonora decorreu de um processo colaborativo e simbiótico entre o desenho de som e a composição musical. Orientado por conceitos abstratos, tal processo resultou em um panorama sonoro que oscila entre música, espaço sonora e a materialidade sensível de um "monstro" amorfo. Metodologicamente, a pesquisa fundamenta-se na análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2004) e do espectro sonoro (CARREIRO et al, 2023), tomando como eixo analítico

177 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Histórias e tecnologias do som no audiovisual.
178 | Professor do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande. Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE.

o material fílmico à luz das correspondências conceituais que orientaram a construção sonora, compartilhadas entre diretor, compositor, produtor e designer de som, assim como entrevistas com os dois primeiros.

Taxonomia quântica

Ao discutir as funções da música no cinema, Gorbman (1987) já reconhecia a possibilidade de ruptura com padrões estabelecidos. Em consonância com essa perspectiva, Opolski (2024) argumenta que, sob um regime figurativo desvinculado de compromissos miméticos, os efeitos sonoros podem assumir funções equivalentes às da música. Tal entendimento converge com abordagens contemporâneas que apontam para o enfraquecimento progressivo da distinção funcional entre música e efeitos sonoros (Donnelly, 2013; Buhler, 2019). Nesse sentido, a porosidade entre essas categorias manifesta-se tanto em estruturas rítmicas e harmônicas constituídas por efeitos sonoros quanto em sons cuja representatividade ou estatuto diegético não pode ser claramente definido, integrando-se em uma amálgama sonora voltada à condução emocional das cenas. Considerando que, no ambiente digital, as ferramentas empregadas na composição musical e no desenho de som são essencialmente as mesmas, Buhler (2019, p. 269) sustenta que a representação sonora teria "ontologizado" a musicalidade do efeito sonoro. Tal cenário aproxima-se da noção de "trilha sonora integrada" proposta por Neumeyer (2015), na qual a taxonomia tradicional não é abandonada, mas constantemente tensionada e ressignificada, extrapolando a dicotomia entre música e efeitos. Essas condições tornam-se particularmente evidentes em *A noite amarela*, filme de suspense que acompanha um grupo de jovens amigos em viagem a uma ilha marcada por fenômenos físicos inexplicáveis. A narrativa, permeada por incertezas associadas à temática da física quântica, sustenta-se em uma construção sonora contínua, na qual a ambientação se funde à música presente de modo quase ininterrupto durante a permanência dos personagens na ilha. A trilha musical, frequentemente atonal, incorpora também elementos concretos que podem ser interpretados enquanto diegéticos, como ocorre com o som associado ao "monstro" que assume o papel de antagonista. Contudo, a ausência de uma materialização visual definida, aliada às variações em sua constituição sonora, impede a determinação precisa tanto de sua diegese quanto de sua natureza representacional.

Essa perspectiva consiste, essencialmente, na integração entre música, efeitos sonoros e diálogos dentro de uma mesma esfera expressiva, rompendo com a compreensão clássica desses elementos como setores estanques e hierarquicamente organizados. Nesse contexto, as diretrizes ontológicas derivadas desses conceitos deslocam o foco da segmentação funcional para a integralidade, o dinamismo e a complementaridade entre os conjuntos expressivos que compõem a obra audiovisual. Dessa forma, torna-se cada vez menos evidente a delimitação precisa entre aquilo que constitui música, efeito sonoro, ambiência ou mesmo falas em obras audiovisuais contemporâneas. Nesse cenário, o diálogo entre a materialidade sonora e o hiper-realismo sônico assume papel central.

O hiper-realismo sonoro não é compreendido apenas em termos de intensidade ou amplificação, mas sobretudo a partir de uma tríade conceitual que ultrapassa o simples referencial mimético. A primeira dessas esferas corresponde à mimese, entendida como a capacidade de reconhecimento e imitação do mundo sensível. A segunda refere-se ao apelo sensorial, que transcende o referencial mimético ao mobilizar a sensorialidade por meio da própria matéria sonora. Enfatizam-se texturas, densidades, rigidez e propriedades físicas dos objetos sonoros, produzindo impressões sensíveis que extrapolam a escuta e dialogam com a percepção tátil do espectador, em consonância com o conceito de sensorialidade háptica formulado por Laura Marks (2000). Por fim, a terceira esfera diz respeito à aura, entendida como o elemento complementar que intensifica tanto a mimese quanto o apelo sensorial, ao mesmo tempo em que ultrapassa a mera representação sonora, acrescentando camadas simbólicas, afetivas e expressivas à experiência audiovisual. Esse conjunto conceitual articula-se de maneira consistente com o que Michel Chion (2011) define como sonoridade renderizada ou representativa, caracterizada pela ênfase na presença física e material do som, mais do que em sua função meramente ilustrativa ou referencial. Quando essa materialidade sonora é efetivamente sentida pelo espectador, estabelece-se também um diálogo com a noção de renderização discutida por James Buhler (2019). Tal abordagem do hiper-realismo sonoro manifesta-se de forma generalizada no cinema contemporâneo e associa-se a estruturas menos rígidas, porém bem definidas, marcadas pela continuidade intensificada (BORDWELL, 2006) e pela recorrência desses procedimentos.

Dentro dessa lógica, a adição de elementos sonoros tratados como música, bem como a utilização da música como efeito sonoro e a intervenção digital sobre sons tradicionalmente classificados como efeitos, ganham destaque e contribuem para a opacificação dessas fronteiras. Trata-se de um cenário que transita entre o artesanal e o independente, como ocorre em A Noite Amarela e em grande parte das produções audiovisuais paraibanas de baixo orçamento. Pereira (2020) identifica como características desses modos de produção, marcados pela ausência de um rigor estrutural e hierárquico, além da adoção de arranjos produtivos pouco ortodoxos, tendo na criatividade a solução para contornar os baixos orçamentos. *A Noite Amarela*, obra situada entre o horror, o suspense e a ficção científica, acompanha um grupo de jovens que se desloca até uma ilha, onde passa a vivenciar acontecimentos mais que inquietantes, imprecisos, visto que não assumem contornos claramente definidos, sendo marcados por desaparecimentos e por um estado permanente de incerteza que afeta a realidade emocional dos personagens. Paralelamente, essa indefinição é construída imageticamente para o espectador por meio da ausência de rostos, da indeterminação formal da entidade presente na ilha e da impossibilidade de identificar com precisão sua natureza — seja ela um monstro, um fenômeno dimensional, um buraco negro, uma cidade fantasma ou uma presença ameaçadora indefinida. Ao mobilizar referências à física quântica, o filme se vale dessas relações conceituais para estruturar uma estética baseada na incerteza, tanto no plano narrativo e imagético quanto no sonoro. Assim, torna-se deliberadamente ambígua a distinção entre música, efeito sonoro, ambiência ou som resultante das ações dos personagens, interferindo diretamente na forma

como o espectador percebe e interpreta a obra. Essa estratégia, adotada conscientemente pelos realizadores, busca precisamente dar forma à não forma, isto é, estruturar a incerteza como princípio estético.

Também características do patamar das produções independentes a pouca rigidez dos setores de produção e a inventividade operacional ficam claras nas entrevistas e em uma série de correspondências trocadas entre o diretor Ramon Porto Mota, o produtor e roteirista Jhésus Tribuzi, o compositor Vito Quintans e o designer de som Léo Bortolin. A partir dessas trocas, observa-se uma inversão da ordem tradicional da indústria cinematográfica, na qual a música costuma ser incorporada apenas após a finalização do desenho de som.

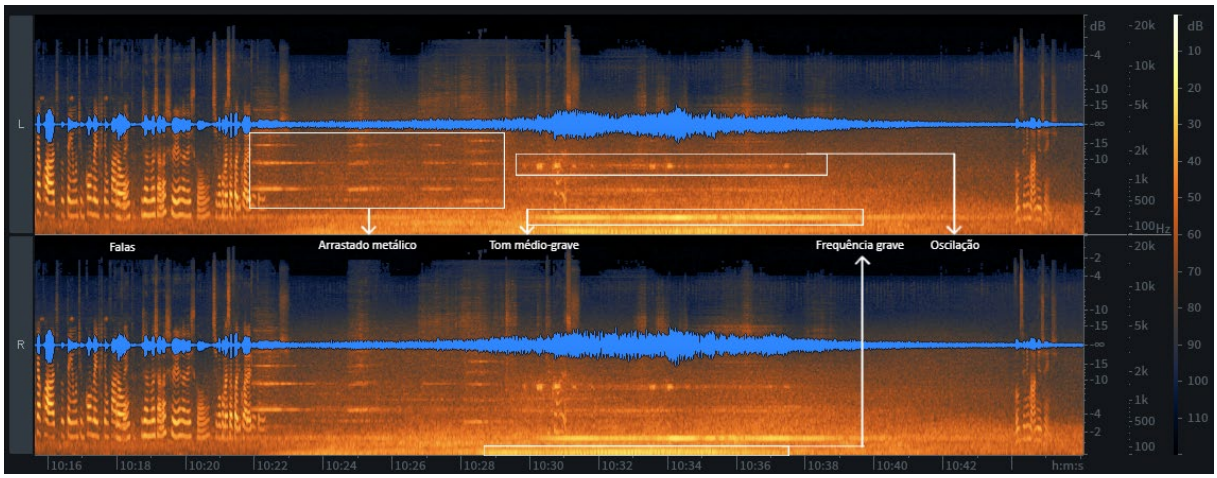
Em *A Noite Amarela*, a música assume um papel estruturante desde as etapas iniciais do processo criativo, fornecendo contexto para as ações antes mesmo da consolidação do design de som. Essa abordagem se apoia em conceitos abstratos transmitidos por Mota e Tribuzzi a Quintans, que orientam a composição musical. Nessas correspondências, é possível identificar a formulação de ideias associadas a um mal amorfo, trabalhadas de maneira semelhante a um leitmotiv, ainda que sua natureza permaneça deliberadamente indefinida. Não se sabe, de forma precisa, se determinado som corresponde à música, à entidade ameaçadora ou a um fenômeno dimensional que habita a ilha, o que inviabiliza uma categorização estável, mesmo quando esse material sonoro desempenha função recorrente ao longo do filme.

Assim como a camada imagética da obra se caracteriza pela ausência de rostos, pela limitação do campo visual e pela presença de lacunas narrativas que permitem múltiplas interpretações, o campo sonoro opera a partir de abstrações análogas. Tribuzi e Mota orientam o desenvolvimento conceitual por meio de denominações como a "sonoridade de um buraco negro", questionando de que maneira tais fenômenos poderiam ser traduzidos acusticamente. Outras ideias recorrentes incluem looping temporal, a suspensão de campos magnéticos e a noção de uma cidade fantasma habitada por múltiplos olhares, mas desprovida de rostos. Esses conceitos, extraídos das correspondências entre os realizadores, revelam um processo criativo fortemente pautado pela abstração e pela abertura interpretativa.

O material proveniente da interpretação abstrata foi frequentemente retrabalhado após a composição musical no âmbito do design de som. O próprio Quintans (2024) afirma que em *A Noite Amarela* o design de som é concebido musicalmente. Segundo o compositor, ao passo que a suas construções eram produzidas, serviram de base para a montagem do filme após passar por sucessivos processos de ida e volta até se tornarem entre sua criação, o crivo da direção e no design de som, tornando-se em muitos casos elementos irreconhecíveis. Sonoridades originalmente musicais passam a integrar a lógica de efeitos sonoros, enquanto efeitos resultantes de distorções múltiplas passam a ultrapassar o campo dos efeitos sonoros e atuar musicalmente. Esse procedimento, contudo, não ocorre de forma aleatória ou improvisada. Trata-se de um trabalho cuidadosamente orquestrado pelo diretor Ramon Porto Mota, que orienta o uso desses materiais ao longo do processo. A análise cronológica das correspondências permite identificar os momentos em que se atribui ênfase à forma como a música deveria soar ou à inserção estratégica de determinados sons, sempre com o objetivo de representar algo cuja

natureza permanece indeterminada. O chamado “som do monstro”, nesse contexto, configura-se como uma sonoridade que oscila entre o subgrave e o agudo de modo amorfo, estrategicamente denso, maquínico e etéreo, como pode ser demonstrado através da análise espectral em inúmeros momentos ao longo do filme.

Figura 01 – Espectro da sequência diegética do “som do monstro” em *A noite amarela*



Fonte: Captura de tela do software iZotope RX, realizada pelo autor

Observa-se o predomínio de frequências graves, simultaneamente metálicas e orgânicas, cuja combinação contraditória reforça a sensação de incerteza. Em cenas como o transe inicial da personagem Karina, nas quais a narrativa sugere uma possível interdimensionalidade, essa sonoridade grave ocupa de forma marcante os espaços sonoros da ilha, funcionando como uma ambiência perene. Essas características são especialmente perceptíveis quando os personagens se encontram em ambientes abertos e vulneráveis, nos quais a ambiência sonora da ilha se intensifica. Tal ambiência reforça a ambiguidade entre o que poderia ser interpretado como som ambiental e o que poderia corresponder à presença de uma entidade ou situação ameaçadora. O mesmo ocorre em sequências de ataque ambientadas em espaços externos, como o farol e o parque aquático, nas quais se evidencia uma confusão sonora deliberada, sustentada pela recorrência de frequências graves associadas ao chamado som monstruoso, ainda que essa sonoridade não se apresente de maneira uniforme ao longo da narrativa.

Considera-se que o processo conceitual formulado por Tribuzi e Mota orienta todo o percurso criativo do filme, partindo da composição musical e estabelecendo uma simbiose efetiva com o desenho de som. Essa estrutura evidencia de maneira contundente a convergência entre a trilha sonora integrada na manipulação digital dos elementos sonoros e um processo contínuo de retrabalho. O resultado é uma abordagem singular do hiper-realismo sonoro, que se fundamenta menos no reconhecimento estável das formas e mais na ambiguidade como princípio estético, constatando a operacionalidade pouco ortodoxa como um contorno da adversidade em comunhão com a originalidade e conceitualidade artística.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BUHLER, J. *Theories of the soundtrack*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019.

CARREIRO, R., OPOLSKI, D., SOUZA, J. *O som do filme*: uma introdução. 2 ed. e rev. Curitiba: Editora UFPR, 2024.

CARREIRO, R., OPOLSKI, D., MEIRELLES, R. *A imersão sonora no cinema*. São José dos Pinhais: Estronho, 2023.

CHION, M. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DONNELLY, K. J.. *Extending Film Aesthetics*: audio beyond visuals. In: RICHARDSON, J.; GORBMAN, C.; VERNALLIS, C. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. p. 357-371.

GORBMAN, C. *Unheard Melodies*: Narrative Film Music. Indiana: Indiana University Press, 1987.

MARKS, L. *The skin of the film*: Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses. Durham: Duke University Press, 2000.

NEUMEYER, D. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

PEREIRA, K. *Relações entre montagem e som*: processos criativos e modos de produção no cinema brasileiro. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

QUINTANS, V. Entrevista concedida a Ian Costa. **Campina Grande**, 22 jun. 2024.

As ideias cinematográficas de Sonia Andrade: dos roteiros imaginados à filmagem

The cinematic ideas of Sonia Andrade: from imagined scripts to filming

Ian de Vasconcellos Schuler
(Doutor em Artes Visuais pela UERJ, Pós-doutorando em Artes Visuais pela EBA-UFRJ)

Resumo: Esta apresentação analisa a noção de "roteiro imaginado" a partir da obra em vídeo de Sonia Andrade. O texto discute modos de preparação da filmagem que não se concretizam em roteiros escritos, mas operam como formas de organização prévia da ação, da câmera e da situação filmada. Com base em depoimentos da artista e em estudos sobre história e teoria do roteiro, propõe-se compreender essas práticas como formas de mediação entre ideia e imagem filmada, situadas entre cinema e videoarte.

Palavras-chave: Sonia Andrade, roteiro, videoarte, cinema experimental, processos de criação.

Abstract: This presentation analyzes the notion of the "imagined script" based on the video works of Sonia Andrade. The text discusses modes of preparation for filming that do not take the form of written screenplays but operate as forms of prior organization of filmed situations. Drawing on the artist's statements and on studies in the history and theory of screenwriting, it proposes understanding these practices as forms of mediation between idea and filmed image, situated between cinema and video art.

Keywords: Sonia Andrade, screenplay, video art, experimental cinema, creative processes.

Este texto se refere a uma pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento na Escola de Belas Artes da UFRJ, iniciada no começo deste ano. Trata-se de uma pesquisa sobre roteiros, mas não no sentido tradicional, e sim a partir do que estou chamando de roteiros experimentais. Em termos bastante básicos, a ideia de um roteiro experimental se refere ao roteiro cinematográfico que não será construído de acordo com a sua formatação típica.

De modo geral, o roteiro cinematográfico apresenta uma forma reconhecível, uma aparência particular. Trata-se de um texto com um cabeçalho em que se enunciam informações técnicas, por exemplo, se a cena se passa em ambiente interior ou exterior, se é dia ou noite e em qual locação ela ocorre: na casa de alguém, em uma sala de aula ou em outro espaço qualquer. Além disso, há uma breve descrição dos componentes básicos da cena, dos personagens, de

eventuais elementos de cenário e do que está acontecendo. Em seguida, aparecem os diálogos e as descrições das ações. De modo bastante geral, essa é a forma do roteiro cinematográfico tradicional.

Sempre me interessei muito por essa forma e, em particular, pela aparência do roteiro, isto é, pela maneira como esse conjunto de informações é apresentado no papel, como os elementos do roteiros estão dispostos e organizados segundo uma moldura específica, segundo o que se poderia chamar de uma forma discursiva, que evidentemente não é neutra.

A pesquisa se inicia quando comecei a me perguntar sobre os hipotéticos roteiros de cineastas e também de artistas que trabalharam com cinema, mas que não realizaram filmes narrativos tradicionais. Passei a me perguntar se esses artistas teriam construído roteiros que poderiam adquirir outros formatos de construção.

De modo mais específico, me perguntei se os videoartistas da chamada geração pioneira da videoarte no Brasil realizaram roteiros para os seus vídeos. Não se trata de uma produção necessariamente familiar a todos, mas refere-se aos trabalhos de um grupo formado por artistas como Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado e outras pessoas que, por volta de 1974, tiveram acesso a uma câmera de vídeo no Brasil e passaram a produzir com esse meio.

Pouco depois, por volta de 1977, houve também uma produção de vídeos ligada ao MAC-USP, em São Paulo, da qual fizeram parte Regina Silveira, Carmela Gross e outras artistas. Independente da noção de pioneirismo, cuja relevância me parece discutível, tenho grande interesse por essas duas gerações, do Rio de Janeiro e de São Paulo, e passei a me perguntar se, no caso da geração carioca em particular, teria havido o uso de algo como roteiros para preparar as filmagens de seus trabalhos de videoarte.

Esses trabalhos consistem, em geral, em vídeos gravados em um único plano, muitas vezes com as próprias artistas em cena, realizando um gesto que costuma ser interpretado como performático, mas que também pode ser entendido simplesmente como uma ação. Trata-se, em geral, de um gesto único e muitas vezes repetitivo.

No vídeo *Passagens*, de Anna Bella Geiger, a artista sobe os degraus de uma longa escada, atravessando o quadro de um lado a outro, em um gesto que frequentemente é interpretado como uma analogia à ideia de varredura do vídeo. Em um vídeo de Sonia Andrade, a própria artista aparece sentada à mesa, comendo feijão e tomando guaraná, até o momento em que começa a lançar o feijão contra a câmera. Esse vídeo é particularmente importante para o momento atual da pesquisa.

O problema que estou abordando cruza o campo das artes visuais com o campo do cinema de modo bastante direto, pois se trata da ideia de roteiro aplicada a um conjunto de trabalhos que geralmente é associado às artes visuais. Inicialmente, pensei essa noção de roteiros experimentais como formas de roteiro construídas a partir de formatações diferentes da forma tradicional, mencionada anteriormente.

Trata-se de roteiros que podem acolher mídias diversas, como fotografias ou poemas; roteiros construídos como contos; roteiros com desenhos que não chegam a constituir *storyboards* em sentido estrito; ou ainda roteiros cuja distribuição das palavras na página possui uma qualidade expressiva própria. Essa hipótese dialoga com a noção de "ortodoxia do roteiro", utilizada por Ian MacDonald para se referir aos formatos mais tradicionais de escrita para o cinema. Ao estudar a história do roteiro, algo que se torna patente rapidamente, a partir dos trabalhos de Steven Maras em *Screenwriting: History, Theory, and Practice* (2009) e de Steven Price em *A History of the Screenplay* (2013), é que o formato tradicional do roteiro foi historicamente construído e ao longo do tempo passou por muitas variações.

O roteiro assumiu configurações variadas, desde singelas anotações, escritos muito breves e até roteiros com forma romanesca, poética ou lírica. Nesse contexto, destaca-se o livro de Anna Ksenofontova, *The Modernist Screenplay* (2020), que estuda os roteiros das vanguardas europeias dos anos 1920. Nesse livro, a autora utiliza o termo "roteiro experimental" para se referir a formas de roteiro que escapam completamente à ortodoxia do roteiro, isto é, aos parâmetros definidos de construção. Um exemplo citado por Ksenofontova é o roteiro para o filme não realizado *Dinâmicas da Metrópole*, de László Moholy-Nagy, um roteiro que parece não ter sido escrito para ser filmado, mas que inventa uma visualidade própria, de caráter abstrato.

Se nos voltarmos para o cinema moderno ou autoral, as formas de roteiro variam amplamente. Pode-se mencionar os roteiros de Jean-Luc Godard, muitas vezes constituídos por anotações em pequenos cadernos; os roteiros de Júlio Bressane, extremamente sintéticos, com poucas linhas para a construção de um longa-metragem; ou ainda os roteiros de Hélio Oiticica, que assumem a forma de desenhos abstratos.

Diante desse panorama, defini que o recorte inicial da pesquisa se concentraria nos possíveis, ou hipotéticos, roteiros dessa geração de videoartistas. A obra de Sonia Andrade ocupa um lugar central nesse percurso. Trata-se de uma artista do Rio de Janeiro que integrou o grupo da chamada geração pioneira da videoarte. Sempre tive a sensação de que suas obras apresentam alguma qualidade ou característica cinematográfica, e passei a estudar de modo mais sistemático a fortuna crítica em torno de sua produção.

Em particular, busquei seus depoimentos, interessado em compreender o que ela dizia sobre o processo de realização dessa série inicial de vídeos. Sonia Andrade, ao longo de sua carreira, foi uma artista bastante avessa a entrevistas, posição que ela própria explicita em algumas ocasiões, afirmando que o trabalho deveria falar por si. Ainda assim, a artista concedeu algumas entrevistas, inclusive algumas próximas ao seu falecimento, em 2022. Esta pesquisa se baseia sobretudo em duas entrevistas, uma publicada em 2017, realizada no contexto da dissertação de mestrado de Isadora Matiolli, e outra publicada em 2018, concedida a Hans Ulrich Obrist.

Nessas entrevistas, Sonia Andrade declara seu interesse pelo cinema, afirmando que o cinema foi seu primeiro amor artístico. Ela menciona Robert Bresson e chega a afirmar que gostaria de fazer, no campo da arte, algo próximo ao que Bresson fez no cinema. Esses depoi-

mentos são relativamente inesperados, uma vez que a videoarte costuma ser analisada como um meio separado em relação ao cinema. Philippe Dubois, por exemplo, em *Cinema, vídeo, Godard* (2004), propõe que a videoarte mantém uma relação histórica com o cinema, mas enfatiza que ela constitui um campo próprio de questões, que não deve ser simplesmente remetido ao cinema. Nesse contexto, chama atenção o fato de Sonia Andrade afirmar um interesse vivo pelo cinema, ainda que não reivindique para si a posição de cineasta ou mesmo de videoartista, preferindo se definir simplesmente como artista.

Em meio a esses depoimentos, há um momento particularmente significativo em que Andrade afirma que, no momento de preparar as filmagens, talvez tivesse algo como um "roteiro imaginado" antes de começar a trabalhar. Ao falar de seu processo de realização, a artista afirma:

> "Para mim, eram ações que representavam alguma questão que estava me interessando. Eu tinha uma ideia na cabeça, claro, e em todos os meus trabalhos a câmera é fixa num tripé. Não existe edição, eu nunca refiz um trabalho. Eu explicava para a pessoa mais ou menos a altura da câmera, o que eu queria fazer ali. Quer dizer, eu tinha mais ou menos um *roteiro imaginado* e avisava quando a gente ia começar. A pessoa dizia quando tinha acabado."

Esse termo, "roteiro imaginado", tornou-se central para a pesquisa. Não se trata de roteiros concretos, escritos, que indicariam de forma detalhada como o filme deveria ser realizado, mas de uma preparação mental, um roteiro "mais ou menos", para usar a expressão da própria artista, que antecede a filmagem. Coloca-se então a questão: em que medida isso pode ser considerado um roteiro? E, mais especificamente, em que medida pode ser compreendido como um roteiro experimental?

A hipótese desenvolvida é que o roteiro imaginado (ou "imaginário") implica a preparação de uma ideia que culmina em material filmado. Trata-se de uma imaginação específica, orientada para o filme, que considera elementos típicos da linguagem cinematográfica, como a câmera, a ação a ser realizada e a instrução passada ao operador. Nesse sentido, Sonia Andrade não necessita de um roteiro concreto para que se possa falar em roteiro, mas de uma forma de imaginação que faz a mediação entre a ideia do vídeo e sua filmagem. Se o roteiro pode ser entendido, em linhas gerais, como um objeto de mediação, então essa imaginação orientada pelo filme pode ser considerada uma forma de roteiro.

Essa noção aproxima-se da ideia de um roteiro "mais ou menos" para um "quase cinema", retomando a expressão de Hélio Oiticica discutida por Ligia Canongia (1981). Trata-se de algo situado entre roteiro e cinema, entre cinema e videoarte. Essa perspectiva pode ser ainda relacionada às reflexões de Thomas Elsaesser em *Cinema como arqueologia das mídias* (2018), em que o autor propõe o conceito de rede de mídias. Para Elsaesser, os objetos técnicos de produção de imagens são compostos por diferentes tecnologias, cada uma com sua história própria, cujos resíduos atravessam distintas mídias.

Desse modo, certos modos de produção e de pensamento cinematográfico persistem e reaparecem em outras plataformas, como a videoarte. Os roteiros imaginados de Sonia Andrade podem ser compreendidos como um desses resíduos históricos, que atravessam o cinema e ressurgem em outros contextos técnicos e artísticos.

Referências

CANONGIA, L. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil (1970–1980)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

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

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

KSENOFONTOVA, A. *The modernist screenplay*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

MARAS, S. *Screenwriting: history, theory, and practice*. London: Wallflower, 2009.

PRICE, S. *A history of the screenplay*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

Epistemologias negras na formação cultural do Rio de Janeiro, a partir do cinema de Zózimo Bulbul[179]

Black epistemologies at the cultural shaping of Rio de Janeiro as seen in the films of Zózimo Bulbul

Igor Nolasco Rocha Marçal [180]
(Mestrando – UFF)

Resumo: Este trabalho visa discorrer sobre como o cineasta Zózimo Bulbul, nos filmes *Pequena África, República Tiradentes* e *Samba no Trem*, exemplifica a importância das epistemologias negras no desenvolvimento cultural do Rio de Janeiro. Através de uma bibliografia multidisciplinar, busca-se compreender o papel ocupado por uma população marginalizada que firmou suas bases em um Rio que almejava modernizar-se à moda da arquitetura e dos costumes europeus — e mudou radicalmente o curso dessa cidade.

Palavras-chave: Zózimo Bulbul, Cinema Negro, História do Rio de Janeiro.

Abstract: This article aims to discuss how filmmaker Zózimo Bulbul, with his works *Pequena África, República Tiradentes* and *Samba no Trem*, illustrates the importance of black epistemologies during Rio de Janeiro's cultural development period. Aided by works from a variety of fields, we seek to understand the role occupied by a marginalized people that firmed their roots at a Rio that sought to mimic European fashion and architecture — and how they significantly changed the city's course.

Keywords: Zózimo Bulbul, Afro-Brazilian Cinema, History of Rio de Janeiro.

À guisa de uma introdução: Zózimo Bulbul, vida e obra

Este trabalho parte de uma pesquisa em andamento que está sendo desenvolvida no PPGCine-UFF. As temáticas e objetos discutidos ao longo das próximas páginas estão presentes em capítulos ainda inéditos de uma dissertação que, neste momento, está sendo redigida. O texto e a abordagem trazidos para este artigo são originais.

Zózimo Bulbul foi um ator e cineasta carioca falecido em 2013, conhecido por participar de uma série de produções entre os anos 1960 e 1970, com destaque para filmes afiliados ao Cinema Novo e para o longa *Compasso de Espera*, de Antunes Filho (retido pela Censura ao início da década de 1970 por tematizar o racismo à brasileira).

179 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na 1ª sessão do Eixo Temático "História e política no cinema e audiovisual das Américas Latinas e dos Brasis".
180 | Pesquisador e crítico de cinema natural de Niterói-RJ, é mestrando pelo PPGCine-UFF e conduz pesquisas voltadas ao cinema brasileiro e às relações entre crítica, memória e cultura popular.

Bulbul estreia como cineasta com o curta *Alma no Olho*, de 1973. De ordem experimental, performática e gestual, sem diálogos, é ainda hoje seu trabalho mais conhecido como realizador, pondo em cena o processo de escravização dos povos africanos nas Américas e o calvário social encarado pela população negra do presente. Seguiram-se outros experimentos na direção, como *Artesanato do Samba*, de 1974 (co-direção com Vera de Figueiredo), *Aniceto do Império em... Dia de Alforria(?)*, de 1980, e *Frente Negra Brasileira* (co-direção com Ras Adauto). O fim da primeira fase de sua obra diretorial pode ser demarcado pelo lançamento de *Abolição* (1988), documentário maximalista lançado no centenário da abolição oficial da escravatura no Brasil que traçava um panorama sobre a situação da população negra no país ao longo de cem anos e questionava, afinal, o que de fato havia mudado na situação do negro brasileiro.

A segunda fase da obra de Bulbul é deflagrada pelo lançamento de *Pequena África* (2002), e se estende até a produção de *C.A.I.S.* (2012). Durante este período do trabalho de Bulbul como cineasta, confere-se a presença exclusiva de fitas em curta ou média-metragem, algumas das quais até rodadas em Mini DV, de forma prática e econômica.

Compõem essa segunda fase da obra de Bulbul, além dos supracitados títulos que marcam o início e o encerramento desta, os filmes *República Tiradentes* (2005, co-direção com Thiago Mendonça), *Samba no Trem* (do mesmo ano), *Referências, Zona Carioca do Porto* (ambos de 2006), *Poema para Solano* (2008), *O primeiro olhar* (2009), *Renascimento Africano* (2010) e *FESPACO* (2011). A lista aqui compilada tem como referência o portal do Centro AfroCarioca de Cinema, espaço co-fundado em 2007 por Bulbul visando estruturar oportunidades para a formação de novos cineastas negros, de periferia e de terreiro na cidade do Rio de Janeiro, e é balizada na filmografia diretorial completa do cineasta relacionada pelo livro Zózimo Bulbul, u*ma alma carioca* (De; Vianna, 2014, p. 72).

Pinçaremos, aqui, um recorte de três curtas: *Pequena África, República Tiradentes* e *Samba no Trem*. Acreditamos ser possível, através de um olhar conjunto sobre esses filmes, tecer considerações temáticas sobre a obra de Bulbul e identificar algumas questões sobre o papel das epistemologias negras na formação histórico-cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Pequena África

Parceria com o fotógrafo Walter Firmo, *Pequena África* enfoca a região que compreende os bairros cariocas da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e estende-se até a antiga Praça Onze[181]. A área era tradicionalmente habitada por uma população de ex-escravizados e seus descendentes, e é reconhecida como o terreno/terreiro no qual desenvolveram-se as práticas de adoração aos Orixás no Rio e o desenvolvimento do samba enquanto gênero musical. Isso se deu partir de encontros regularmente promovidos nas casas das sacerdotisas candomblecistas tratadas por *ialorixás* (e conhecidas como *tias*), que coordenavam cerimônias religiosas e rodas de música às escondidas, uma vez que as manifestações do conhecimento e da cultura negra eram

181 | Lira Neto esquadrinha a geografia da região em seu livro *Uma história do samba: as origens* (Neto, 2017, p. 27).

ativamente proibidas e perseguidas pelo poder oficial[182]. As sementes da "cultura afro-carioca" vinham sendo plantadas, agrupando influências de uma profusão de grupos etno-linguísticos africanos, povos distintos afunilados pelo agrupamento indiscriminado do tráfico negreiro[183].

O filme de Bulbul valoriza a arquitetura do casario tradicional, então ainda majoritariamente preservado na área, e em muito se beneficia das sensibilidades fotográficas de Walter Firmo. O discurso frontal que levanta questões sobre a chamada "Pequena África" e sobre as problemáticas que envolvem aquele território no passado e no presente são proferidas por figuras como o veterano ator e cineasta Waldyr Onofre e o ator mirim Douglas Silva.

O curta foi rodado em um período no qual a região encontrava-se em franco abandono e clamava pela preservação e maior divulgação de sua memória. O que se verifica, mais de vinte anos depois, é o resultado dos planos Porto do Rio, encampado pelas gestões César Maia na prefeitura carioca, e do plano Porto Maravilha, fruto das gestões Eduardo Paes: desapropriação e demolição do casario tradicional, outrora ocupado por comunidades quilombolas, para uma "revitalização" da região portuária da cidade sob propósitos turísticos. Hoje, a área é objeto de gentrificação e tem a preservação de sua memória cultural realizada de forma quase que totalmente simbólica, uma vez que o poder público varreu os remanescentes desta população para longe do território originalmente habitado por ela[184].

República Tiradentes

A exploração fílmica da temática da religiosidade afro-brasileira ganha tração em *República Tiradentes*, o segundo dos curtas de Bulbul que integramos a esta trinca. O filme parte de um episódio singular da história do Rio — o momento no qual a prefeitura, sob gestão de César Maia, cerca as praças e limita o livre acesso a estas para "reforçar a segurança" do perímetro[185] — para traçar um panorama sobre as epistemologias afro-brasileiras que se desenvolveram na cidade.

Bulbul enfoca a titular Praça Tiradentes e, por meio de uma abordagem documental/ficcional, explora o elo entre o passado e o presente nos arredores daquele espaço. Dos grupos de jongo aos casais vestidos para baile que dançam o dois-pra-lá-dois-pra-cá à luz do luar, dos Orixás iorubanos à fixação do catolicismo popular negro, o cineasta esboça um mapa da mina sobre como as tradições que aportaram no Rio em grilhões foram fundamentais no desenvolvimento da cultura carioca, à revelia da perseguição sofrida pelo Estado.

Se no curta anterior Bulbul traça uma geografia da chamada "Pequena África", em *República Tiradentes* ele retrata, fabula, brinca e encena sobre um tradicional espaço do centro do Rio, reavaliando-o enquanto local de sociabilidade afro-carioca possível nas primeiras décadas do século XX. Dos filmes de Bulbul escolhidos para o recorte deste artigo, é de longe o mais livre

182 | Ver *As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaços e identidade cultural no Rio de Janeiro*, artigo de Mônica Pimenta Velloso, 1990.
183 | Ver Nei Lopes, *Bantos, malês e identidade negra* (4ª ed. revista e atualizada, Autêntica, 2021).
184 | A esse respeito, ver as páginas finais da reedição de 2022 de *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, de Roberto Moura (Moura, 2022, p. 310-311)
185 | Para um trabalho de maior estofo sobre as mudanças no espaço urbano durante as gestões de César Maia frente a prefeitura do Rio, ver a tese de doutorado *A (des)construção do espaço carioca na 'era Cesar Maia' (1993-2008)*, de Viviani de Moraes Freitas Ribeiro, defendida na UFRJ em 2009.

em matéria de linguagem — assim como *Pequena África*, pode ser enquadrado sob o rótulo "docuficção", enquanto *Samba no Trem* é um documentário *stricto sensu*. O que os três filmes mais têm em comum é uma abordagem didática, focada na exposição e na explicação da história de certos elementos da cultura afro-carioca que é exemplificada através dos registros e da encenação. *República Tiradentes* é o mais encenado dos três: atores proclamam o texto com um diapasão quasiteatral, trajam figurinos que remetem à figura do malandro ou à indumentária de baile do início do século XX e dançam em voltas pela praça, em segmentos que são intercalados com as partes documentais que discutem a presença das formas de conhecimento negras na Praça Tiradentes do passado e do presente.

Samba no Trem

O título de *Samba no Trem* remete a um episódio emblemático da história do samba carioca, remontando à fundação da GRES Portela, nos anos 1920: os componentes do Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, que viria a se tornar a famosa azul-e-branca, embarcavam no trem da Central do Brasil ao saírem do trabalho trazendo instrumentos musicais debaixo de seus braços. Assim que a composição deixava a estação — pontualmente às 18h04 da tarde — davam início a uma roda de samba. Era assim que realizavam seus ensaios dentro da agenda laboral de todos. Por estarem no trem, eram blindados do jugo da Lei da Vadiagem, pretexto utilizado para encarcerar aqueles que tocassem o samba em espaços públicos: eram, a rigor, apenas trabalhadores voltando para casa[186].

Por volta de 1992, a história foi resgatada como uma iniciativa oficial por parte da concessionária férrea Supervia, da prefeitura do Rio e da comunidade sambista, para a recriação daquilo que passou a ser chamado de "Trem do Samba". Entrevistando sambistas e intérpretes como Monarco, Paulinho da Viola e Beth Carvalho, Bulbul empunha sua câmera Mini-DV para explorar o clima de festa na Central do Brasil e até mesmo dentro do trem, que passa pela Mangueira, segue por Madureira e termina em Oswaldo Cruz, reunindo os componentes das escolas de samba de cada região e abrigando numerosas rodas de samba.

O que parece interessar ao cineasta, mais do que fazer um registro brejeiro e festivo, é a coleta que ele faz em meio a um manancial de história oral que, quando compilada, passa a integrar as fileiras da história social do samba no Rio de Janeiro.

A título de conclusão: uma trilogia involuntária

Os filmes selecionados por este artigo conversam dentro de um arranjo comum: o de, através de uma exploração histórica, geográfica e social, frisar a importância das epistemologias negras na formação cultural da capital carioca. Alinhados no raciocínio deste trabalho, pode-se até dizer que formam uma espécie de trilogia involuntária.

186 | Ver Neto, *op. cit.*, p. 199-200.

Em *Pequena África*, compreendemos como se deu o desenvolvimento das matrizes culturais de uma população ex-escravizada, maciçamente vinda da Bahia, através de uma exploração visual de certos pontos emblemáticos para a história comum da presença negra no Rio, então sediada entre o porto por onde chegavam e o centro da cidade onde trabalhavam em ocupações informais, em meio a um mercado de trabalho artificialmente preenchido pela imigração europeia incentivada pelo Estado[187].

República Tiradentes mostra como essas produções de conhecimento tradicionais se enraizaram nas imediações do centro da cidade e tiveram seu papel na transformação do negro carioca em um sujeito urbano, integrando sua cultura — ainda perseguida oficialmente — a uma cidade que almejava-se cosmopolita, plantando as bases de uma epistemologia afro-brasileira em uma pretensa metrópole à beira-mar cujo poder oficial buscava moldar aos moldes franceses[188].

Com *Samba no Trem*, vemos o espalhar e o florescer dessa cultura para além da linha férrea, após a expulsão das populações que habitavam os morros do centro e a região da Pequena África, sob o pretexto da "modernização" da cidade, e sua realocação nos subúrbios e na Baixada Fluminense. É importante pontuar que todo o recorte histórico compreendido por esses filmes se dá no período de reformulação urbanístico-arquitetônica do Rio, que a rigor vai do fim do século XIX até por volta de 1930.

Bulbul quase sempre transita entre o documental e aquilo que chamamos de *quasidocumental*: atores-personagens que por vezes declamam textos didáticos e, em outros momentos, entrevistam não-atores envolvidos com a realidade das histórias postas em tela. Isso é visto em maior medida em *Pequena África* e *República Tiradentes*; *Samba no Trem* sendo francamente documental do começo ao fim. Através dos três curtas, somos apresentados a tradições culturais que sempre foram taxadas como primitivas, folclore ou *naïf*, guardando em verdade uma sofisticação própria, incompatível aos moldes culturais ocidentais ou ocidentalizados, e uma história ancestral que liga o Brasil à África, desenvolvendo-se em uma cultura popular que ganhou o Brasil e o mundo com o passar dos séculos.

Acreditamos ser possível, por meio desta breve exploração de três componentes da filmografia de Bulbul, pontuar alguns dos que parecem ser seus principais interesses como cineasta. O que uma análise completa de sua obra pode atestar é que Bulbul parecia almejar que seu trabalho abarcasse uma variedade de temáticas sobre a vida e a cultura das populações afro-brasileiras, africanas e Atlânticas — caso nos alcemos na noção de "civilização Atlântica", que enxerga um elo entre as populações negras espalhadas pelo mundo através da diáspora[189].

O espaço para uma análise mais tridimensional da obra completa de Bulbul permanece aberto, uma vez que não parecem abundar estudos que levam em conta o bojo de sua filmografia, incorporando uma análise da segunda fase às já vastas pesquisas sobre a primeira. Estudos de maior estofo sobre Bulbul seguem sendo publicados por aqueles que se interessam pelos

187 | Ver Sidney Chalhoub, *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, 2ª edição, Editora da Unicamp, 2001.
188 | Ver Oswaldo Porto Rocha, *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1986.
189 | Ver Paul Gilroy, O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência, 2ª edição, Editora 34, 2012.

cinemas negros brasileiros, e muitas das questões que envolvem sua figura — inclusive encampando um questionamento acerca de seu papel como pioneiro nos cinemas negros brasileiros — já vem sendo discutidas por pesquisadores, críticos e cineastas.

Referências

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim:* o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

DE, Jefferson; VIANNA, Biza (orgs.). *Zózimo Bulbul, uma alma carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Palmares/Centro AfroCarioca de Cinema, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 4ª ed. revista e atualizada. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022.

NETO, Lira. *Uma história do samba:* as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições:* cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1986.

RIBEIRO, Viviani de Moraes Freitas. A (des)construção do espaço carioca na 'era Cesar Maia' (1993-2008). 2009. Orientador: Mauro Kleiman. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaços e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p.207-228, 1990.

O Cinematógrafo na Exposição Nacional da Borracha de 1913: cinema científico e intermidialidade[190]

The Cinematograph at the 1913 National Rubber Exhibition: scientific cinema and intermediality

Ingrid Hannah da Silva[191]
(Doutora em Multimeios, UNICAMP)

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia[192]
(Doutor em Multimeios, UNICAMP)

Resumo: Este trabalho investiga o papel do cinematógrafo na Exposição Nacional da Borracha de 1913, realizada no Rio de Janeiro. Analisamos como filmes científicos europeus e documentários nacionais foram articulados com outras mídias (fotografias, mapas, artefatos) numa configuração intermidiática avant la lettre, servindo como ferramenta educativa e propagandística para promover a indústria brasileira da borracha.

Palavras-chave: Cinema científico, intermidialidade, Exposição Nacional da Borracha, cinema brasileiro, história do cinema.

Abstract: This paper investigates the role of the cinematograph in the 1913 National Rubber Exhibition held in Rio de Janeiro. We analyze how European scientific films and national documentaries were articulated with other media (photographs, maps, artifacts) in an intermedial configuration avant la lettre, serving as an educational and propaganda tool to promote the Brazilian rubber industry.

Keywords: Scientific cinema, intermediality, National Rubber Exhibition, Brazilian cinema, cinema history.

Introdução

Este trabalho investiga a primeira Exposição Nacional da Borracha (ENB) e o papel do cinematógrafo conjugado a outras mídias constituintes do evento. A ENB aconteceu entre 12 e 31 de outubro de 1913 no Palácio Monroe, no Rio de Janeiro, como tentativa do governo brasileiro de atrair investidores estrangeiros e revitalizar a indústria do látex nacional, já em declínio.

190 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 59: Novas mídias e acessibilidade no audiovisual, 03/10/2025 às 11h.
191 | Pesquisadora dedicada à historiografia do cinema mudo. Doutora e mestre pelo PPGMM – Unicamp.
192 | Prof. Associado do Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas.

A partir de 14 de outubro, cerca de cinco curtas-metragens foram projetados diariamente no salão nobre do Palácio Monroe e no jardim do pavilhão anexo. Autoridades políticas e científicas ministraram palestras, por vezes com projeções de imagens fixas ou "animadas", como na conferência do médico Carlos Chagas sobre doenças endêmicas amazônicas.

Contexto: a crise da borracha

Desde 1820 até os primeiros anos do século XX, a borracha brasileira dominou o mercado internacional. A ascensão da indústria automobilística elevou o valor dessa commodity, rendendo receitas volumosas para a região norte após 1850 (MARTINELLO, 2024).

Contudo, por volta de 1870, o inglês Henry Wickham realizou um dos maiores casos de biopirataria da história mundial. Sob a fachada de orquidólogo, Wickham selecionou mais de 70.000 sementes das melhores seringueiras, transportadas para os jardins botânicos de Londres e, em 1876, replantadas nas colônias britânicas do sudeste asiático em sistema de plantation (SILVA, 1962 *apud* MARTINELLO, 2024).

Em 1910, a primeira grande oferta da borracha britânica acenava com a futura tomada do mercado global. Apesar de 1912 representar o ápice da borracha brasileira, um ano depois o produto seria ultrapassado pela versão asiática. O sistema de cultivo britânico superava o brasileiro (extrativista) devido a pesquisas agronômicas, grande capital investido, ausência de predadores naturais, mão de obra barata e rotas de transporte mais eficientes (MARTINELLO, 2024).

Em resposta, o presidente Hermes da Fonseca criou a Superintendência em Defesa da Borracha (SDB) em junho de 1912. Apesar de breve, a SDB organizou estudos sobre o interior e norte do Brasil e liderou a participação brasileira em exposições internacionais. Seu grande feito foi organizar a Exposição Nacional da Borracha no Rio de Janeiro (TOLEDO, 1913).

A Exposição Nacional da Borracha

A ENB ocorreu de 12 a 31 de outubro de 1913 no Palácio Monroe e em um pavilhão anexo construído especialmente para a ocasião. Diferente das exposições industriais internacionais, a ENB foi idealizada como um "campo de estudos" sobre a história, economia, transporte, clima e geografia do país (TOLEDO, 1913).

A SDB formou comissariados estaduais cujos agentes percorreram municípios do interior colhendo informações, fazendo experiências, organizando estatísticas e angariando amostras da borracha, além de filmarem e fotografarem quando possível. Alguns percorreram centenas de quilômetros enfrentando climas rigorosos, alagamentos e febres perniciosas (O PAÍS, 18 abr. 1913).

Intermidialidade na ENB

A ENB estabeleceu três grupos oficiais de organização: o primeiro contrastava plantas, processos de extração, artefatos e estudos da borracha brasileira com os da asiática; o segundo reunia filmes sobre toda a evolução da indústria; o terceiro apresentava medidas de proteção à borracha brasileira (A ÉPOCA, 13 out. 1913).

A articulação entre artefatos físicos (maquinários, produtos), textos impressos (panfletos, catálogos), imagens fixas (fotografias, mapas, gráficos), projeções luminosas, filmes e palestras configura um exemplo significativo de intermidialidade avant la lettre. Como propõe Claus Clüver (2011, p. 20), a intermidialidade se refere às relações entre mídias, e "a maioria dos estudos de intermidialidade explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias."

Irina Rajewsky (2005) elenca três subcategorias de intermidialidade: (1) a "combinação de mídias" *(media combination)*, (2) as "referências midiáticas" *(intermedial references)*, e (3) a "transposição midiática" *(medial transposition)*[193]. No caso da ENB, identificamos claramente a "combinação de mídias", onde diferentes formas midiáticas coexistem no mesmo evento, cada uma mantendo sua especificidade, embora contribuindo para um efeito comunicativo integrado.

A ENB seguiu a orientação das Feiras e Exposições Universais da virada do século XX, fundadas no conhecimento científico, no ideal de progresso e no interesse em "educar" e "entreter as massas" através de diversos artefatos culturais ou midiáticos (GUNNING, 1994; MORETTIN, 2011).

O cinematógrafo como atração

Dois cinematógrafos funcionaram simultaneamente no salão principal do Monroe e no jardim do pavilhão anexo. As sessões, com média de seis filmes, funcionavam diariamente das 20h às 23h (JORNAL DO BRASIL, 14 out. 1913).

É possível que o cinematógrafo tenha sido grande responsável por atrair o público carioca, pouco interessado nos mostruários de borracha. Como relatou o Jornal do Comércio (1 nov. 1913, p. 1):

> Como gato por brasas, o público passava pelo mostruário de grandes bolas negras e mal cheirosas [...]. Os visitantes tinham pressa de subir ao segundo andar, onde iriam permanecer longo tempo, apreciando as maravilhas do cinematógrafo [...] Mas, se não fosse o cinema, que teria o público ficado sabendo de borracha?

Percebemos aqui o apelo educativo do cinematógrafo já impregnado na opinião pública, como se uma imagem pudesse valer por mais de mil palavras.

193 | As três subcategorias propostas por Rajewsky são: *media combination* (presença simultânea de múltiplas mídias), *intermedial references* (referência de uma mídia a outra) e *medial transposition* (adaptação de uma mídia para outra).

Os filmes da ENB

De 14 a 31 de outubro de 1913, cerca de 50 filmes foram projetados, muitos exibidos por até cinco dias. As películas brasileiras mostravam aspectos do Amazonas, Pará, Acre, Bahia, Ceará, Pernambuco, Mato Grosso e Minas Gerais. O comparativo estrangeiro trazia imagens das plantações de borracha no Sri Lanka, Malásia e outras regiões asiáticas. Havia também filmes de educação científica, provavelmente produzidos em estúdios europeus.

Infelizmente, não localizamos nenhum dos filmes brasileiros – tudo indica que nenhum deles tenha sobrevivido. Por isso aqui fazemos uso de documentos extra ou parafílmicos para embasar nosso resgate da Exposição.

No contexto da ENB, ainda era comum o uso arbitrário de "projeção luminosa/animada" e "filme" para se referir tanto a filmes quanto a projeções fixas (clichês fotográficos). Essa ambiguidade terminológica reflete o que Joachim Paech (2008) descreve como um momento de passagem intermedial, no qual as fronteiras entre diferentes formas de apresentação audiovisual ainda não estavam plenamente estabelecidas.

Caso exemplar: *Aspectos da Cidade de Fortaleza*

Aspectos da Cidade de Fortaleza, Capital do Estado do Ceará é o filme brasileiro sobre o qual conseguimos traçar um retrato mais definido. Os organizadores cearenses o encomendaram para mobilizar ações do governo federal e conseguir redirecionamento de verbas para a reconstrução do porto de Fortaleza.

Deputados cearenses convidaram pessoalmente o presidente Hermes da Fonseca e o ministro da Viação, Barbosa Gonçalves, para conferir o filme (O PAÍS, 22 out. 1913). É curioso que a gravidade estrutural do Ceará revelada na fita acompanhava o propósito da ENB de fazer um levantamento honesto do país, mas contrariava algo que a crítica cinematográfica brasileira futuramente defenderia: que o cinema brasileiro deveria apostar em ficções para a propaganda nacional e se abster de mostrar aspectos pretensamente negativos do país (BERNARDET, 2009).

À crítica ácida da revista *Careta* (25 out. 1913, p. 10) – que via o filme como gasto evitável – contrapõe-se o texto d'*O País* (22 out. 1913, p. 5), que reconheceu o lirismo da película. Precariedade e beleza, assombro e encantamento dividiam o espaço no ecrã. A amplitude da programação demonstra o uso estratégico do cinema como ferramenta política.

Filmes científicos e de divulgação

A partir da década de 1910, estúdios cinematográficos europeus e norte-americanos investiram em projetos que unissem instrução e entretenimento (GAYCKEN, 2015; CUARTEROLO, 2015). No mesmo diapasão, o cinematógrafo da ENB incluiu filmes sobre a indústria da borracha e "assuntos científicos ou simplesmente instrutivos" (O IMPARCIAL, 25 ago. 1913).

Curtas-metragens como *Estudos sobre os Insetos Sugadores* (Éclair), *Estudos sobre a Formiga* (Kineto), *A Circulação do Sangue, O Raio X, Habitantes Microscópicos, Os Micróbios da Água* e *Germinação das Plantas* foram intercalados aos documentários da borracha.

Em 1911 a Éclair havia criado a série "Scientia", dominante em filmes de popularização científica até 1914 (LEFEBVRE, 1993). As filmagens ocorriam em ambiente controlado, com laboratório de microcinematografia. *Estudos sobre os Insetos Sugadores* foi projetado quando Carlos Chagas palestrou sobre sua excursão ao norte do Brasil (SCHWEICKARDT; LIMA, 2007), pois as condições de saúde dos trabalhadores da borracha eram constantemente ameaçadas por doenças causadas por insetos hematófagos.

Germinação de Plantas, provavelmente dirigido por Frank Percy Smith para a Kineto, introduziu o uso bem-sucedido do *time-lapse*, acentuando o poder do cinema em manipular o tempo (GAYCKEN, 2015). Como dizia o lema da série "Urbanora", lançada nos anos 1910: "Divertir e entreter é bom. Mas fazer ambos e instruir é melhor"[194].

A curadoria cinematográfica

Ao analisarmos o catálogo de filmes exibidos na ENB, percebemos uma organização refinada e coerente, muito bem articulada. Títulos como *Excursão no Rio Parnaíba*, *Estado do Piauí, Xingú, Embarque de Borracha, Visita às Obras do Porto da Bahia e Escola*, e *A Navegação no Amazonas* elucidavam a preocupação com navegabilidade dos rios na rota de produção e exportação da borracha brasileira. *Por seu turno, filmes como A Circulação do Sangue*, *O Raio X*, *Habitantes Microscópicos*, e *Os Micróbios da Água* remetiam ao funcionamento do corpo humano e à qualidade da água, fundamental para a saúde coletiva e consequente oferta ou não de mão de obra nos seringais.

Mais ainda, Cultura da Mandioca em Malásia, Pesca a Dinamite, Cultura do Arroz, Indústria do Queijo, e *A Indústria Pastoril na Ilha de Marajó* tematizavam uma série de produtos alimentícios e técnicas agropecuárias. *Indústria da Madeira, Fábrica de Cordas, e Extração da Cortiça* lidavam com matérias-primas essenciais para a construção dos carros de boi, barcos, e barracões dos seringueiros. A presença desses três últimos títulos na ENB, por exemplo, inseria o negócio da borracha num contexto sócio-econômico brasileiro muito mais amplo.

Na ENB, o cinema operou como ponte entre diferentes mídias e públicos. Os filmes europeus traziam credibilidade técnica e científica, enquanto os nacionais ofereciam testemunho visual direto das condições brasileiras. Essa estratégia dual permitia que a exposição cumprisse simultaneamente objetivos educativos e políticos.

194 | Tradução livre do original: "To Amuse and Entertain is Good. But to Do Both and Instruct is Better. We Bring the World to You."

Considerações finais

Conforme Clüver (2011) e Rajewsky (2005), nas configurações intermidiáticas o significado emerge não apenas de cada mídia individual, mas das relações e tensões entre elas. Na ENB, essa dinâmica é evidente na sincronização entre palestras sobre doenças tropicais e filmes sobre insetos hematófagos, ou na justaposição entre maquinários físicos e filmes documentando seu uso.

A curadoria que intercalava filmes científicos europeus de alta qualidade técnica com documentários nacionais revela tanto a inserção do país nos circuitos internacionais de distribuição de filmes educativos quanto a consciência da necessidade de produzir imagens próprias para fins políticos e econômicos.

Em síntese, a ENB nos lembra que o cinema, em seus primeiros anos, raramente operava de forma isolada. Sua força residia em sua capacidade de dialogar com outras mídias. Compreender esses eventos através das lentes da intermidialidade nos permite reconhecer a complexidade das práticas culturais do período. A Exposição Nacional da Borracha de 1913, com toda sua ambição e contradições, permanece como testemunho de um momento em que o Estado brasileiro apostou na articulação intermidiática como estratégia de comunicação política.

Referências

BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

CUARTEROLO, A. El cine científico en la Argentina de principios del siglo XX: entre la educación y el espectáculo. *Revista História e Educação*, Porto Alegre, v. 19, n. 47, p. 51-73, set./dez. 2015.

GAYCKEN, O. *Devices of curiosity*: early cinema and popular science. London: Oxford University Press, 2015.

GUNNING, T. *The world as object lesson*: cinema audiences, visual culture and the St. Louis World's Fair, 1904. Film History, v. 6, n. 4, p. 422-444, 1994.

LEFEBVRE, T. *The Scientia production (1911-1914)*: scientific popularization through pictures. Griffithiana, Gemona, n. 47, p. 137-155, 1993.

MARTINELLO, P. *A batalha da borracha na segunda guerra mundial.* 3. ed. Rio Branco: Edufac, 2024.

MORETTIN, E. As exposições universais e o cinema: história e cultura. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 31, n. 61, p. 231-249, 2011.

PAECH, J. Intermedialität: mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: PAECH, J.; SCHRÖTER, J. (Orgs.). *Intermedialität analog/digital*: theorien, methoden, analysen. München: Fink, 2008. p. 14-30.

RAJEWSKY, I. O. *Intermediality, intertextuality, and remediation*: a literary perspective on intermediality. Intermédialités/Intermediality, n. 6, p. 43-64, 2005.

SCHWEICKARDT, J. C.; LIMA, N. T. Os cientistas brasileiros visitam a Amazônia: as viagens científicas de Oswaldo Cruz e Carlos Chagas (1910-1913). *História, Ciências, Saúde* - Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 14, suplemento, p. 15-50, dez. 2007.

SILVA, L. O. da. *A luta pela Amazônia*. São Paulo: Ed. Fulgor, 1962.

TOLEDO, P. de. I - Defesa econômica da borracha. *Relatórios do Ministério da Agricultura* (RJ), 1913.

WESTIN, R. Que fim levou o Palácio Monroe? *Senado Notícias*, 4 maio 2015. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/05/04/que-fim-levou-o-palacio-monroe. Acesso em: 30 mar. 2025.

Jornais

A ÉPOCA, Rio de Janeiro, ano II, n. 441, 13 out. 1913.

A NOITE, Rio de Janeiro, ano III, n. 708, 20 out. 1913.

CARETA, Rio de Janeiro, ano 6, n. 282, 25 out. 1913.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 14 out. 1913.

JORNAL DO COMÉRCIO - edição da tarde, Rio de Janeiro, n. 1250, 1 nov. 1913.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ano II, n. 264, 25 ago. 1913.

O PAÍS, Rio de Janeiro, ano XXIX, 18 abr. 1913.

O PAÍS, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 10607, 22 out. 1913.

Naturalismo, territórios e direção de arte: Uma observação de `Cidade- Campo` [195]

Naturalism, Territories, and Production Design: An Analysis of Cidade; Campo

Iomana Rocha[196]
(Doutora – UFPE)

Resumo: O artigo observa a direção de arte naturalista como uma prática de curadoria do real, enfatizando o papel dos objetos e outras materialidades na construção de territórios e paisagens. A partir de Milton Santos e da análise de Cidade; Campo (Juliana Rojas, 2024), discute-se como os sistemas de objetos organizam visualmente os espaços cênicos, orientando a leitura sensível do espectador sobre personagens, culturas e temporalidades.

Palavras-chave: Cinema, Direção de arte, naturalismo, território.

Abstract: The article examines naturalistic production design as a practice of curating reality, emphasizing the role of objects and other materialities in the construction of territories and landscapes. Drawing on Milton Santos and an analysis of Cidade; Campo (Juliana Rojas, 2024), it discusses how systems of objects visually organize scenic spaces, guiding the viewer's sensitive reading of characters, cultures, and temporalities.

Keywords: Cinema, production design, naturalism, territory

A construção da visualidade no cinema de estética naturalista tem sido frequentemente associada a uma pretensa transparência da mise-en-scène, na qual os elementos plásticos e materiais do espaço fílmico operariam como simples suporte da narrativa. Tal concepção, contudo, tende a obscurecer o trabalho ativo da direção de arte na organização sensível dos territórios representados. Este artigo parte da hipótese de que, longe de constituir-se como um gesto neutro ou invisível, a direção de arte em registros naturalistas atua como uma forma de curadoria do real, selecionando, organizando e potencializando objetos, texturas, cores e espacialidades que comunicam, dentre outras coisas, pertencimentos culturais, tensões territoriais e temporalidades sobrepostas.

Para sustentar essa perspectiva, propõe-se uma articulação entre a geografia humanista de Milton Santos (1996), especialmente sua formulação do "sistema dos objetos", e as reflexões de Jane Barnwell acerca da direção de arte naturalista, compreendida por ela como uma prá-

195 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Estética e Teoria da Direção de Arte Audiovisual – Sessão 1 – Imagem, registro e território.
196 | Doutora em comunicação - UFPE. Professora do Núcleo de Design e Comunicação UFPE/ CAA e do POSCOM - UFPE/CAA. Integra o NIDAA (CNPq). É diretora de arte em cinema desde 2007.

tica que opera por meio da observação minuciosa do cotidiano e da reorganização controlada do real diante da câmera. A partir desse arcabouço teórico, analisa-se o filme Cidade; Campo (2024), dirigido por Juliana Rojas, com direção de arte de Juliana Lobo e Daniela Aldrovandi.

Para desenvolver esta observação vamos nos centrar na articulação entre estética, materialidade e territorialidade. Parte-se do entendimento de que a direção de arte constitui uma instância fundamental da construção do espaço cinematográfico, especialmente em registros naturalistas, nos quais a organização dos objetos e das paisagens opera como mediadora entre narrativa, experiência sensível e processos socioterritoriais.

Direção de arte como curadoria do real

Jane Barnwell, ao analisar o trabalho da direção de arte no cinema e na televisão, insiste na necessidade de deslocar a compreensão dessa instância criativa para além da função decorativa ou meramente ilustrativa. Em *Production Design: Architects of the Screen* (2004), a autora enfatiza que a criação dos espaços fílmicos envolve pesquisa histórica, observação social, escolha rigorosa de materiais e uma organização minuciosa dos objetos no quadro. No caso das estéticas realistas e naturalistas, esse processo se intensifica: quanto mais o filme busca parecer "retirado do mundo", maior é o grau de mediação envolvido em sua construção.

É nesse ponto que se pode desenvolver a noção de direção de arte como uma curadoria do real. Embora Barnwell não formule o termo de modo sistemático, sua reflexão aponta para uma prática que consiste em selecionar fragmentos do mundo existente: objetos, móveis, arquiteturas, vestígios materiais, e reorganizá-los segundo uma lógica narrativa e sensível. A direção de arte, nesse sentido, não inventa apenas formas, mas decide o que do mundo será visível, como será enquadrado e em que relações será colocado, operando um gesto próximo ao do curador em artes visuais: escolher, agrupar, contextualizar e atribuir valor simbólico a elementos preexistentes.

Milton Santos e o sistema dos objetos: paisagem, território e materialidade do espaço

Para Milton Santos o espaço constitui-se como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações. Essa articulação permite compreender artefatos materiais como casas, móveis, ferramentas, máquinas, ruínas, utensílios domésticos, não como entidades isoladas, mas como partes integrantes de uma rede dinâmica de usos, práticas e temporalidades.

O que Santos denomina sistema de objetos refere-se, portanto, ao conjunto de formas materiais que se acumulam sobre a superfície terrestre e que resultam tanto de processos naturais quanto, sobretudo, da ação humana historicamente situada. Esses objetos carregam marcas técnicas, econômicas e culturais dos momentos em que foram produzidos, mas continuam a existir em novos contextos, sendo reaproveitados, ressignificados ou tensionados por práticas sociais contemporâneas. Nesse sentido, os objetos são, simultaneamente, heranças do passado e produtores do presente.

Essa concepção conduz a uma redefinição da própria ideia de paisagem. Longe de ser apenas aquilo que se oferece ao olhar, a paisagem, para Santos, é a materialidade visível do espaço, o conjunto de formas que condensam tempos históricos distintos. Trata-se de uma acumulação de temporalidades, na qual convivem objetos obsoletos e tecnologias recentes, ruínas e infraestruturas ativas, modos de vida tradicionais e fluxos contemporâneos. A paisagem, assim, funciona como arquivo material das transformações do território. Tal concepção aproxima-se das discussões contemporâneas sobre território formuladas por Haesbaert (2023), que enfatiza seu caráter relacional, processual e atravessado por disputas.

Transposta para a análise imagética, essa abordagem permite compreender a direção de arte como mediadora entre personagens e espaços. Ao organizar objetos e ambientes, a direção de arte constrói no filme sistemas que informam sobre modos de habitar, relações de trabalho, vínculos afetivos e rupturas históricas. A paisagem cinematográfica, conforme propõe Lefebvre (2006), deixa de ser mero pano de fundo para converter-se em agente narrativo, capaz de estruturar sentidos e afetos.

Ao articular paisagem, território e sistema de objetos, Santos oferece um caminho interessante para os estudos de cinema e, mais especificamente, para a direção de arte. Se a paisagem fílmica corresponde à superfície visível dos espaços encenados, ela é também composta por conjuntos de objetos que remetem a processos históricos e sociais. A direção de arte, ao selecionar, reorganizar e intervir nesses objetos, participa ativamente da construção dessa paisagem, instaurando uma leitura específica do território representado.

A partir de Santos, pode-se afirmar que a direção de arte funciona como mediadora entre sistemas de objetos preexistentes e sua reinscrição cinematográfica. Ao filmar um território o cinema não captura simplesmente o que está dado, mas reorganiza materialidades, enfatiza certos vestígios e silencia outros, produzindo uma paisagem fílmica que condensa determinadas leituras do espaço social. Essa operação não é neutra: ela implica escolhas políticas e culturais sobre quais temporalidades serão visibilizadas, quais objetos ganharão centralidade e quais formas de vida serão sugeridas.

Cidade; Campo

Em Cidade; Campo. Juliana Rojas articula duas histórias que tematizam deslocamentos e processos de reinscrição territorial. Na primeira, Joana, agricultora forçada a migrar para São Paulo após o rompimento de uma barragem inundar sua cidade natal, vivencia uma experiência de desterritorialização marcada pela perda dos referenciais materiais que estruturavam sua vida cotidiana.

Joana se vê obrigada a se adaptar à dinâmica da casa de sua parente no subúrbio de São Paulo. A direção de arte compõe o interior desta casa com móveis e eletrodomésticos usados, utensílios de baixo custo, sacolas, roupas empilhadas, objetos de plástico, elementos populares que demonstram de certa maneira aspectos econômicos, mas ao mesmo tempo, simbolicamente, reitera um modo de existência urbano mais descartável.

No decorrer da narrativa ela busca se reestruturar para recuperar sua autonomia. Ela consegue um emprego de diarista via um aplicativo de faxinas. Acompanhamos Joana adentrando em alguns apartamentos. Em cada apartamento acompanhamos a observação de Joana dos objetos que compõem esses espaços e, a partir deles, o espectador é convidado a ver essa cidade como um universo de múltiplas presenças e histórias.

Nesse sentido, o sistema de objetos que circunda Joana configura-se como um território instável, em permanente recomposição, onde a coexistência de artefatos de origens distintas produz um efeito de estranhamento. O território, conforme Santos, não é apenas uma porção de espaço, mas o resultado do uso social do espaço; em Cidade; Campo, tal uso é continuamente renegociado por meio da reorganização material dos ambientes, revelando a condição de desterritorialização da personagem.

Na segunda parte do filme, Flávia e Mara enfrentam as tensões decorrentes da mudança para a fazenda herdada pela família, espaço saturado por memórias e por conflitos latentes entre passado e presente. Aqui o sistema de objetos apresenta características distintas. Em vez da instabilidade e da precariedade urbana, observa-se um acúmulo denso de objetos. Esses objetos compõem uma paisagem saturada de vestígios, na qual o passado se manifesta como presença concreta. É no processo de organização desses objetos que a filha vai descobrindo camadas desse pai que ela desconhecia, ela vai se reconectando com o pai e se conectando com ela mesma.

Segundo Santos, os sistemas de objetos carregam temporalidades múltiplas: artefatos herdados de gerações anteriores coexistem com dispositivos contemporâneos, instaurando uma paisagem híbrida. Neste cenário, a direção de arte explora essa sobreposição ao colocar lado a lado instrumentos agrícolas obsoletos, móveis antigos, fotografias familiares e tentativas incipientes de modernização do espaço. Essa convivência material traduz o conflito vivido pelas personagens: a herança paterna impõe um modo de uso do território que entra em choque com seus desejos de transformação.

O gesto de limpar, reorganizar ou descartar certos objetos adquire densidade dramática, justamente porque implica intervir nesse sistema herdado, redefinindo as formas de apropriação do espaço. A direção de arte, ao enfatizar tais gestos, transforma a reorganização material em narrativa, explicitando a dimensão política da produção territorial.

Essa estratégia dialoga diretamente com a noção de Barnwell de direção de arte como curadoria do real: o filme seleciona fragmentos do mundo material e os organiza em conjuntos significantes, capazes de orientar a leitura do espectador sem recorrer à estilização. A naturalização desses objetos (seu aspecto gasto, ordinário, funcional) é precisamente o que lhes confere potência expressiva, pois permite que funcionem como índices de processos sociais mais amplos.

Direção de arte e alteridade

Para além de sua função organizadora da materialidade cênica, a direção de arte desempenha papel decisivo na construção da alteridade no cinema, isto é, na forma como determinados sujeitos, modos de vida e territórios são tornados visíveis e legíveis ao espectador. Em Cidade; Campo, a direção de arte assume essa função mediadora ao articular paisagens urbanas e rurais como campos de experiência culturalmente situados.

Ao produzir essa curadoria do real, no sentido proposto por Jane Barnwell, a direção de arte do filme constrói territórios que não se apresentam como meros recortes documentais, mas como composições cuidadosamente organizadas para produzir efeitos de leitura no espectador. Os espaços são dotados de densidade histórica e social por meio da seleção de materiais, da organização dos interiores e da convivência entre objetos de temporalidades distintas, instaurando uma gramática visual que participa ativamente da construção das personagens como sujeitos territorializados.

Essa dimensão curatorial ganha densidade política quando colocada em diálogo com Jacques Rancière (2009). Ao discutir a "partilha do sensível", o filósofo aponta que toda organização estética define o que pode ser visto, dito e sentido em uma comunidade. Aplicada à direção de arte, essa formulação permite compreender que a seleção dos objetos e dos espaços não apenas cria atmosferas, mas participa ativamente da construção social dos sujeitos representados. Decidir quais marcas materiais da pobreza, do trabalho, da memória ou da precariedade entram em cena é também decidir como determinados grupos serão percebidos.

Nesse contexto, a curadoria do real torna-se um gesto ético: ela regula a distância entre observação e exotização, entre visibilidade e estigmatização. Em Cidade; Campo, a direção de arte evita o espetacular ao privilegiar objetos ordinários, desgastados, funcionais, produzindo territórios que se oferecem ao olhar como espaços vividos.

A noção de curadoria também pode ser enriquecida a partir das reflexões de Giuliana Bruno sobre espaço e paisagem no cinema. Bruno, em Atlas of Emotion (2002), entende os espaços fílmicos como superfícies sensoriais que articulam memória, movimento e afeto. Embora não trate diretamente da direção de arte, sua concepção de espaço como tecido emocional permite pensar a curadoria do real como produção de atmosferas que orientam a relação afetiva do espectador com os territórios representados.

Assim, a construção do "outro" em *Cidade; Campo* não se dá por exotização ou caricatura, mas pela inscrição rigorosa dos personagens em paisagens densas, historicamente marcadas e materialmente complexas — processo que reafirma a direção de arte como instância ética e política da representação cinematográfica.

Considerações finais

Compreendida nesse horizonte ampliado, a direção de arte pode ser pensada como prática simultaneamente estética, narrativa e política. Estética, porque envolve decisões formais relativas à cor, textura, composição, etc; narrativa, porque estrutura a coerência do universo ficcional; política, porque participa da construção de imaginários sobre espaços sociais e formas de vida. Ao decidir quais objetos ganham centralidade, quais temporalidades são tornadas visíveis e quais traços culturais são enfatizados, a direção de arte institui regimes de visibilidade que orientam a leitura do espectador.

A análise desenvolvida ao longo deste artigo buscou demonstrar que a direção de arte em filmes naturalistas não pode ser compreendida como instância neutra ou meramente funcional da encenação cinematográfica. Ao contrário, ao operar como curadoria do real, a direção de arte assume papel central na construção dos territórios fílmicos e na mediação da experiência sensível do espectador. Em *Cidade; Campo,* tal operação se revela particularmente produtiva, uma vez que os processos de deslocamento, herança e reinscrição espacial encontram nos objetos e nas paisagens seus principais vetores de materialização dramática.

Referências

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 2012.

BARNWELL, Jane. *Production design:* architects of the screen. Londres: Wallflower Press, 2004.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion:* journeys in art, architecture, and film. New York: Verso, 2002.

FERREIRA, Benedito (org.) et al. *Dimensões da direção de arte na experiência audiovisual*. Rio de Janeiro: NAU, 2023.

HAESBAERT, Rogério. Território. *GEOgraphia*, Niterói, v. 25, n. 55, e61073, 2023.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena:* a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Senac São Paulo; Edições Sesc, 2014.

LEFEBVRE, Martin. *Landscape and film*. New York: Routledge, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:* técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

Processos de individuação e criação audiovisual territorializada[197]

Territorialized Audiovisual Creation: Individuation Processes

Isaac Pipano[198]
(Doutor – UFF)

Resumo: Este artigo investiga processos de territorialização em experiências de formação audiovisual no Ceará. A partir da cartografia de três cenas formativas com jovens de centros socioeducativos e escolas do interior, o estudo demonstra que a formação audiovisual situada opera menos pela transmissão técnica e mais pela individuação coletiva. Propõe-se o conceito de policultura audiovisual como alternativa às lógicas hegemônicas do ensino de cinema.

Palavras-chave: Formação audiovisual; Territorialização; Individuação técnica; Montagem; Policultura audiovisual.

Abstract: This paper investigates territorialized audiovisual education in Ceará, Brazil. Through the cartography of three formative scenes — involving youth from socio-educational detention centers and schools in non-metropolitan cities — the study shows that situated audiovisual training operates through collective individuation rather than technical transmission. The concept of audiovisual polyculture is proposed as an alternative to hegemonic film education models.

Keywords: Cinema and education; Territorialization; Collective individuation; Audiovisual polyculture; Montage.

Desfundar os modelos universais

Como imaginar processos de formação em cinema e audiovisual sem reproduzir as lógicas hegemônicas que subjugam a dimensão técnica à condição de uma ferramenta, no interior de um quadro de dominação-servilidade? Esta pergunta orienta as reflexões deste trabalho, que emerge de experiências concretas de formação audiovisual realizadas na Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza (CE), entre 2021 e 2022. Partimos de um incômodo: os modelos tradicionais de ensino de cinema operam, frequentemente, por uma lógica que poderíamos chamar de monocultural ou *universalizante*: transmitem procedimentos técnicos padronizados, desvinculados dos territórios onde habitam os corpos que aprendem e das problemáticas que atravessam suas existências.

197 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: MESA Territórios sensíveis: cosmologias, corpos e encruzilhadas audiovisuais.
198 | Professor e pesquisador (UFF). Doutor em Comunicação. Desenvolve projetos de pesquisa na interface entre cinema, educação e tecnologias.

No livro *Quadros de Guerra*, Judith Butler (2015) demonstra que os corpos são enquadrados antes mesmo de serem percebidos. Quer dizer, a fotografia, o cinema, as artes, os aparatos de controle e vigilância, as redes sociais, operam sobre representações que precedem ao encontro. Essa compreensão é central para pensarmos a formação audiovisual em contextos de vulnerabilidade social. Os jovens com quem trabalhamos chegam aos processos formativos já sobrecodificados: antes de estudantes, na vida social, são com frequência enquadrados por alcunhas que os denominam como "infratores", "bandidos", "perdidos", "NEM", dentre outras. A questão que se impõe, assim, é tanto de natureza técnica, quanto ética e política: como criar condições para que esses corpos aprendam audiovisual à medida que são oferecidas experiências que escapem aos enquadramentos que lhes são impostos?

Este artigo propõe uma resposta provisória, construída a partir de três cenas de formação que funcionam como casos paradigmáticos, entretanto, que não devem ser tomados como *exemplares*. A distinção é decisiva. Se um modelo oferece uma estrutura replicável, adaptável a qualquer contexto, as cenas descritas aqui funcionam a partir de sua singularidade e iluminam um problema - a formação audiovisual - sem necessariamente prescrever soluções transferíveis. São, portanto, pistas, tentativas, irreprodutíveis que revelam o que acontece quando os fundamentos habituais da formação são suspensos e deixam de funcionalizar os processos.

Cena 1: Praia de Iracema, Fortaleza

Um grupo de dez jovens, entre 14 e 17 anos, atravessa o pátio da Escola Porto Iracema das Artes, aos gritos. A escola ocupa o prédio da antiga Capitania dos Portos, no centro de Fortaleza. O pátio é amplo, com paredes brancas grafitadas. Os jovens estão visivelmente alterados. Eles integram o projeto *[des]enquadrar*, percurso de formação audiovisual, cuja referência ao livro de Butler (2015), acima citado, é deliberada: partimos do pressuposto de que os corpos são enquadrados antes de serem percebidos. No caso destes jovens, as marcas parecem ainda mais indeléveis sobre seus corpos, pois são jovens egressos de centros socioeducativos.

Para nós, educadores, a escola de artes é um laboratório de produção de mundos. Para eles, mais uma instituição opressora. Em função disso, tentamos adotar uma postura, com mais ou menos sucesso no decorrer da formação: não nos permitir ser enquadrados como juízes ou agentes policiais. Assim, nosso trabalho cotidiano consiste em escapar ao enquadramento que os jovens tentam nos impor e, simultaneamente, criar situações para que eles escapem aos enquadramentos impostos por nós, como sociedade. O desafio é complexo: a imagem de "menor infrator", que tanto lhes tira, também lhes confere um tipo de poder — sentem-se valentes, dispostos a enfrentar toda a ordem institucionals. Essa imagem oprime, mas é também o território de onde sabem agir. Fora dela, acreditam não ser, nem ter: nada.

É um grupo constituído integralmente por homens, quase exclusivamente de negros e pardos. Nossas expectativas são modestas: não esperamos que todos se interessem por cinema, desejamos apenas que o tempo vivido ali ofereça algo distinto do que a vida lhes proporcionou até então. O aprendizado com audiovisual seria uma decorrência.

Em uma tarde qualquer do processo formativo de longa duração, uma situação em especial deflagra um novo desafio pedagógico: em vez de virem diretamente à escola, os jovens decidem passar pela praia, no início da tarde, para um mergulho. Antes de entrarem na água, entretanto, são abordados por um policial. Os relatos divergem nos detalhes, mas convergem no essencial: foram sumariamente enquadrados como "marginais", tiveram o acesso à praia barrado e foram impedidos de saltar da Ponte Velha, local habitado pela população jovem local.

A aula de fotografia daquele dia é dedicada então à seguinte questão: o que fazer a partir daí? Joice Scavone, pesquisadora e produtora do projeto, e Joyce Vidal, fotógrafa cearense, propõem uma intervenção estético-política. Na tarde seguinte, os estudantes retornariam à praia, no exato ponto onde aconteceu a abordagem. Contudo, desta vez, iriam munidos de câmeras e gravadores. Não se tratava apenas de vestir uniformes ou carregar equipamentos. A câmera, como objeto técnico, poderia instaurar uma nova possibilidade sensível, fazendo esses corpos vibrarem em outra frequência existencial. Três meses depois, o estudante de cinema, Isaac Morais, estagiário do projeto, montou as imagens, assistido pelos estudantes, com o título de *A praia é nossa*!.

Cena 2: Itapipoca, interior do Ceará

Dois jovens deixam a escola no final da tarde e retornam ao bairro onde moram. Sentam-se em frente ao portão de casa, cultivando um dos hábitos mais característicos da vida comunitária urbana: dispor a cadeira na calçada para ver o tempo passar. Um deles é pardo, trans, veste-se de branco e usa um colar de contas, tem cerca de trinta anos. O outro é um rapaz negro de dezessete anos, alto e esguio. A conversa é interrompida pelas luzes de um giroflex. Vermelho, azul, vermelho, azul. O protocolo é conhecido: primeiro, a luz que intimida; depois, a sirene que incomoda; por fim, a abordagem que violenta. Os dois são revistados sem motivo, de forma truculenta. Para o rapaz trans, a abordagem inclui camadas adicionais de violência simbólica. A polícia os libera sem nada encontrar.

Ambos participam de um percurso de audiovisual no projeto *aBarca*, que propõe a regionalização e interiorização das atividades formativas da Escola Porto Iracema das Artes. Enquanto a capital concentra atividades artísticas, o interior carece de projetos estruturados. O *aBarca* atua na contramão dessa tendência concentracionária. Após experimentações em diversas áreas do audiovisual, o grupo debate possíveis filmes ou experiências de realização que integrem imagem-movimento, som, corpo, música e performance. O artista local, Cacheado Braga, media o processo com escuta atenta.

O rapaz mais velho propõe um filme sobre a experiência da noite anterior. A proposta não passa pela reprodução da violência — o que configuraria uma revitimização, embora essa estratégia tenha sua validade em casos traumáticos —; mas por um gesto de sustentação e reinscrição do trauma. A forma fílmica se oferece como campo de experiência para que aqueles corpos se reterritorializem. Se a abordagem foi motivada por preconceito interseccional (racismo, in-

tolerância religiosa, violência de gênero), a criação passa necessariamente pela afirmação dos corpos e seus desejos, compondo outro plano existencial. O filme, intitulado *Baques e Batuques*, opta por manter no extracampo o enquadramento policial.

Cena 3: Iguatu, interior do Ceará

Wylliana Nascimento, professora do módulo *Sonoridades* no projeto *aBarca*, caminha até o espaço das aulas, localizado no contraturno de uma escola. No trajeto, encontra um volume de fotografias abandonado no lixo. O acervo contém retratos analógicos em preto e branco. Intrigada, a professora leva o material para a sala de aula.

Os estudantes tentam identificar a origem das fotos. As imagens ganham contorno histórico: 1974, enchente do Rio Jaguaribe. Centenas de famílias são desalojadas, casas derrubadas pela força das águas, muitos perdem tudo. As fotografias apresentam casas submersas, um homem pedalando, uma bicicleta com os pneus semicobertos de água. Mas também registram uma festa de casamento, um fusca estacionado em uma garagem — eventos que não se articulam diretamente à tragédia.

Diante desse arquivo desterritorializado, o trabalho com as imagens não busca restaurar seu sentido original à procura de um tempo perdido. O grupo produz um deslocamento, acolhendo o acervo como objeto alheio. As fotografias não são incorporadas como ilustração ou documento histórico, simplesmente. Funcionam como "corpo estranho", algo que não pertence ao território da formação, mas que, por sua estranheza, força esse território a se abrir em busca de outras conexões.

Nessa cena, a montagem aparece não apenas como técnica de edição, mas como operação de *agenciamento*. O agenciamento não preexistia ao encontro; constituiu-se no próprio processo. Pela montagem, as fotografias ganham vida nova não porque recuperam sua função original, mas porque animam novas composições, criam novas possibilidades de afetar e ser afetadas. Os participantes também se *individuam* nesse processo — não são mais apenas estudantes em um módulo de sonoridades, tornam-se agentes de um processo que faz coexistir memória coletiva e criação transindividual, arquivo e invenção, passado e presente.

Território e individuação técnica

As três cenas cartografadas permitem adensar uma reflexão sobre os processos de territorialização e desterritorialização que atravessam a formação audiovisual. Essa compreensão se enriquece quando articulada ao que Célia Xakriabá ensina sobre educação territorializada (2018). Para a educadora e liderança indígena, não há processo formativo desvinculado do território onde se desenvolve. Território, aqui, não é apenas espaço geográfico — aldeia ou escola —, mas também território simbólico, ancestral, cosmológico.

A educação territorializada parte então do pressuposto de que todo processo formativo está entrelaçado às especificidades do lugar onde acontece, às memórias que habitam aquele espaço, aos modos de vida que ali se envolvem.

Se todo território é efeito de agenciamentos, como argumentam Deleuze e Guattari, um território constrói-se a partir de componentes de passagem e de componentes que marcam uma parada, que instalam uma morada. Territorializar é criar consistência, marcar diferenças que fazem diferença. Desterritorializar, por sua vez, não significa abandonar um território, mas abrir-se a devires outros, a linhas de fuga que podem ou não levar à constituição de novos territórios. Os agenciamentos articulam corpos e regimes de signos numa trama que se movimenta à medida que processos de criação se instauram.

Essa perspectiva se articula ao que Nêgo Bispo (2015) ensina sobre confluências. O pensador quilombola demonstra que os povos tradicionais desenvolveram sistemas de conhecimento baseados em confluências, diferentemente do pensamento ocidental hegemônico hegemônico, que opera majoritariamente por contraposições. Enquanto a lógica contrapontística cria oposições excludentes — ou isto ou aquilo —, a lógica confluente permite que diferentes saberes, temporalidades e modos de criação coexistam, afetando-se mutuamente. A noção de confluências de Bispo se aproxima à conjunção "e" deleuziana (Deleuze; Parnet, 1998): ambos os conceitos operam numa simultaneidade de ações que não se excluem, coexistindo em termos diferenciais. Isto e aquilo, não isto ou aquilo.

No que concerne à formação audiovisual, esse problema nos desloca para o centro do debate entre técnica e estética. As câmeras e gravadores nas mãos dos jovens são "máquinas abertas" que pressupõem uma relação de individuação mútua entre operadores e dispositivo técnico. A metáfora do maestro que Gilbert Simondon (2020) desenvolve ao pensar os dispositivos técnicos é esclarecedora: o maestro só pode reger os músicos porque toca a peça executada por eles tão intensamente quanto todos eles; ele os modera ou os apressa, mas é igualmente moderado e apressado por eles (Simondon, 2020, p. 128). Quer dizer, há uma relação de ressonância, de individuação recíproca que opera por confluência, não por contraposição. Isso explica por que não se ensina a técnica audiovisual de modo universal, como se houvesse procedimentos predefinidos aplicáveis a qualquer contexto. O aprendizado técnico — fotografar, filmar, gravar som, editar — passa inevitavelmente por uma experiência vivida, por um problema, pelo engajamento em uma matéria específica. A técnica emerge da confluência entre problema territorial e possibilidade inventiva; não preexiste a ela.

É por isso que insistimos que o fazer cinema não nasce de um conhecimento prévio sobre como representar traumas, de um modo "justo" de representação, de uma adequação dos corpos a um regime de imagens e sons que os antecede. A forma fílmica se constitui no próprio processo de enfrentamento das dinâmicas contextuais, numa individuação conjunta entre os corpos afetados, o território onde se inscreve e as possibilidades técnicas do cinema que podem ser mobilizadas ali — onde se congregam dimensões materiais, econômicas e fluxos de produção.

Não se trata de formar técnicos competentes no manejo universal de equipamentos. Trata-se de criar condições para que processos de individuação coletiva emerjam através de encontros técnicos singulares. Propomos chamar essa abordagem, provisoriamente, de policultura audiovisual. A metáfora agrícola é deliberada e dialoga com o vocabulário de Nêgo Bispo. Contra a monocultura — que impõe uma única espécie, esgota o solo e elimina a biodiversidade —, a policultura cultiva múltiplas espécies em consórcio, fortalecendo o ecossistema como um todo. Do mesmo modo, contra a monocultura audiovisual, que impõe formas universais, procedimentos padronizados, estéticas hegemônicas, a policultura audiovisual cria condições para que múltiplas experiências cinematográficas possam emergir, cada uma enraizada em seu território, cada uma respondendo a suas problemáticas específicas.

Por fim, cabe ressaltar que este artigo não oferece um modelo a ser replicado, mas uma perspectiva a ser experimentada. A policultura audiovisual não é um método fechado; é uma disposição ética e política que reconhece a multiplicidade dos territórios e a singularidade dos encontros. Cada contexto formativo exigirá suas próprias invenções, suas próprias confluências, suas próprias montagens. O que se compartilha não é a forma, mas a abertura para que outras formas possam emergir.

Referências

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

XAKRIABÁ, Célia. *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá*: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Uma perspectiva coreográfica no filme Arca Russa: espaço, museu e montagem em movimento

Isis Gasparini

Tela preta, iniciam os créditos, uma orquestra soa leve bem ao fundo e gradualmente se intensifica em ruído, embora sua presença seja atravessada por uma espécie de filtro temporal: o som parece chegar até nós amortecido, como se carregasse consigo resquícios de uma outra época, entremeando-se a um som de vento que evoca memórias distantes. Uma voz em off se anuncia: "*Abro os olhos e não vejo nada! Nenhuma janela, nenhuma porta. Me lembro que ocorreu uma desgraça, todos fugiam para se salvarem cada um como podia, quanto a mim, não me lembro. Não!*"

Chegando aos dois minutos de projeção, a primeira imagem se forma na tela: uma mulher sorridente, vista levemente em *contra-plongé*, seguida por outra mulher, ambas com trajes sofisticados — vestidos volumosos, chapéus adornados e casacos de pele exuberantes, descem, ou são ajudadas a descer de um carro de época, espécie de carruagem. Trata-se de uma chegada, algo que se anuncia como gesto inaugural, marcado pela presença aristocrática de duas figuras femininas e acompanhadas de outros tantos homens da corte imperial russa que se destacam no quadro.

A câmera, então, recua alguns passos, ampliando nosso campo de visão à medida que essas personagens avançam. Rapidamente, a câmera pivoteia à direita alterando a perspectiva: agora, acompanhamos seu deslocamento por trás, seguimos adentrando com elas o interior de um edifício. O enquadramento se mantém à altura dos ombros, o que cria uma sensação de proximidade e imersão, ao mesmo tempo em que enfatiza o movimento coletivo e agitado dos corpos. Há uma dinâmica ligeiramente acelerada no deslocamento — uma agitação que sugere urgência, como se estivéssemos chegando tardiamente a um acontecimento ainda desconhecido, cuja natureza iremos em breve tentar decifrar.

O filme Arca Russa (Russkij Kovcheg, 2002), dirigido por Aleksandr Sokurov, é uma obra já bastante celebrada do cinema contemporâneo, constituída por um único e ousado plano-sequência de 97 minutos. Realizado no interior do Hermitage, em São Petersburgo na Rússia, um dos

maiores e mais antigos museus do mundo, foi filmado em perspectiva subjetiva em apenas três tomadas, todas realizadas no dia 23 de dezembro de 2001, data que também marca o solstício de inverno na Rússia, o dia mais curto do ano. Trata-se de uma obra que coloca o espectador como personagem e nos oferece uma experiência imersiva que mistura História e ficção. Enquanto espectadores, somos convidados a acompanhar um narrador por dentro das histórias guardadas nesse acervo, configurando-se em uma experiência que nos fará sentir como condutores das imagens, como se fôssemos nós mesmos a operar o enquadramento da câmera.

A escolha de Sokurov por realizar um longa-metragem em um único plano-sequência vai além do virtuosismo técnico e revela muito sobre o modo como o filme articula um fluxo contínuo entre diferentes temporalidades, sendo capaz de construir sua montagem a priori e, por meio da qual se inscreve como um gesto estético que reorganiza os próprios fundamentos da montagem cinematográfica.

Em outras palavras, quando o corte tradicional da montagem é deslocado em favor de um movimento ininterrupto da câmera e dos corpos no espaço, o que se produz é uma espécie de coreografia: uma organização precisa de gestos e deslocamentos no espaço e no tempo que envolve corpos, objetos, a arquitetura e outras temporalidades. Essa articulação transforma o espaço fílmico em um espaço performativo que torna câmera e corpos, parte de um dispositivo coreográfico, no qual a própria dinâmica do movimento assume a função de montagem.

Nas palavras do diretor, no documentário anexo que acompanha o DVD do filme, “A escolha do plano-sequência permitiu sentir o museu como um organismo vivo, não apenas um cenário.” A cinematografia, assinada por Tilman Büttner — que também operou a steadicam —, se realiza em um percurso contínuo e cuidadosamente controlado de aproximadamente 1.300 metros, atravessando 33 salas do museu. Esse movimento, ao mesmo tempo em que evidencia sua função imersiva, parece simular o nosso próprio deslocamento, como se fôssemos também operadores do estabilizador, conduzindo o olhar e nos transportando para dentro das cenas.

A fim de recriar cerca de 300 anos da história russa, o filme envolveu mais de 2.000 atores e figurantes, três orquestras ao vivo, um corpo de balé, e inúmeros figurinos adornados detalhadamente, fieis àqueles que aparecem nas pinturas dos séculos XVIII e XIX.

O enredo segue a jornada onírica de um narrador sem rosto, que parece perdido em um delírio dentro do museu, enquanto dialoga com um marquês francês saído do século XVIII, Astolphe de Custine (1770-1857), interpretado por Sergei Dreiden, que ocupa a “boca de cena” e nos guia por cada um dos espaços do museu, personagem esta que demarca uma perspectiva ocidental sobre a Rússia. O verdadeiro protagonista, no entanto, é o próprio Hermitage, apresentado como um arquivo vivo de memórias e histórias, um lugar onde o passado aristocrático russo e o presente se encontram.

Nesse arco de 97 minutos, Arca Russa nos traz a duração integral de um percurso que se inicia pelos bastidores de um ensaio e, no entanto, condensa muitos outros tempos históricos que criam uma ambiência onírica, onde a realidade e a fantasia coabitam. Nesse recorte de tempo e no modo de enquadrá-lo, não passa despercebido aquilo que o diretor exclui:

> O filme inteiro pode ser visto como o apagamento vigilante do inteiro período soviético, do qual nada é mostrado, salvo sua ausência. Também o filme ensaia o apagamento da tradição cinemática dominante, os "originais" procedimentos de montagem de Serguei Eisenstein, e das filmagens da vida com seus numerosos cortes como tentado pelo Cine-Olho de Dziga Vertov. (KUJUNDZIC, 2003) apud Kathalian na p. 106

Além da sobreposição de temporalidades, o filme oferece pistas que acentuam sua natureza híbrida entre a ficção e uma narrativa histórica. Nesse jogo entre tempos e camadas narrativas, ocupamos também a posição de fantasmas, como se fizéssemos parte de um mundo que não mais existe, mas que ainda pode ser percorrido. Nesse processo, o filme sugere que nós, espectadores, também habitamos algum lugar instável da história ou que gostaríamos de fazer permanecer, reforçando a efemeridade de nossa própria existência. Essa reflexão é cristalizada na frase que encerra a obra: "Somos condenados a navegar para sempre, a viver para sempre." pela voz do narrador.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BORGES, Cristian. O Cinema como Dança: sobre a natureza fluida e intemporal das imagens em movimento. In: Anais do 32° Encontro Anual Da Compós. Campinas: Galoá, 2023.

BRUNO, G. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. London: Verso. 2002.

EISENSTEIN, S. "Montage and Architecture". In Glenny, M. e Taylor, R. (orgs). Eisenstein Volume 2: Towards a Theory of Montage. Londres: British Film Institute. 2010.

KAHTALIAN, Matheus. Arca russa, arca de contradições. Galaxia (São Paulo, Online), n. 23, p. 98-110, jun. 2012.

LEAHY, Helen Rees. Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing. Routledge, 2012.

MACHADO, Alvaro. (Org.). Aleksandr Sokúrov. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SOKUROV, Alexander. (2002). Entrevista nos extras do DVD: Arca Russa. São Paulo, Versátil.

O filme-retrato e a figuração do rosto entristecido: uma constelação emotiva[199]

Film-portrait and the figuration of the saddened face: an emotive constellation

Iury Peres Malucelli[200]
(Mestre – Sem vínculo)

Resumo: O artigo busca delinear, tendo em vista a noção de filme-retrato e suas possíveis estilísticas, uma constelação fílmica da figuração da expressão facial da tristeza em obras que buscam a composição fílmica de retratos de sujeitos. Com essa investida, esperamos compreender de que formas a expressão das emoções – movente e ativa – está articulada em imagens cinematográficas que se voltam para rostos a serem retratados em movimento, em oposição à tradicional estaticidade do retrato pictórico.

Palavras-chave: Filme-retrato, Expressão das emoções, Close-up, Constelações fílmicas.

Abstract: Considering the definition of “film-portrait” and its stylistic approaches, this article seeks to outline a filmic constellation of the figuration of the sad face in works that aim at the composition of film-portraits of subjects. With this endeavor, we hope to understand in what ways the expression of emotions – moving and active – is articulated in cinematographic images that focus on faces portrayed in motion, in opposition to the traditional static nature of the pictorial portraiture.

Keywords: Film-portrait, Expression of the emotions, Close-up, Filmic Constellations.

Este artigo lida com uma pequena constelação (SOUTO, 2020) de três filmes a partir da questão central: de que formas a expressão facial da tristeza aparece no filme-retrato, e como ela opera nessa forma de representação? Duas frontes serão abertas: em primeiro lugar, serão lançadas bases conceituais para justificar a pergunta de pesquisa e dar sustentação argumentativa à investida analítica. Em segundo, imagens-chave dos três filmes do *corpus* serão analisadas, a fim de identificar de que maneiras os filmes, em conjunto, são passíveis de constituírem uma constelação da figuração do rosto triste na estética do filme-retrato. O artigo conclui-se com algumas breves reflexões acerca da natureza retratista das obras analisadas.

199 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST ESTUDOS COMPARADOS DE CINEMA – SESSÃO 2. REFLEXÕES SOBRE OS MÉTODOS DE COMPARAÇÃO.
200 | Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Pela mesma instituição, é bacharel em Cinema e Audiovisual.

Rosto e filme-retrato

O rosto humano se constitui, no desenvolvimento da história cultural no Ocidente, como uma superfície expressiva a ser desvendada. O rosto é um importante ponto de contato da relação de empatia entre os sujeitos: lugar de expressão, de linguagem, mas também uma superfície pública. De tal modo, ele está sujeito a restrições e a tentativas de domínio e entendimento plenos, seja por projetos de conhecimento ou pela imposição de normas de conduta, bons costumes etc. Representativo dessa imposição é o exemplo da fisiognomonia, antiga ciência que remonta desde a antiguidade grega e tem um desenvolvimento conceitual na Europa a partir do século XVI. Pretensamente, os estudiosos da fisiognomonia se dispuseram a desenvolver um código legível dos traços faciais dos sujeitos – traços expressivos, comportamentais, congênitos etc. –, aliando o corpo físico a características "internas", de caráter moral e de personalidade. Há o intuito de "conhecer" os homens e ter sobre eles um entendimento absoluto, o que acaba também estabelecendo o rosto como uma superfície codificada e legível nas relações da vida civil. Courtine e Haroche afirmam que

> a observação do rosto é um instrumento para governar os outros. O projeto fisiognomônico inscreve-se assim no espaço da observação natural do homem, visando a fundar uma antropologia física, mas também no espaço das práticas civis, que tem a ver neste caso com uma antropologia política e social (2016, p. 29).

Para o fisionomista, a expressão das emoções é, por vezes, um problema, poia no geral ele prefere lidar com a imagem do rosto fixado em um suporte, sem alterações repentinas, sendo assim mais passível de "leitura" (DOANE, 2021, p. 107). Tal método impõe um problema, no que tange à natureza movente do rosto. A emoção e suas expressões, contraditoriamente, são "instáveis", rejeitam a fixidez. Elas estão em perpétuo movimento, são da natureza do acontecimento. Nesse sentido, dialogamos com o pensamento da fenomenóloga polonesa Edith Stein, cuja tese de doutoramento lida com o tema da empatia. Ela explica a expressão das emoções nesses termos:

> sentimentos liberam ou motivam vontades e ações, por assim dizer. O sentimento está relacionado com o aparecimento da expressão exatamente da mesma forma. O mesmo sentimento que motiva uma vontade pode também motivar o aparecimento de uma expressão. E o sentimento, por natureza, prescreve qual expressão ou qual vontade poderá motivar. Por natureza, deve sempre motivar alguma coisa, deve sempre ser 'expressado'[201] (1989, p. 52).

A emoção constituiria, portanto, uma espécie de liberação do sentimento através da materialidade do corpo e, nesse processo, se daria a relação com o outro. Se trata de um movimento constante, "de dentro para fora". O sentimento não se completa a não ser que seja "descarregado", transformado em ato.

201 | Tradução livre.

Tradicionalmente, o gênero pictórico do retrato também se volta aos sujeitos enquanto figuras fixadas no tempo, em uma tela, tendo representados seus lugares sociais e quadros existenciais. Retratos invocam uma ausência, mas também certos ideais – familiares, de classe, de profissão etc. Pode-se dizer que o retrato é um gênero da arte cuja função atende a predicados de uma ideia de civilidade. Como aponta a pesquisadora Eunice Ribeiro,

> sensivelmente até à ruptura impressionista da segunda metade do século XIX, o retrato pensou-se sistematicamente a partir de esquemas tipológicos fixos, conformes a uma mesma lógica de repetição de formatos representativos: situamo-nos, no geral, face a formas institucionalizadas, obedientes a arquétipos figurativos e a imagens mentais razoavelmente mineralizadas (2008, p. 288).

Dessa forma, a expressão das emoções é deixada de lado novamente, em prol de um ideal de legibilidade dos sujeitos. Atos expressivos acabam por se tornar, então, fenômenos a serem evitados na representação retratista, como algo secundário à figura dos sujeitos (BRILLIANT, 2008, p. 112).

Ainda que o retrato nunca tenha chegado a ser um gênero no cinema (AUMONT, 1998, p. 37), certamente podemos invocar tentativas de composição de retratos realizados com imagens em movimento. Tratamos, aqui, de uma espécie de modo de representação que corre de forma latente no terreno das formas cinematográficas, ao qual nos arriscamos chamar de "filme-retrato". Luiz Carlos Oliveira Júnior aponta a existência desse desejo de uma representação do outro em certos filmes, ao descrever o retrato filmado:

> Um retrato feito com imagem em movimento é uma obra audiovisual em que o que está em jogo é menos uma narrativa fundada no desenvolvimento de uma ação dramática do que a *mise en scène* de um desejo reiterado de retratar um sujeito ou um rosto, de fixar o seu "ser" por retoques sucessivos e esforço prolongado de observação, seja transcodificando os motivos formais e os protocolos figurativos do retrato pictórico, seja inventando um modo novo de conceber um retrato com base nas especificidades do meio utilizado (2017, p. 189).

O filme-retrato, de maneira geral, não parece utilizar o *close-up* da mesma forma como ele é utilizado nos cinemas narrativos – como ponto de articulação de olhares na dinâmica do plano/contraplano, como centro comunicador, de onde partem os diálogos, ou como superfície legível através da qual se constrói a psicologização dos personagens. Outra característica relevante é que a ilusão de movimento da imagem cinematográfica transmuta a investida retratista. De repente, não é mais tão fácil abstrair a expressão das emoções – ou, de maneira geral, tudo que é transitório no comportamento humano. Isso é crucial para que entendamos as dinâmicas de representação dos filmes analisados a seguir, pois seus interesses retratistas também parecem ser outros em relação às do retrato pictórico tradicional, por levarem em conta a imagem cinematográfica enquanto superfície movente.

O rosto entristecido no filme-retrato

A figuração da expressão facial da tristeza é muito prevalente nos três filmes que fazem parte da constelação abaixo (figura 01). Cada um deles é uma tentativa retratista à sua maneira, partindo dos seus próprios códigos estilísticos e, nos três, a expressão entra em jogo a partir do rosto.

Figura 01: Constelação de três filmes-retrato.



Fonte: composição própria a partir das cópias digitais dos filmes.

Começaremos nossa reflexão com o *Teste de Câmera* de Anne Buchanan, realizado por Andy Warhol. Se buscamos lidar com o aparecimento da emoção movente na imagem cinematográfica, aqui ela está condensada em movimentos sutis, quase imperceptíveis. Nos três minutos do filme, a retratada mantém o rosto imóvel, sem piscar, encarando a objetiva. O movimento mais marcante do filme é o das lágrimas que escorrem dos seus olhos.

Uma primeira dúvida que surge é a da natureza do choro. Buchanan não pisca uma vez sequer no filme inteiro. Seriam as lágrimas motivadas pelo sentimento, ou simplesmente uma função fisiológica, uma resposta do organismo aos olhos expostos por muito tempo ao ambiente? Essa dúvida em relação à natureza do rosto faz parte da dinâmica do filme e da performance da retratada. A pesquisadora Noa Steimatsky se pergunta: por estar liberta das âncoras narrativas ou biográficas, as lágrimas de Anne Buchanan seriam menos autênticas? Ela escreve:

> Uma força bruta do cinema permeia o Teste de Câmera de Buchanan: que direito temos de descartar suas lágrimas sob o pretexto de causas mecânicas ou fisiológicas? [...] Sejam condicionadas tecnologicamente, reflexos corporais ou um índice do esgotamento físico ou psicológico da performer, as lágrimas se oferecem a nós, e nos afetam (2017, p. 65).

Nesse sentido, a duração cumpre um papel determinante. Somos forçados a ver um rosto que chora por três minutos ininterruptos e a conviver com sua dúvida, evidenciando a relação que se estabelece com esse outro do filme – que não é a da identificação límpida da natureza do sujeito, mas a da presença de um estado do ser momentâneo. O que de fato chega a nós, neste pequeno filme-retrato, é a emoção de Buchanan em sua imagem.

Já em *Les hautes solitudes*, a expressão da emoção aparece nas imagens por uma brecha que existe entre o registro e a encenação. É um longa-metragem sem faixa sonora dirigido por Philippe Garrel e protagonizado por Jean Seberg, que encena uma série de situações que dificilmente remontam a um quadro narrativo mais amplo, mas que dão a ver um tipo de humor específico, que se estende de um torpor melancólico ao desespero.

Diferente da composição chapada no filme de Warhol, o trabalho fotográfico de Garrel valoriza um peso fotogênico do visível, dando ênfase ao volume realçado pela luz e sombra e deixando escapar o fundo que dá lugar ao rosto de Seberg e seus contracenantes, às vezes tão próximos que cobrem toda a dimensão do quadro. O retrato aqui é composto pelos jogos de encenação da Seberg-atriz que, no ato, se deixa ver em seu caráter expressivo.

O plano na figura 01 é quase um teste de câmera por si só. Seberg está enquadrada em frente a uma janela, onde performa uma série de expressões faciais de maneira contínua, sem parar por mais que poucos segundos na mesma pose ou expressão. A cena dura cerca de três minutos e nela se destaca a miríade de emoções que a atriz revela.

Novamente, não se trata tanto de identificar a encenação ou o registro espontâneo na imagem, mas sim de tentar perceber que, através desse movimento constante, do corpo e da expressão, o rosto se transforma em uma máscara que solapa a fixidez do retrato. O que se revela, ou se produz, no filme-retrato, parece ser menos a ideia legível de um "eu", e mais a própria matéria do rosto que se concretiza em atos. Se no filme a pose é transmutada em encenação, Seberg incorpora a performance da emoção no seu quadro existencial.

Pensar o sujeito retratado que encena nos leva ao *Retrato de Jason*, longa realizado por Shirley Clarke. O dispositivo do filme é simples: uma câmera posicionada em um quarto de hotel filma o retratado – Jason Holliday – respondendo perguntas e narrando acontecimentos da sua vida. A montagem no filme é mínima, limitada às mudanças de rolo. Ainda que existam cortes no filme, a sua filosofia é a da manutenção do momento da tomada em sua integridade.

O filme se revela em sua dimensão de construção sobre a realidade: nos reenquadramentos e nas tentativas específicas de desvelar a natureza de Holliday, seja através dos questionamentos das vozes fora de quadro ou de uma câmera que se comporta de forma analítica, em

uma dinâmica de aproximação e perscrutação pelo corpo. Se em *Les hautes solitudes* há um trabalho em conjunto entre retratista e retratada, aqui essa construção se dá muito mais através de uma espécie de jogo de forças entre Clarke e Holliday.

Holliday, que buscava à época alavancar uma performance em uma casa noturna, trata o filme quase como um teste de câmera. Performance e verdade são quase indistintas em seus atos. Ele narra, encena, ri de si mesmo, conta piadas, ao mesmo tempo em que toda sua vida é disposta através das histórias que conta.

Não existe ingenuidade no comportamento da câmera que, de novo, assume uma função mais analítica e menos expressiva frente a Jason. A cena em que ele chora, próximo ao final do filme, denota bem isso. O choro é causado pelas provocações de uma pessoa que está fora de quadro, mas a câmera permanece enquadrando o rosto de Jason em um longo plano de *close-up*. O choro pode representar tanto um "vacilo" frente à câmera, que desde o início parecia buscar por essa brecha, ou então outro desdobramento do ato do próprio Jason, que passa da narração e da contação de história ao acontecimento em si. O retrato de Jason se concretiza no meio do caminho entre o questionamento da retratista e a construção deliberada do retratado, e o que permanece do registro é um olhar atento para a verdade do ato do choro.

Conclusão

As brevíssimas análises acima permitem chegar a alguns pontos iniciais. Os filmes colocados em constelação se relacionam com a expressão da tristeza a partir de seus efeitos de presença, vistos na composição imagética e na ação das pessoas retratadas. Ainda que se trate de filmes que prezem pelo registro e pela tomada fidedigna das figuras, eles não parecem cercear o ato expressivo dentro de um sistema que enquadre os sujeitos em uma estabilidade imutável, afirmando o que são, categoricamente.

Em segundo lugar, a relação entre retratista e retratado se dá na composição do retrato através da forma fílmica, cuja impermanência impede a fixação plena das figuras em quadro, nos moldes do que poderia ser um retrato tradicional. Os filmes se valem desse fato e incorporam o jogo entre mobilidade e fixidez na encenação e no registro. E em terceiro, a distinção entre espontaneidade e performance no ato expressivo parecem indistintas, e a importância depositada nessa diferenciação parece menor do que a crença na performance da ação que decorre enquanto acontecimento expressivo.

Ademais, vale dizer que o filme-retrato carrega em si outras vontades, procedimentos e possibilidades de encontro ou construção retratista, quando posto em relação ao retrato pictórico. Se se busca, no cinema, compor um retrato, o debate que se trava é com as desfigurações da escala, o corte, a duração, o movimento, o encontro com o outro e o papel performativo desse outro, que age frente à câmera e não é construído a partir de uma diretriz representativa fixa. Tais apontamentos fazem parte de uma aproximação inicial ao objeto do filme-retrato, ainda polivalente em suas possibilidades e exemplos concretos.

Referências

AUMONT, J. **El rostro en el cine**. Buenos Aires: Paidós Ibérica, S. A., 1998.

BRILLIANT, R.. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008.

COURTINE, J.-J. HAROCHE, C. **História do rosto** – Exprimir e calar as emoções. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.

DOANE, M. A. **Bigger Than Life** - The close-up and scale in the cinema. Durham e Londres: Duke University Press, 2021.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. Retratos em movimento. **ARS**, São Paulo. v. 15, n. 31, p. 183-208, 2017.

RIBEIRO, E. Poéticas do Retrato - o desgaste das figuras. **Diacrítica, ciências da Literatura**, Braga. n. 22/3, p. 265-322, 2008.

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

STEIMATSKY, N. **The Face on Film**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

STEIN, E. **On the problem of empathy**. Tradução de Waltraut Stein (inglês). Washington, D.C.: ICS Publications, 1989.

Longas-metragens indígenas – uma realidade embrionária[202]

Indigenous feature films – an embryonic reality

Ivonete Pinto[203]
(Doutorado – Universidade Federal de Pelotas)

Resumo: Este artigo indexa e examina a produção e a circulação de longas-metragens dirigidos por indígenas no Brasil. Pra tanto, parte de um contexto histórico e de um cenário político para entender os desafios de autonomia simbólica e quão embrionária ainda se encontra esta produção, sobretudo quando cotejada com a de outros países.

Palavras-chave: Cinemas indígenas, longas-metragens, indexação, circulação.

Abstract: This article indexes and examines the production and circulation of feature films directed by Indigenous filmmakers in Brazil. To do so, it draws on a historical context and a political landscape to understand the challenges of symbolic autonomy and how embryonic this production still is, especially when compared to that of other countries.

Keywords: Indigenous cinemas, features films, indexing, circulation.

Um ponto fundamental para a abertura de qualquer análise sobre cinema indígena consiste na constatação de que "filmes indígenas", entendidos em sentido amplo, vêm sendo produzidos em diversos países ao menos desde a segunda metade do século XX. Tratam-se de obras para povos indígenas, por realizadores indígenas e sobre experiências, narrativas e problemáticas indígenas.

As primeiras produções reconhecidas como filmes indígenas situam-se no campo da etnografia visual e foram realizadas por cineastas navajos, no contexto de um experimento conduzido em 1960 pelos antropólogos Sol Worth e John Adair, voltado à investigação das formas de percepção e representação do mundo por populações nativas. Como observam Kuhn e Westwell (2012), essas iniciativas constituíram tentativas iniciais de autoinscrição e autorrepresentação indígena via imagens cinematográficas e videográficas.

Em termos de formação, vale registrar uma iniciativa mundialmente emblemática. Em 1969, o National Film Board of Canada (NFB) instituiu um programa específico de formação voltado a cineastas indígenas, promovendo a produção de filmes assinadas por povos originários. No Brasil, o fato histórico quanto à formação indígena teve início com o projeto Vídeo nas Aldeias, coordenado por Vincent Carelli na década na década de 1980.

202 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão Comunicações Individuais.
203 | Doutorado pela USP; investiga os cinemas periféricos; foi pesquisadora visitante na Universidade de Leeds/UK (2024), com pesquisa sobre cinemas indígenas na Nova Zelândia, Canadá, Austrália e Brasil.

Neste artigo, busca-se traçar as circunstâncias de produção do cinema indígena brasileiro e, a luz delas, realizar um mapeamento que identifique os filmes em longa-metragem, cujo desdobramento se dá no modo de circulação. Justificamos este critério, pois os estudos sobre cinema indígena tendem a não separar curtas de longas-metragens e apresentam-se incipientes quanto à circulação, restringindo-se com frequência a informações genéricas.

A delimitação do atual estágio desse estudo opta por trabalhar com filmes que possam ser pensados como "indígenas por eles mesmos". Ou seja, filmes dirigidos exclusivamente por indígenas, sem codireções com não indígenas. A direção envolvendo apenas pessoas indígenas é fruto do entendimento de que em codireções o olhar do não indígena interfere, contamina a percepção dos eventos retratados. E nosso esforço também se direciona à busca por autores indígenas que refletem sobre o tema, de modo que alguns □ ainda que poucos □, estejam contemplados.

Outro aspecto da metodologia aplicada aqui considera apenas longas-metragens de pelo menos 70 minutos, de acordo com a classificação brasileira definida pela Ancine. Parte-se de um pressuposto básico: um longa-metragem é aquele que possui duração suficiente para ser exibido em uma sessão única em salas de cinema comercial ou em festivais e mostras de cinema na seção de longas-metragens.

A lacuna quanto à indexação da produção indígena ao redor do mundo, dirigida exclusivamente por indígenas em longa-metragem, fica evidenciada quando encontramos apenas uma obra dedicada a este recorte: "Native Features – Indigenous films around the world" (2008), de Houston Wood. O livro teve uma atualização em 2016, posto que a primeira versão apresentava somente indígenas de países de língua inglesa e a segunda incluiu a América Latina. Mesmo assim, sem ainda incluir o Brasil, possivelmente porque o primeiro longa-metragem dirigido por um indígena aqui, *O Povo que Veio do Fundo do Rio*, de Juanahu Iny Karajá (2014), foi exibido apenas em circuito universitário.[204] Portanto, é para contribuir para o preenchimento desta lacuna que este artigo se apresenta.

Contexto brasileiro

É na década de 1960 que surge no Brasil o cinema indígena que veio a se consolidar nos anos seguintes com as novas tecnologias, especialmente do vídeo. Na década de 1970, os timbira, na região do Maranhão, foram os primeiros povos originários a manusear uma câmera. Em incursões com câmeras VHS àquela comunidade, o cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci propiciou os experimentos que resultaram mais tarde no filme *Conversas no Maranhão* (1983). Contudo, como nota Gadêlha (2024), a ficha técnica do filme indica que todas as funções foram realizadas pelo diretor não indígena, utilizando-se dos registros produzidos pelos timbira. Outro

204 | Não houve cobertura da crítica, nem informações sobre sua exibição em eventos. A principal plataforma de exibição é o YouTube, onde foi postado em 15 de novembro de 2014 no canal do Centro de Documentação e Informação dos Povos Indígenas (CEDIPP). O filme contou com produção do Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada da ECA/USP. A versão disponível está incompleta e é intitulada Berahatxi-rbi Olodu Mahadu (O Povo que Veio do Fundo do Rio).

momento de pioneirismo em relação a indígenas operando câmeras, foi quando os Kayapós começaram a realizar seus próprios vídeos, contando com equipamentos cedido pela A Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

Já o primeiro longa-metragem que traz na direção um indígena é *As Hiper Mulheres* (2012), lançado no International Film Festival de Rotterdam. Takumã Kuikuro divide a direção com os não indígenas Carlos Fausto e Leonardo Sette. O filme representou um passo importante para que a representação indígena fugisse dos estereótipos.

Como veremos, a autoria do cinema indígena brasileiro é um processo recente em termos históricos. Países economicamente desenvolvidos e cujo processo de autonomia e libertação dos seus povos nativos já vem de décadas, há filmes de autoria indígena (roteiro e direção) que se apresentam como ficções elaboradas, com enredos que vão além das pautas identitárias. Se traçarmos um rápido paralelo com o cinema indígena da Nova Zelândia, do Canadá e da Austrália, partindo do critério de que, assim como o Brasil, são nações colonizadas por europeus, veremos que estão em outro patamar de produção.[205] Além de longas de ficção dirigidos exclusivamente por indígenas, conquistaram espaços mais amplos. Sem abandonar as temáticas indígenas, como as lutas pela preservação da cultura (ver Murray,2008, e Stam, 2023), marcam presença em festivais não segmentados e possuem seus próprios canais de televisão.[206]

Para Macek et al (2020), as condições de produção e os produtos originados são um resultado de seu ambiente econômico, cultural, político e social. Portanto, o estágio em que se encontra o cinema indígena nos países citados, naturalmente é outro. Entretanto, não considerar o cinema indígena na lógica da circulação, seria apartá-lo da sociedade, por menos que signifique em termos quantitativos, por mais periféricos que sejam. E levando em conta o crescimento da economia voltada ao streaming, é preciso pensar também que o cinema conduzido por indígenas no Brasil deverá ambicionar maior circulação, na proporção em que políticas públicas são investidas na formação voltada ao audiovisual.

Desde que os modos de produção foram alterados com as novas tecnologias, os indígenas brasileiros são cada vez mais agentes ativos na captação de imagens. Segundo Macedo (2023) é possível com isso vislumbrar um novo tipo de autonomia simbólica. E este é o ponto que gostaríamos de ressaltar: trata-se de uma autonomia simbólica na medida em que os filmes, independente do dispositivo, não possuem uma autonomia enquanto produto do mercado audiovisual e não disputam espaço nas salas comerciais de cinema.

Os filmes indígenas brasileiros, majoritariamente curtas-metragens, são exibidos apenas em mostras, festivais e algumas plataformas de streaming, como as do Sesc, IMS e o Itaú Cultural Play. Por sua vez os poucos longas-metragens, mais ainda, não alcançam mercado de exibição convencional, não permitindo retorno de bilheteria, lógica dos filmes lançados em

205 | Cabe o registro, embora o cenário seja o americano, de *Reservation Dogs* (2021), a primeira série criada, escrita, dirigida e atuada por indígenas norte-americanos.
206 | A Nova Zelândia tem um canal para programação exclusiva de filmes indígenas em maori, a Whakaata M□ori; a Austrália possui o NITV - National Indigenous Television), e o Canadá a APTN - Aboriginal Peoples Television Network.

circuitos comerciais. Em geral, são produções de natureza documental, de cunho antropológico, que limitam a imersão artística dos projetos. Esta observação, diga-se, tem como parâmetro produções não indígenas.

A conjuntura da parca produção em longas-metragens indígenas no Brasil deve ser relacionada à fragilidade dos direitos civis indígenas. As lutas pelo direito à terra ainda são sanguinárias; o garimpo e o agronegócio, protegidos pelos setores da política nacional, não permitem que haja avanços. Desta maneira, a demarcação de telas, defendida por Krenak (2021) é até agora incipiente. O indígena brasileiro, mesmo que de posse de equipamentos e com formação técnica apropriada, ainda não assume as produções e quando assume, trabalha em um formato que dificulta as pretensões de sustentabilidade.

Longas-metragens

Neste cenário, encontramos na programação de festivais, mostras e canais de streaming, cinco longas até o fechamento deste texto (dezembro 2025), dentro da delimitação desta pesquisa, ou seja, longas com mais de 70 minutos e dirigidos exclusivamente por indígenas. Se incluídas as produções na forma de codireção com não indígenas, teremos mais oito títulos. Do total de 13 filmes, todos são documentários, exceto *A Transformação de Canuto* (codireção com não indígena). *Yãmĩyhex: As Mulheres-Espírito* possui partes encenadas, mas somente para reconstituir a história. Chama a atenção também a quantidade de filmes dirigidos por mulheres indígenas.

Os filmes com direção exclusiva de indígenas são: *Yãmĩyhex: As Mulheres-Espírito*, *Mundurukuyü, a Floresta das Mulheres-peixe*, *Força das mulheres pataxó da aldeia mãe, O Povo que Veio do Fundo do Rio* e *Virou Brasil*.

Yãmĩyhex: As Mulheres-Espírito (76', 2019), dirigido por Isael Maxakali e Sueli Maxakali (Povo Maxakali), registra os rituais e a espiritualidade do povo Maxakali e teve exibições em festivais não segmentados. Em função disso, o filme conseguiu o feito atípico de despertar o interesse da crítica. Como destaca Nayara Reynaud, *"é um raro exemplar que chega ao circuito de festivais de um cinema feito por indígenas e não somente sobre eles, como outros títulos dentro desta mesma seleção do Olhar 2020."* (REYNAUD, 2020).

Mundurukuyü, a Floresta das Mulheres-peixe (72", 2024), dirigido por Idira Akay Munduruku, Beka Saw Munduruku e Rilcélia Akay Munduruku (Coletivo Audiovisual Daje Kapap Eypi), trata da mitologia Munduruku e tem seu êxito de circulação que pode ser creditado à ficha técnica, que envolve roteiro e produção do não indígena Estêvão Ciavatta, premiado diretor do documentário *Amazônia Sociedade Anônima* (2019). A coprodução é da GloboFilmes com GloboNews.

Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe (73', 2019), tem direção de Vanuzia Bonfim e Caamini Braz. A exibição em espaços restritos implicou em uma cobertura restrita. A produção é citada somente no site Filmow, onde usuários podem avaliar e comentar sobre a obra. O filme

é objeto de análise de um artigo acadêmico de (PORFÍRIO, 2021), onde o autor examina como o filme constrói uma "imagem contra-colonial" ao entrelaçar a linguagem cinematográfica com a cosmologia ameríndia.

O Povo que Veio do Fundo do Rio (70', 2014), é dirigido por Juanahu Iny Karajá. Não houve cobertura da crítica para este registro etnográfico, nem informações sobre sua exibição em eventos. A principal plataforma de exibição é o YouTube, sendo que a versão disponível está incompleta.

Virou Brasil (91', 2019), tem direção de Arakurania, Arawtyta'ia, Hajkaramykya, Pakea, Paranya, Petua e Sabiá, retrata a vida dos Awá-Guajá e é resultado de uma oficina do projeto Vídeo nas Aldeias, com a assinatura de Vincent Carelli como produtor. Foi exibido em eventos como o "Cinema Indígena em Debate". Integrou a programação da plataforma gratuita Sesc Digital.

Considerações finais

Este artigo buscou indexar a produção assinada por indígenas em longa-metragem, tentando compreender as razões do estágio embrionário em que se encontra. Não ignoramos, contudo, que a metragem é uma convenção de mercado. Se ampliarmos a visão, cumpre apontar, para outro campo do audiovisual que está, talvez, provocando mais sedução e que leva mais indígenas a buscarem conhecimento técnico no audiovisual. A chamada de capa da Folha de São Paulo na véspera do Dia dos Povos Indígenas, 19 de abril, não deixa dúvidas deste prenúncio: "Vozes Visionárias do TikTok destaca criadores indígenas". Na reportagem, a influenciadora We'e'ena Tikuna afirma: "Isso mostra que a nossa voz está ecoando. Abrir essas portas é protagonizar nossas histórias." (Real 2025).

A chegada ao TikTok no atual cenário está vinculada a um processo de apropriação, pelos indígenas, das novas mídias tecnológicas. Pitman (2018) relata sobre o programa Indigenous Mobile Phones, que já em 2009 disponibilizava aparelhos celulares com câmeras para indígenas. O objetivo da experiência brasileira, tal qual o de Vincent Carelli em *Martírio* (2016), era promover a captura de imagens pelos próprios indígenas para registrar e divulgar violações de direitos humanos.

Podemos também ressaltar a iniciativa que indexa filmes dirigidos por mulheres, pois existem coletivos só para elas, como a *Katahirine Rede Audiovisual de Mulheres Indígenas*. A considerar a organização das mulheres indígenas e as produções utilizando novas plataformas, é possível apontar o futuro com um crescimento exponencial de longas-metragens dirigidos por mulheres. Quanto à circulação, nossa hipótese ainda nos leva a uma ocupação, também exponencial, para o espaço do streaming. No entanto, a legitimação deste cinema, que envolve prêmios em festivais de cinema não segmentados, e uma inserção mercadológica com distribuição para salas comerciais de cinema, ainda é embrionária.

Referências

GADÊLHA, A. *Demarcação de Telas: um panorama histórico e estético dos longas-metragens indígenas no Brasil*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Pelotas, Cinema e Audiovisual, 2024.

KRENAK, A. "Instituir mitologia: audiovisual indígena, um cinema de ação". In: DUARTE, D. et al. *Cosmologias da imagem*: cinemas de realização indígena. 1ª edição. Belo Horizonte/MG: Filmes de Quintal, 2021.

KUHN, A.; WESTWELL, G. *A Dictionary of Film Studies* (1 ed.) Oxford: Oxford University Press, 2012.

MACEDO, M. H. Jaria Helena Japiassu. "O registro audiovisual de autoria indígena no cinema brasileiro: uma perspectiva decolonial do patrimônio cultural imaterial". *Revista Caliandra*, v. 3(1), p. 89-108, 2023.

MACEK et al. *Digital Peripheries The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective*. Springer Open, 2020.

PITMAN, T. "Warriors and Weavers: The Poetics and Politics of Indigenous Appropriations of New Media Technologies in Latin America". Modern Languages Open. Liverpool University Press, 2018. DOI: https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.207

PORFÍRIO, I. "Entre o fogo quente e o fogo frio, uma imagem: o filme Força das Mulheres Pataxó da Aldeia Mãe". *Tropos*: Comunicação, Sociedade e Cultura. Universidade Federal do Acre. v. 10, n. 2, 2021.

REAL, Nayani. "Vozes Visionárias', do TikTok, destaca criadores indígenas." Folha de São Paulo online, 15 abr, 2025. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/blogs/hashtag/2025/04/vozes-visionarias-do-tiktok-destaca-criadores-indigenas.shtml. Acesso em 15, abr, 2025.

REYNAUD, N. "Olhar 2020 | Dia 3 – A força das raízes". *Nervos*. Disponível em https://www.nervos.com.br/post/olhar2020-dia3. Acesso em 10, mar., 2020.

STAM, Robert. *Indigeneity and the Decolonizing Gaze: Transnational Imaginaries, Media Aesthetics, and Social Thought*. London/ New York/Dubin: Bloomsbury, 2023.

WOOD, Houston. *Natives Features – Indigenous films around the world.* New York/London: Continuum Books/ Bloomsbury Publishing, 2008.

Cultivar o Solo da Imagem: Breve Constelar de uma resistência Indígena na Animação Brasileira[207]

Cultivating the Image's Ground: A Brief Constellational Study of Indigenous Resistance in Brazilian Animation

James Zortéa Gomes[208]
(Doutor em Poéticas Visuais – PPGAV-UFRGS)

Resumo: O texto articula relações entre solo, gesto e desenho no cinema de animação brasileiro, tomando Sinfonia Amazônica (1953) como ponto de partida e uma leitura constelar benjaminiana de animações recentes realizadas em contextos de coparticipação dos povos indígenas. A reflexão dialoga com Maxakali (2024), Latour (2020), Krenak (2020) e Kopenawa (2019), sustentando o solo como potência ética, estética e política.

Palavras-chave: animação, artesania, territórios, povos indígenas

Abstract: The article examines relations between ground, gesture, and drawing in Brazilian animated cinema, taking *Sinfonia Amazônica* (1953) as a starting point and proposing a Benjaminian constellational reading of recent animations produced in contexts of Indigenous co-participation. The discussion engages with Maxakali (2024), Latour (2020), Krenak (2020) and Kopenawa (2019), understanding the ground as an ethical, aesthetic, and political force.

Keywords: animation, artisanal practice, territories, indigenous peoples.

Passadas mais de sete décadas desde o pioneiro longa-metragem de animação Sinfonia Amazônica (1953), a obra permanece como marco fundamental para a reflexão crítica sobre a animação brasileira, ao evidenciar alguns dos primeiros gestos de representação e valorização dos saberes dos povos indígenas. Ao longo desse percurso, filmes animados produzidos em diálogo com imaginários indígenas — oriundos daquilo que Ailton Krenak denomina "narrativa de tradição" (DUARTE et al, 2021, p. 22) — constituem um campo relevante de experimentação estética, política e pedagógica, funcionando como um potente reservatório de processos criativos audiovisuais que tensionam a passagem da representação das culturas indígenas para formas ampliadas de representatividade indígena.

Nesse contexto, este artigo propõe constelar obras de animação brasileiras, a partir de um recorte poético e crítico[209], com o objetivo de evidenciar o legado de produções que adotam abordagens sensíveis e críticas na valorização dos saberes indígenas. A análise fundamenta-se

207 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Animação como território político e poético.
208 | Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS) e professor no curso de Realização Audiovisual CRAV/UNISINOS.
209 | A consulta histórica parte da Bases de dados da Cinemateca Brasileira – [Filmografia Brasileira].

em constelar uma metodologia *benjaminiana*, orientada pela articulação crítica entre passado e presente (BUCK-MORSS, 2001, p. 266), buscando compreender as formas de presença e resistência indígena no campo da animação, em diálogo com os desafios próprios da artesania no processo de criação quadro a quadro — geralmente mais lento e laborioso — em contraste com os fluxos produtivos mais convencionais do audiovisual baseados no cinema de ação.

Ressoam, neste horizonte, as palavras de Isael Maxakali — "sem terra não tem cinema" (MAXAKALI, 2024) —, que sintetizam tanto as ações pedagógicas quanto os gestos de resistência indígena presentes em sua produção artística, especialmente nos cantos e nos desenhos que compõem suas animações. Ao afirmar a relação com a terra como condição primordial da criação, Maxakali aponta para uma ética enraizada no território e na experiência coletiva. Tal perspectiva encontra eco na reflexão de Bruno Latour, para quem "o solo permite se vincular; o mundo, se desprender" (LATOUR, 2020, p. 85), reforçando a necessidade de práticas criativas comprometidas com vínculos, responsabilidades e formas situadas de existência. A compreensão do solo como uma dimensão simultaneamente material e imaginária encontra ressonância no pensamento de Ailton Krenak, para quem os territórios podem ser reconhecidos tanto "no chão da sua geografia" quanto nos territórios imaginários, sustentados por narrativas de criação que continuam a alimentar a subjetividade e a poética da existência (DUARTE et al, 2021, p. 21).

Em contraste com o sentido de urgência documental audiovisual presente em projetos de resistência indígena como de Vincent Carelli no Vídeo nas Aldeias (1986), o processo animado opera em outra temporalidade, mais próxima do fazer manual, dos ritmos cotidianos da vida nas aldeias. Geralmente no processo de animação, trata-se de um fazer marcado pela atenção, pela gestualidade e pelo envolvimento prolongado com a artesania (SENNET, 2009), no qual o tempo do gesto criativo se alinha ao tempo do território e da experiência coletiva.

A compreensão da animação como um processo anacrônico, constituído pela articulação de fragmentos temporais descontínuos — aquilo que George Griffin denomina *synthetic time* — permite deslocar a oposição clássica entre animação e cinema de ação ao vivo documental (GRIFFIN, 2013, p. 289). Se, nos filmes de ação ao vivo, a imagem tende a se afirmar como registro de um acontecimento documentado em tempo real, na animação o tempo é construído artesanalmente, a partir da justaposição de instantes, gestos e matérias que nunca existiram como performance contínua, mas como composição.

> Do solo, o Terrestre herda a materialidade, a heterogeneidade, a espessura, a poeira, o húmus, a sucessão de camadas, os estratos, a surpreendente complexidade, a necessidade de acompanhamento diligente e de um cuidado minucioso. Tudo aquilo que não pode ser visto de Sirius. Exatamente o contrário de um solo tido como mera base da qual um projeto de desenvolvimento ou de real estate viria se apoderar. O solo, no novo sentido proposto, não pode ser apropriado. Pertencemos a ele; ele não pertence a ninguém. (LATOUR, 2020, p. 85)

Ao compreender o solo não como base apropriável, mas como condição relacional à qual pertencemos, Bruno Latour (2020) desloca a noção de território para um campo ético de vínculos, cuidado e implicação. Essa perspectiva converge com o pensamento de Ailton Krenak, para

quem o território não se limita à sua dimensão geográfica, mas se estende aos domínios da memória, da narrativa e da imaginação, sustentando modos plurais de existência e pertencimento. O pensador indígena questiona "como é possível que um conjunto de culturas e de povos ainda seja capaz de habitar uma cosmovisão, habitar um lugar neste planeta que compartilhamos de uma maneira tão especial, em que tudo ganha um sentido" (KRENAK, 2020, p.10). É nesse horizonte teórico-conceitual que se organiza a constelação de filmes aqui analisada, as obras aproximam processos poéticos, etnográficos e pedagógicos da animação brasileira, evidenciando, desde Sinfonia Amazônica (1953) como ponto de partida.

Figura 2 - Breve constelar de uma resistência Indígena na Animação Brasileira



Fonte: elaboração do autor (2026), a partir dos quadros presentes nos filmes Sinfonia Amazônica (1953), Povo da lua, povo do sangue (1984), Gaín Pañan e a origem da pupunheira (1996), Aware Nane Putane (2012), Konãgxeka (2016), A História de Zahy (2018), Mãtãnãg, a encantada (2019), Mitos indígenas em travessia (2019), Ga V□: a voz do barro (2022), Nimuendajú (2025) e Kakxop pahok, as crianças cegas (2025).

Se, em *Sinfonia Amazônica* (1953), dirigido por Anélio Latini Filho, observa-se um gesto inaugural de articulação entre paisagem, mito e animação como formas de narrar a Amazônia — ainda que a partir de uma perspectiva externa, atravessada por imaginários *disneylandianos*

e pelo olhar não indígena —, esse impulso inicial delineia um campo de tensões que será progressivamente reconfigurado na animação brasileira. Em Povo da lua, povo do sangue (1984), de Marcello Tassara, construído a partir da animação do acervo fotográfico da artista Claudia Andujar, o cinema de artesania se aproxima das cosmologias Yanomami ao deslocar o eixo narrativo para a centralidade do território, dos vínculos rituais e das relações espirituais como fundamentos da vida coletiva do povo indígena. Ao mesmo tempo, o filme articula uma reflexão crítica sobre as transformações impostas pelo contato com o "povo da mercadoria" (KOPENAWA, 2015), explicitando suas consequências e tensões para o futuro Yanomami.

Esse deslocamento do olhar torna-se decisivo em *Gaín Pañan e a origem da pupunheira* (1996), dirigido por Luiz Fernando Perazzo a partir da pesquisa antropológica de Berta Gleizer Ribeiro, cuja trajetória foi decisiva para o desenvolvimento de uma abordagem sensível às culturas indígenas, marcada pela valorização do protagonismo indígena e por um caráter autoetnográfico que antecipa o que viria a ser denominado "antropologia compartilhada" (MASSARO, 2023). Nesse sentido, a obra exemplifica o papel político das práticas etnográficas defendidas por Berta Ribeiro, tal como formulado por Velthem (2024): a criação de condições para que os povos indígenas estabeleçam encontros com suas próprias memórias, recontextualizem referências e se apropriem delas de forma ativa. *Gaín Pañan e a origem da pupunheira* (1996) não apenas inaugura a animação etnográfica no Brasil, mas antecipa debates contemporâneos sobre representatividade indígena, autoria compartilhada e ética da imagem.

Essa aproximação entre narrativa de tradição, imagem e território se intensifica nas animações recentes realizadas junto com o povo Tikmü'ün/Maxakali. Konãgxeka: o dilúvio Maxakali (2016), criado pelo artista e liderança indígena Isael Maxakali em colaboração com Charles Bicalho, professor da Escola de Design da UEMG, fundamenta-se em um processo de criação compartilhada de uma narrativa cosmológica sobre o fim do mundo. Essa construção coletiva articula relatos, cantos e desenhos, tendo como base os "espíritos" *yãmîy* (BICALHO, 2021). O gesto animado por recorte digital 2D, orientado por práticas do design etnográfico (BICALHO, 2021), emerge como extensão da vida comunitária e do cultivo dos *yãmîys* do panteão maxakali.

> Se eu fizer um desenho, eu vou transformar, formar o desenho do bicho. Fiz e transformou, entenderam? Se eu plantar, semente vai se transformar em pé de fruta, vai sair fruta. Transformar em diferente. [..] Nós, os Tikmû'ûn, nos transformamos em bichos e em outras coisas também. Por isso dizemos Yãy hã mîy, transformar. [..] Eu me transformei em coordenador da escola. Yãy hã mîy. Vereador. Yãy hã mîy. Transformar. É assim. (MAXAKALI; MAXAKALI, 2020)

Esse mesmo princípio, o cultivo dos *yãmîys*, atravessa o curta metragem animado *Mãtãnãg, a encantada* (2019), dirigido por Shawara Maxakali, no qual a travessia entre o mundo dos vivos e o dos mortos estrutura tanto a narrativa quanto a lógica visual do filme. O mesmo ocorre em *Kakxop pahok: as crianças cegas* (2025), dirigido por Cassiano Maxakali, dá continuidade a esse gesto ao integrar, com *Konãgxeka* (2016) e *Mãtãnãg* (20129), a chamada Trilogia *Hãmnõgnõy*. O realizador Cassiano Maxakali destaca a importância de transformar histórias tradicionais

em animações, evidenciando uma consciência aguda do audiovisual como espaço de disputa simbólica, sobretudo para as crianças, que passam a reconhecer suas próprias narrativas nos fluxos contemporâneos de imagens (PAJÉ FILMES, 2025).

Em *Mitos Indígenas em Travessia* (2019), dirigido por Julia Vellutini e Wesley Rodrigues, a animação 2D tradicional se articula a imagens documentais dos territórios em um processo colaborativo com comunidades da Aldeia Afukuri (Kuikuro), da Aldeia São João (Javaé) e da Aldeia São João (Kadiwéu). O filme resulta de um processo de imersão prolongada em três territórios indígenas, no qual a equipe de realizadores aprofundou o conhecimento sobre as histórias e os modos de vida locais. A partir da escuta de narrativas do tempo antigo, transmitidas por anciões[210], e da realização de oficinas de audiovisual com jovens das comunidades, constituiu-se um método coparticipativo de criação, no qual a travessia se afirma não apenas como tema narrativo, mas como prática compartilhada de elaboração dos roteiros e das paisagens fotografadas nos territórios.

A relação entre gesto, matéria e território ganha centralidade em *Ga vĩ: a voz do barro* (2022), de Gilda Wankyly Kuita e Iracema Gãh Tẽ, realizado com mulheres Kaingang da Terra Indígena Apucaraninha. Aqui, a animação nasce de um processo de retomada dos saberes relacionados ao barro, conduzido por encontros intergeracionais e vivências práticas com a terra. O filme não apenas documenta, mas prolonga a experiência do fazer cerâmico, traduzindo em imagens animadas uma relação espiritual e política com o território. O desenho e a animação funcionam como continuidade do gesto artesanal, fortalecendo a circulação dos saberes Kaingang em diferentes territórios e linguagens.

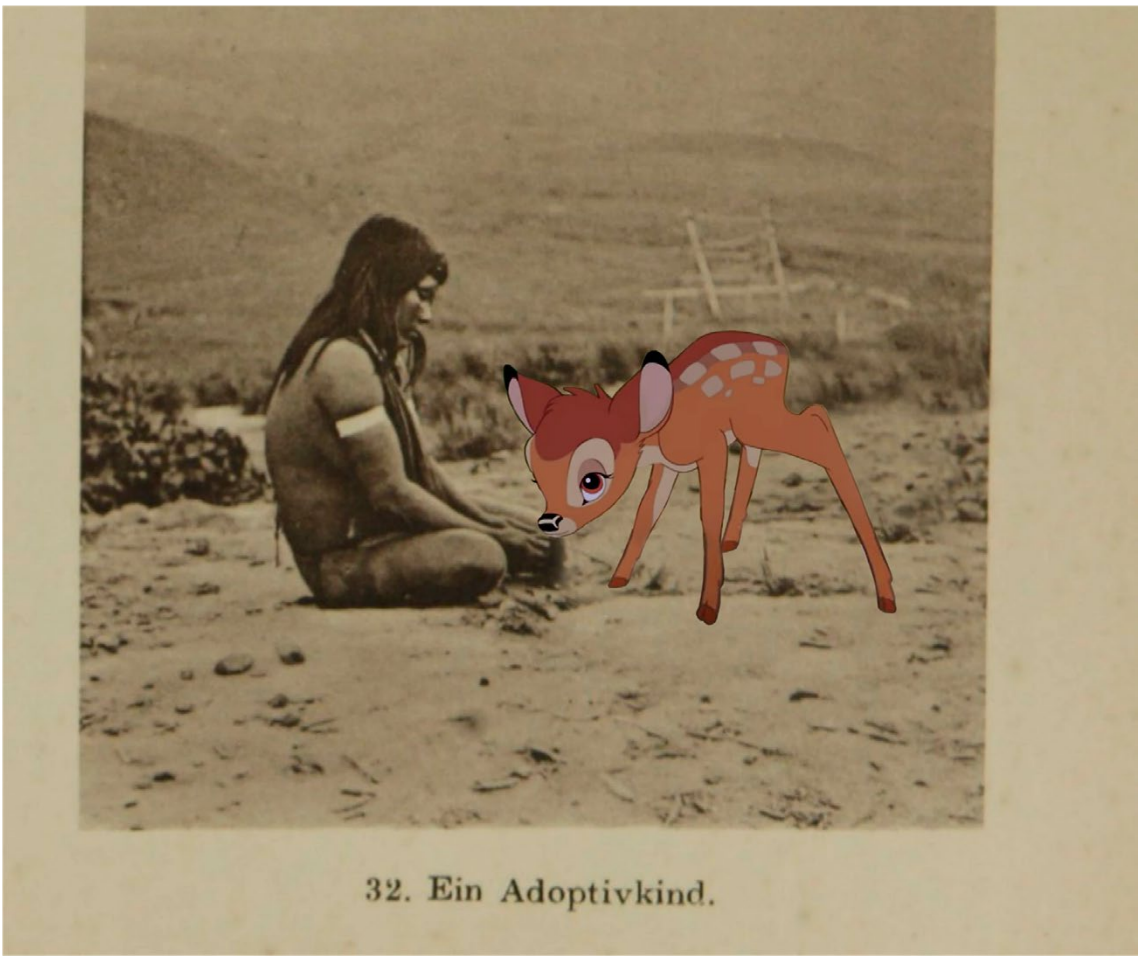
Aware Nane Putane – Uma história do cipó (2012), de Sérgio de Carvalho, constrói uma narrativa sobre o uso do mariri entre o povo Yawanawá a partir de um processo coparticipativo, com narração em língua indígena, músicas tradicionais e dublagem realizada por anciões da aldeia. A animação em 3D afirma a floresta como espaço de conhecimento e o mariri como mediador cosmológico nas relações entre diferentes domínios do mundo. Já *A história de Zahy* (2018), de Otoniel Oliveira, narra o mito de criação da Lua do povo Tembé-Tenetehara em língua tupi-tenetehara, afirmando a continuidade cultural por meio da liderança indígena. Realizado na região amazônica, o curta desloca os centros hegemônicos do audiovisual brasileiro e evidencia outras territorialidades e modos de produção na animação.

Por fim, o longa-metragem animado *Nimuendajú* (2025), dirigido por Tania Anaya, ocupa uma posição singular ao revisitar a trajetória do etnólogo alemão Curt Nimuendajú a partir de uma perspectiva animada e crítica. Ainda que centrado em um personagem não indígena, o filme desloca o foco para a convivência, a escuta e a participação ativa de diferentes povos — Guarani, Apinayé, Canela-Ramkokamekra e Tikuna —, denunciando os processos históricos de expulsão e violência territorial (ANAYA; MATOS, 2014). A animação, nesse caso, opera como ferramenta de reinterpretação histórica, tensionando os limites entre etnografia, ficção e memória política.

210 | Apontados no roteiro de VELLUTINI, Julia; RODRIGUES, Wesley. Mitos indígenas em travessia. Roteiro audiovisual. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://sistema.frapa.art.br/uploads/2484042246_1600817382>. Acesso em: 01 dez. 2025.

As obras analisadas evidenciam a animação como prática co-criativa que excede a representação cultural, afirmando-se como artesania político-ética vinculada aos territórios de resistência indígena. Em diálogo com Xakriabá (2020, p.110), essas produções rompem narrativas hegemônicas ao afirmar a autonomia indígena de contar histórias no presente. Nesse mesmo horizonte, o gesto de Denilson Baniwa reinscreve criticamente território e memória ao operar sobre arquivos coloniais, afirmando uma ética da imagem fundada na fricção, no corte e na sobrevivência simbólica.

Figura 6 - ein adoptivkind, de Denilson Baniwa (2021).



BANIWA, Denilson. ein adoptivkind. Composição digital. Publicado no Behance[211], 2021.

Assim, a animação brasileira e as práticas artesanais convergem como gesto político situado, operando o solo e a imagem como campos de elaboração ética e estética. A constelação de filmes analisada mobiliza desenhos, cantos, cosmovisões e territórios em processos que recusam a neutralidade técnica e a linearidade histórica, afirmando a animação como possibilidade prática de criação indígena. Ao deslocar regimes hegemônicos de visibilidade, essas obras preservam zonas de resistência, nas quais narrar implica disputar modos de existir e permanecer no mundo.

211 | Disponível em: https://www.behance.net/gallery/115189455/ein-adoptivkind?locale=pt_BR Acesso em: 01 dez. 2025..

Referências

ANAYA, Tania; MATOS, Kleber Gesteira. Curt Nimuendajú cinematográfico [online]. 2014. Disponível em: http://www.etnolinguistica.org/doc:28. Acesso em: 10 jan. 2026.BANIWA, Denilson. ein adoptivkind. Texto artístico. Behance, 2021. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/115189455/ein-adoptivkind?locale=pt_BR Acesso em: 01 dez. 2025.

BUCK-MORSS, *Susan. Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madri, Espanha: A. Machado Libros, 2001.

GRIFFIN, George. Take the B Train: Reconstructing the Proto-Cinematic Apparatus. In: BUCHAN, Suzanne (org.). Pervasive animation. London: Routledge, 2013. p. 275–291.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Junia. (coord.). Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021.KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOUR, Bruno. Onde aterrar? Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.MASSARO, Tatiana. Berta Ribeiro: enlace de saberes, plantas e antropologia. Mana, v. 29, p. e2023022, 2023.

MAXAKALI, Isael. Sem terra não tem cinema. Belo Horizonte, MG: NPGAU, 2024.MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Yây hã miy. Texto curatorial da exposição Mundos Indígenas. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020.

PAJÉ FILMES. Disponível em: https://paje-filmes.blogspot.com/. Acesso em: 01 dez. 2025.

SENNETT, Richard. O artífice. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, jul. 2020.

“Nós não vamos pagar nada”: lobby no setor audiovisual e captura regulatória sobre a Condecine[212]

“We Are Not Going to Pay Anything”: Lobbying in the Audiovisual Sector and Regulatory Capture over Condecine

Janaine Aires[213]
(Doutora – UFRJ)

Resumo: O artigo analisa a atuação das plataformas de streaming estrangeiras na formulação da regulação do audiovisual brasileiro, com foco na Condecine. Argumenta-se que estratégias de captura regulatória têm influenciado o desenho das políticas públicas, fragilizando a função redistributiva do tributo e limitando o financiamento da produção independente. A análise dialoga com a Economia Política da Comunicação e examina implicações econômicas para o setor entre 2011 e 2024.

Palavras-chave: Economia Política da Comunicação, Condecine, Plataformas de streaming, Políticas públicas, Soberania audiovisual.

Abstract: This article examines the role of foreign streaming platforms in shaping audiovisual regulation in Brazil, focusing on Condecine. It argues that regulatory capture strategies have influenced public policy design, weakening the tax’s redistributive function and constraining independent production financing. Grounded in the Political Economy of Communication, the analysis addresses economic implications for the sector between 2011 and 2024.

Keywords: Political Economy of Communication, Condecine, Streaming platforms, Public policy, Audiovisual sovereignty.

Introdução

Na letra de *Aluga-se* canção de Raul Seixas, o país se transforma em um imóvel mobiliado e pronto para ser explorado, onde os “gringos” entram sem bater, impõem suas regras, ocupam os melhores cômodos... No audiovisual e especialmente nos *streamings*, essa dinâmica se re-

212 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 45: Políticas públicas e regulamentação do audiovisual no Brasil

213 | Professora da Escola de Comunicação da UFRJ e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da UFRN. Integra o Peic/UFRJ. E-mail: Janaine.aires@eco.ufrj.br

pete: as plataformas estrangeiras chegaram, ocuparam a casa e estabeleceram suas próprias regras, contando com políticas que facilitaram sua operação, mas sem assumir compromissos concretos com o desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro.

O audiovisual brasileiro é um setor econômico relevante, com peso equivalente ao da indústria farmacêutica e responsável por 167 mil empregos formais em 2019 (Araújo e Monteiro, 2023). Contudo, a consolidação das plataformas digitais intensificou desafios regulatórios e aprofundou assimetrias de poder, historicamente moldadas pela influência de empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas (Butcher, 2024), em um contexto marcado pela ocupação direta de espaços decisórios, pelo discurso da inevitabilidade tecnológica (Zuboff, 2020) e pela instabilidade das políticas culturais no Brasil (Rubim, 2007).

Nos últimos dez anos, diversos projetos de lei sobre a regulação do *streaming* tramitaram no Congresso Nacional (PL nº 8889/2017, nº 2331/2022 e nº 4968/2024), mas o debate tem sido reiteradamente adiado, refletindo a posição marginal das pautas culturais na agenda legislativa. Esse impasse decorre não apenas de fatores institucionais, mas também da intensa atuação do *lobby* privado no processo decisório. Desde 2016, entidades voltadas à defesa de interesses estrangeiros, como a *Strima*, criada em 2025 e composta por grupos nacionais e plataformas globais, passaram a disputar a formulação regulatória, buscando bloquear regras que afetem seus modelos de negócio. Nesse contexto, a Condecine tornou-se o principal ponto de conflito, por ser o eixo central do financiamento e da proteção da produção audiovisual brasileira.

As dinâmicas de poder e de negociação na cadeia produtiva do audiovisual são assimétricas, e, enquanto ocorrem discussões públicas, avançam estratégias de captura regulatória que prejudicam o interesse nacional e impedem a concretização da industrialização do audiovisual no Brasil (Bahia, 2012). Este foi o caso da aprovação, em 2020, da Medida Provisória nº 1018, proposta pelo Ministério das Comunicações do governo Bolsonaro, que incorporou emendas "jabutis".

No campo do *lobbying*, entende-se como "Jabuti" as modificações que não guardam relação com o conteúdo original do projeto. Tais emendas, frequentemente inseridas de maneira silenciosa por grupos de interesse, visam beneficiar setores específicos sem a devida transparência ou debate público. Na prática, essa medida resultou na isenção dos serviços de *streaming* do pagamento da Condecine.

Por isso, é fundamental questionar: como as estratégias de captura regulatória influenciam a formulação de políticas públicas para o audiovisual no Brasil, particularmente em relação à obrigatoriedade do pagamento da Condecine, e quais as implicações para a produção audiovisual nacional do ponto de vista econômico?

As estratégias de captura regulatória adotadas pelas grandes plataformas e empresas audiovisuais são diversas e articulam interesses econômicos e políticos em escala global. No setor audiovisual, esse movimento tem se expressado historicamente na construção de narrati-

vas que posicionam tais empresas como agentes do desenvolvimento econômico local, promotora de inclusão, de diversidade e de inovação, de modo a sugerir que sua atuação dispensaria formas de regulação com maior protagonismo estatal.

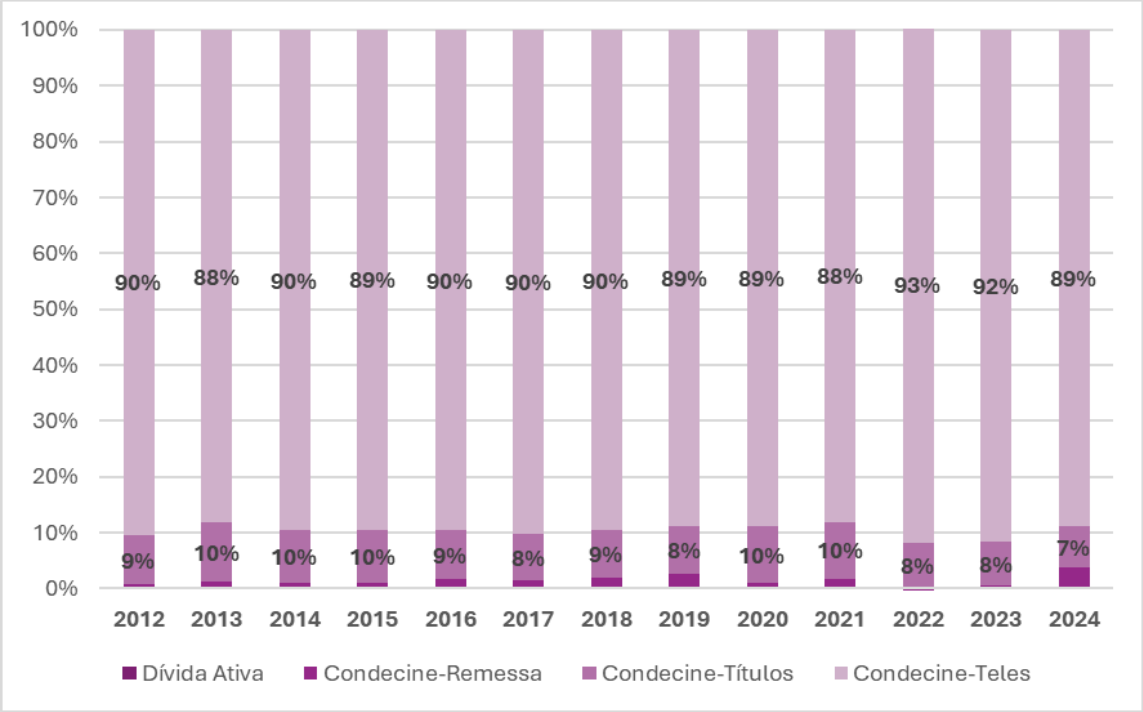
Lima e Fonseca (2023) sistematizam a captura regulatória em quatro eixos: incentivos materiais, baseados em benefícios diretos como financiamento político e portas giratórias; incentivos imateriais ou captura cultural, que produzem afinidades simbólicas entre interesses privados e o interesse nacional; captura por ameaça, exercida por meio de pressões reputacionais, judiciais ou midiáticas; e captura por assimetria de informação, associada ao uso estratégico da complexidade técnica para orientar agendas regulatórias.

Se observamos o processo de regulação das plataformas digitais, ou mais especificamente, das plataformas audiovisuais no Brasil, é possível identificar manifestações dos quatro eixos de captura regulatória que dificultam a intervenção estatal sobre modelos de negócio opacos e com uma infraestrutura tecnológica complexa. Daniela Geisler (2020) aponta que os serviços de vídeo sob demanda operam por meio da omissão sistemática de dados ao Estado, dificultando diagnósticos, a formulação regulatória e a própria tributação. Para a Ancine, essa prática "não é aceitável em regimes de livre mercado, pois define posição afrontosa à competição livre e isonômica" (Ancine, 2019, p. 73).

A literatura tem destacado o papel das plataformas audiovisuais globais, em especial a Netflix, na disputa pelos sentidos da regulação. Albornoz e Rossato (2023) identificam uma estratégia que articula agendas progressistas e alianças institucionais locais, convergente com a noção de *diplomacia do streaming* proposta por Elkins (2021), pela qual a empresa projeta poder simbólico e econômico em escala transnacional. Embora mobilizem um discurso de diversidade, pesquisas indicam que essas práticas reforçam a centralização dos fluxos globais e um novo tipo de imperialismo cultural (Araújo e Mendes, 2025), lógica que se materializa tanto na defesa do PL nº 4.968/2024, apresentado como "consenso" (Leitão, 2025), quanto na publicização de aportes pontuais à cultura nacional, como o investimento de R$ 5 milhões na Cinemateca Brasileira (Netflix, 2025).

Esses "investimentos" privados não substituem a Condecine, que cumpre função regulatória e redistributiva central na organização do mercado audiovisual e na afirmação da soberania. Instituída pela Medida Provisória nº 2.228-1/2001, a Condecine incide sobre diferentes etapas da cadeia audiovisual, por meio das modalidades Títulos, Teles e Remessa, e financia o Fundo Setorial do Audiovisual, responsável pelo fomento à produção, à distribuição e à exibição de obras brasileiras (Ideia, 2021). O gráfico a seguir apresenta a distribuição percentual da arrecadação da Condecine por tipo entre 2012 e 2024, evidenciando a participação relativa de cada modalidade ao longo do período.

Gráfico 1 - Composição da arrecadação da Condecine por tipo de incidência (2012–2024) – em % do total de contribuições



Fonte: Elaboração própria a partir de Dados da Ancine.

Essa tributação foi construída considerando a segmentação até então vigente no setor no começo dos anos 2000. Porém, atualmente, a Ancine (2019) reconhece que, mesmo que esta segmentação continue sendo um critério relevante para a incidência tributária, a expansão e a sobreposição de atividades entre os diferentes agentes do setor tornaram esse modelo mais complexo e precisa ser reajustada.

Em 2024, somados, os valores corresponderam a R$ 1.209.785.750. Esta política de financiamento do audiovisual no Brasil se alimenta especialmente pela modalidade incidente sobre o setor de telecomunicações, a Condecine-Teles, que ao longo de mais de uma década, responde por cerca de 90% do total arrecadado. Enquanto os outros mecanismos permanecem com colaborações mais marginais. Esse padrão indica que o financiamento do audiovisual brasileiro se sustenta menos sobre os agentes que lucram com a exploração dos conteúdos e mais sobre um arranjo indireto, que pouco tensiona o mercado audiovisual e, especialmente, as plataformas audiovisuais estrangeiras.

A relação entre Condecine e as empresas de telecomunicações é tensa desde o princípio. Os serviços alegavam que não atuam diretamente no setor audiovisual e conseguiram através de uma disputa judicial postergar o pagamento desta contribuição. O Supremo Tribunal Federal, em 2016, reconheceu a constitucionalidade da incisão da Condecine sobre as empresas de telecomunicações, sob o argumento de que estas se beneficiam indiretamente da circulação de conteúdos audiovisuais em suas infraestruturas, gerando tráfego.

Possebon (2019) aponta a assimetria do modelo atual, no qual as telecomunicações financiam majoritariamente o FSA enquanto plataformas e empresas de internet permanecem isentas. Geisler (2023) estima que essa exclusão gerou, apenas em 2021, uma renúncia de cerca de R$ 138 milhões, caso a Condecine-VoD de 3% prevista no PL nº 2.331/2022 tivesse sido aplicada.

Para corrigir essas assimetrias, a Ancine propõe que revisão nos procedimentos e critérios de incidência da Condecine-Títulos transitando para uma contribuição sobre o faturamento. De modo geral, as alternativas prospectivas elaboradas pela Ancine (2019, pp. 87-99) deslocam a incidência do título individual para bases econômicas, como receitas, operações financeiras, assinaturas ou transações e apresentam vantagens relevantes em termos de simplificação administrativa e maior aderência ao princípio da capacidade contributiva, uma vez que o tributo passa a ser cobrado após a exploração econômica.

A simulação, desenvolvida por Erica Araújo e Sérgio Monteiro (2023), indica que a inclusão do SVoD na incidência da Condecine, conforme o PL nº 8.889/2017, poderia elevar a arrecadação do Fundo Setorial do Audiovisual em cerca de 53%. O acréscimo de recursos ampliaria a capacidade de financiamento de produções brasileiras independentes. Nesse sentido, podemos concluir, que a fragilização da Condecine compromete sua função redistributiva e limita os efeitos econômicos positivos associados à dinamização da cadeia produtiva do audiovisual nacional.

É urgente recolocar o debate regulatório alinhado às alternativas técnicas apontadas pelo órgão regulador, a Ancine, como forma de reafirmar o papel do Estado na mediação entre interesses de mercado e objetivos públicos e aos anseios de representantes da Produção Independente como o Movimento VoD12 que reúne produtores, sindicatos e associações do setor, defendendo que a cobrança 12% sobre o faturamento bruto das plataformas de *streaming* obtido no Brasil. Essa mobilização evidencia como a disputa em torno da Condecine extrapola o desenho técnico do tributo, configurando-se como um embate político sobre o modelo de desenvolvimento do audiovisual brasileiro, seus empregos, sua capacidade produtiva e, especialmente, sua inserção soberana na economia global.

Referências

ALBORNOZ, Luis; ROSSATO, Marina. Netflix as a policy actor: Shaping policy debate in Latin America. JDMP 14 (2) pp. 249–268 Intellect Limited, 2023

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA - ANCINE. **Vídeo sob demanda:** Análise de Impacto Regulatório. Rio de Janeiro: Coordenação de Análise Econômica e de Negócios Superintendência de Análise do Mercado, 2019. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/atribuicoes-ancine/regulacao/relatorio_de_analise_de_impacto_-_vod.pdf/view. Acesso em: 30 de janeiro de 2026

ARAUJO, Erica; MONTEIRO, Sérgio Marley Modesto. Regulamentação do vídeo sob demanda no Brasil: Simulação da Condecine Faturamento e análise sobre os objetivos

estratégicos da Ancine (2020-2023). 2023. 34 p. Dissertação (Mestrado em Economia

e Política da Cultura e Indústrias Criativas) – Faculdade de Ciências Econômicas,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

ARAUJO, Mayara; MENDES, Aline. Diversidade em xeque: Imperialismo de Netflix e a universalização dos contrafluxos audiovisuais. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura, São Cristovão, v. 27, n. 1, p. 122–136, 2025. DOI: 10.54786/revistaeptic.v27i1.21971. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/21971. Acesso em: 25 abr. 2025.

BAHIA, Lia. Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro / organização da coleção Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BAHIA, Lia. BUTCHER, Pedro. Apoio da Netflix à Cinemateca Brasileira ressalta desafios do setor. Folha de São Paulo, 13 de abril de 2025. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/04/apoio-da-netflix-a-cinemateca-brasileira-ressalta-desafios-do-setor.shtml Acessado a 23 de abril de 2024.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado de cinema no Brasil: Princípios de uma hegemonia.* Belo Horizonte: Letramento, 2024.

FLEW, Terry; MARTIN, Fiona. Digital Platform Regulation: Global Perspectives on Internet Governance. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

GEISLER, Daniela Cristina. Estado, mercado e cinema: A regulação da Condecine sobre o *Video on Demand* (VoD). São Paulo: Independente, 2020.

GEISLER, Daniela Cristina**.** Impactos econômicos latentes da Condecine-VoD no mercado audiovisual. 2023. Dissertação (Mestrado Profissional em Economia) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/276076. Acesso em: 30 de janeiro de 2026.

INSTITUTO DE DIREITO, ECONOMIA CRIATIVA E ARTES. Agenda Regulatória para a Música e Audiovisual no meio Digital. São Paulo: IDEA, 2021.

LIMA, Iana Alves de; FONSECA, Elize Massard da. Captura ou não captura? Perspectivas analíticas no estudo de políticas regulatórias. **Revista de Administração Pública**, v. 55, p. 625-643, 2021. Disponível em:< https://www.scielo.br/j/rap/a/J64hd6s5ngFwdb9vJhyk69S/?format=html&lang=pt > Acessado a 11 de dezembro de 2025.

NETFLIX. Netflix fecha parceria com Cinemateca Brasileira e faz aporte de R$ 5 milhões para projeto de restauração, modernização e ampliação da sede da instituição. Impacto Social, São Paulo, 2 de abril de 2025. Disponível em:<https://about.netflix.com/pt_br/news/netflix-signs-partnership-with-cinemateca-brasileira-and-contributes-rusd5> Acessado a 22 de abril de 2025.

POSSEBON, Samuel. As telecomunicações, a TV paga e o audiovisual nacional. TELETIME News, 11 abr. 2019. Disponível em: https://teletime.com.br/11/04/2019/as-telecomunicacoes-a-tv-paga-e-o-audiovisual-nacional/. Acesso em: 30 de janeiro de 2026.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Albino (org.) Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo da vigilância*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

Cinematização do teatro e a influência do espaço cênico na utilização da linguagem cinematográfica no teatro

Cinematization of theatre and the influence of scenic space on the use of cinematic language in theatre

Jeferson de Vargas Silva

Resumo: Para refletir sobre a *cinematização do teatro* a partir da manipulação do espaço, utilizamos duas abordagens: A primeira se refere à compreensão de Serguei Eisenstein sobre como mobilizar princípios cinematográficos em experiências teatrais. A segunda se pauta na trajetória do grupo teatral Ói Nóis Aqui Traveiz, cuja prática propõe um teatro ancorado em montagens cênicas em que o espaço assume um papel central na construção da experiência estética.

Palavras-chave: Ói Nóis Aqui Traveiz, Eisenstein, *cinematização do teatro*.

Abstract: To reflect on the *cinematization of theatre* through the manipulation of space, we use two approaches. The first refers to Sergei Eisenstein's understanding of how to mobilize cinematic principles in theatrical experiences. The second is based on the trajectory of the theatre group Ói Nóis Aqui Traveiz, whose practice proposes a form of theatre grounded in scenic constructions in which space assumes a central role in shaping the aesthetic experience.

Keywords: Ói Nóis Aqui Traveiz, Eisenstein, *cinematization of theatre*.

A ideia de *cinematização do teatro* não é nova, por exemplo, ela já apareceu em uma conferência de Meyerhold, que foi publicada em 1930. Na tradução para o português, no livro *O teatro de Meyerhold* (1969), organizado por Aldomar Conrado, o termo aparece como "*cinefica-ção* do teatro". Meyerhold embora encenador teatral, seu nome é muito associado ao cinema. Em 1924, a crítica da época, ao comentar seu espetáculo *A Floresta* afirmou que se tratava de "uma obra cinematográfica, e não de teatro", acrescentando ainda que *A Floresta* revelava "um brilhante diretor de cinema" (PICON-VALLIN, 2019, p. 122). Ou seja, a crítica reconhecia que aquele teatro estava "brincando" com os princípios da gramática cinematográfica.

Em uma palestra no VGIK (Instituto Superior Estatal de Cinema), publicada na edição bra-sileira do livro *Do Teatro* de Meyerhold (2012), Eisenstein afirma que após a revolução de 1917, Meyerhold era a principal referência artística, fruto de uma pesquisa estética que dialogava com

o período da industrialização, em que o foco não era o individualismo. O diretor russo formou vários artistas, tanto no campo teatral como cinematográfico. Inclusive o próprio Eisenstein foi seu aluno e também seu assistente de direção.

No livro *A Forma do Filme*, Eisenstein (2002), no capítulo intitulado "Do Teatro ao Cinema", defende que alguns de seus trabalhos no teatro (antes mesmo de se tornar cineasta) já incorporavam o uso de recursos cinematográficos, aproximando esses trabalhos teatrais a dois aspectos da linguagem cinematográfica: a busca de uma estética realista e a utilização dos princípios de montagem.

Sobre a estética realista, a primeira situação descrita como cinematográfica por Eisenstein é

no sentido de levar o realismo da cena até o limite:

> Enquanto as outras cenas influenciavam a plateia através da entonação, gestos e mímica, nossa cena usou meios realistas, até estruturais - luta real, corpos caindo na chão do ringue, respirações arquejantes, o brilho e o suor nos corpos e, finalmente, o inesquecível choque das luvas contra a pele esticada e os músculos tensos. Cenários fictícios deram lugar para um ringue realista (EISENSTEIN, 2002. p.18)

Observamos que o cinematográfico é diretamente associado à capacidade de reproduzir uma situação do cotidiano, como se fosse na "vida real", exposta na criação de um ringue de boxe realista, em que os atores não coreografaram uma luta estilizada, realizando a cena como se fosse de "verdade".

O cinema se apropriou do realismo com a proposta de mostrar "a vida como ela é". Como o próprio Meyerhold (2012) escreve, em 1912, no período que tecia duras críticas ao cinema: "O cinematógrafo, realizando os sonhos dos que desejavam a 'fotografia da vida', é um vívido exemplo da fascinação pela quase naturalidade" (p. 207). É inegável que a linguagem audiovisual dispõem de recursos propícios para lidar com a linguagem realista: o trabalho com atuações mais contidas; o movimento de câmeras; a possibilidade de cortar para vários ângulos utilizando o *raccord* proporcionando a sensação de continuidade; o trabalho com figuração (em diferentes escalas); e a utilização dinâmica de locações, internas e externas. Enfim, o cinema tem recursos eficientes para criar a ilusão do "real", escondendo a técnica e os aparatos que criam a ilusão (câmera, refletores, microfones, etc), proporcionando uma maior imersão.

Quando olhamos para a proposta do realismo no teatro, principalmente, o teatro de palco italiano, estão presentes elementos que criam dificuldades de se conseguir uma imersão profunda semelhante ao cinema, pois, em um espetáculo apresentado em palco italiano requer uma atuação mais expansiva, o público em cadeiras fixas assiste o espetáculo visualizando o palco em um plano geral, com a estrutura aparente (cortinas, refletores, coxias...), o que dificulta a criação da ilusão do real semelhante a do cinema.

Na citação acima, é pertinente atentarmos que Eisenstein descreve que não era todo o espetáculo que se utilizava de técnicas cinematográficas, mas, apenas, uma cena específica, que era

vista como uma proposta ousada para época:

> O clímax da peça é a luta pelo prêmio. De acordo com as mais elogiadas tradições do teatro de arte, isto deveria ocorrer atrás do palco (como a tourada em *Carmen)*, enquanto os atores no palco deveriam mostrar excitação com a luta, que só eles podem ver, e retratar várias emoções das pessoas envolvidas no final. Meu primeiro movimento (passando por cima do trabalho do diretor, já que eu estava lá apenas como a tarefa oficial de desenhista) foi propor que a luta fosse vista. Ao mesmo tempo sugeri que a luta fosse encenada no centro da platéia, para recriar as mesmas circunstâncias nas quais uma real luta de boxe ocorre. Assim, ousamos a concretude de fatos reais. A luta deveria ser cuidadosamente planejada com antecedência, mas deveria ser totalmente realista. (EISENSTEIN, 2002, p.18)

Nesse trecho há dois aspectos para se pontuar. O primeiro é o argumento de ligar diretamente o cinema ao realismo. O segundo aspecto é sobre a solução encontrada para se conseguir o efeito realista. A proposta de Eisenstein para chegar no realismo é pensar uma cenografia não convencional, remanejando a disposição do público com a quebra da estrutura frontal do palco italiano. O que vai ao encontro do segundo exemplo utilizado por Eisenstein no livro: a proposta de abandonar completamente a utilização do edifício teatral tradicional com palco italiano e utilizar locações como cenário. O cineasta descreve que "um dia o diretor teve a maravilhosa ideia de produzir uma peça sobre uma fábrica de gás - numa verdadeira fábrica de gás" (EISENSTEIN, 2002, p.19)

Em ambos os casos, o intuito é criar a ilusão da "vida real", aproximando à linguagem cinematográfica a partir da imersão na cena, modificando a proximidade e o ângulo do ponto de vista dos espectadores. Quando tratamos de audiovisual, consideramos a câmera como um olhar subjetivo que adentra o ambiente direcionando e unificando o olhar de todos os espectadores que estão na plateia - todos vivem a imersão proposta pelo ponto de vista construído pelo cineasta.

Já nas propostas teatrais que se propõem utilizar estruturas cenográficas que interferem na disposição do público, o que se assemelha ao cinema é a ideia de imersão, criando proximidades e ângulos distintos da plateia frontal tradicional; não obstante, no teatro, mantém-se a individualidade do olhar, é como se cada espectador fosse uma câmera como seus próprios "enquadramentos". E nas propostas em que há a possibilidade de se deslocar pelo ambiente ganha-se ainda maior autonomia para delimitar os pontos de vista (os "enquadramentos").

O segundo aspecto que Eisenstein alega que o seu teatro se utilizaria da linguagem cinematográfica é em relação ao princípio da montagem, trazendo como aspecto central o conceito de fragmento. Parte-se da ideia de que um filme é resultado da montagem de vários fragmentos

e que dependendo da forma que se encadeia esses fragmentos, obtém-se sentidos diferentes. O primeiro exemplo que Eisenstein traz do princípio da montagem em um dos seus espetáculos é em

relação à montagem paralela:

> Para a produção de *O sábio,* o cenário foi montado como um arena de circo, limitada por uma grade vermelha, e cercada por três quartos da plateia. Na outra parte havia uma cortina listrada, e em frente dela uma pequena plataforma elevada, com altura de vários degraus. A cena com Mamayev (Strauch) se passava no cenário inferior, enquanto os fragmentos Mamayeva (Yanakuva) ocorriam na plataforma. Em vez de mudanças de cenas, Glumov (Yezikanov) corria de uma cena para a outra - pegando um fragmento de diálogo de uma cena, interrompendo-o com o fragmento da outra cena -, com o diálogo assim colidindo, criando novos significados e algumas vezes jogos de palavras. (EISENSTEIN, 2002, p. 20)

Destacamos nessa citação dois pontos: a linguagem popular e, novamente, o cenário. São propostas que rompem com a arquitetura teatral tradicional — uma ideia que era defendida por Meyerhold. Nas conferências citadas acima, ele afirmava: "É preciso destruir definitivamente o palco" (CONRADO, 1969, p. 184), e acrescenta, no teatro do futuro "abandonaremos estas caixas que nos foram legadas pelas épocas imperiais (...)" (CONRADO, 1969, p. 184).

Então, a partir da colocação de Meyerhold sobre o abandono dessas caixas [cênicas], com o objetivo de pensar a incorporação da linguagem cinematográfica no teatro a partir da espacialidade, este trabalho toma como foco o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, fundado em 1978, em Porto Alegre/RS. Desde a sua criação, o grupo se recusa a montar espetáculos em palcos tradicionais, evitando os edifícios teatrais convencionais, propondo um tipo de encenação que se denomina *Teatro de Vivência*.

No livro *Atuadores da Paixão* que narra a história detalhada do grupo até o ano de 1996, Sandra Alencar (1997) conta que em 1977 o grupo foi idealizado por Paulo Flores, Julio Zanotta e Rafael Baião e teve seus primeiros ensaios na sede do Sindicato dos Bancários, no entanto, logo os integrantes chegaram à conclusão que precisavam de um espaço próprio. Então, em janeiro de 1978, o grupo, que nesse momento contava já com 10 integrantes, decidiu alugar um prédio que tinha sido uma antiga boate chamada *Las Piedras*. Em 31 de março do mesmo ano, três meses depois, o Ói Nóis Aqui Traveiz estreou a meia noite, o seu primeiro espetáculo, cujo a montagem consistia na montagem de dois textos de Júlio Zanotta (*A divina proporção* e *A felicidade não esperneia Patati, Patatá*).

Esse espetáculo não têm registros em vídeo, mas Sandra Alencar (1997) o descreve assim:

> Naquele pequeno Teatro, cuja lotação máxima era setenta pessoas, o cenário era o mesmo para as duas montagens: um lixão cercado por arame farpado, que ocupava quase toda a sala. Daquele lixo, composto por jornais amassados e embalagens plásticas, emergiram os personagens. O público

> era convidado a ocupar o espaço reservado entre o arame e a parede, numa fileira de bancos, de modo que o primeiro a sentar só pudesse sair depois que todos os outros saíssem. (p.39)

A partir desse breve relato, é possível encontrar alguns elementos propostos pelo grupo desde a sua gênese, os quais constituem a base para a incorporação da linguagem cinematográfica em seus espetáculos. O principal aspecto a ser considerado é a recusa em ocupar edifícios teatrais estruturados no formato tradicional.

Os primeiros espetáculos do grupo foram denominados *teatro pânico*, uma proposta que não apenas aproximava o público da cena, mas, de fato, o inseria diretamente em seu interior. Não há registros em vídeo desses trabalhos, produzidos entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, período em que o VHS ainda era incipiente e de acesso restrito no Brasil.

Essa primeira fase desse teatro radical, cujo objetivo era provocar pânico na platéia, estende-se até 1985. A partir desse momento o Oi Nóis Aqui Traveiz inicia uma nova etapa, em que "os elementos rústicos e sem acabamentos da primeira fase passam a ser substituídos por adereços e cenários elaborados" (TROTTA, 2012, p 26). Nesse período, o VHS começa a se popularizar, possibilitando os primeiros registros em vídeo dos espetáculos. A estética dessas gravações apresenta um caráter amador, aproximando-se do que se convencionou chamar de *Teatro Filmado*. No entanto, dessa fase, interessa destacar o espetáculo *Ostal* (1987), que apresenta particularidades relevantes para pensar o deslocamento do *Teatro Filmado* para o *Filme de Teatro*.

Primeiramente, o registro do espetáculo foi realizado pela TVE para o programa *Palcos da Vida*. Nesse material, observa-se que se trata de uma produção realizada por profissionais do audiovisual, que empregam estratégias específicas para registrar e editar o espetáculo, apresentando-o como um produto audiovisual. Nesse sentido, dois elementos centrais merecem destaque: por um lado, a concepção do próprio espetáculo que já estabelece um diálogo com princípios cinematográficos e por outro, as estratégias de registro adotadas. A forma de apresentação no programa se configura um formato híbrido, situado entre a ficção e documentário: assistimos às cenas do espetáculo na íntegra, intercaladas com depoimentos dos integrantes do grupo.

É relevante destacar que, em uma das falas de um integrante do grupo no programa de televisão mencionado, afirma-se que o Ói Nóis não tem como proposta a criação de cenários para os seus espetáculos, mas sim a construção de ambientes. Esse é um ponto central para a compreensão da *cinematização do teatro*: a criação de ambientes possibilita aproximar o público em relação à cena, promovendo uma experiência de imersão. Tal concepção dialoga diretamente com a perspectiva proposta por Eisenstein.

No caso de *Ostal*, a ação ocorria em um pequeno quarto, no qual uma grande cama ocupava quase todo o ambiente. O público, de no máximo quinze pessoas, dispunha-se ao redor da cama. Não havia texto, e, devido à proximidade com os espectadores, a interpretação prescindia de exageros gestuais, comuns nos palcos italianos tradicionais, aproximando-se, assim, das in-

terpretações que são compatíveis com o audiovisual. Como se observa no registro, as câmeras se posicionam próximas aos atores, possibilitando enquadramentos que se afastam totalmente da estética do *Teatro Filmado* convencional.

Ostal configura-se o último espetáculo dessa segunda fase. Na terceira fase, denominada *Raízes do Teatro*, já não se constrói apenas um único ambiente, mas uma multiplicidade de ambientes pelos quais o público, cerca de vinte a trinta pessoas, é convidado a transitar. A cinematização se manifesta por meio da criação de espaços diversos, com variações de escala, forma, altura e textura. Há um trabalho arquitetônico cuidadoso, explorando disposições de cena: ângulos, profundidade de campo, níveis, sobreposições, simultaneidades e cortes.

Entre os registros desses espetáculos, destaca-se *Aos que virão depois de nós: Kassandra in Process* (2002), lançado em DVD como um *Filme de teatro*. Nesse caso, uma produtora audiovisual profissional foi contratada para realizar o registro e a edição do espetáculo, adaptando-o à experiência audiovisual. Nesse material, observa-se um trabalho intenso de construção realizado na ilha de edição, no qual as imagens do espetáculo são amplamente manipuladas, reforçando o deslocamento do simples registro cênico para uma obra pensada a partir de procedimentos próprios do audiovisual.

BIBLIOGRAFIA:

ALENCAR, S. *Atuadores da paixã*o. Porto Alegre: Secretaria Municipal de cultura/ Fumproarte, 1997.

CONRADO, A. (Org). *O teatro de Meyerhold***.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MATSUMOTO, R. "Variações sobre teatro e audiovisual". Repertório, Salvador, ano 20, n.28, p.47-67, 2017

MEYERHOLD, V. *Do teatro***.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

PICON-VALLIN, B. "O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas". Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 121–128, 2019.

TROTTA. R. (Org). Ói Nóis Aqui Traveiz**:** a história através da crítica. Porto Alegre: Terreira da Tribo produções, 2012.

O insólito no cinema brasileiro contemporâneo: notas sobre suas instâncias de aparição[214]

The uncommon in contemporary Brazilian cinema: notes on its instances of appearance.

Jorge Ribeiro dos Santos Filho[215]
(Mestrando – UFC)

Resumo: O insólito enquanto artifício narrativo tem sido bastante valorizado dentro do cinema brasileiro feito a partir dos anos 2010. A filmografia que se utiliza desse elemento é variada e passa por filmes que assimilam questões do terror, do fantástico, até filmes de encenação mais naturalista. A partir de *Mormaço* (2018) e *M-8: Quando a morte socorre a vida* (2019), filmes com questões sociais presentes, propomos uma análise das instâncias em que o insólito se apresenta em cada um dos filmes.

Palavras-chave: Insólito; Cinema brasileiro; Biopolítica; Questões sociais.

Abstract: The uncommon as a narrative device has been highly valued in Brazilian cinema since the 2010s. The filmography that uses this element is varied, ranging from films that assimilate issues of horror and fantasy to films with more naturalistic staging. Based on *Mormaço* (2018) and *M-8: Quando a morte socorre a vida* (2019), films with social issues present, we propose an analysis of the instances in which the uncommon appears in each of the films.

Keywords: Uncommon; Brazilian cinema; Biopolitics; Social issues.

Uma grande quantidade de cineastas brasileiros vem produzindo filmes nos quais o insólito é evidente em maior ou menor intensidade. A presença do insólito nesses filmes tem suas particularidades. Embora as obras tenham essa similaridade da presença do insólito, elas quase nada têm em comum quando pensamos nesse panorama fílmico sob o viés das convenções de um gênero audiovisual. No entanto, podemos pensar tal recorte de filmes a partir dos estudos teóricos da literatura fantástica, campo que contém uma bibliografia bastante vasta, e que por seu caráter interdisciplinar é muito utilizada nos estudos do cinema. Todavia, os estudos do fantástico trabalham dentro de alguns dissensos que acabariam por nos atrapalhar caso a intenção do trabalho fosse delimitar em que ordem do fantástico os filmes citados fariam parte, coisa que não é nosso objetivo. Dessa forma, levando em conta a presença do insólito nas teorias do fantástico, passaremos por algumas ideias consolidadas a respeito do conceito.

214 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 3 do ET – FABULAÇÕES, REALISMOS E EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS E NARRATIVAS NO CINEMA MUNDIAL
215 | Mestrando no PPGCOM – UFC com bolsa CAPES. Atua como realizador audiovisual.

Todorov foi um grande teórico do fantástico, contribuindo para as formalizações do fantástico. O autor realiza um apanhado genealógico do fantástico enquanto gênero literário que se notabiliza sob uma lógica, de certa forma, de participação com o leitor, participação essa que é posta por Roas (2013, p.45) como "contato com o âmbito do real extratextual". Para Todorov o fantástico tem

> por essencial marca distintiva a instauração da dúvida, no nível dos seres de papel – narrador, narratário e personagens –, diante da manifestação de um evento insólito (...) Essa dúvida é consequentemente transmitida ao leitor real, no ato de leitura, que, junto aos seres de papel, hesita entre possíveis explicações – de caráter ôntico ou ontológico, físico ou metafísico, empírico ou meta-empírico – para o evento insólito. (GARCÍA, 2011, p.2).

O fantástico, para Todorov, reside na dúvida compartilhada entre o mundo diegético e extradiegético. A vacilação sem resposta para o evento insólito, onde a narrativa não propõe um fechamento racional ou de outra ordem para tal acontecimento, é onde reside o fantástico. "O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso" (TODOROV, 2003, p.31). García (2011) traz um panorama das contradições teóricas entre alguns autores que se debruçaram nos estudos da narrativa fantástica, e uma das contribuições mais interessantes que vão na contramão do discurso preponderante de Todorov é a de que o fantástico não se trata de um gênero, pensamento defendido por Bessière (2009). O pensamento de Bessière comunica que o fantástico

> não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BESSIÈRE, 2009. p.186)

Como exemplifica García (2011, p.3), pelo viés do modo discursivo defendido por Bessière e contrastante com o genealógico de Todorov "bastaria ao fantástico a manifestação do insólito, deixando narrador, narratário, personagens e leitor real na incerteza diante das explicações que lhes apareçam como possíveis, sem que uma delas anule as demais". Sendo assim, a pura exposição de um evento que seja estranho ao mundo do leitor e que se apresente singular de um ponto de vista sobrenatural, ou seja, insólito, tendo ou não uma elucidação racional ou que apresente uma realidade que guarda explicação e que as assimila em si, já seria da ordem do fantástico. Mesmo que seja evidente a diferença entre tais autores quanto ao tratamento com o fantástico, ainda assim existe uma similaridade entre suas teorias: o insólito como dispositivo sem o qual o fantástico não existe, seja enquanto gênero, seja enquanto discurso:

> (...) a irrupção do incomum, do inesperado, do inaudito, ou seja, do insólito, no nível da diegese, e a hesitação de seres de papel e de leitor real frente às possíveis explicações para essa irrupção, seja como produto da ambiguidade – conforme Todorov – ou da incerteza – conforme Bessière –, são aspectos comuns às teorias dos dois estudiosos. (GARCÍA, 2011, p.2)

Tendo passado por essas duas teorias do fantástico, que entendemos serem enriquecedoras para criar um pano de fundo para assimilarmos o insólito enquanto categoria estética, seguiremos em frente apenas com o que de fato nos interessa aqui, que são as instâncias em que o insólito se instaura nos nossos objetos fílmicos de análise. Para isso, utilizaremos García (2012), que dá sua visão do conceito, definindo que o insólito

> é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que (...) é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável (...). (GARCÍA, 2012, pág 20)

Não preocupados em enquadrarmos em gêneros os filmes que serão analisados aqui, preferimos observá-los pela ótica dos momentos em que suas diegeses narrativas exploram o artifício do insólito. Decidimos observar dois filmes de aspectos distintos. *Mormaço*, nosso primeiro longa-metragem de análise, se trata de uma ficção que explora o momento pré-olimpíadas no que concerne a construção do Parque Olímpico e os desalojamentos que foram necessários para a criação de todo o aparato do evento. O filme de Marina Meliande acompanha a comunidade Vila Autódromo, que se tornou simbólica por ter sido imediatamente vizinha ao projeto do Parque Olímpico. A narrativa é protagonizada por Ana, uma jovem advogada que está tentando proteger os direitos da comunidade e sendo a responsável por todo o intermédio jurídico nas negociações entre a prefeitura e a população dali. Ao mesmo tempo, a advogada está sofrendo com a especulação imobiliária que está assolando o seu prédio. Ana está sendo uma das poucas a resistir, estando dessa forma experimentando esse problema que é a moradia no Brasil a partir de dois lugares enquanto cidadã.

O insólito aparece aqui na forma de uma ferida misteriosa que começa a se espalhar no corpo da nossa protagonista, na medida em que os eventos do filme acontecem. Indo a um médico, ela descobre que a ferida é um mistério até para o profissional. Na chegada ao final do filme, vemos que a ferida de Ana é parecida com uma mancha que se alastra, escondida, na parede de seu apartamento. O momento da descoberta coincide com o teor especulativo e imaginativo do insólito atingindo seu auge, que é quando a mulher se torna um corpo híbrido entre ser humano e apartamento, sendo assim uma sugestão visual de uma ideia de "corpo-território". O filme expõe uma clara problemática brasileira que assola nosso país desde sua fundação: a moradia. Dessa forma, o filme mostra a partir de uma incidência insólita, estranha, fantástica, imaginativa, a admissão ou constatação da problemática estrutural da moradia no Rio de Janeiro, mais especificamente, mediada a partir das mutações sofridas por um corpo que está ali vivendo essa violências em duas instâncias: pessoal e profissional. Essa mutação corporal presente no filme, embora seja uma transformação radical e que beira o body horror, é a única intervenção não naturalista que o filme incorpora em si, promovendo no resto de sua diegese e no seu tom uma proposta claramente naturalista, até mesmo documental em determinado momento em que a equipe testemunhou e gravou o real despejo sofrido pela comunidade Vila Autódromo.

O filme não tenta se ater ao terror ou fugir do caráter naturalista que sua diegese levanta. Inclusive, essa é uma tendência na qual Cánepa; Nascimento (2018) se aprofundam e investigam em uma quantidade considerável de filmes brasileiros e internacionais contemporâneos. A partir de conceitos como "novo realismo" (ELSAESSER, 2015), os autores traçam um panorama de filmes que assimilam o insólito e se inclinam para o gênero do terror, mas fugindo de suas convenções mais drásticas, como a exaltação do medo ou do susto, diluindo assim sua ação na narrativa.

Instâncias do insólito no cinema brasileiro

Tendo passado pelas considerações de Irene Bessière (2009) e de Tzvedan Todorov (2003) acerca do fantástico, além de termos entrado em contato com os apontamentos de García (2011) sobre o insólito, chegamos num momento em que podemos articular, primeiramente, a partir de *Mormaço* (2018), e num segundo momento, com *M-8: Quando a morte socorre a vida* (2019), as instâncias de operação do insólito dentro das narrativas dos respectivos filmes. Em *Mormaço*, o objetivo do insólito parece ser o de descortinar as violências do capital e de um estado defeituoso, não trazendo nenhuma solução ou remediação. O insólito aqui tem a pretensão apenas de instaurar no corpo de Ana, sob mediação da doença misteriosa, os atritos sofridos por ela e pelos demais. O insólito, dessa forma, age como um sintoma, um revelador, uma exposição de um problema nacional.

Chegamos a uma outra instância de incorporação do insólito, essa sendo utilizada como agência, ou seja, como capacidade de ação, resolução ou interferência nas problemáticas sociais citadas nas suas respectivas narrativas. Diferente dos exemplos anteriores, há uma assimilação do insólito como ferramenta de rompimento, mesmo que momentâneo, de questões relacionadas à precarização de vidas negras e o extermínio da juventude negra. *M-8: Quando a morte socorre a vida* (2019) é um filme que assume o insólito nessa perspectiva de resposta à altura. Embora *Mormaço* e "*M-8*" sejam diferentes em suas abordagens narrativas, a presença do insólito como mediação de conflitos os aproxima, e essa diferença só evidencia as amplas possibilidades de se trabalhar o insólito narrativamente. Sobre isso, Laura Cánepa e Genio Nascimento (2018) discorrem:

> O insólito ficcional tem muitas vertentes, seja na sua forma de aparição na história, nas manifestações estéticas, e até no sentido de construção de linguagem, nos níveis semântico e sintático. O que todas elas parecem ter em comum, é o objetivo de provocar um incômodo no leitor/espectador e também, muitas vezes, nos personagens. Esse incômodo é a inversão do esperado, seja o extraordinário, quebrando a ordem (o ordinário, o comum, o lógico) do mundo, ou o sobrenatural, extrapolando a naturalidade. (CÁNEPA; NASCIMENTO, 2018, p.10)

A definição dos autores coloca o "incômodo" como ponto de convergência entre as mais diversas vertentes do insólito, e interpretamos o incômodo não necessariamente como mal estar, mas como "inversão do esperado", entendimento expresso pelos próprios autores. O caso de "*M-8*" apresenta essa inversão do esperado a partir da mediunidade de Maurício (Juan Paiva), o personagem principal da narrativa. Ele é um estudante negro do curso de medicina de uma

universidade pública, à qual teve acesso por meio da lei de cotas raciais. Lá, ele se depara com uma turma de alunos e professores brancos, e o que o mais lhe instiga: a maioria dos corpos ali dissecados nos exercícios do curso são de pessoas negras. O insólito se apresenta a partir do contato que Maurício, que é uma pessoa de umbanda, tem com o corpo pelo qual ele e seu grupo de companheiros de turma são encarregados de dissecar: o M-8. Esse contato acontece pela intervenção de momentos mediúnicos de Maurício, que acaba tendo visões e sonhos com aquele cadáver. A partir dessas experiências e com o contato que volta a ter com o terreiro de umbanda que há tempos não frequentava, o rapaz percebe que aquele corpo precisa ser enterrado – levando em conta os preceitos de sua religião. Em paralelo a trama principal, Maurício entra em contato com uma manifestação de mulheres negras que procuram seus filhos desaparecidos. O protagonista, em determinado momento do filme, acredita que o cadáver M-8 se trata de um desses filhos. Com o prosseguimento dos acontecimentos, Maurício descobre que o M-8 não parece ser de nenhum filho das mães da manifestação. No entanto, o rapaz prossegue com os planos de enterrar aquele corpo que, na última cena do filme, carrega o caráter de resumir em um só corpo negro todos os outros desaparecidos e que não tiveram o direito de ser enterrados com dignidade. Essa cena escancara o estado de coisas brasileiro em relação ao seu engasgo na questão racial e o massacre das juventudes negras, coisa notadamente percebida através dos conceitos da biopolítica foucaultiana. Para Foucault, "o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo". (FOUCAULT, 2010, p. 215).

Considerações finais

Por fim, achamos vestígios que nos permitem a ideia de que chegamos numa musculatura teórica com a qual poderemos conceber o insólito como um artifício narrativo de inconformismo dentro dos objetos aqui analisados. Podemos averiguar o insólito, nesse sentido, a partir de Foucault e a noção de dispositivo. O insólito nos permite interagir com ele como um elemento de insurreição perante a história, ordens estabelecidas e instituições, sendo assim capaz de desestabilizar a rede do dito e do não-dito que forma as conexões que fomentam a existência do dispositivo. Podemos nos aprofundar nessa noção do que Foucault quer dizer com o termo:

> Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 2021, p. 244)

Referências

BESSIÈRE, Irène. "O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha". Revista Fronteiraz, v. 3, n. 3, set. 2009.

ELSAESSER, Thomas. "Cinema mundial: Realismo, Evidência, Presença". Trad. Cecília Mello. In: MELLO, Cecília (org). Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Extensão Universitária – USP, 2015, p. 37-59.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* São Paulo. Editora Paz & Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GARCÍA, Flavio. "Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional". In: Congresso Internacional da ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. Anais. Curitiba: UFPR, 2011. pp. 1 - 8. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/lista_area_52.htm>. Acesso em: 20 de março de 2025.

GARCÍA, F; BATALHA, M. C. (orgs.) *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

NASCIMENTO, Genio; CÁNEPA, Laura. "Narrativas insólitas no século XXI: Novo realismo e horror no cinema contemporâneo". In: 41º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 2018, Joinville. São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018. Acesso em: 20 de março de 2025.

ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo. Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Espaço e autobiografia no cinema de Jean Eustache: um estudo de A Mãe e a Puta[216]

Space and Autobiography in Jean Eustache's The Mother and the Whore

Júlia Meireles de Lima[217]
(Doutoranda – UNICAMP)

Resumo: Esta análise investiga o filme *A Mãe e a Puta* (1973), de Jean Eustache, para compreender as relações entre a representação dos espaços do filme, o pós-Maio de 1968 e questões relativas à biografia do realizador. Mais do que meros cenários, acredita-se que esses espaços se tornam extensões dos personagens e de Eustache, refletindo a vivência íntima do diretor e a atmosfera de uma cidade atravessada por desilusões políticas e mudanças socioculturais.

Palavras-chave: Espaço; Autobiografia; Maio de 68; Cinema francês.

Abstract: This analysis examines Jean Eustache's *The Mother and the Whore* (1973), focusing on the film's spaces, the post–May 1968 context, and aspects of the director's biography. More than simple settings, these spaces extend the characters and Eustache himself, reflecting his intimate experience and a city shaped by political disillusionment and sociocultural change.

Keywords: Space; Autobiography; May 68; French Cinema.

Vencedor do grande prêmio do júri do Festival de Cannes de 1973, *A Mãe e a Puta* é o primeiro e mais conhecido longa-metragem de ficção do diretor francês Jean Eustache (1938-1981). Ambientado inteiramente em Paris, o filme retrata o jovem Alexandre (Jean-Pierre Léaud), uma espécie de dândi que passa o dia em cafés e no apartamento de sua companheira Marie (Bernardette Lafont), com quem vive. Ainda sofrendo de uma desilusão amorosa por Gilberte (Isabelle Weingarten), Alexandre conhece a enfermeira polonesa Veronika (Françoise Lebrun) e com ela inicia um relacionamento. A partir desse aparente triângulo amoroso, Eustache revela uma Paris repleta de inquietações, contradições e cinismo, construindo através dos personagens, dos diálogos e dos espaços representados uma atmosfera particular, característica da capital francesa no início da década de 1970.

216 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 29: Espaço como narrativa: autobiografia, horror e coreografias fílmicas.
217 | Natural de Recife, é doutoranda em Multimeios pela UNICAMP, onde estuda o cinema de Jean Eustache. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e graduada em Cinema pela UFPE.

Baseado de modo bastante imediato em acontecimentos pessoais de Eustache, particularmente no que se refere ao período de sua vida em travou uma relação simultânea com duas mulheres (Catherine Garnier e Marinka Matuszewski), o filme destrincha aspectos pessoais do diretor e de seu círculo social imediato, retratando, à sua maneira, todo um círculo social parisiense, frequentador dos mesmos lugares que o diretor. Não à toa, autores como Alain Philippon (2005) apontam uma característica que emerge dos filmes do diretor: o impulso autobiográfico. De fato, Eustache volta-se com frequência para sua vida pessoal em vários outros filmes de ficção, como sua infância em *Meus Pequenos Amores* (1974) ou sua adolescência no curta-metragem *Papai Noel tem Olhos Azuis* (1966). Essa aproximação entre o cinema e a vida aparece de modo mais imediato no filme em questão, conforme afirma o próprio Eustache:

> É o único dos meus filmes onde o passado não desempenha um papel. Ele correspondia à minha vida no exato momento em que o filmava, cruzando-a de maneira, às vezes, trágica. É o único dos meus filmes que eu odeio, porque me remete demais a mim mesmo, a um eu demasiado presente. (EUSTACHE, 1977, s/p apud AZOURY, 2022, p.100).

Esse cruzamento, lembra Philippon, é o que faz com que *A Mãe e a Puta* tenha uma força particular, tornando Eustache um comentador de sua época e permitindo-lhe construir "um plano fechado sobre três indivíduos, um plano médio sobre uma micro-sociedade e um plano geral sobre a sociedade francesa do início dos anos setenta" (PHILIPPON, 2005, p.33)

Esse "plano geral", contudo, não se dá apenas através dos extensos diálogos e monólogos irônicos proferidos por Alexandre e outros personagens a respeito da Paris da década de 1970, ou através do embaralhamento entre ficção e realidade realizado por Eustache a partir de atores e figurantes. Ele é construído, justamente, com o que dá a ver um plano geral: o espaço e a paisagem que o compõem. Não sendo relegados a mero plano de fundo, os espaços surgem no filme como citação direta da Paris da década de 1970, como índices autobiográficos do diretor, mas, sobretudo, como catalisadores da narrativa e dos personagens. É através e em razão dos espaços que os personagens se desenvolvem, se revelam e se contradizem, como se estivessem com eles intimamente ligados. Assim, buscaremos aqui uma breve análise dos espaços do filme, entendendo como se relacionam com a vida de Eustache e ao mesmo tempo provocam e engendram a narrativa fílmica.

Os espaços

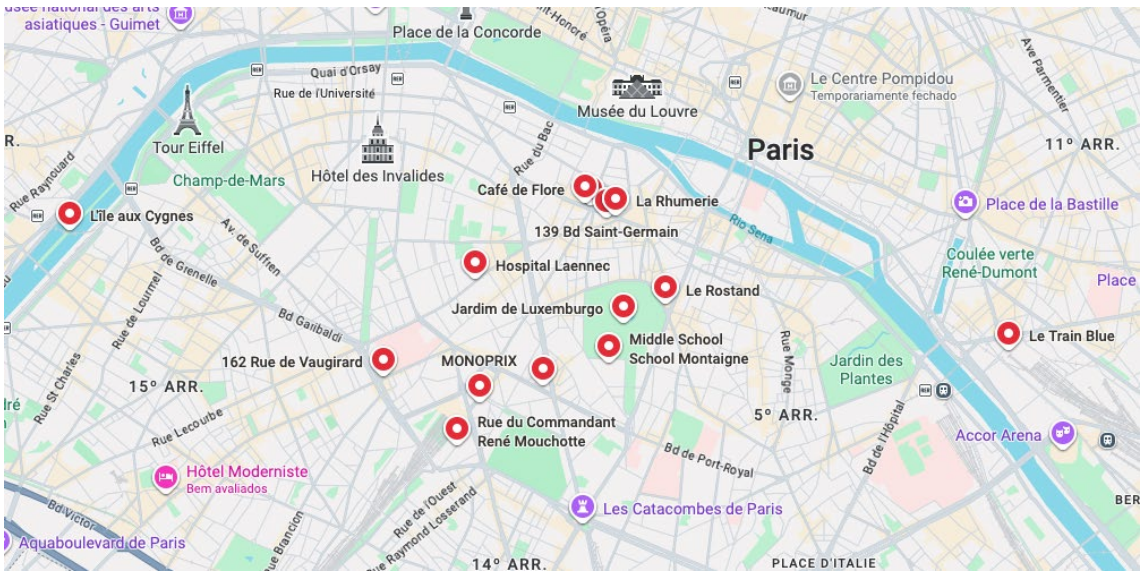
Luc Béraud (2016), assistente de direção de *A Mãe e a Puta*, relembra a rigidez obsessiva do diretor com o texto, que deveria ser seguido à risca pelos atores, mas também a intransigência de Eustache com relação às locações. Segundo Béraud, Eustache tinha em mente locais muito específicos: o quarto de enfermeira de Veronika precisava ser uma acomodação particular do Hospital Laennec — local onde trabalhava Marinka Matuszewski, inspiração da personagem Veronika; os cafés e restaurantes, igualmente, deveriam ser os que Eustache pensou. Já o apartamento de Marie, uma das principais locações do filme, foi o apartamento de quem a inspirou: Catherine Garnier. Com efeito, os espaços de *A Mãe e a Puta* foram uma questão de

suma importância para Eustache. Conscientes da dimensão autobiográfica presente na produção, podemos inferir que havia ali uma questão de particular rememoração, de tentativa de aproximação com o vivido.

Há, nessa "rememoração espacial", um outro aspecto que atravessa a obra: a cidade de Paris. Como pontua Antoine De Baecque (2020) em texto sobre o longa-metragem, Eustache filma Paris: comenta a cidade através de seus personagens, que reclamam do barulho, do trânsito, dos voyeurs e do céu feio; filma suas ruas, cafés e, através da fotografia de Pierre Lhomme, revela uma cidade obscura e granulada. Eustache parece, com isso, atestar a ideia desenvolvida por Ângela Prysthon (2013) do cinema como uma das vias centrais de acesso à vida urbana; cinema esse que, ao consolidar uma ideia característica da cidade, faz com que ela não seja apenas representada, mas "corporificada" em seus discursos. Desse modo, mesmo com a rigidez de locações, que têm uma óbvia relação indicial com as ruas e lugares específicos de Paris, Eustache cria, com *A Mãe e a Puta* a sua própria "fantasia de cidade" (PRYSTHON, 2013, p.31).

Pensando nessa ideia — e, por que não, também de "fantasia de espaços" —, criamos um pequeno mapa de todos os locais do filme, identificados através das imagens presentes na obra e da listagem fornecida por Luc Béraud em livro já mencionado.

Figura 1 - Mapa de Paris



Fonte: Captura de tela do Google Maps

Tendo agora em mãos uma espécie de cartografia própria de *A Mãe e a Puta*, devemos, como é costumeiro com mapas, lê-la.

À parte do Lîle aux Cygnes e do Le Train Bleu, a maioria dos locais do filme se concentra no que se convencionou chamar de *rive gauche* parisiense: o lugar frequentado pela esquerda intelectual, à esquerda do rio Sena. O Café de Flore e o Les Deux Magots, principais locais de encontro dos personagens, carregam consigo uma referência que lhes é característica: eram os dois cafés frequentados por Simone De Beauvoir e Jean-Paul Sartre[218]. Da mesma forma, é nessa mesma região e nesses cafés avizinhados ao Quartier Latin que se concentraram os

218 | Sartre, inclusive, é satirizado no Café de Flore por Alexandre e seu amigo. Ambos o apelidam de "o bêbado" e falam que suas causas são "papo de bêbado".

estudantes nas manifestações do Maio de 68, fato que aparece em um dos monólogos de Alexandre no filme. Nos arredores do Jardim de Luxemburgo temos os locais em que Alexandre vai com Gilberte, seu amor perdido, e na Rua de Vaugirard localizamos o apartamento de Marie/ Catherine Garnier.

Em sua modalidade própria de cidade, contudo, Eustache não realiza várias tomadas de transeuntes nas ruas ou do movimento das avenidas parisienses. Em *A Mãe e a Puta* não há um desejo de expor a cidade num estilo *cinema-verité*, como observamos na década anterior em filmes como *Cléo das 5 às 7* (1962), de Agnés Varda, ou, ainda, em *Masculin-Féminin* (1966), de Jean-Luc Godard. Buscando realizar uma espécie de mapeamento próprio ou itinerário pessoal, o filme oscila de modo pendular entre o espaço semi-público dos cafés frequentados por Alexandre e concentrados, como vimos, na *rive gauche*, e o espaço privado do apartamento de Marie (Rue de Vaugirard). Esses movimentos, somados a tantas outras "ações parisienses", como recorda De Baecque, é o que, para o autor, "compõe uma partitura topográfica que confere à obra seu dinamismo, ainda que repetitivo e gaguejante.". (DE BAECQUE, 2020, p.17, tradução nossa)

A propósito desse dinamismo, tentaremos diagnosticar e articular as duas esferas do embaralho espacial *Eustachiano*: os cafés e o apartamento de Marie.

Os cafés

Se pudéssemos descrever os hábitos do personagem Alexandre, certamente falaríamos da frequência com que vai aos cafés. Em conversa com seu amigo Charles no Les Deux Magots ele chega a afirmar: "Venho ler aqui à tarde. Pretendo fazer isso regularmente, como um trabalho. Não consigo ler em casa.". A assiduidade do personagem nos cafés é também a do próprio filme, que, como identifica Rémi Fontanel (2011), tem 63 dos seus 220 minutos passados nesses ambientes:

> Mais do que um simples cenário, o bistrô é o lugar onde nos separamos e onde nos encontramos (Alexandre, Gilberte e Véronika no terraço dos Deux Magots), um espaço intermediário que pontua um percurso urbano (um bar qualquer depois do Train Bleu durante um passeio noturno), o local da troca verbal sobre temas controversos acerca do estado do mundo, ou ainda o lugar do silêncio, como explica Véronika no Flore: "Quando a gente está bem com as pessoas, pode ficar num café, falar ou ficar em silêncio.". (FONTANEL, 2011, p.44, tradução nossa)

O lugar do café, contudo, vai além de um marco espacial no filme. Ele dialoga com toda uma tradição francesa, sendo dela parte constituinte. O café é, antes de tudo, uma instituição: regula comportamentos, estabelece comunidades.

Henri Lefebvre (1970) dedica uma seção do texto *Introdução à Psicossociologia da Vida Cotidiana* justamente para analisar a importância dos cafés para a França. De Diderot a Balzac, Lefebvre vê nele o refúgio da espontaneidade social expulsa da vida pública pela burocracia do

Estado e da vida privada pelo "moralismo tradicional". Enxerga no café o lugar das "fantasias enxertadas na vida cotidiana" e – aqui para nós com maior interesse – o lugar do jogo e do "discurso pelo discurso" (LEFEBVRE, 1970, p.97).

Os cafés são, dessa forma, o lugar de negociação entre o público e o privado, esse "espaço intermediário" que aparece no filme como ambiente dos encontros, do discurso. É onde Alexandre faz sua segunda morada, o palco teatral de seu cotidiano. É onde ele cruza com Veronika pela primeira vez, marca seus encontros, lê, encena. É onde profere seus discursos irônicos sobre cinema e sobre o que acontece (ou deixa de acontecer) no mundo.

Por meio do café, Jean Eustache parece ironizar uma das máximas de Maio de 68, "a revolução pela palavra", revelando, talvez, o seu fundo falso: ladainha esvaziada e reduzida a pura máscara social. Mas é também por meio do café que o diretor se inscreve numa certa tradição da *Nouvelle Vague*, como identifica De Baecque ao pensar os cafés como ponto central do filme:

> Através do café, Eustache é um filho da *vague*, seu sucessor do balcão de zinco, das banquetas, dos terraços, dos copos a esvaziar, das conversas alcoolizadas. Como a *Nouvelle Vague* havia feito uma década antes, ele respira o espírito do tempo, aquele do começo dos anos 1970, onde seu cinema contém seus hábitos, seus costumes, seus ritos amorosos. (DEBAECQUE, 2020, p.25-26, tradução nossa)

Eustache inscreve, assim, o seu percurso de vida e dos personagens nesse espaço coletivo reconhecível e partilhado por estudantes, intelectuais e artistas. Mas se o café aparece como o palco de Alexandre, o lugar teatral do discurso, o seu duplo — o apartamento de Marie — parece articular outro regime simbólico na narrativa e nos personagens, promovendo, através da inscrição no espaço privado, o acesso a uma dimensão mais íntima dos personagens.

O apartamento de Marie

Se 63 minutos do filme se passam nos cafés, aproximadamente 98 minutos desenrolam-se no apartamento de Marie. No espaço privado do apartamento, na sala onde sobre o chão se encontram livros, discos e o colchão de dormir, acompanhamos momentos de intimidade dos personagens e de revelação de seus medos e desejos.

A ideia do "filme de quarto", que circunscreve determinadas narrativas a um ambiente recolhido, de fato, aparece em uma série de filmes contemporâneos ao de Eustache – podemos citar, por exemplo, a parte inicial do filme de Chantal Akerman, *Je, tu, il, elle* (1974), na qual vemos a diretora confinada em seu quarto/apartamento, ou ainda o apartamento-motim de *Le doigts dans la tête* (1974) de Jacques Doillon, onde os personagens passam a maior parte do tempo. Todavia, o que parece ocorrer em Eustache, para além da relação indicial já explicitada do apartamento com a sua vida privada, é que o espaço ali serve como agente aglutinador das emoções dos personagens, que vão gradualmente revelando o que há por trás dos discursos e das aparências.

Se os cafés são o palco de Alexandre, o apartamento de Marie é sua coxia e, por vezes, o seu camarim. Sentado ou deitado na cama, com as botas em cima dos lençóis, ele irá revelar alguns de seus pensamentos mais íntimos, ainda que Jean Pierre-Léaud não abandone sua atuação marcadamente burlesca. É na cama de Marie que ele recorda o dia de Maio de 68 em que — num café — todos choravam por conta de um gás lacrimogênio. É nela que ele faz comentários sobre os transeuntes, sobre a cidade. É onde os personagens escutam discos e fazem amor. É na cama que Alexandre critica, enfim, o mundo do trabalho, "o homem das ruas", para revelar que ele não é um homem da rua, que quer "se fechar".

Embora surta certo efeito em Alexandre, é nas duas personagens femininas, e em especial em Veronika, que o ambiente fechado e privado do apartamento de Marie provoca uma verdadeira revelação. O monólogo confessional de Veronika, próximo ao final do filme e com mais de 7 minutos, acontece no apartamento. Acossada contra a parede e ainda embriagada, ela revela os seus pensamentos mais íntimos, os seus desejos mais profundos e até então desconhecidos pelos personagens e pelos espectadores do filme. Mas é também no apartamento, sem proferir uma palavra sequer, após a saída de Alexandre e Veronika, que Marie escuta na íntegra a canção *Les amants de Paris*, de Edith Piaf, onde "uma canção contribui menos para a reconstituição de um clima de época do que para a elaboração de uma paisagem urbana interior, de uma melancolia profunda e sentimental, tanto a de Eustache quanto de seus personagens." (DE BAECQUE, 2020, p.28-29, tradução nossa).

Conclusão

Em *A Mãe e a Puta* a presença de espaços comportam diversas acepções. Há neles, certamente, a emulação do biográfico em razão de uma escrita fílmica obcecada pela rememoração e pela aproximação entre arte e vida. Percebemos então um retrato de uma época disposto nas lentes escuras de Eustache, que ajudam a enxergar os dilemas, desejos e desencantos da Paris da década de 1970.

O movimento pendular descrito, repetitivo e que constantemente compartimenta os dois espaços (muitas vezes através de *fades in* e *fades out*), reconstrói um cotidiano cindido entre o público e o privado, entre o externo e o interno. A obra de Eustache, assim, oscila entre o apartamento e o café porque fala da impossibilidade de articulação contínua entre o falso e o verdadeiro, entre o palco e o camarim.

Referências

AZOURY, P. *Jean Eustache*: Un amour si grand…Paris: Capricci, 2023

BÉRAUD, L. *Au travail avec Eustache* (Making of). Arles: Institut Lumière, 2016.

DE BAECQUE, A. "Dans Paris". In: DUPRAT, A; LOWY, V. *La Maman et la Putain, Jean Eustache*: Politique de l'intime. Lormont: Le Bord de l'eau, 2020

FONTANEL, R. "Bistrôt". In: *Le Dictionnaire Eustache*. Paris: Editions Leo Scheer, 2011.

LEFEBVRE, H. "Introducción a la psicosociología de la vida cotidiana". In: *De lo Rural a lo Urbano*.

Barcelona: Península, 1970.

PHILIPPON, A. *Jean Eustache*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

PRYSTHON, A. “Cinema, Cidades e memória”. Cadernos de Estudos Culturais, v. 5, n. 10, 2013.

Resistência e insubordinação: A construção de Imagens de Mulheres Negras no Cinema Negro Feminino[219]

Resistance and insubordination: The construction of images of Black women in Black women's cinema.

Juliana Ferreira Torres[220]
(Doutoranda – Unicamp)

Resumo: Este texto tem a intenção de discutir como as cineastas do Cinema Negro Feminino brasileiro produzem imagens de mulheres negras como estratégias de discurso contra-hegemônico, orientada pela pergunta-guia de Rosane Borges: "qual a responsabilidade das imagens nas mudanças necessárias no campo da estética e do visível?", tendo em mente o alcance que a imagem fílmica tem sobre o imaginário coletivo ao potencializar outras visualidades de mulheres negras.

Palavras-chave: cinema negro feminino; imagem da mulher negra; autoria negra no cinema.

Abstract: This text aims to discuss how Brazilian Black Women's Cinema filmmakers produce images of Black women as counter-hegemonic discourse strategies, guided by Rosane Borges's guiding question: "what is the responsibility of images in the necessary changes in the field of aesthetics and the visible?", bearing in mind the reach that filmic images have on the collective imagination by potentiating other visualities of Black women.

Keywords: Black women's cinema; image of the black woman; black authorship in cinema.

Este artigo é fruto da pesquisa realizada no mestrado em Cinema e Artes do Vídeo no Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Paraná. Propus a pesquisa considerando o alcance que a imagem fílmica tem sobre o imaginário coletivo ao potencializar as variadas representações de mulheres negras pelo Cinema Negro Feminino, guiada pela pergunta de Rosane Borges: "qual a responsabilidade das imagens nas mudanças necessárias no campo da estética e do visível?" (BORGES, 2022, p.128). Destacando que, quando as mulheres negras estão em posição de autoria, modifica-se a representação da mulher negra pelo audiovisual brasileiro.

219 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 12: Feminismos negros e cinema afro-diaspórico

220 | Doutoranda no PPG Multimeios/ Unicamp, Mestre em Cinema e Artes do Vídeo PPG Cineav/ Unespar. Pesquisa o Cinema Negro Feminino. Organizadora do catálogo Cineastas das Margens (Secec-RJ).

E-mail: j296002@dac.unicamp.br

A luta pela representação digna da mulher negra na Artes não é nova. Pode-se facilmente lembrar de Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Leda Maria Martins e bell hooks, intelectuais questionadoras das visualidades, que há tempos se posicionam contra o discurso sexista e racista que tenta subalternizar a imagem da mulher. E por mais que o olhar masculino tenha sido imposto pela sociedade patriarcal, e aparentemente tenha dominado a produção artística, a maior prova de que esse domínio é falso é a resistência e a insubordinação das mulheres artistas ao longo da História, que além de questionar as imagens produzidas também se propuseram a criar alternativas pelas quais as mulheres se reconhecessem. E é sobre essas mulheres, que resistem e que produzem no Cinema Brasileiro contemporâneo outras imagens de mulheres negras, de que este texto trata.

Talvez a maior revolução na história do Cinema Brasileiro contemporâneo seja o Cinema Negro Feminino. O aumento de produtos audiovisuais de autoria de mulheres negras em circulação tem contribuído para a construção de novos olhares e perspectivas, de narrativas baseadas em suas vivências e experiências, mas não necessariamente biográficas, desconstruindo olhares que ainda se sustentavam em práticas coloniais. “Como avalias a emergência de cineastas negras empenhadas em romper com gramáticas de produção estereotipantes e em construir referenciais outros, capazes de manufaturar um mosaico variado das mulheres negras?” (BORGES, 2022), pergunta a pesquisadora Rosane Borges.

As mulheres negras já vinham produzindo cinema há muito tempo, porém a produção expande seu alcance a partir de 2016 e isso não pode ser negado. Esse é também o ano em que o setor é chacoalhado pela pesquisa em que a ausência de mulheres negras na Direção, Roteiro e Produção-executiva de filmes longa-metragem de ficção fica evidente. Por um lado a pesquisa mostrava que as mulheres negras estavam sendo boicotadas pelo sistema. Por outro invisibilizava aquelas que já estavam produzindo no Brasil, uma vez que estavam em nichos do setor que não foram contemplados pela pesquisa, como os curtas-metragens, os documentários e os telefilmes. De qualquer maneira, a ausência assim exposta é catalisador para muitas iniciativas. Não era mais aceitável que um grupo significativo da população brasileira, permanecesse de fora do setor audiovisual em suas posições principais de representação e representatividade. E isso não é só uma questão econômica, trabalho mais bem remuneradas e com destaque profissional, é também simbólico, uma vez que, a falta de projetos chefiados por mulheres negras, indica que as histórias estavam sendo contadas pelo ponto de vista de todos, majoritariamente por pessoas brancas, menos pelo das mulheres negras. A ausência de mulheres negras na autoria de filmes implicava que as suas próprias histórias e a sua própria imagem estava sendo construída através do olhar do outro. As consequências dessa mediação são conhecidas: as mulheres negras têm sido retratadas e representadas de modo racista e subalternizante.

É importante lembrar que as políticas públicas de ação afirmativa, que incluem tanto editais de fomento artístico, quanto acesso às universidades, são movimentos decisivos para essas mudanças. E considerar que somente a partir da decolonização do pensamento acadêmico e artístico é que outras narrativas, atores e saberes diferentes do hegemônico ganham espaço e visibilidade. Como diz a pedagoga Nilma Lino Gomes:

> Ao adentrarem nas instituições escolares, esses sujeitos docentes, discentes e familiares levam para seu interior não só a sua presença, mas também suas histórias, sua cultura, seus saberes, sua visão de mundo em relação à corporeidade, à sexualidade, ao pertencimento racial, às posturas políticas, ideológicas e religiosas diante da humanidade (GOMES, 2019, p.233).

Mas o Cinema é ainda um espaço dominado majoritariamente por pessoas brancas, e por isso ocupá-lo é uma forma de resistência para negros e indígenas. É Rosane Borges também que argumenta que "pensar em estabilidade discursiva do novo que irrompe é pensar as relações de poder e contrapoder inerentes à circulações de imagens." (BORGES, 2022). Como bell hooks sustenta, não é suficiente apenas questionar a imagem do negro formada pelo olhar branco e ocidental, é preciso também produzir novas imagens da representação de pessoas negras pelo cinema e artes de massa a partir do imaginário afro-diaspórico. Ao olhar para os filmes dirigidos por mulheres negras, busco indícios da construção de um discurso imagético contra-hegemônico como forma de resistência e ressignificação desses corpos.

É relevante perceber que fazer cinema é fruto da luta dos movimentos contra a opressão e discriminação racista e subalternizante da população negra, e é a maneira de questionar imagens estereotipadas, ressignificar personalidades históricas, de rever e reverter parte do dano causado pelo sequestro na África e escravidão no Brasil.

Para grupos historicamente silenciados e sub-representados na produção audiovisual, ocupar a posição de autor é representativa e essencial, primeiro porque põe na direção da produção um membro do grupo representado, segundo porque, estando em posição de poder, é possível evitar os estereótipos. Não dá para pensar nas realizadoras negras sem levar em conta o indivíduo por trás da autoria, suas histórias, trajetórias, cor de pele e gênero. Esses são fatores extremamente importantes porque foram eles que as mantiveram longe do comando por muito tempo.

> Ao se tornarem cineastas, essas mulheres rompem com seus lugares de origem, o lugar que lhes estava predestinado por um pensamento racista e sexista, o lugar da doméstica, da lavadeira, da passadeira, daquela que realiza serviços gerais, para assumirem o lugar do comando das câmeras, da produção e direção, construindo seu próprio protagonismo no cinema (SOUZA, 2020, p. 181).

Tratando de autoria negra e feminina no cinema contemporâneo podemos encontrar alguns pontos de convergência nos trabalhos, como por exemplo, o protagonismo de atrizes negras em cena, e narrativas que tratam das vivências, experiências e legados de mulheres negras. As mulheres negras formam o grupo historicamente com menor poder na sociedade apesar de exercerem papéis essenciais na estrutura desde a formação do país, porém permanecendo no nível mais baixo do estrato social, reflexo da contínua marginalização da sua imagem. Portanto, simbolicamente, ter uma mulher negra no comando de uma obra audiovisual significa, além de finalmente dar o poder a ela, é também permitir que ela dê visibilidade ao grupo ao qual pertence. O empoderamento não é só uma questão de representação e representatividade, mas sim de presença, como destaca a doutora e cineasta Edileuza Penha de Souza:

> Se a representação da imagem da mulher negra no cinema e na sociedade historicamente esteve presa a preconceitos e estereótipos, nota-se que quando as mulheres assumem o comando na produção de cinema elas exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações. (SOUZA, 2020, p. 184)

Por isso, através dos filmes do Cinema Negro Feminino é possível apontar para um novo caminho em relação à recorrente representação estereotipada das mulheres negras, representação esta que contribuiu para a manutenção do discurso de subalternização da mulher racializada, amplamente encontrada em outras produções audiovisuais. Como menciona bell hooks: "É mais evidente que o campo da representação permaneça um lugar de luta quando examinamos criticamente as representações contemporâneas da negritude e das pessoas negras." (hooks, 2019, p.34). Assim, entendo o poder que tem o Cinema Negro Feminino para a ressignificação da imagem da mulher negra lembrando a fala da filósofa, fundadora do Geledés — Instituto da Mulher Negra, Sueli Carneiro, quando ela argumenta que:

> Os meios de comunicação se constituem em um espaço de interferência e agendamento de políticas do movimento de mulheres negras, pois a naturalização do *racismo* e do *sexismo* na mídia reproduz e cristaliza, sistematicamente, estereótipos e estigmas que prejudicam, em larga escala, a afirmação de identidade racial e o valor social desse grupo (CARNEIRO, 2003, p.125)

Durante algum tempo, a critica feminista do cinema ignorou a ausência da representação da mulher negra no cinema dominante, ou o uso estereotipado de sua imagem, seguindo os passos do feminismo, que reivindicava pautas que não completavam as questões de raça e classe, que tocavam as necessidades das mulheres negras. Longe de invalidar os movimentos, tanto o da crítica feminista ao cinema, quanto o feminismo branco ocidental, que promoveram debates e mudanças importantes na sociedade para todas as mulheres, a questão aqui é perceber como a representação da mulher negra pelo cinema afeta sua autoimagem e a sua imagem perante a sociedade. Como afirma Sueli Carneiro:

> As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2020, p.1)

Na prática, estou falando de Michelle Mattiuzzi como Oxum no filme de ficção *Café com Canela* (2017), por exemplo. A escolha da performer para o papel da orixá, feita pela dupla de realizadores Glenda Nicácio e Ary Rosa, é uma forma de incorporar o trabalho de Mattiuzzi ao filme, fazendo a interligação de suas performances artísticas, que subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra e a simbologia mítica da divindade que representa o poder feminino. Regilene Sarzi-Ribeiro aponta que nos diálogos estéticos do corpo no vídeo e do corpo do vídeo podemos notar a:

> Confluência de três fenômenos que alteram de maneira drástica o cenário da comunicação e das artes na contemporaneidade: a arte conceitual, a performance e a arte do vídeo. Estas três manifestações acontecem simultaneamente e uma se apropriará dos conceitos e da estética da outra, resultando numa pluralidade de objetos midiáticos híbridos (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.109).

A proposta aqui é pensar na participação de Mattiuzzi enquanto performance contra-hegemônica, nesse caso para a câmera de cinema, uma vez que está inserida na narrativa ficcional, mas que traz, da arte performática, elementos e agências que aparecem nos trabalhos ao vivo da artista. Lembrando que Mattiuzzi não está no filme como performer, e sim atuando como personagem, e que tem seu nome creditado seguindo os das protagonistas. "Colocar o próprio corpo como matéria artística da obra lhe confere um status de *locus* da obra, despertando interesse por sua personalidade, biografia e ato criador" (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.109), Como no cinema nada é aleatório, ao levar o trabalho de Michelle Mattiuzzi para o filme Glenda Nicácio não estaria, além de, praticando a irmandade do Cinema Negro Feminino, acolhendo e compartilhando a autoria com outra artista negra, também, e principalmente, se posicionando em confluência com o pensamento ideológico da performer?

Entender o corpo como produtor de imagens é também perceber a potencialidade da estratégia de resistência dos povos tidos como minoritários, uma vez que, se colocar em performance diante das câmeras é se dispor à criação de imagens potentes que pretendem a construção de novos imaginários coletivos. Ao propor novos olhares sobre o corpo negro, corpo este que foi historicamente subalternizado pelo projeto colonial, essas artistas tensionam a produção artística e intelectual, que aliada ao discurso hegemônico permitiu e foi até responsável pela produção de imagens racistas, sexistas e misóginas, assim como pelo apagamento de sua produção epistêmica. Por isso é importante não só questionar a produção que perpetua a imagem subalternizante, como também dar visibilidade à produção de novas imagens, que ao se contrapor ao discurso hegemônico, estimulam a ressignificação de forma positiva das populações negras em diáspora.

As mulheres negras sempre tiveram sua imagem e saberes marginalizados e apagados, apesar de ocupar a base da estrutura social e cultural do país. O empoderamento não é só uma questão de representação e representatividade, mas sim de presença, como destaca Edileuza Penha de Souza:

> Se a representação da imagem da mulher negra no cinema e na sociedade historicamente esteve presa a preconceitos e estereótipos, nota-se que quando as mulheres assumem o comando na produção de cinema elas exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações. (SOUZA, 2020, p. 184)

Desafiando o status quo das narrativas audiovisuais que invisibilizam as mulheres negras, o Cinema Negro Feminino brasileiro vem preenchendo as lacunas e subvertendo a representação da mulher negra, alimentando o imaginário coletivo com novas imagens, como nos lembra

Leda Maria Martins “Assim, não importa apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registros” (MARTINS, 2022, p.164).

Referências

BORGES, Rosane. *Mídia, racismos e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra*. In: BORGES, R. C. S.; BORGES, R. (org.). Mídia e racismo. Petrópolis, 2012.

CAFÉ COM CANELA, Produção, Direção e Roteiro: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil: Rozsa Filmes, 2017.

FERREIRA, Ceiça; SOUZA, Edileuza. P.. *Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras.* **In: HOLANDA; TEDESCO. (Org.). Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus Editora, 2017**

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos***", In: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.**

HOOKS, bell. *Olhares Negros: raça e representação.* São Paulo: Editora Elefante, 2019.

MARTINS, *Leda Maria*. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó: Encruzilhada, 2021.

OLIVEIRA, Janaína. *Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino. In*: FREITAS; ALMEIDA (orgs). Catálogo da Mostra Diretoras Negras no cinema brasileiro. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017.

SARZI-RIBEIRO, R. A.. *O Corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica.* Revista Poiésis, v. 1, p. 105 - 114, 2014.

SOUZA, Edileuza Penha. *Mulheres negras na construção de um cinema negro feminino.* *Aniki*, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020

Glinda: a performance da feminilidade em Wicked e Mágico de Oz[221]

Glinda: the performance of femininity in Wicked and The Wizard of Oz

Juliana Soares Mendes[222]
(Doutora – PPGCine-UFF)

Resumo: Em Hollywood, beleza e bondade se associam, principalmente em personagens mulheres. No *Mágico de Oz* (1939), Glinda afirmou: somente as bruxas más são feias. A aparência normativa e a performance da feminilidade são reservadas para as bruxas boas. Atualizadas em *Wicked* (2024), Glinda e a Bruxa do Oeste funcionam como *foil* ou espelho da outra, enfatizando seus atributos. Glinda ainda veste rosa, coroa e varinha. Mas, gera novos significados ao sentir ódio e se questionar sobre a maldade.

Palavras-chave: Bruxa, filme, feminilidade.

Abstract: In Hollywood, beauty and kindness are associated, especially in female characters. In *The Wizard of Oz* (1939), Glinda stated: only wicked witches are ugly. A normative appearance and the performance of femininity are reserved for good witches. Updated in *Wicked* (2024), Glinda and the Witch of the West are foils or mirrors of each other, emphasizing their attributes. Glinda still wears pink, a crown, and a wand. But she generates new meanings by feeling hate and questioning evil.

Keywords: Witch, film, femininity.

Entre as várias formas com que as bruxas são atualizadas na tela, está aquela personagem boa. Greene (2021) explica que essa é a bruxa da casa ao lado, em referência ao modelo da *girl next door*. Essas mulheres mágicas são esposas, mães ou adolescentes. Sua beleza é destacada e há a adesão a um estilo de vida.

A autora aponta que, a partir e 1934, com a execução do código Hays de censura que procurava eliminar o que era visto como "vulgar" ou "profano", as personagens femininas foram escritas para se aproximarem da normatividade. Embora não houvesse orientações explícitas para a bruxaria no audiovisual, o código trazia restrições sobre sexualidade e religiosidade. Isso dificultou a inserção de bruxas satânicas nas narrativas.

Em 1939, com o lançamento do *Mágico de Oz* (Fleming; Vidor), Greene assinala a divulgação de personagens clássicas: a bruxa do Halloween (a Bruxa Má do Oeste) e a bruxa boa (Glinda). Essa última se encaixa na estrutura da "mulher verdadeira", atravessada por domestici-

221 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na Comunicação Individual: Perspectivas de gênero e identidade em *blockbusters*.
222 | Doutora pelo PPGCine-UFF com a tese "Poderosa, divertida e feminista": Construções de discursos de diversidade de gênero e racial na série de bruxas Charmed: Nova Geração (2018-2022).

dade, pureza e subordinação. Ela é diferente da bruxa do Halloween, associada ao diabo. Russel e Brooks (2019) comentam sobre um imaginário construído a partir da Inquisição e manuais de demonologia. Nele, a bruxa passou a ser vista como alguém que obteve seus poderes devido a um pacto satânico, tendo intenções malignas.

Calado (2005) aponta a evolução na criação dessa personagem quando o imaginário da "caça às bruxas" é incorporado nos contos de fadas. A repetição da figura a torna cada vez mais caricaturada: feia, velha e perversa. Nessa direção, a simplificação e o uso de vários elementos da cultura nos conduzem ao modelo do Halloween. Já Greene a descreve como um "arquétipo bem estabelecido em um forma muito concentrada" (GREENE, 2021, n,p,).

No filme *Wicked: Part I* (Chu) de 2024, baseado em livro e peça musical, a narrativa é contada a partir da perspectiva da Elphaba, como uma história de origem para a Bruxa do Oeste e criticando a sua representação como malvada. Tanto no *Mágico de Oz* como em *Wicked*, a relação entre Glinda[223] e a personagem da Bruxa do Oeste gera representações e discursos sobre a feminilidade. Argumentamos que essas duas mulheres ficcionais funcionam como *foil* ou espelho da outra. Segundo Drennan *et al* (2018) o *foil* é uma personagem que enfatiza características da protagonista, aumentando o entendimento dessa última. A autora também fala do espelho, quando as personagens são opostos e permitem o autoconhecimento.

Interessa-nos particularmente Glinda e como as suas qualidades de bruxa boa são representadas nesses filmes, de modo que a sua performance de feminilidade gera significados. Para isso, nos apoiamos na mascarada, um conceito empregado primeiro no campo da psicanálise, onde Riviere (2015) relata o sonho de uma paciente que se disfarçava, aumentando seus atributos tradicionalmente lidos como femininos, para evitar repressão. A autora defende que não há distinção entre a mascarada e a feminilidade.

Essas práticas e inscrições nos corpos femininos se inserem em uma rede de poderes, como define Doane (1991). As personagens, no audiovisual, podem utilizar essa performance e o sexo para alcançar seus objetivos. Mas, nos filmes, o excesso da feminilidade pode ser retratada de forma pejorativa. Esses valores empregados se relacionam com a cultura na qual os criadores estão inseridos. Bordo (1997) afirma que as regras e as hierarquias estão presentes na linguagem corporal. Afinal, há o esforço social para treinar e moldar as mulheres. Essa sujeição incentiva o aperfeiçoamento do que é tradicionalmente entendido como feminino. Isso ocorre de forma hiperbólica, caricaturando a mística feminina, idealizada como delicadeza e passividade.

Encontramos assim a bruxa Glinda, que prefere usar rosa, coroa, varinha de condão e, principalmente, a bondade. Essas são escolhas intencionais que também se refletem na seleção do elenco. Por exemplo, o produtor do *Mágico de Oz*, *LeRoy,* sugeriu que a Bruxa do Oeste fosse sedutora como aquela da animação *Branca de Neve e os Sete Anões* de 1937, que estava repercutindo na época. Houve uma tentativa nesse sentido, porém o diretor Fleming discordou

223 | No filme de 2024, a personagem originalmente se chama Galinda, mas modifica seu nome para Glinda durante a narrativa. Neste artigo, vamos referir a ela somente como Glinda.

da ideia, lembrando do diálogo do filme que afirma que as bruxas más são feias. Para a contraparte dessa vilã, foi escolhida a atriz Burke, que fez carreira em Hollywood com personagens "matronas" e "cabeças de vento" (THE MAKING, 1990).

Para a versão de 2024, destacamos as escolhas no figurino na construção das bruxas, trazendo outros significados para as personagens. O figurinista Tazewell explica como reinterpretou, a partir do filme de 1937, as roupas de Glinda e da Bruxa do Oeste, Elphaba. Procurou associar a segunda ao preto (do luto pela morte da mãe) e formas orgânicas (pelo seu papel de defensora dos animais). Ou seja, vemos nas roupas outros sentidos que extrapolam a dualidade do bem e o do mal. Para Glinda, utilizou o conceito de bolhas e espirais para alcançar uma roupa que permitisse o movimento elegante e etéreo. Tazewell comenta o esforço de criar figurinos caprichosos, porém conservando a silhueta "perfeita" de Glinda (WICKED Costume, 2024).



Figura I: Figurino de Glinda (Fonte: Universal Pictures/InStyle)

Portanto, para analisar a feminilidade de Glinda, selecionamos duas sequências que revelam comparações e contrastes entre as bruxas.

A morte da bruxa

A sequência e o número musical sobre a morte da bruxa aparecem em ambos filmes. No *Mágico de Oz*, o trecho decorreu da morte da bruxa má do Leste, enquanto em *Wicked* é consequência da suposta morte de Elphaba, bruxa do Oeste. Para o primeiro filme, tivemos a introdução aos Munchkins, e portanto a Oz, a partir da interação de Glinda com a protagonista, Dorothy. Argumentamos, então, que houve uma associação da bruxa boa com esse universo, que apresentou um cenário colorido e florido (em oposição à casa que veio do mundo real e está em branco e preto).

A maneira como Glinda se dirigiu aos Munchkins é maternal, os chamando de "pequeninos" e os convidando a sair de onde estão se escondendo para interagir com Dorothy. As risadinhas e os grupos representativos dessa comunidade, como a Liga de Canção de Ninar, nos fazem lembrar crianças (embora, na maioria, sejam personagens e atores adultos, com nanismo). Neste artigo não aprofundaremos no tema, mas nos bastidores e na forma de representar esse povo ficcional encontramos sentidos que permitem leituras capacitistas. Para serem escalados, os atores precisavam ser "perfeitos". Isto é, terem corpos proporcionais com o padrão normativo (MCCANN, 2024).

Na sequência analisada, há números musicais e uma das canções relata como a casa caiu em cima da bruxa malvada, dizendo que esse acontecimento foi legal, no sentido de divertido. O número lembra uma dança folclórica e uma parada. O lugar de honra é de Dorothy, que andou na carruagem e recebeu um buquê, porque matou a bruxa, libertando os Munchkins. Recebeu agradecimentos por ter feito isso "direitinho" e "completamente". A letra de uma das músicas foi enfática: "Din-don, que alegria, vamos cantar alto, cantar baixo, que todos fiquem sabendo que a bruxa malvada morreu".

Havia um senso de comunidade e pertencimento forte nessas cenas, mostrando funções e grupos relacionados a essa estrutura, como o prefeito, o médico legista e até o Grêmio do Pirulito. Essa ideia de uma comunidade, que cantou em conjunto a mesma narrativa, passa a ideia de uma visão homogênea sobre os acontecimentos. A ausência de questionamentos pode ser correlacionada com a sensação de segurança. Inclusive, na letra do número musical, os Munchkins explicaram que precisam verificar se eticamente e moralmente a bruxa estava morta. Uma vez que Glinda nos apresentou a Oz e ao mundo dos Munchkins, vemos uma associação entre a bruxa boa e essa comunidade. Como comenta Zigmunt Bauman (2003), a comunidade é um lugar confortável e que pode ser visto como um paraíso perdido, não alcançável. A segurança resulta em abrir mão de certa liberdade e obedecer. Aquela comunidade tem um posicionamento bem evidente contra a personagem da bruxa má, sem aberturas para nuances.

E vimos a divisão evidente de bruxas boas e más de acordo com a aparência, equalizando beleza padrão à bondade e a feiura à maldade. Glinda assumiu vários elementos da feminilidade: vestido rosa pastel, saia bem cheia, roupas com brilho, coroa, varinha de condão e mangas bufantes (que podem ser confundidas com asas). A personagem era branca e loira, dentro do padrão eurocêntrico, e lembrava uma fada do imaginário popular. Em paralelo com a postura maternal, Glinda teve uma posição de autoridade, pois é ela que explicou à Dorothy sobra a terra dos Munchkins e a diferença entre bruxa boa e má.

A comparação com as bruxas más, e a relação de personagens espelhos, apareceu quando os personagens foram interrompidos por uma névoa vermelha saindo do chão, remetendo às imagens de demônio. Surgiu, então, a Bruxa Malvada do Oeste, que infligiu medo em todos. Porém, Glinda colocou as mãos no ombro de Dorothy para protegê-la. A bruxa não demonstrava raiva ou sentimentos que podem ser lidos como negativos, em vez disso continuava com o sorriso ou um meio sorriso no rosto.



Figura 2: Postura maternal (Fonte: ***Frame*** do filme)

O contraste entre Glinda e a Bruxa do Oeste é aparente, sendo que segunda tinha pele verde, olheiras, era nariguda e corcunda, usava vassoura e chapéu pontudo. Quando a bruxa má se foi, Glinda que acalmou todos, falando que estava tudo bem. A voz era fina e havia um balanço dos braços. A trilha sonora ficava mais tranquila e melódica. Permaneceu no seu papel maternal quando deu a solução para Dorothy: buscar o Mágico de Oz. A bruxa boa passou a mão na cabeça da protagonista e beijou a sua testa.

Encontramos uma releitura da sequência analisada, agora em *Wicked* e inserida em uma narrativa a partir do ponto de vista da Elphaba. As cenas são introduzidas por uma voz *over* contando que a bruxa está morta. A representação inicial da protagonista é o chapéu preto e pontudo, algumas brasas de fogo e os macacos alado.

Temos duas vozes: a primeira pergunta o quão morta ela está e a segunda, de Glinda, esclarece a situação. A bruxa boa assume uma função de figura pública com autoridade para responder a questões e lidar com as ansiedades do público. Destoa, então, do que é tradicionalmente esperado de personagens femininas.

Vemos o movimento da câmera acompanhando a mudança de uma paisagem sombria para outra mais colorida. Temos crianças correndo em campo floridos balançando panos e um menino anuncia: “boa notícia, a bruxa está morta”. Aqui novamente há a construção de um senso de comunidade. Alguns elementos que reforçam essa ideia são: a placa de entrada, o sino e o mural de recados. Os Munchkins estão comemorando a morte da “inimiga” de Oz.

No entanto, a narrativa constrói brechas nessa visão homogeneizante sobre Elphaba. Enquanto eles cantam que ninguém chora por quem é malvado, vemos expressões de contrariedade em Glinda. Na cena, ateiam fogo em uma grande escultura de gravetos no formato da Bruxa do Oeste. Considerando o imaginário de bruxas queimando em fogueiras e como essa personagem foi ressignificada como símbolo de resistência e luta contra opressão, os significados associados com a comunidade são outros: intolerância ao diferente.



Figura 3: Escultura em fogo (Fonte: *Frame* do filme)

Retornamos, no entanto, à cena anterior à canção. Glinda aparece em uma bolha rosa. A bruxa boa chega solfejando para todos se alegrarem, que o bem prevaleceu à maldade. Ela pousa em um púlpito com parapeito em formato de ondas. Loira, vestindo rosa com saia cheia, tiara e varinha de condão.

A personagem aterrissa na terra dos Munchkins, onde há muitas cores e a atmosfera pitoresca de uma vila. Jogam pétalas de flores e balançam pequenos buquês. Porém, esses personagens não são infantilizados, mesmo quando escutam as explicações de Glinda. Inclusive, uma das perguntas buscando elucidações sobre o porquê do mal acontecer vem de uma criança.

Ao ouvir a questão, a expressão de Glinda pode ser lida como se a personagem estivesse dividida. Sua fala inicia com o dilema se a pessoa nasce má ou se a maldade é lançada sobre ela. Vemos um pôster caracterizando a Bruxa do Oeste no fundo, seu olhos ficam vermelhos, contrastando com a bondade refletida na feminilidade da bruxa boa.

Em um *flashback*, conhecemos a infância de Elphaba, em especial a traição conjugal da mãe. Com o amante, ela bebia um elixir verde e a Bruxa do Oeste nasceu dessa cor. Apesar de o discurso enfatizar a ideia de injustiça, pois há cenas demonstrando o *bullying* sofrido por ser diferente, é possível interpretar que Elphaba é verde como consequência dos atos maternos.

Há dois choques dos outros personagens no *flashback*. Primeiramente, pela aparência do bebê (comparando sua pele verde com um sapo) e, em segundo lugar, pelo poder (quando faz objetos pregarem no teto). Porém o filme não se limita aos sentidos que poderiam ser gerados apenas pela aparência da personagem. Em vez disso, vemos a garota interagindo de forma carinhosa com a irmã, revelando desejos do seu coração e sofrendo com xingamentos das outras crianças.

O trecho analisado é o início do filme, sendo o ponto de partida para a história de Elphaba. Assinalamos que essa sequência se torna mais complexa após o visionamento da parte dois do filme, lançado em 2025.

Considerações finais

No *Mágico de Oz*, analisamos a sequência que decorre da morte da Bruxa Má do Leste. A oposição entre o bem e o mal foi bem demarcada e Glinda (e o discurso do filme) não se questionou sobre a felicidade gerada pela morte acidental de uma bruxa que mal conhecemos.

Em *Wicked*, também há o anúncio da morte de uma bruxa: Elphaba. Glinda se questiona sobre como a maldade se formaria e, portanto, há uma brecha para pensar se o mal imputado é válido. Apesar do espaço historicamente reservado para a performance de feminilidade, a bruxa boa se torna uma figura pública com autoridade para responder perguntas da população e trazer notícias para acalmar os ânimos, se diferenciando do modelo de bondade do primeiro filme.

Referências

BAUMAN, Z. Uma introdução, ou bem-vindos à esquiva comunidade. In: *Comunidade*. RJ: Jorge Zahar, 2003.

BORDO, S. O corpo e a reprodução da feminidade. In: JAGGAR. A.; BORDO, S. *Gênero, corpo e conhecimento*. RJ: Record, 1997.

DOANE, M. *Film and masquarede*. Femmes fatales. LDN; NY: Routledge, 1991.

DRENNAN, M; BARANOVSKY, Y; BARANOVSKY, V. *Scrpitwriting for web series*. LDN; NY: Routledge, 2018.

CALADO, E. *O encantamento da bruxa*. JP: Ideia, 2005.

GREENE, H. *Lights, camera, witchcraft*. MN: Llewellyn, 2021.

MCCANN, Erin. Behind The Scenes Of Munchkinland In 'The Wizard Of Oz'. *Ranker.* Abr 2024. Disponível: https://bit.ly/4jh6UOy. Acesso: 22 dez 2025.

RIVIERE, J. Womanliness as a Masquerade. In: GRIGG, R.; HECQ, D.; SMITH, C. *Female sexuality*. LDN: Karnac, 2015.

RUSSELL, J; ALEXANDER, B. *História da Bruxaria*. SP: Aleph, 2019.

THE MAKING of the Wonderful Wizard of Oz. Direção e produção de Jack Haley Jr. EUA: Turner Ent, 1990. Digital. Disponível: https://youtu.be/dlBdycZew5M. Acesso: 22 dez 2025.

WICKED Costume Designer Breaks Down Ariana Grande and Cynthia Erivo's Dresses. InStyle. 2024. Disponível: https://youtu.be/oTOIXd0BA9w. Acesso: 22 dez 2025.

Um balanço histórico sobre os festivais brasileiros de cinema documentário dos anos 1990[224]

An historical overview of Brazilian documentary festivals in the 1990s

Juliana Muylaert Mager[225]
(Pós-doutoranda Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Este trabalho propõe realizar um breve balanço histórico dos festivais de documentário brasileiros nos anos 1990. Nosso recorte privilegia três eventos temáticos surgidos na década, a Mostra Internacional do Filme Etnográfico, o É Tudo verdade – Festival Internacional do Documentário e o Fórumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico, refletindo sobre os primeiros anos de suas trajetórias.

Palavras-chave: Festival de cinema; Documentário; Filme Etnográfico; História.

Abstract: This paper provides a brief historical overview of Brazilian documentary festivals in the 1990s. It focuses on three thematic events that emerged during that decade, focusing in their early years: the International Ethnographic Film Festival, It's All True – International Documentary Film Festival, and the Fórumdoc.bh – Documentary and Ethnographic Film Festival.

Keywords: Film Festival; Documentary; Ethographic Cinema; History.

Desde os anos 1990, os circuitos de festivais de cinema no Brasil passaram por um processo de transformação que combinou um maior número de eventos com a especialização temática, aprofundando a diferenciação do setor. De 38 festivais em 1999, houve um salto para 132 em 2006, segundo dados da Associação Kinofórum (LEAL; MATTOS, 2007, p. 25). Entre os recortes escolhidos estava o cinema documentário, seguindo tendência mundial observada por Aida Vallejo e Ezra Winton no livro Documentary Film Festivals (2020), na qual os festivais operam como agentes na crescente "visibilidade cultural" do documentário nas últimas duas décadas, com maior "distribuição comercial e reconhecimento acadêmico" Vallejo e Winton (2020, p. 1).

Embora tenham existido nas décadas anteriores festivais nos quais o documentário estava no centro da programação - como as Jornadas de Cinema da Bahia e os Simpósios do Filme Documental Brasileiro de Recife, entre outros surgidos a partir dos anos 1970, os eventos dos

224 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no SeminárioTemático Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual – 4. Metodologias e abordagens no estudo dos festivais.
225 | Juliana Muylaert Mager é pesquisadora de pós-doutorado no LABHOI/UFF com pesquisa sobre festivais de cinema etnográfico apoiada pela Faperj (SEI 204.235/2021 e 204.234/2021).

anos 1990 se destacam pela autonomia conferida ao documentário em relação ao curta-metragem, ao super 8 e ao cinema amador - valendo observar, por outro lado, uma conexão com o cinema etnográfico.

No presente trabalho, voltamos nosso olhar para o surgimento de três festivais dedicados ao documentário no Brasil nos anos 1990: a *Mostra Internacional do Filme Etnográfico* de 1993, o *É Tudo verdade*, de 1996; e o *Fórumdoc – Festival do Filme Documentário e Etnográfico* de 1997. Nosso recorte privilegia eventos que iniciaram sua trajetória e alcançam periodicidade regular nesse período, nos quais o documentário é reconhecido pela própria equipe como central para a identidade e programação.

A partir de uma análise das primeiras edições, acompanhamos o momento de surgimento e desenho da programação de cada festival, procurando identificar os perfis de cada evento, como realização, estrutura e proposta curatorial. Ao final, nossa reflexão busca destacar pontos comuns e singularidades, discutindo os modos como os festivais mobilizam imaginários e definições para o cinema documentário.

Mostra Internacional do Filme Etnográfico

A Mostra do Filme Etnográfico surgiu em 1993, sob a iniciativa da antropóloga Patrícia Monte-Mór e do cineasta José Inácio Parente, a partir da Interior Produções. As duas primeiras edições foram realizadas com patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil, que também foi sede do evento. O setor de cinema da instituição era dirigido pelo crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, responsável por acolher e apoiar o projeto. A Mostra também recebeu importante suporte da Cinemateca do MAM/RJ, na figura de seu diretor Cosme Alves Netto, cuja atuação foi fundamental para o trabalho da curadoria, no contato com outros arquivos e obtenção de cópias.

A primeira edição da Mostra aconteceu no final de setembro de 1993 no CCBB/RJ e na Cinemateca do MAM/RJ, exibindo ao todo 159 títulos de diferentes países. A segunda edição, de 1994, contou com a exibição de 128 obras e teve sede no CCBB/RJ. A terceira edição foi realizada em 1996 em nova sede no Museu Nacional do Folclore, também no Rio de Janeiro, com 104 títulos no programa. O festival teve edições anuais entre 1997 e 1999 no mesmo local, mantendo o número de obras exibidas entre 83 e 94.

Desde a primeira edição, a curadoria assinada por Patrícia Monte-Mór apostou em uma definição ampliada do cinema etnográfico e no diálogo com o documentário, abrindo um espaço de debate e trocas entre a academia e o cinema. Nesse sentido, embora não se definisse como um festival dedicado exclusivamente ao documentário, tornou-se um ponto de encontro para documentaristas e o público interessado nesse cinema. Entre outras problemáticas, a relação entre o cinema e os povos indígenas adquiriu lugar de destaque na programação desde a abertura em 1993, assim como os filmes produzidos por cineastas indígenas em edições seguintes.

Nessas primeiras edições, a construção de um formato para o programa dá lugar a seções específicas como "memória do documentário", retrospectivas e produção recente internacional e brasileira - mantidas até 2001. Vale destacar a variedade de formatos das obras exibidas desde o primeiro ano, incluindo títulos em vídeo e película, em diferentes formatos e bitolas, em um momento em que tal abertura não era comum. Em 1997, a criação do Prêmio Manuel Diegues Júnior, pelo Museu do Folclore, fez do festival sede de premiações organizadas por parceiros, o que se repetiria com outras instituições como a ABD-RJ.

Desde o surgimento, a Mostra privilegiou espaços para o debate, ocasionando a organização de um Fórum de Cinema e Antropologia. Ao final da década de 1990, o festival contava com seis edições e se estabelecia no calendário festivaleiro no mês de setembro/outubro. Enfrentando problemas de estrutura e financiamento, permaneceu ativo até 2013, quando foi realizada uma edição comemorativa de 20 anos.

É tudo verdade

A primeira edição do É Tudo Verdade ocorreu em abril de 1996, no Rio de Janeiro - no CCBB/RJ (que havia sido sede da Mostra do Filme Etnográfico), e em São Paulo - no Cinesesc e no Centro Cultural São Paulo. A produção foi assumida pela Associação Cultural Kinofórum, também responsável pelo Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Com produção própria desde 2004, o É Tudo Verdade segue ativo, tendo completado 30 anos em 2025.

A proposta, conforme release de imprensa de 1996, consistia na criação de um evento "de vulto" dirigido exclusivamente para o documentário no eixo Rio-São Paulo, citando como referências festivais como os de Amsterdã (IDFA) e Yamagata (YDFF). Em livro sobre a trajetória do É Tudo Verdade, o diretor do evento Amir Labaki (2010) observa a inexistência "de um festival de documentários no circuito nacional" em 1996. Embora reconheça que outros festivais como a própria Mostra do Filme Etnográfico "mantinham documentários em suas programações", entende que nenhum deles colocava "o foco na produção não-ficcional de amplo espectro" (LABAKI, 2010, p. 18).

A primeira edição de 1996 exibiu um total de 29 documentários, contando com um panorama internacional e outro para o documentário brasileiro, além de uma retrospectiva internacional dedicada ao cineasta cubano Santiago Alvarez - sessão mantida no programa a partir de então. Na segunda edição, foram exibidos um total de 32 títulos, e o festival passou a receber inscrições, tornando-se competitivo. Para as duas premiações, uma brasileira e outra internacional, foi criado um troféu encomendado ao artista Carlito Carvalhosa. O evento também passou a distribuir prêmios de outras instituições como o GNT, ABD e TV Cultura.

As edições de 1998 e 1999 contaram com 62 e 81 títulos exibidos, um aumento relacionado à abertura do festival para o vídeo. A edição de 1999 trouxe mudanças importantes, incluindo o aceite para a inscrição de obras em vídeo nas mostras competitivas e a organização da primeira retrospectiva brasileira, homenageando Walter Salles. Abrindo espaço para atividades de

discussão desde a sua criação, o evento passou a realizar uma Conferência do Documentário de escopo internacional em parceria com a Escola de Comunicação e Artes da USP a partir de 2001.

No final dos anos 1990, o festival já se fixara no primeiro semestre do calendário de eventos, sempre no mês de abril, contando com cobertura de imprensa e parceiros como o SESC, ainda hoje entre os realizadores do festival.

Fórumdoc

O *Fórumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico* teve sua primeira edição em novembro de 1997, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. À frente da iniciativa estavam os cientistas sociais Júnia Torres, Paulo Maia e Rúbens Queiroz, responsáveis pela coordenação geral do evento, realizado com apoio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e sede no Cine Humberto Mauro do Palácio das Artes de Belo Horizonte. O festival segue atuante, tendo realizado sua 29ª edição em 2025.

Em 1997, foram exibidos 74 títulos, número que foi um pouco menor nas edições seguintes - 53 na segunda e 49 na terceira. O programa, que contava inicialmente com retrospectivas e mostras temáticas, passou a receber inscrições e a oferecer prêmios em 1998 - o festival deixou de ser competitivo em 2010. A Mostra do Filme Etnográfico foi uma das referências para o evento mineiro, cuja primeira edição contou com uma seleção de filmes do evento carioca no programa.

O festival apostou em leitura ampliada do documentário em diálogo com o cinema etnográfico e experimental, mas buscando se distanciar do formato do filme de pesquisa ou didático, conforme propõe Carla Italiano (2022, p.166), o Fórumdoc tem como mote “difundir e debater um cinema nomeado documentário, entendendo-o sob um viés expandido, constituído por regimes de enunciação e processos de realização heterogêneos”.

A produção do festival é realizada pela Associação Filmes de Quintal, coletivo que se oficializou em 1999, visando dar continuidade à organização do evento. Atualmente, o festival é uma das frentes de atuação da associação que se tornou um ponto de cultura e assume outros projetos. Os três idealizadores do festival permanecem parte da equipe de organização tendo desempenhado diferentes funções ao longo desta trajetória.

Com três edições e periodicidade anual, no final dos anos 1990, o Fórumdoc já fazia parte do calendário festivaleiro, tendo como referência o mês de novembro. Denominado fórum de cinema, vídeo e antropologia, tem se destacado pelos debates levantados desde a primeira edição e reconhecido como pioneiro na discussão sobre curadoria (GARRETT; SCHVARZMAN, 2022, p. 222). Na década de 2000, o catálogo ganhou seção de textos, tornando-se referência para os estudos da área de documentário.

A formação de um subcircuito de festivais de documentário

A trajetória dos primeiros anos da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, do É Tudo Verdade e do Fórumdoc.bh nos permitem elencar traçar algumas características do incipiente subcircuito dedicado ao documentário no país, assim como refletir sobre seu ecossistema (VALLEJO; PEIRANO, 2022).

As três iniciativas estudadas nesse texto surgiram como festivais ou mostras sem caráter competitivo. Nenhum deles recebeu inscrições de filmes em suas edições de estréia, iniciando sua trajetória com curadorias propositivas (SENRA, 2025, p. 61) com desenhos distintos em cada caso. É interessante observar que todos passaram a abrigar competições ainda nos anos 1990, exercitando também curadorias seletivas (SENRA, 2025, p. 59). Vale destacar, ainda, a presença de mostras retrospectivas e o caráter internacional presente desde as edições de abertura.

Em relação às experiências anteriores e posteriores de eventos voltados para o documentário, os três festivais dos anos 1990 se destacam por sua longevidade, escopo e formato de programação. Ganha relevância a conexão com outros subcircuitos como o cinema etnográfico, e o elo com as universidades, que podem ser tanto espaço de exibição como fonte de apoio e interlocução, valendo observar a aproximação com instituições específicas em cada caso: a UERJ no caso da Mostra do Filme Etnográfico, a USP no É Tudo Verdade e a UFMG no Fórumdoc.bh.

Um traço importante é a geografia dos eventos, localizados nas capitais da região sudeste, sendo dois deles realizados no eixo Rio-São Paulo - valendo observar que todos realizaram itinerâncias. A concentração dos festivais de documentário no sudeste na década de 1990 segue padrão do setor festivaleiro que ainda se fazia presente em 2006, momento em que a região era responsável por mais da metade dos festivais ativos no país (LEAL; MATTOS, 2007, p. 32).

Vale ressaltar o alcance dos festivais no circuito nacional já ao final da década de 1990 reconhecidos como parte do calendário anual de festivais do país, para além do nicho do documentário. Também se mantiveram relevantes durante as décadas seguintes, com dois deles ainda em atividade. Mesmo considerando a interrupção da Mostra, os três festivais têm se mostrado mais longevos do que as iniciativas surgidas nas décadas posteriores. Parte dessa permanência no tempo se deve à sua capacidade de alcançar visibilidade e mobilizar recursos, consideradas as diferenças de perfil e orçamento e as dificuldades na captação.

Em relação à curadoria, apesar de compartilhar muitos filmes na seleção, nota-se a particularidade dos perfis que criam desenhos curatoriais distintos, mobilizando diferentes sentidos e caminhos para o documentário, seja buscando as aproximações com o cinema etnográfico no caso da Mostra, apostando no olhar exclusivo para o documentário como no É Tudo Verdade, ou ainda expandido e questionando fronteiras como no Fórumdoc.bh. Esses caminhos também esboçam debates e tensões sobre os sentidos do documentário, seu papel e suas formas.

Ressalvadas as diferenças entre eles, o surgimento desses três festivais nos anos 1990 contribuiu para a criação de espaços para o documentário no país nas últimas décadas. Esses festivais têm ocupado lugar relevante no circuito festivaleiro nacional, participando dos debates mais amplos sobre curadoria e organização de eventos. Desse modo, consideramos que o estudo de suas trajetórias permite ampliar nosso olhar sobre a história dos festivais audiovisuais brasileiros.

Referências

ITALIANO, C. "Dois festivais de documentário brasileiros sob uma perspectiva feminista – Forumdoc.bh e Cachoeira.Doc (2010-2020)". *Rebeca*. v. 11, n. 1, 2022.

GARRETT, A.; SCHVARZMAN, S. Novas características curatoriais em festivais de cinema brasileiros contemporâneos no século XXI. *Faces da História*, v. 9, n. 1. 2022.

LABAKI, A. *É tudo cinema*: 15 anos de É Tudo Verdade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

LEAL, A. MATTOS, T. *Festivais audiovisuais*: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC/SAv, 2008.

SENRA, A. Gestos curatoriais: seleção e proposição em práticas de curadoria e cinema. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2025.

VALLEJO, A.; PEIRANO, M. P. Conceptualising festival ecosystems. Insights from the ethnographic film festival subcircuit. *Studies in European Cinema*, 19:3, 2022.

VALLEJO, A.; WINTON, E. (ed.). *Documentary Film Festival*: Methods, History, Politics (v.1). Framing Film Festivals Book Series. Switzerland: Palgrave MacMillan, 2020.

Notas para substituição figural e imagens sem órgãos em Hipernormalização (2016)[226]

Notes for figural substitution and images without organs in Hipernormalization (2016)

Jyan Carlos Sales de França[227]
(Doutorando — UFPE)

Taís Marques Monteiro[228]
(Doutoranda — UFPE)

Resumo: Vemos o filme *Hipernormalização* (Adam Curtis, 2016) à luz de uma economia de imagens em tormenta. Tomando o filme-ensaio como uma mobilização de imagens de arquivo, anotamos quatro breves apontamentos sobre a política dessas imagens, pensando especialmente suas armações entre si, evidenciadas pela montagem. Concluímos sugerindo duas figuras analíticas na intersecção dessas superfícies modulares: substituição figural ondulante e imagens sem órgãos.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, Adam Curtis, Substituição figural ondulante, Imagens sem órgãos.

Abstract: This article elects the film Hypernormalization (Adam Curtis, 2016) in light of an economy of images in turmoil. Regarding the film-essay as a mobilization of archival images, we annotate four brief observations on the politics of these images, considering especially their interconnections, evidenced by the montage. We conclude by suggesting two analytical figures at the intersection of these modular surfaces: undulating figural substitution and images without organs.

Keywords: Cinema, Documentary, Adam Curtis, Undulating figural substitution, Images without organs.

226 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 36: Procedimentos estéticos e gestos de montagem.

227 | Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), pesquisando imagens de violência no cinema brasileiro do século XXI. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE, com dissertação publicada acerca das conexões entre cinema e literatura na obra de Marguerite Duras. Graduado em Cinema e Audiovisual, trabalhando na intersecção entre cinema e educação.

228 | Taís Monteiro é cearense, fotógrafa, realizadora audiovisual, professora, roteirista e pesquisadora. Graduada em Jornalismo e mestre em Fotografia e Audiovisual pela UFC, mestre em fotografia e em audiovisual pelo PPGCOM-UFC em 2019, atualmente é doutoranda em estéticas da imagem e do som na UFPE.

Introdução: *"Eles sabem que nós sabemos que eles mentem"*

Hipernormalização ([*HN*], 2016) dirigido por Adam Curtis, é um documentário que se debruça sobre uma rede de eventos aparentemente disparatados, postos em um mesmo movimento, a partir da montagem de seu diretor/organizador, em cheque e em rede. O título do filme é um resgate do conceito homônimo elaborado por Alexei Yurchek (2005), para evidenciar como grandes eventos históricos ou fatos, cuja veracidade é quase acidental ou suplementar, podem ser completamente assimilados e "normalizados" pelo corpo social. O filme lida com as distorções ocorridas entre as imagens — o que são e o que mostram — e suas interpretações, intencionando desfazer uma grande dissonância cognitiva que se aprofundou ao longo do fim do século XX — uma desrealização que entrega, como pura superfície linguística crivada de caracteres políticos, uma ficção substitutiva da realidade, que diremos *substituição figural ondulante*, tornada, em certas condições, *imagem sem órgãos*.

Nosso caminho de análise percorrerá esses gestos de montagem seguindo uma ideia do fraseado do tempo, da grande parataxe indicada por Jacques Rancière (2012). Há aí uma vontade de preencher a lacuna entre aquilo que a imagem mostra e aquilo que ela corresponde; essa relação, cuja multiplicidade de termos — a câmera e a montagem, os personagens e as pessoas, o arquivo, a história, a política, quase tantos quantos se queira — dificulta uma apreensão espectatorial integral, especialmente quando pensamos numa economia da atenção algorítmica, que distribui as imagens de um *story* ao outro, de uma atualização à próxima. Isso não coloca em cheque as narrativas tecidas por Curtis, já que a natureza das imagens de *HN* é diferente destas imagens das redes sociais — cujo foco no privado e não no público acaba tecendo outras substituições do/para o real que, mais uma vez, não são tão dessemelhantes àquelas imagens da vida pública que encontramos no filme. Esse aspecto confere todo um novo âmbito à formação do conjunto de qualidades abstratas que compõe o social. Seguimos a pergunta formulada por Gregory Bateson: "Que circunstâncias favorecem aquela formulação habitual do universo que chamamos de 'livre-arbítrio' e aquelas outras que chamamos de 'responsabilidade, 'construtividade', 'energia', 'passividade', 'dominação' etc.?" (2025, p. 185). Além disso, a forma paratáxica — que na linguagem e na literatura, na palavra, é uma série de orações em justaposição, sem conjunção coordenativa entre elas — figura com o cinema e a montagem outra economia que não é necessariamente dessemelhante àquela em voga: a de uma tormenta de imagens.

No gancho das ideias de um controle que passa sem resistência, e uma ordem formulada tanto pelo autoritarismo da elite neoliberal, normalizada e assimilada ao ponto da autoimposição, depreendemos séries de relações que iniciam nas distâncias entre um real difuso, a nitidez da imagem técnica, o que a imagem mostra e o que ela pode fazer. Mais do que a figuração de um "normal" como um social *comum* que partilhamos, pensamos na normalização como verbo, como ato discricionário de normatizar, estratificar os fatos e as qualidades abstratas que compõem esse comum que chamaríamos *real*. Isso se demonstra em como, na irrealidade de dois aviões se chocando contra duas torres, símbolo da vitória do capitalismo liberal, haveria, nas manhãs seguintes ao desastre, hipernormalização — que foi se alastrando na direção de um protecionismo das fronteiras, alimentado pelo sentimento de ultranacionalismo xenofóbico, suas armas voltadas na direção do mundo árabe, a pouco mais de um atlântico de distância.

Ondulações: na companhia das tecnoimagens

Vilém Flusser define as tecnoimagens como imagens produzidas por aparelhos programados, distinguindo-as das imagens tradicionais: "As imagens técnicas são produzidas por aparelhos, e não por pessoas diretamente. Por isso, não representam mais o mundo, mas sim conceitos codificados em programas que, ao se realizarem, projetam superfícies visíveis. Elas não emergem espontaneamente, mas resultam de cálculos." (Flusser, 2007, p. 14). Em *HN*, o uso de imagens de arquivo deslocadas, como propagandas antigas e registros oficiais, cria uma camada visual que parece próxima, familiar, mas que esconde sua própria lógica de seleção. Em concordância com Flusser (2007), essas imagens funcionam como superfícies: planos visíveis que parecem oferecer uma narrativa histórica direta, mas que, ao serem revisitados em outro contexto, revelam sua condição de partículas recombinadas, calculadas e reorganizadas pelo gesto de rearranjo. Assim, a superfície dessas imagens não se dissolve apenas pela leitura crítica de seu conteúdo, mas pelo deslocamento de sua função original, que explicita os programas e os dispositivos que as tornaram possíveis tanto na época de sua produção quanto em sua reconfiguração no filme. As tecnoimagens não funcionam a partir da transparência, mas como camada opaca que deve ser lida na sua própria lógica superficial.

Na nossa primeira olhada, as imagens de arquivo do 11 de setembro, tão largamente repetidas, recontextualizadas e sobrepostas a outras camadas narrativas, funcionam como superfícies no sentido flusseriano. Flusser observa que: "As imagens são superfícies que pretendem representar algo. Estão destinadas a serem olhadas, não lidas. Por isso, o olhar não deve atravessá-las em direção ao espaço, mas deve antes percorrer a superfície, apreendendo as relações entre os elementos visíveis" (Flusser, 2011, p. 7). As imagens dos aviões colidindo com as torres ou da fumaça sobre Nova York, ao serem inseridas por Curtis em uma rede narrativa mais ampla, deixam de ser um registro direto do acontecimento e passam a ser superfícies recombinadas, abertas a novos percursos de leitura.

Ao mesmo tempo, essa manipulação desloca a confiança na imagem como documento transparente. Como lembra Flusser: "Sob olhar superficial, as imagens parecem planos coerentes. Mas se as observarmos de perto, dissolvem-se em pontos, deixando de ser imagens" (Flusser, 2011, p. 9). A repetição e o deslocamento feitos por Curtis expõem essa instabilidade: o que parecia ser uma representação direta do trauma global revela-se como um mosaico calculado, uma superfície que se dissolve e se recompõe conforme os programas, midiáticos, políticos e também cinematográficos, que a fazem circular. Ao repetir, manipular e reorganizar essas imagens, Curtis não somente denuncia sua instabilidade, sua ondulação como decidimos chamar, mas também evidencia que elas resultam de programas e de aparelhos técnicos que condicionam sua existência. Os registros do 11 de setembro não são apenas testemunhos brutos: são produtos de câmeras, transmissões televisivas e protocolos midiáticos que já carregavam consigo uma lógica programada de visibilidade. Ao recombinar tais fragmentos, Curtis age como um programador subversivo, reinscrevendo as superfícies em outra narrativa e revelando que tanto o acontecimento quanto sua memória visual estão atravessados por dispositivos técnicos e pelas regras de seu funcionamento.

Marie-José Mondzain em *A imagem pode matar?* compreende que o modo de disposição das imagens, como as imagens do 11 de setembro, opera simulacros que substituem o próprio acontecimento. Segundo Mondzain, no limiar do ano 2000 celebrava-se "a introdução do reino da imagem". O medo dos simulacros deu lugar ao culto das imitações. Instala-se aquilo a que podemos chamar uma "iconocracia" (Mondzain, 2009, p. 6). As imagens das torres desabando em chamas não foram somente registros factuais, mas símbolos que instauraram uma ordem iconocrática: uma visibilidade saturada em que o acontecimento se confunde com sua própria imagem. Em Curtis, esse processo é radicalizado pelo gesto de montagem que desloca tais imagens, reinscrevendo-as como superfícies que já não remetem diretamente ao evento, mas a superfície emaranhada da própria visibilidade: filmes com imagens próximas de desastres naturais ou não, feitas anos antes e que já carregavam certo *pathos* do ataque, da invasão e da destruição mesmo antes dos ataques, são avizinhados das imagens do 11 de setembro. Em cima da mesma superfície de tecnoimagens, as ondulações se confundem.

Mondzain lembra que "a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras tanto daqueles que a qualificam e a destroem" (Mondzain, 2009, p. 12). As imagens do 11 de setembro de 2001, enquanto superfícies, só adquirem sentido a partir dos gestos de quem as produz, repete e reinscreve. Em *HN*, o gesto de Curtis é justamente o de reinscrever tais imagens em outro regime narrativo, onde elas deixam de ser ícones de um trauma e se tornam elementos de um jogo de dissemelhanças. Nessa perspectiva, o gesto de montagem é também gesto de interpretação e de distanciamento: se, como lembra Mondzain, "a imagem só se sustenta na dissemelhança, na distância entre o visível e o sujeito do olhar" (2009, p. 24), então a montagem curtisiana restabelece essa distância crítica, retirando a imagem de sua fixidez espetacular e reinscrevendo-a como superfície que pode ser lida, desmontada e reprogramada.

A música como conjunção figural

Adam Curtis usa a canção *The vanishing american family* do grupo *ScubaZ* em *HN*: a justaposição entre a suavidade melódica e as imagens de arquivo cria um espaço de suspensão que se aproxima daquilo que Lyotard denomina figural. Para o filósofo, "o figural é uma função que o discurso não pode dominar; ele o atravessa como uma energia que deforma o espaço da representação" (Lyotard, 1971, p. 15). As imagens que mostram a deterioração social e política dos Estados Unidos, quando atravessadas pela canção, não se deixam reduzir a uma narrativa fechada; ao contrário, instauram uma plasticidade ondulante em que figura e discurso se entrelaçam, sem necessariamente coincidir. Indiretamente, Lyotard lembra que o figural é sempre aquilo que escapa ao ordenamento discursivo-perceptivo, abrindo zonas de tensão em que a semelhança se manifesta como instabilidade produtiva. Quais são as ondulações que nos atingem? Quais são as camadas de tecnoimagens que se fazem em superfície?

O uso da música no filme mostra-se como gesto figural ao deslocar imagens de seu contexto original e as reinscrever sob a cadência de uma canção que não ilustra, mas desestabiliza. Evidencia a diferença que habita a própria superfície da imagem, diferença que impede qualquer coincidência entre visível e sentido. O figural é aquilo que, ao se inscrever no visível,

também desfaz sua transparência, instaurando um campo de indeterminação no qual o olhar é forçado a se mover para outro campo. Em uma superfície deslocada, as ondas moduladas pela montagem, assim como a escolha das músicas que aderem à superfície junto a estas imagens, provocam um território de indeterminação, como um segredo sussurrado de Curtis em direção ao espectador, um segredo não dito, não mostrado, mas dividido.

Em um gancho de virada estética, a música e as imagens dançam em um campo desenhado por Curtis. É nesse mesmo território que Dubois situa a potência do figural: um espaço indeterminado em que a figura é constantemente tensionada. Para ele, o figural mobiliza o olhar porque "é na tensão que a semelhança se manifesta como algo ambíguo, instável e produtivo" (DUBOIS, 1998, p. 28). A inserção de *The vanishing american family* em mais de um momento do filme cria, para nós, essa ambiguidade: uma superfície na qual a narrativa histórica parece se dissolver em uma experiência sensível de deslocamento. Na nossa leitura, o figural escapa ao discurso e aponta para a força produtiva dessa tensão (DUBOIS, 1998). Desta maneira, apontamos para um gesto que, em Curtis, transforma o arquivo em território figural, em superfície aberta à plasticidade e à suspensão crítica, em um entrelaçado sensível entre música, estado do momento como suspensão de acontecimento, imagens que ondulam e rearranjo de peças do arquivo coletivo, desenvolvendo uma espécie de jogo (Flusser, 2007) entre programa, sendo as imagens técnicas fruto do sistema, e figura, como deslocamento que escapa o sentido pela diferença.

Imagens sem órgãos: para uma dialética negativa

Com isso, *HN* trabalha nesses termos como — esvaziando o fantasma, "o conjunto de significâncias e subjetivações" (Deleuze e Guattari, 2015, p. 14) —, *um corpo sem órgãos* (CsO) *pleno e perpassado de intensidades*, antes adormecidas no grau zero do arquivo e agora figurando a tormenta do real de onde foram retiradas. E é quando essas imagens se entrechocam, ondulando juntas na coreografia de sua montagem, que se desfaz todo um *corpus* de imagens fixas do pensamento. Seguindo essa linha de raciocínio, este filme de Curtis funciona como CsO: fazendo passar intensidades compósitas na imagem, distribuindo-as num *spatium* intensivo que não se depreende pela cena ou pelo lugar, ou pela própria técnica que as abriga (2015, p. 16). Encontram-se nessas linhas intensivas algo daquele campo de indeterminação que mencionamos acima: quando a velocidade da montagem coincide com uma pura vertigem, os fatos enumerados como sortilégio, a dificuldade de encontrar uma direção genealógica — ou até ontológica — nas composturas da verdade intrínseca ao real. O filme faz passar essas imagens que redobram os questionamentos próprios a suas origens, mas também recobra e reitera a todo momento os gestos de montagem de Curtis. Em outras palavras: as imagens passam a apontar para um tipo próprio de resistência diante de um "real inflamado". Ordenam-se então imagens que se autonomizam e se direcionam para fora da narrativa e da montagem, se reportando de fora do mapa e da cartografia sugeridas por Curtis, e operando, com seu fluxo, uma pausa no aparato cinematográfico e, por extensão, sua técnica. A isso daremos o nome de *imagens sem órgãos*.

O sentido de "resistência" aqui se constrói a partir dessas desconexões e desmontagens que as imagens armam entre si — ainda que conservando suas conjunções diante dos usos da trilha sonora de ruídos, explosões, música *rock, country,* e *pop* por artistas estadunidenses. Apontamos acima o uso de *The vanishing of the american family*, e continuamos por essa via, agora entendendo a música como mais uma linha intensiva na construção das instâncias discursivas de Curtis ao longo do filme.

Finalmente, dois elementos nos parecem notórios para pensar o que apontamos como uma dialética negativa na montagem de *HN*: a narração de Curtis e a construção paratáxica dessas imagens em co-relação. Se por um lado as descontinuidades e a desconjunção das imagens vêm acompanhadas da música como um sintoma do que está em erupção no real pela via de uma cultura cooptada pelo poder financeiro, por outro lado, a narração monocórdica antecipa os efeitos dessas imagens sobre quem as vê, elidindo a síntese, abrindo e *devolvendo* as imagens através deste fluxo desterritorializado.

Referências

BATESON, Gregory. *Rumo a uma ecologia da mente*. São Paulo: Ubu Editora, 2025.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs — vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2015.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. 2 ed. Campinas: Papirus, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar.* São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade.* São Paulo: Annablume, 2011.

LYOTARD, Jean-François. Discours, Figure (1971). 5. ed. Paris: Klincksieck, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro–RJ: Contraponto, 2012.

Contra-realismos antirracistas no audiovisual feminista contemporâneo[229]

Anti-racist counter-realisms in contemporary feminist audiovisual practices

Karla Bessa[230]
(Doutora –Universidade Estadual de Campinas)

Resumo: Este artigo analisa o episódio *Mancha*, da série *Histórias Impossíveis* (2022/2023), criada por realizadoras negras e indígenas. Em diálogo com o cinema feminista e debates sobre imaginários anticoloniais, examino como o contra-realismo (Fisher, 2020) estrutura uma estratégia estética que, a partir da noção de escurecimento proposta por Everlane Moraes, torna visíveis os processos de racialização e a invisibilidade da branquitude na relação entre patroa e empregada doméstica.

Palavras-chave: audiovisual feminista, contra-realismo, racialização, branquitude, cinema negro.

Abstract: This article examines *Mancha*, an episode from Impossible Stories (2022/2023), created by Black and Indigenous women filmmakers. Drawing on feminist film theory and anti-colonial debates, it explores how counter-realism operates as an aesthetic strategy through Everlane Moraes's notion of "darkening", rendering visible processes of racialisation and the invisibility of whiteness within the historically charged relation between employer and domestic worker

Keywords: feminist audiovisual, counter-realism, racialisation, whiteness, black cinemal

Este texto se insere em uma investigação mais ampla que venho desenvolvendo sobre os imaginários das violências de gênero, sexualidade, raça e classe no audiovisual contemporâneo, com atenção especial às produções que circulam em plataformas de grande alcance no Brasil, como a televisão aberta e os serviços de streaming. Interessa-me compreender como, em um contexto marcado pelo recrudescimento do conservadorismo, pela perseguição às artes, às políticas afirmativas e às religiões de matriz africana, o audiovisual tem se constituído como um espaço central de disputa simbólica, no qual se confrontam estéticas hegemônicas e propostas insurgentes (Bessa, 2023).

229 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: (Re)existências negras e africanas no audiovisual: epistemes, fabulações e experiências
230 | Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu/Unicamp e professora do PPG-Multimeios e Ciências Sociais.

Parto do pressuposto de que tais disputas não se dão apenas no plano dos conteúdos, mas atravessam profundamente as formas narrativas, os regimes de visibilidade e os modos de produção de subjetividades. É nesse sentido que o audiovisual, mesmo quando inserido em circuitos comerciais e populares, pode operar deslocamentos críticos relevantes, produzindo fraturas nos imaginários dominantes e abrindo espaço para outras formas de ver, sentir e narrar o mundo.

É nesse horizonte crítico que se insere a série Histórias Impossíveis (2022/2023), composta por episódios independentes concebidos por um conjunto de criadoras negras e indígenas — Renata Martins, Jaqueline Souza e Grace Passô, em colaboração com Thais Fujinaga, Hela Santana, Graciela Guarani e Renata Tupinambá. A série emerge em um contexto marcado pela intensificação de disputas em torno dos imaginários sociais, no qual o audiovisual ocupa um papel central na produção, circulação e naturalização de hierarquias de gênero, raça e classe. Sua exibição tanto em televisão aberta quanto em plataformas de streaming, em datas simbolicamente associadas a agendas de visibilidade — como o Dia Internacional da Mulher, o Mês do Orgulho LGBTQIA+ e o Mês dos Povos Indígenas — não deve ser compreendida apenas como estratégia de programação, mas como uma intervenção política no interior da cultura midiática de massa, historicamente estruturada pela colonialidade do olhar.

Nesse sentido, *Histórias Impossíveis* dialoga com um amplo campo de reflexões feministas, negras e decoloniais que vêm problematizando a posição das imagens (audiovisuais) na sustentação de regimes de poder. Autoras como bell hooks (1992), ao discutir o "olhar oposicional", e Patricia Hill Collins (2000), ao analisar as imagens de controle que incidem sobre mulheres negras, nos ajudam a compreender como a disputa não se dá apenas no plano da representatividade, mas na própria organização sensível do visível. No contexto latino-americano e brasileiro, essas reflexões encontram ressonância em autoras como Lélia Gonzalez (1988), ao denunciar a persistência do racismo por meio de dispositivos culturais aparentemente cotidianos, e em Sueli Carneiro (2003), ao articular raça, gênero e produção de subjetividades como dimensões inseparáveis da experiência social. A série se inscreve, assim, em uma tradição crítica que entende o audiovisual como *tecnologia de poder*, mas também como espaço possível de fissura e rearticulação simbólica.

O título da série opera como uma chave conceitual decisiva. As histórias impossíveis não remetem a universos fantásticos ou a narrativas de evasão, mas àquilo que, no interior do realismo social dominante, se apresenta como irrepresentável ou impensável. Aqui, o diálogo com a noção de realismo capitalista, formulada por Mark Fisher (2020), torna-se fértil: se, para Fisher, o realismo contemporâneo se caracteriza pela dificuldade de imaginar alternativas ao mundo tal como ele é, *Histórias Impossíveis* parece operar precisamente no sentido de tensionar essa clausura do imaginável. Ao mobilizar procedimentos associados ao realismo mágico — que prefiro compreender como uma estratégia de contra-realismo —, a série não escapa da realidade social, mas a reconfigura, expondo seus impasses, contradições e violências estruturais.

Essa operação estética aproxima-se, ainda, das contranarrativas feministas formuladas primeiramente por Claire Johnston (1999), para quem a crítica ao cinema hegemônico não pode se limitar à denúncia de estereótipos, exigindo a invenção de outras formas escopofílicas e de outras mitologias. No caso de *Histórias Impossíveis*, essa reinvenção passa por deslocar os centros tradicionais da narrativa, recusando a universalização da experiência branca, feminina de classe média, e afirmando epistemologias situadas, atravessadas por memórias diaspóricas, saberes indígenas e experiências de mulheres historicamente subalternizadas.

O episódio *Mancha*: contranarrativas feministas, racialização e deslocamentos estéticos

É a partir desse breve arcabouço teórico que proponho a análise do episódio *Mancha*, dirigido por Everlane Moraes, tomando-o como um exercício singular de contranarrativa feminista e antirracista no interior do audiovisual de grande circulação. Como demonstram autoras como Lélia Gonzalez (1988) e Sueli Carneiro (2003), o trabalho doméstico no Brasil ocupa um lugar privilegiado na reprodução cotidiana do racismo estrutural, justamente por operar sob o signo da intimidade, da confiança e do afeto, ao mesmo tempo em que sustenta hierarquias profundas e naturalizadas.

Em *Mancha*, essa herança colonial não é apenas tematizada, mas desestabilizada por meio de escolhas narrativas e estéticas que dialogam diretamente com a noção de contranarrativa formulada por Claire Johnston (1999). O protagonismo de Mayara (Luellen de Castro), jovem mulher negra que está prestes a ingressar na universidade e abandonar o trabalho doméstico, desloca o eixo tradicional da narrativa, recusando a posição da empregada como figura fixa, servil ou exclusivamente definida pelo cuidado do outro. A universidade emerge como signo de ascensão social e reconhecimento. Esse deslocamento narrativo tensiona as percepções da mulher negra como corpo destinado ao serviço e ao cuidado, abrindo espaço para o que Beatriz Nascimento conceituou como *devir negro*, entendido como movimento, processo e recusa da fixidez identitária, em geral imposta pelo *outro*.



Figura 1- Frame do episódio *Mancha dirigido por Everlane Moraes*

Ao mesmo tempo, *Mancha* opera um gesto igualmente relevante ao fragilizar a posição da patroa branca de classe média, Laura (Isabel Teixeira), deslocando-a do lugar de neutralidade e universalidade que historicamente sustenta a branquitude. Em diálogo com as reflexões de Richard Dyer (1997) e Stuart Hall (1981) sobre a racialização do corpo branco, o episódio expõe a branquitude como posição histórica e ideológica, marcada por uma tentativa persistente de invisibilidade. A insistência de Laura em manter Mayara no espaço doméstico, sob o pretexto do afeto ou da proteção, revela aquilo que bell hooks e Patricia Collins identificam como formas sutis de controle racial, operadas não pela violência explícita, mas pela administração dos afetos, das expectativas e das possibilidades de futuro.

Esse embate entre as duas personagens femininas não se resolve pela simples inversão de papéis, nem pela lógica binária opressora/oprimida. Ao contrário, o episódio constrói uma cena de confronto que explicita os limites da democracia racial e do liberalismo igualitarista, expondo a fragilidade subjetiva da patroa diante da impossibilidade de manter intacta uma estrutura que já não se sustenta. Nesse sentido, *Mancha* articula gênero, raça e classe não como categorias isoladas, mas como campos de força em constante tensão, alinhando-se a uma tradição feminista negra e latino-americana que insiste na necessidade de pensar a interseccionalidade como experiência vivida e como problema estético-político.

Contra-realismo: fissuras no realismo capitalista

Fisher observa que nas narrativas contemporâneas marcadas pelo realismo capitalista, a distopia deixa de funcionar como projeção crítica de outros mundos possíveis e passa a operar como mera exacerbação do presente, produzindo um sentimento de estagnação, captura e impotência. O que se instala é uma forma de paralisia imaginativa, na qual o futuro aparece interditado e a repetição do mesmo se impõe como destino.

Por outro lado, para sujeitos historicamente racializados e generificados, a experiência do realismo capitalista nunca foi apenas a da estagnação, mas também a da sobrevivência, da reinvenção cotidiana e da produção de fissuras no interior de estruturas violentas. É nesse ponto que proponho pensar *Mancha* não como distopia, mas como contra-realismo: uma estratégia estética que não nega a materialidade das opressões, tampouco oferece saídas conciliatórias, mas produz *torções* na forma de narrar, ver e sentir o real.

A elipse narrativa que atravessa o episódio, especialmente na cena da queda, não funciona como recurso de espetacularização, mas como gesto político: ao recusar a explicitação causal e a resolução dramática, a narrativa devolve ao espectador a tarefa de lidar com aquilo que permanece irresoluto.

Esse procedimento aproxima-se das reflexões feministas que insistem na crítica à linearidade progressista e à promessa de inclusão como horizonte suficiente de justiça social. Ao invés de afirmar uma teleologia da ascensão individual — mesmo quando esta é simbolizada

pela universidade —, o contra-realismo de *Mancha* evidencia que as estruturas de raça, gênero e classe continuam operando de forma desigual, exigindo não apenas reconhecimento, mas transformação radical dos imaginários que as sustentam.

A estética do escurecimento: interioridade, silêncio e desestabilização

É nesse ponto que a proposta estética de Everlane Moraes se torna central para a compreensão do episódio. Ao afirmar que sua prática consiste em *escurecer* as *coisas*— e não em clareá-las —, a diretora reivindica uma tradição estética negra que recusa a transparência como valor universal. O escurecimento, aqui, não diz respeito apenas à iluminação ou à paleta cromática (embora a predominâmcia do vermelho seja digna de nota), mas a um gesto ético e político de interiorização, introspecção e recusa do olhar colonial, historicamente treinado para consumir corpos negros como superfície legível, disponível e explicável.

Essa escolha estética dialoga com uma linhagem de pensamento feminista negro que problematiza a visibilidade como valor ambíguo. Autoras como bell hooks já alertavam para o fato de que nem toda visibilidade é emancipatória, sobretudo quando ela se dá sob regimes de controle racial e de espetacularização da dor. Em Mancha, o escurecimento opera como estratégia de proteção e de elaboração subjetiva: o que importa não é tornar tudo visível, mas criar zonas de opacidade que permitam a emergência de outras formas de sentir e existir.

Formalmente, isso se traduz em uma economia rigorosa de gestos, silêncios e enquadramentos que privilegiam a tensão latente em detrimento da ação explícita. A câmera insiste nos rostos, nos corpos em espera, nos tempos mortos, produzindo uma sensação de nervos à flor da pele que desloca o espectador de uma posição confortável de observação. Ao mesmo tempo, esse regime sensível reforça a assimetria entre as personagens: enquanto Mayara e suas amigas encenam possibilidades de devir, movimento e saída, Laura permanece aprisionada em uma interioridade marcada pelo medo da perda e pela incapacidade de renunciar a um lugar de privilégio historicamente assegurado.

A estética do escurecimento, portanto, não funciona apenas como assinatura autoral de Everlane Moraes, mas como dispositivo crítico que torna visíveis — paradoxalmente, por meio da sombra — os limites da democracia racial e da promessa liberal de igualdade. Ao recusar o apaziguamento e a reconciliação, *Mancha* inscreve-se em uma política das imagens que aposta no desconforto como condição para a imaginação de outros mundos possíveis.

Considerações finais: Nanã, escurecimento e imaginação política

O encerramento de *Mancha* convoca ainda uma última camada simbólica, decisiva para compreender a potência política do episódio em seu contexto de circulação em televisão aberta: a evocação de Nanã. Orixá associada à lama, às águas paradas e aos limiares entre vida, morte e renascimento, Nanã é guardiã dos tempos longos, da maturidade e da transformação

que não se dá pela ruptura espetacular, mas pela decantação. A presença de sua música no desfecho do episódio opera como gesto de reinscrição cosmopolítica, trazendo para o centro da narrativa uma epistemologia afro-diaspórica historicamente marginalizada e frequentemente alvo de perseguição religiosa no Brasil contemporâneo. Em um momento marcado pela intensificação da intolerância contra religiões de matriz africana, essa escolha não é neutra: ela afirma o direito à existência desses saberes no espaço público e midiático, recusando sua redução ao folclore ou ao exotismo.

No plano estético, Nanã dialoga diretamente com a proposta do escurecimento formulada por Everlane Moraes. Assim como a lama que mistura, retém e transforma, o episódio recusa a transparência e o apaziguamento, apostando em uma temporalidade densa, silenciosa e inquieta. O *impossível* de *Histórias Impossíveis* deixa então de ser apenas a sobrevivência à queda ou a ruptura da hierarquia doméstica, para se tornar a imaginação de outros modos de coexistência, nos quais gênero, raça e classe não estejam aprisionados às mitologias coloniais. Ao trazer Nanã para o fechamento da narrativa, *Mancha* afirma, em plena televisão aberta, que outros mundos — escurecidos, não conciliados e ainda em gestação — não apenas podem ser imaginados, como já insistem em existir.

Referências

BESSA, Karla. Políticas e epistemologias feministas sob ataque: fabulações especulativas sobre o medo bolsonarista da diversidade. Revista Estudos Da Condição Humana, 1(1) 2023. https://doi.org/10.14244/rechu.v1i1.8

CARNEIRO, Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. São Paulo: FFLCH-USP, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. New York: Routledge, 2000.

DYER, Richard. White. London: Routledge, 1997.

FISHER, Mark. Realismo Capitalista: Não Há Alternativa? Tradução de Rodrigo Nascimento. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl. "Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo". ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 97-107, jan./jun. 2015. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34814.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, São Paulo, ANPOCS, 1988.

HALL, Stuart. The whites of their eyes: racist ideologies and the media. In: SILVER LININGS. London: Lawrence & Wishart, 1981.

HOOKS, bell. Black looks: race and representation. Boston: South End Press, 1992.

JOHNSTON, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema". In: THORNHAM, Sue (Ed.). Feminist Film Theory: A Reader. Nova York: New York University Press, 1999. p. 31-40.

MARTINS, Renata; SOUZA, Jaqueline; PASSÔ, Grace, em colaboração com FUJINAGA, Thais; SANTANA, Hela; GUARANI, Graciela; TUPINAMBÁ, Renata. *Histórias Impossíveis*. Série audiovisual, 2022/2023.

NASCIMENTO, Beatriz. O Negro e o Poder: sua história, seu legado. Organização de Alex Ratts e

Maria Inês Dolci. São Paulo: Perspectiva, 2022.

Cinema de lugar e as complexidades das afetividades em tela e fora de tela[231]

Cinema of place and the complexities of affectives on and off screen

Kenia Kalyne Gomes de Almeida[232]
(Doutoranda – UFRN)

Resumo: A partir da noção de afetividade de Tuan (1993; 2012), este estudo investiga o Cinema de lugar, conceito desenvolvido durante o doutorado em Estudos da Mídia, na UFRN. O Conceito analisa o cinema produzido em localidades tradicionais e/ou originárias como possibilidades de processos fílmicos replicáveis. Para tal, analisou-se três obras audiovisuais produzidas na Comunidade Porto do Capim, em João Pessoa. Tais produções tratam-se de posição decolonial, prática contra-colonial e de memória.

Palavras-chave: Cinema de Lugar, cinema, Porto do Capim, território, lugar.

Abstract: Based on Tuan's notion of affectivity (1993; 2012) this study investigates Cinema of place,a concept developed during doctoral studies in Media Studies at UFRN. The concept analyzes films produced in traditional and/or locations as possibilities for replicable filmic process. To this end, three audiovisual works produced in the Porto do Capim community, in João Pessoa, were analyzed. These productions deal with decolonial positioning, counter-colonial practice and memory.

Keywords: Cinema of Place, cinema, Porto do Capim, territory, place.

Introdução

Este artigo parte da compreensão de que a afetividade (TUAN, 1983, 2012) constitui uma dimensão existente entre os sujeitos e os espaços. São as afetividades – topofilia ou topofobia – que constroem os sujeitos a partir das vivências, como consequência, o espaço se torna lugar, pois há relações de memória. Esta ideia foi desenvolvida por Yi-Fu Tuan, no contexto da geografia cultural. A partir da observação do processo de criação e desenvolvimento de obras cinematográficas na comunidade ribeirinha Porto do Capim, em João Pessoa, buscou-se discutir como o lugar está implicado e explícito nos filmes estudados através dos processos, do som e da imagem.

231 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 23: Cosmopoéticas afro-indígenas
232 | Diretora, roteirista e pesquisadora. Leciona atualmente na UFRN e no Cearte-PB. Doutoranda em Estudos da Mídia - UFRN. Prioriza narrativas de lugar, de mulheres, antirracistas e latino-americanas.

No campo dos estudos cinematográficos, desde os anos 1960, após principalmente revoluções sociais, questões como gênero e etnias, o multiculturalismo (SHOHAT; STAM, 2006)[233], busca por culturas diversas, debates sobre cinema e sexualidade. Mais recentemente, os territórios produtores de cinema têm surgido como propulsores de debates e formulações de conceitos que problematizam e questionam os modelos hegemônicos de narrativas.

Nesse contexto, o conceito de Cinema de lugar vem sendo formulado a partir da necessidade de descrever um fenômeno, vivenciado e observado na comunidade Porto do Capim, a partir de abordagens teórico-metodológicas no campo do audiovisual e da geografia, pois afirma-se que não há produto cinematográfico sem pensar no corpo e nem no espaço onde foi produzido. Trata-se de criações e produções de filmes como construções de saberes, onde se articula a relação com o lugar, relações de memória e políticas entre quem filma, quem é filmado e quem assiste. Consideramos tais práticas tanto o que se manifesta no produto final, quanto os vínculos – topofilia – que atravessam as fases de criação. Ou seja: como essas relações afetivas organizam a narrativa cinematográfica produzindo sentidos, inscrevendo o lugar nos processos, na obra e na circulação do filme?

Assim, o problema que orienta este estudo consiste em compreender de que modo as afetividades, em tela e fora de tela, estruturam narrativas cinematográficas produzidas a partir do lugar, deslocando regimes coloniais de visibilidade.

Este estudo tem como objetivo analisar como produções audiovisuais realizadas na comunidade do Porto do Capim constroem narrativas atravessadas por afetividades locais, considerando tanto os processos de realização quanto as formas de circulação das obras.

Referencial teórico

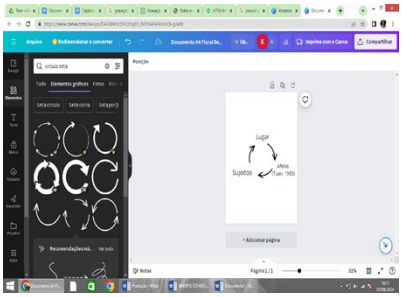
Este estudo contribui para a produção de sentidos que dialogam com agendas internas e com relações Sul-Sul (DUSSEL, 2016) – relações entre pares. Foi a partir da pesquisa de doutorado, intitulada de *Cinema de lugar: a importância do lugar para a construção de narrativas inscritas,* na qual buscou-se observar a importância das afetividades espaciais para a construção de narrativas cinematográficas.

Por narrativas inscritas, entende-se como o lugar, a partir dos elementos formais e sociais, estão presentes na obra fílmica. Contudo, entende-se que essa presença está antes mesmo da obra ser pensada. Ela atravessa o modo de produção, a forma de condução da comunidade e o agenciamento destas para que o lugar não caia em narrativas estereotipadas. Pode-se pensar nessas obras como filmes-processo, "cuja feitura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido, e cuja escritura acolhe – e se modifica por – esses percalços históricos" (MESQUITA, 2014, p. 216). O que está em questão não é necessariamente o filme enquanto produto final, mas os modos de produção que o constituem, as condições que justificam sua existência e a necessidade — ou não — de sua finalização e circulação em mostras e festivais. Nesse sentido, considera-se também a possibilidade

233 | Respeitamos a grafia conforme consta no filme.

de que a obra não saia da comunidade ou circule apenas em redes sociais, operando como um dispositivo de auto representação e reconhecimento, no qual os sujeitos do lugar possam se ver em tela. Desse modo, foi construído o esquema de tríade sujeito, lugar e afetividades.

Organograma 1 – *Elementos indicadores do Cinema de Lugar*



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Defende-se que essa tríade, em circularidade, ou seja, dialogando entre si, são possíveis indicadores do processo de construção de um filme de lugar. São os sujeitos construídos socialmente a partir da relação com o lugar que traduz em processo e eu audiovisual o próprio lugar.

Pensar no lugar produtor de cinema é, portanto, pensar no lugar que coloca em tela e fora de tela elementos simbólicos. Nesse sentido, em diálogo com Mesquita (2014), "é na processualidade do filme, exposta narrativamente, que os aspectos culturais/cosmológicos e históricos acabam por ser expressos" (ALVARENGA, 2017, p. 20).

Desse modo, as complexidades aqui estudadas estão no âmbito da linguagem do cinema e da dinâmica de produção que, para este estudo, muda o próprio fazer cinematográfico.

A hipótese da presente pesquisa parte da observação de produções realizadas a partir dos chamados espaços conscientes. Nenhuma arte parte de um lugar neutro. Narrativas cinematográficas, por exemplo, são produzidas por sujeitos, por lugares, ou seja, espaços ocupados. São construções de saberes inseparáveis da vivência. Assim, a execução de um filme, a partir de um espaço que não está no centro, pode refletir sobre os marcadores conceituais, técnicos e estéticos fundantes do cinema. Será que esses marcadores clássicos dão conta do pensar-produzindo a partir do lugar?

Ao sugerir dimensões perceptivas, compreende-se que os modos pelos quais o sujeito assimila os conhecimentos, organiza-os e atribui sentidos, tais aspectos sensoriais – visão, audição, tato, olfato, paladar – atravessam a construção das imagens e do som, colaboram com os aspectos estéticos, técnicos e éticos de uma obra cinematográfica.

À vista desse cenário, pode-se aferir que o processo de mediatização (BRAGA, 2006) atinge os regimes de visibilidade, já que o mundo organizado em tela – também no extraquadro – é uma espécie de propagação do mundo que está fora de tela – aqui falando exclusivamente do extracampo, e não do extraquadro. As cosmologias em tela estão nesse "extra" que se fazem presentes a partir de uma temporalidade não linear, de uma circularidade ancestral: tempo, espaço e corpo em travessia. O extracampo seria como uma espécie de virtualidade da estética

fílmica – imagem, som, *mise-en-scène* – sendo este tão constitutivo do filme quanto o que está em quadro. A obra cinematográfica captura as subjetividades e as coloca em tela, são as presenças invisíveis fora dela, que, mesmo ausentes no campo visual, são fundamentais para a existência do filme como forma fílmica (BRASIL; BELISÁRIO, 2016). Nesse sentido, os marcos de memória, culturais, sociais, a própria experiência orienta o olhar durante o processo de criação.

Metodologia

Metodologicamente, este trabalho insere-se em uma pesquisa qualitativa vinculada a uma tese de doutorado. O corpus analítico é composto por três obras audiovisuais realizadas no território ribeirinho do Porto do Capim, escolhidas por apresentarem processos de criação importantes para o debate de filmes de lugar. A análise articula observações dos filmes com reflexões sobre os processos de produção e circulação, considerando os atravessamentos afetivos dentro e fora de tela.

Trago para análise três obras filmadas no território ribeirinho Porto do Capim, em João Pessoa: *Aponta pra fé – ou todas as músicas da minha vida* (2020), *Cumadre Fulozinha* (2020) e *Miami-Cuba* (2021). Em 2016, iniciamos o projeto *Aponta pra fé* na comunidade ribeirinha Porto do Capim. Durante anos de vivência nesse território, percebeu-se um fenômeno: a produção de filmes que emergem "de dentro para dentro" e, posteriormente, "de dentro para fora". Esse processo remete à ideia de diálogo interno, ou diálogo Sul-Sul (DUSSEL, 2016), no qual os sujeitos se reconhecem e se fortalecem entre si antes de projetarem suas vozes para o exterior.

Análise e discussão

Ao produzir um cinema consciente a partir do lugar, a detenção da narrativa pela própria comunidade permite uma negociação que inclui também os elementos simbólicos da comunidade.

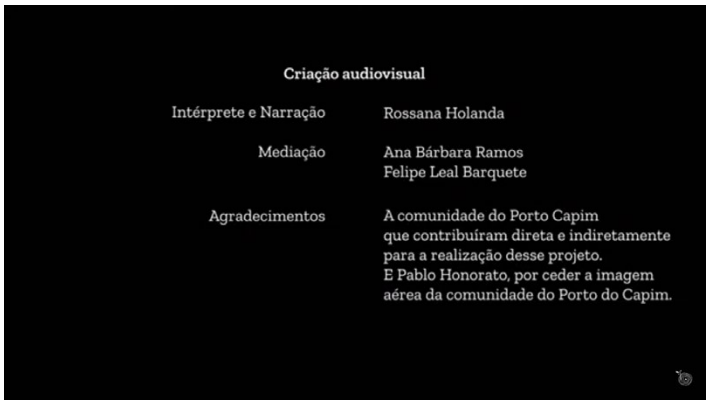
Essas negociações partem diretamente de suas agendas e, consequentemente, promovem representações mais coerentes com as dinâmicas sociais e culturais do lugar. Assim, o resultado do processo, que vai além da materialidade fílmica, ou seja, a obra projetada diante de um público, seja como retorno à própria comunidade, seja através das redes de comunicação online, reforça a afirmação de estratégias sensíveis e práticas de lugar.

A partir dos elementos *lugar, afetividades e sujeitos*, analisou-se como o lugar está nos três filmes. O lugar, portanto, pode ser o processo e/ou o modo escolhido de produção, e/ou a paisagem, e/ou as cosmologias fora de campo, e/ou as memórias, os signos sonoros e o corpo dos moradores em tela, dentre outros elementos.

Como exemplo, podemos trazer os créditos iniciais do filme *Aponta pra fé - ou todas as músicas da minha vida*. Durante o processo de pré-produção, se fez necessário reabrir o roteiro e, a partir das agendas da comunidade, se materializou em um novo roteiro, com a participação das mulheres da Associação das Mulheres do Porto do Capim, conforme evidenciam as figuras 1 e 2.

Figuras 1 e 2 – Créditos finais





Fonte: Frames extraídos do filme *Aponta pra fé – ou todas as músicas da minha vida* (2020). Direção: Kalyne Almeida.

Outro exemplo é a paisagem em tela. Nos três filmes, a paisagem tem relação com afetividade (TUAN, 1983; 2012). Ou seja, ela é exposta no filme como elemento fundamental de representação da memória do lugar. Além disso, as personagens do próprio território estão no lugar de protagonistas, como personagens relevantes ou principais, conforme pode-se ver nas figuras 3, 4, 5 e 6.

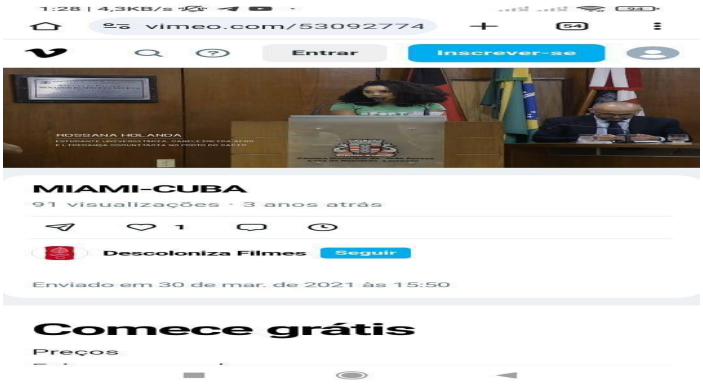
Figuras 3 e 4 – Créditos do filme *Aponta pra fé – ou todas as músicas da minha vida* (2020)





Fonte: Frames extraídos do filme *Aponta pra fé – ou todas as músicas da minha vida* (2020). Direção: Kalyne Almeida.

Figura 5 – Rossana Holanda durante plenária na Câmara Municipal de João Pessoa



Fonte: Frame extraído do filme *Miami-Cuba* (2021). Direção: Carol Oliveira.

Figura 6 – Obra Cumadre Fulozinha caminha pela Comunidade.



Fonte: Frame extraído do filme ***Cumadre Fulorzinha*** (2020). Direção: Coletiva

Raissa Holanda, Rossana Holanda e Yasmin Wicktória são moradoras da comunidade e suas autorrepresentações em tela foram negociadas durante as etapas iniciais de produção. Não apenas os corpos presentes, mas como e por que se fazerem presentes.

A análise dos filmes evidencia que o Cinema de lugar se estrutura a partir de negociações simbólicas entre realizadores e território, entre os próprios moradores — em diálogo entre si — rompendo com olhares externos e exotizantes.

Observa-se que a detenção da narrativa pela própria comunidade transforma o filme em um espaço de afirmação política e estética, no qual as afetividades, os sujeitos e o lugar operam como elementos organizadores da linguagem cinematográfica.

Além disso, as obras analisadas evidenciam que a circulação local dos filmes constitui uma dimensão fundamental do processo, funcionando como devolutiva afetiva e política para o território.

Considerações finais

Como conclusão provisória, percebo que o Cinema de lugar é, sobretudo, a relação construída dentro e fora de tela. Nesse sentido, Brasil e Belisário (2016) discutem a produção e os processos de fazer filmes em territórios indígenas, abordando tanto o que está dentro da obra fílmica quanto o que permanece fora dela, sobretudo no que se refere às subjetividades dos sujeitos e aos deslocamentos simbólicos possíveis. Para a pesquisa sobre Cinema de lugar, essa relação diz respeito aos sentimentos de apego dos sujeitos ao ambiente, de forma que esse vínculo seja eficaz tanto no processo quanto na obra fílmica.

Do grego *topus* (“lugar”) e *filo* (“amor, amizade, afinidade”), nota-se que a comunidade Porto do Capim é um exemplo de experiência cinematográfica que, sem a noção de lugar, não existiria. São, portanto, contra-narrativas audiovisuais construídas a partir do “lar”. A partir de Antonio Bispo dos Santos, insiro a perspectiva das localidades tradicionais como estratégias de contra-colonização “em defesa dos territórios” (SANTOS, 2015, p. 47) e em luta pela continuidade histórica. Essa luta inclui, além do espaço físico, a preservação e ressignificação de símbolos, modos de vida e cosmologias. Podemos refletir que a preservação dos modos de vida está diretamente relacionada à permanência da memória, dos laços, dos afetos e, consequen-

temente, das próprias existências. Nesse sentido, a relação entre espaço e lugar, mediada pela experiência humana, envolve dimensões afetivas e perceptivas que contribuem para a construção de significados espaciais e para a continuidade histórica.

Conclui-se que um filme de lugar é aquele em que o território e espaço afetivo se sobrepõem à obra e, ao mesmo tempo, potencializa a criação fílmica a partir de três pilares: o processo de construção da narrativa, as agendas e negociações do lugar e a circulação da obra, antes de tudo, em seu próprio espaço geográfico e simbólico.

Filmografia

ALMEIDA, Kayne (dir.). *Aponta pra fé – ou todas as músicas da minha vida*. 2020. Disponível em: https://www.aruandaplay.com.br/film/aponta-para-fe/. Acesso em: 21 de jan, de 2026..

CUMADRE FULORZINHA. Criação e direção coletiva, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R_oZMy1lmxU. Acesso em: Acesso em: 21 de jan. de 2026.

OLIVEIRA, Caroline (dir.). *Miami-Cuba*. Brasil, 2021. Disponível em: https://www.aruandaplay.com.br/film/miami-cuba/. Acesso em: 21 de jan. de 2026.

Referências

ALVARENGA, C. *Da cena do contato ao inacabamento da história*: Os últimos isolados (1967- 1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-) [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 1-8. ISBN: 978-85-232-1869-0. Disponível em: https://doi.org/10.7476/9788523218690. Acesso em: 20 de jan. de 2025.

BRAGA, José Luiz. *Mediatização como processo interacional de referência*. Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 5, n. 2, 2006.DUSSEL, Enrique. Filosofia da libertação: crítica à ideologia da exclusão. São Paulo: Loyola, 2016.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. Sociologia & Antropologia, v. 6, n. 3, p. 601-634, 2016.

MESQUITA, Cláudia. *A família de Elizabeth Teixeira*: a história reaberta. Catálogo do forumdoc. bh, p. 215-225, 2014.BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. Ociol. Antropol., Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601–634, dez. 2016.

SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, Quilombo*: modos e significados. Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.

SANTOS, Antonio Bispo. *Somos da terra*. Piseagrama, Belo Horizonte, n. 12, 2018. Disponível em: https://piseagrama.org/somos-da-terra/. Acesso em: 2 out. 2020

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina, EDUEL, 2012

Mostra Clandestina: interiorização e feminismos na difusão de filmes em Goiás [234]

Mostra Clandestina: Decentralization and Feminisms in Film Dissemination in Goiás

Lara Damiane de Oliveira Estevão[235]
(Doutoranda – Universidade Federal de Goiás)

Maiári Cruz Iasi[236]
(Mestranda – Universidade Federal da Bahia)

Resumo: O festival de cinema Mostra Clandestina, iniciado em 2018 por estudantes e professoras ligadas ao curso de Cinema do IFG, encontra-se atualmente na sua quinta edição e exibe filmes dirigidos por mulheres. Neste trabalho, a partir de uma perspectiva endógena das organizadoras, pretendemos analisar a trajetória do festival, entendendo-o como um espaço feminista de formação e difusão que promove mudanças na cultura cinematográfica de Goiás, marcada, por sua vez, por desigualdades de gênero.

Palavras-chave: Festivais de cinema, cinema feito por mulheres, feminismo, Goiás.

Abstract: The Mostra Clandestina Film Festival, founded in 2018 by students and faculty members from the Cinema and Audiovisual program at IFG, is currently in its fifth edition and showcases films directed by women. In this work, from an endogenous perspective of the organizers, we intend to analyze the festival's trajectory, understanding it as a feminist space for training and dissemination that promotes changes in the cinematographic culture of Goiás, which is marked by gender inequalities.

Keywords: Film festivals, women's cinema, feminism, Goiás.

No ano de 2018, a partir de uma iniciativa de professoras e estudantes dos cursos de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Técnico Integrado ao Ensino Médio em Produção de Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Goiás (IFG), foi criada, na cidade de Goiás, a Mostra Clandestina de Cinema. Pensada de forma coletiva, a mostra totalizou cinco edições de 2018 a 2024, tornando-se um dos festivais recorrentes no estado de Goiás. Exibindo filmes dirigidos por mulheres e pessoas não binárias, a Mostra Clandestina tem o intuito de fomentar a produção feminina no audiovisual e contribuir com os debates de gênero no cinema brasileiro e goiano.

234 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual.
235 | Doutoranda em História (UFG), Mestra em História (UFG) e Bacharela em Cinema e Audiovisual (IFG). Integrante do Coletivo Clandestinas.
236 | Mestranda em Arquitetura e Urbanismo (UFBA), Bacharel em Cinema e Audiovisual (IFG), Arquiteta e Urbanista (UFSC). Integrante do Coletivo Clandestinas.

O município de Goiás, desde o ano de 2015, abriga um dos dois cursos superiores de cinema do estado de Goiás. Com apenas 24 mil habitantes, Goiás, desde 1999, é sede do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), criado durante o processo de patrimonialização da antiga capital. A existência do Fica, junto de outros festivais como o Goiânia Mostra Curtas, segundo o Plano de Desenvolvimento do Arranjo Produtivo Local de Audiovisual de Goiânia, foi um dos propulsores do setor audiovisual em Goiás a partir dos anos 2000. Até o ano de 2012, os festivais e mostras correspondiam a 21,37% da atividade audiovisual no estado de Goiás, ficando atrás apenas da produção de curtas-metragens.

Nos estudos de cinema, a adoção dos festivais como objeto de investigação é relativamente recente. Os próprios festivais possuem um perfil heterogêneo que abre diversas possibilidades para os pesquisadores. Dentre outras perspectivas de investigação, "[...] os festivais de cinema apresentam-se também como espaços fundamentais para se refletir sobre as relações de poder", sendo necessário investigar o papel dos festivais "no desenvolvimento e modelação de certas culturas cinematográficas" (LEÃO; VALLEJO, 2021, p. 84).

Tetê Mattos (2021) aponta a realização de mais de 30 festivais de cinema dedicados a exibir filmes por, sobre ou para mulheres entre os anos 2000 e 2020. Estes festivais, apesar de heterogêneos, têm em comum a "natureza política caracterizada por um desejo de mudança social pautado na luta contra a desigualdade social marcada por uma sociedade machista e patriarcal, onde a participação de mulheres é minoritária ou invisibilizada" (MATTOS, 2021, p. 183). Mattos apontou a realização de dois festivais em Goiás: o Elas Fazem Cinema – Mostra de Filmes Dirigidos por Mulheres, na cidade de Goiânia e a Mostra Clandestina.

Ainda são poucos os trabalhos que abordam as especificidades dos festivais de cinema feito por mulheres. Este trabalho tem por objetivo levantar algumas considerações iniciais sobre a trajetória da Mostra Clandestina e a relação do festival com a cultura cinematográfica goiana, que, por sua vez, é marcada por uma disparidade na participação de homens e mulheres. Buscamos, neste artigo, fazer uma revisão dos estudos acerca do cinema goiano para as desigualdades que marcam o campo cinematográfico no estado. A partir de uma perspectiva endógena das realizadoras da mostra, propomos uma análise da trajetória da mostra, entendendo as contribuições e desafios para as práticas feministas de difusão de filmes no estado de Goiás.

As desigualdades no audiovisual goiano

Iniciada em 1909 na cidade de Goiás, a atividade de exibição cinematográfica concentrou-se em Goiânia após 1930. O "fechamento generalizado das salas escuras" (LEÃO; BENFICA, 1995, p. 34), entre 1960 e 1970, consolidou um circuito exibidor desigual que ainda hoje deixa o interior do estado com escassas ou inexistentes salas de exibição regulares. A Cidade de Goiás, embora seja sede de um curso de cinema, conta apenas com uma sala, o Cine-Teatro São Joaquim, de funcionamento intermitente, gerido pela Secretaria de Estado de Cultura.

A produção cinematográfica iniciou-se décadas mais tarde do que a difusão. É apenas a partir dos anos 1950, com a fundação da produtora Karajá Filmes, por Jamil Merjane, que cinejornais passam a ser produzidos de forma constante no estado de Goiás. Dentre os filmes de Merjane catalogados no levantamento da Filmografia Brasileira, realizado pela Cinemateca Brasileira, nenhum contou com a participação de mulheres.

A partir da década de 1960, a cinematografia goiana passou por um processo constante de expansão, com a instalação de produtoras cinematográficas em Goiânia, o surgimento de cineclubes e a popularização de formatos de câmeras leves no país. No ano de 1966, a teatróloga Cici Pinheiro iniciou as filmagens, nunca finalizadas, do *Ermitão do Muquém*, que seria o primeiro longa-metragem do estado. Dos três filmes realizados no estado naquela década, a presença feminina nas fichas técnicas, fora o elenco, ficou restrita à maquiagem de Anna Pans, no filme *O diabo mora no sangue* (dir. Cecil Thiré, 1968).

Ao longo da década de 1970, as mulheres continuaram a ter aparições pontuais nas fichas técnicas dos filmes goianos, em funções como continuidade, produção e figurino. Nos anos 1980, com o Cineclube Antônio das Mortes (CAM), o processo de expansão da produção cinematográfica em Goiás se intensificou. Duas mulheres foram membras ativas do cineclube. Noemi Araújo foi secretária do cineclube e atuou em diversas funções nos filmes: co-direção, produção, roteiro, montagem e continuidade. Guaralice Paulista, por sua vez, foi creditada no *Still* de cinco filmes do CAM. Contudo, segundo Marina Campos, em suas entrevistas sobre o CAM, "houve reclamações sobre machismo no cineclube [...] e estas alegaram preconceito e falta de reconhecimento de suas ações" (2014, p. 72). A baixa participação das mulheres é um contínuo na produção cinematográfica goiana, que retroalimenta o machismo no setor.

Durante a década de 1990, as mulheres vão iniciar na direção de curtas-metragens no estado, fazendo deste o principal formato com participação feminina nas fichas técnicas. Na medida em que festivais surgiram na virada do século, a produção cinematográfica goiana também passou por um significativo aumento. Novas janelas de exibição incentivaram a produção no estado, processo seguido pela criação de cursos livres, técnicos e superiores de profissionalização em audiovisual. Mais da metade dos filmes produzidos no estado são curtas-metragens, que tem os festivais como a principal janela de exibição.

Apenas a partir de 1999, com a criação do FICA, é que espaços regulares de exibição, para além do circuito comercial, serão criados, auxiliando "no fortalecimento do mercado audiovisual goiano [...]. Com estes espaços para mostrar suas obras, os cineastas goianos despertaram para a produção local" (OLIVEIRA, 2022, p. 112-113). Os festivais têm um reconhecido destaque no fomento e organização do audiovisual em Goiás, contudo, apesar de não existirem estudos robustos sobre a difusão de filmes em Goiás, seguindo a tendência geral do país, o circuito exibidor ainda é um gargalo para o cinema realizado por mulheres.

Nos últimos anos, a formação acadêmica promovida pelos cursos superiores de cinema promoveu a inserção de mulheres no audiovisual goiano (SILVA, 2022), mas apesar do crescimento e da diversificação do setor, as desigualdades de gênero persistiram. Taís Oliveira (2022)

levantou que entre as séries e filmes realizados em Goiás entre 2000 e 2020, apenas 21,29% possuem direção exclusivamente feminina. Na medida em que os festivais de cinema são a principal janela para os filmes brasileiros, eles ainda refletem desigualdades regionais e de gênero no processo de difusão audiovisual.

Trajetória da Mostra Clandestina

No ano de 2018 formamos um grupo entre estudantes mulheres e professoras do IFG, campus cidade de Goiás, com reuniões periódicas para discutir sobre o cinema realizado por mulheres. O entendimento era que havia uma insuficiência nos debates sobre a participação de mulheres no audiovisual dentro das grades curriculares do IFG, e sentíamos a necessidade de criar visibilidade para a produção feminina em um cenário cinematográfico historicamente marcado por desigualdades regionais e de gênero. Sem acesso a recursos, a edição inaugural da Mostra Clandestina, coordenada pela professora Cristiane Ventura, funcionou como uma ação de extensão do IFG. A curadoria da professora Ceiça Ferreira, originalmente realizada para o PiriDoc, homenageou a documentarista Helena Solberg.

A partir da década de 2010, os filmes de Solberg entraram em debate nos estudos de cinema, refletindo a curadoria de festivais que despertaram o público para filmografia da diretora, como o É tudo Verdade, que no ano de 2014 realizou a primeira retrospectiva dos filmes de Solberg no país. Após o festival, Karla Holanda (2017) questionou como *A Entrevista* (dir. Helena Solberg, 1966), filme tributário dos debates feministas e com uma estilística documental que reflete os dilemas estéticos do cinema da década de 1960, permaneceu à margem da historiografia do cinema brasileiro.

A história das mulheres no cinema, que lança luz nos apagamentos e na orientação androcêntrica das narrativas historiográficas acerca do cinema brasileiro, ainda é um campo de investigações recente. Isso tem reflexos nos currículos dos cursos de cinema. A única menção às questões de gênero e à história das mulheres no cinema no PPC do Bacharelado em Cinema do IFG encontra-se na optativa Cinema e Diversidade, com carga horária de 27 horas. Desde a primeira edição, para além da programação dos filmes, a Mostra Clandestina organiza mesas de debates sobre as mulheres no audiovisual e temáticas feministas, em um esforço do coletivo em promover espaços de formação e discussão política.

A Mostra Clandestina teve edições anuais consecutivas de 2018 até 2020. A partir da segunda edição, o Coletivo Clandestinas assumiu integralmente a curadoria do festival. A Mostra expandiu sua proposta curatorial, buscando filmes contemporâneos dirigidos por mulheres, com o objetivo de ampliar a discussão sobre diversidades culturais, étnico-raciais, sociais, de gênero e sexualidade. A 3ª edição, em 2020, que ocorreu de forma *online*, foi a primeira a contar com recursos municipais da Lei Aldir Blanc e a receber inscrições de filmes para a programação. Além disso, a edição prestou homenagem e teve a participação da cineasta Helena Ignez.

A 4ª edição, em 2022, retomou o formato presencial como projeto de extensão do IFG, focando na produção local, com a exibição de longas goianos e a criação da primeira mostra competitiva goiana de filmes feitos por mulheres. Em 2024, ainda como projeto de extensão, a 5ª edição obteve, pela primeira vez, fomento do Fundo de Arte e Cultura de Goiás e homenageou a cineasta Adélia Sampaio. As inscrições recebidas cresceram de 91 filmes em 2022 para 221 em 2024.

Desde 2018, a Mostra Clandestina tem construído uma teia de relações entre estudantes, professoras, pesquisadoras e profissionais do audiovisual, engajadas com a produção, a formação e o debate em torno do cinema de mulheres. A expansão do festival, com o acesso às políticas públicas setoriais para a cultura, tem configurado a própria Mostra como uma política de interiorização e promoção do cinema de mulheres. Contudo, como a maior parte dos festivais de caráter similar, enfrentamos o desafio da continuidade.

O cenário político do Brasil nos últimos anos, com o avanço de perspectivas conservadoras, colocou em questão um duplo problema para os festivais de cinema de mulheres: os retrocessos aos direitos e liberdades das mulheres e o desmonte das políticas públicas para o setor cultural. Em Goiás, os editais setoriais sob responsabilidade do estado e prefeituras têm funcionado de forma descontínua. Ao mesmo tempo, as possibilidades de vida das mulheres tornam-se cada vez mais instáveis, com o aumento das taxas de violência, ataques aos direitos reprodutivos e a ascensão de discursos conservadores sobre o papel da mulher, sendo necessário ampliar os espaços de intervenção feministas no debate público.

Para finalizar

Desde 2020, mais três mostras e festivais de mulheres foram realizados no estado de Goiás. Foram elas a Mostra Águas Correntes, com uma única edição no ano de 2024, o Festmina – Festival de Mulheres Independentes no Audiovisual, que teve edições em 2022 e 2024 e o Festival Internacional de Cinema Feminino Pode Ponto Cine, com edições em 2024 e 2025. Enquanto o número de inscrições da Mostra Clandestina mais que duplicou entre as duas últimas edições, outros festivais com o mesmo perfil surgiram. A multiplicação de espaços feministas de difusão promove políticas voltadas para a inclusão e formação das mulheres no audiovisual, visando diminuir as disparidades de gênero no setor, além de sensibilizar e formar público para filmes que subvertem a lógica do olhar masculino como dominante no cinema.

A maior parte dos festivais, contudo, ainda se concentra nas grandes cidades. Na medida em que, nos últimos anos, as faculdades de cinema passaram por um processo de expansão e interiorização, as políticas de difusão permanecem geograficamente concentradas nos grandes centros urbanos. O cinema ao qual se tem acesso impacta diretamente a formação de profissionais para a área.

Estudos mais aprofundados sobre os impactos dos festivais dedicados a filmes realizados por ou sobre mulheres ainda são necessários. O entedimento de suas trajetórias específicas pode contribuir para o fortalecimento das lutas e perspectivas feministas na difusão

audiovisual. O setor audiovisual é um microcosmo que reproduz as desigualdades sociais. Nesse sentido, a Mostra Clandestina tem se consolidado como um espaço que busca construir ferramentas para a equidade de gênero no audiovisual em Goiás. Desde 2018, o Coletivo Clandestinas tem realizado o esforço de estruturar um evento capaz de questionar apagamentos históricos, promover a difusão e formação e construir redes de profissionais mulheres para o audiovisual goiano.

Referências

CAMPOS, M. C. *O Cineclube Antônio das Mortes:* trajetória, exibição e produção (1977-1987). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

CASTRO, S. *Desenvolvimento do APL de cinema/audiovisual de Goiânia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

HOLANDA, K. "Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina". In: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, jan./abr. 2017.

LEÃO, B.; BENFICA, E. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Kelpes, 1995.

LEÃO, T.; VALLEJO, A. "Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais". In: *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, 2021, p. 219-244.

MATTOS, T. Festivais de cinema no Brasil - uma abordagem feminina. In: *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro* - mulheres muito além da direção. pp.179-189 Nau Editora. Rio de Janeiro, 2021, p. 179-199.

OLIVEIRA, T. R. Audiovisual no cerrado brasileiro: filmes e séries realizadas em Goiás de 2000 a 2020. In: *A Diegese em Crise* - Consumo, tecnologia e história(s) do cinema org. Rodrigo Carreiro. Marca de Fantasia. Parahyba, 2022.

SILVA, N. R. D. *Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

Hilda Furacão no TikTok: produções de fãs e novas leituras sobre a obra [237]

Hilda Furacão on TikTok: fan productions and new interpretations of the work

Laura Tainá Sales Bandeira[238]
(Graduanda – UNIFOR)

Resumo: A pesquisa investiga o retorno da minissérie *Hilda Furacão* (1998) em 2023, impulsionado por vídeos curtos publicados no TikTok (os *"edits"*), os quais revelam práticas de recepção que impactam a relação do público com as obras audiovisuais, além da influência sociopolítica e cultural na ressignificação da obra.

Palavras-chave: Hilda Furacão, recepção audiovisual, *edits*, cultura digital.

Abstract: The research investigates the return of the miniseries *Hilda Furacão* (1998) in 2023, driven by short videos posted on TikTok ("edits"), which boost its popularity among young people. These videos reveal reception practices that impact how audiences relate to audiovisual works, as well as the sociopolitical and cultural influence on the work's reinterpretation.

Keywords: *Hilda Furacão*, audiovisual reception, edits, digital culture.

A minissérie *Hilda Furacão* (dir. Wolf Maya, 1998), baseada no romance homônimo de Roberto Drummond (1991), é inspirada na história real de Hilda Maia Valentim (Recife, Brasil, 1930 - 2014) e teve seu roteiro adaptado por Glória Perez, apresentando a história de Hilda (interpretada por Ana Paula Arósio); jovem pertencente à aristocracia mineira que, no dia do seu casamento e aniversário de dezoito anos, foge e encontra abrigo na zona boêmia de Belo Horizonte, tornando-se prostituta.

O antagonista e — ao mesmo tempo — par romântico, Frei Malthus (interpretado por Rodrigo Santoro), seria um personagem fictício, construído por Drummond na tentativa de corporificar a intolerância da sociedade dos anos 1950 e 1960. Malthus foi preparado durante toda a vida para se tornar Santo, mas, ao ser convocado por sua congregação para exorcizar Hilda, é desafiado por ela, o que abala suas crenças.

237 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 1 – CINEMA CORPO E SEUS ATRAVESSAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS – SESSÃO 1.
238 | Graduanda em Cinema e Audiovisual na Universidade de Fortaleza, participou de eventos acadêmicos como o IX Encontro de Extensão Universitária. Estagiária na ALECE TV, com foco em edição e pós-produção.

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa desenvolvida no trabalho de conclusão de curso da autora[239], que examina os desdobramentos do fenômeno que passou a ser observado e noticiado por jornalistas como Bolívar Torres e Giulia Costa, do jornal *O Globo*: *Hilda Furacão* conquistou um novo público — composto majoritariamente por indivíduos que sequer haviam nascido no momento da sua exibição original na televisão —, o qual passou a produzir e a compartilhar vídeos e edições nas redes sociais, como o TikTok, utilizando cenas da minissérie.

O TikTok é apresentado por Giselle Beiguelman (2021) como uma "rede de solitários", associando o seu enorme sucesso ao isolamento social que se fez necessário durante a pandemia da COVID-19. A medida preventiva teria como consequência traumas, angústias e inseguranças potencializadas no âmbito coletivo que, mesmo anos depois, ainda são percebidas forma de sintomática. Diante desse cenário, observa-se a tentativa de suprir carências emocionais e a busca por pertencimento por meio das redes sociais, que passam a ocupar um lugar primário na criação de conexões, tornando-se um "lugar para estar" (BEIGUELMAN, 2021, p. 4).

Os *edits*, os *fandoms* e as transformações nos processos de recepção

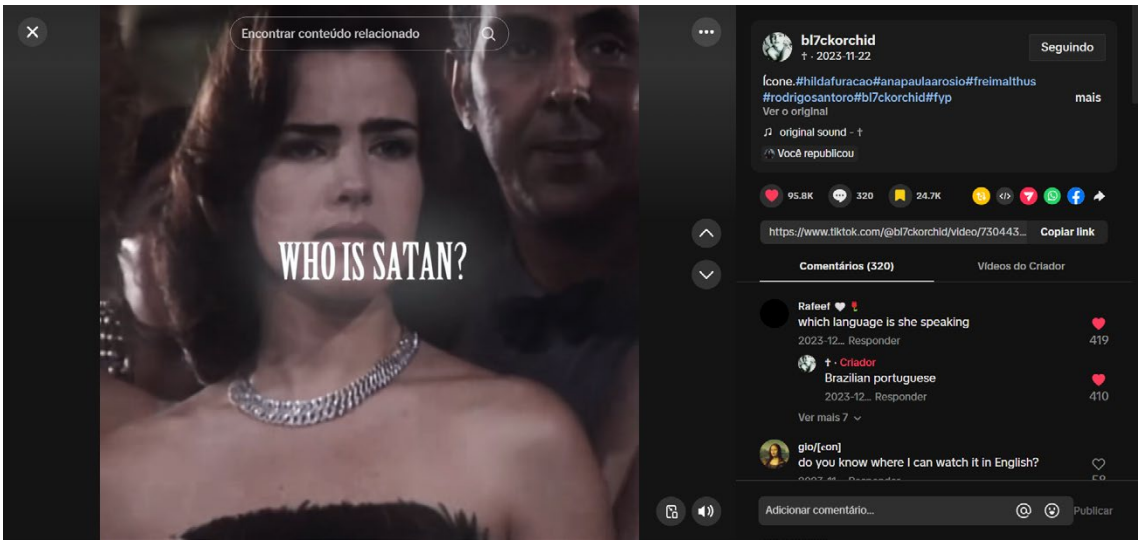
Os *edits*, como são chamados popularmente os vídeos curtos publicados nas redes sociais, assemelham-se bastante aos *trailers*, pois sua estrutura também consiste na reunião dos principais trechos de um filme, ou série, e ambos despertam o interesse dos espectadores acerca da obra (DIAS, 2025). Geralmente acompanhados de uma música de fundo, os *edits* têm se mostrado bastante efetivos na captação de espectadores para o cinema nacional, sobretudo indivíduos da geração Z, como explicita Dias em seu artigo *Os edits e seu impacto na promoção de filmes nacionais*.

O aumento do alcance insere as obras nesse novo circuito de exibição, no qual os fãs desempenham um papel ativo e impulsionam a sua visibilidade, difundindo-as para um público ampliado, que se mostra engajado com as produções — muitas que não registraram números expressivos nas bilheterias em suas estreias.

Observa-se um processo semelhante no retorno de *Hilda Furacão*, uma vez que ele também foi impulsionado por produções audiovisuais elaboradas por fãs e publicadas em plataformas digitais, aumentando consideravelmente a procura pelo título em ferramentas de busca, como o Google, e na Globoplay. O serviço de *streaming* apontou um crescimento de 150% nas buscas pela minissérie, dois anos após a sua inclusão do catálogo da plataforma VOD (*vídeo on demand*), em dezembro de 2023, e de 437% em março de 2024, em comparação a novembro de 2023. Esse novo ciclo de distribuição e fruição ocorre espontaneamente e quem assume o papel de agentes de circulação são as comunidades de fãs — os *fandoms*.

239 | Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual, defendido na Universidade de Fortaleza em dezembro de 2025, sob orientação da Profa. Dra. Joice Scavone Costa. A autora pretende aprofundar a investigação em uma futura pesquisa de mestrado.

Figura 1 - Frame de *edit* de *Hilda Furacão*, comentários no chat lateral.



Fonte: @bl7ckorchid via TikTok (2023). Captura de tela (2025).

O pesquisador Henry Jenkins (1992 *apud* CURI, 2010) argumenta que pessoas pertencentes a grupos marginalizados vivenciam, nas práticas realizadas dentro dos *fandoms*, um senso de pertencimento e coletividade, mais facilmente do que nas estruturas que constituem a sociedade, pautadas por raça, gênero e classe social. Os indivíduos têm, dentro desses espaços, incentivo não apenas para iniciarem diálogos a respeito das obras, como também para produzirem seus próprios trabalhos artísticos.

Pedro Curi (2013), em *Fan fics, fan arts e fan films: o consumo dos fãs e a criação de uma nova cultura*, examina as categorias elaboradas por Jenkins, que divide as práticas realizadas nos *fandoms*, e destaca inicialmente a circulação de informações e interpretações sobre a obra, processo que gera novos sentidos. No fenômeno aqui analisado, esse movimento se manifesta por meio do compartilhamento de publicações, memes e comentários nas redes sociais. Nesse contexto, os *edits* produzidos por fãs não apenas refletem modos de recepção, mas operam também como dispositivos de ressignificação.

Ao reorganizar cenas, falas e gestos dos personagens — utilizando também da trilha sonora extra diegética, textos inseridos sobre as imagens, ajustes de iluminação, contraste, e efeitos especiais — a leitura se torna muito mais subjetiva e fragmentada; desse modo, figuras como Hilda Furacão e Frei Malthus ganham novas camadas e são colocados sob diferentes perspectivas, aprofundando e evidenciando nuances dos personagens.

Valendo-se da escolha de planos específicos e recursos de edição, Hilda é, por vezes, retratada pelos editores como uma moça delicada, ora atravessada pela melancolia, ora marcada pelo seu bom humor, assim como a imagem que parece chamar particularmente a atenção do público: sua faceta mais sedutora, que se aproxima do arquétipo da *femme fatale*. Os fãs destacam dimensões mais humanas de Malthus, que passa por uma jornada de desconstrução ao longo da minissérie e sai do lugar de santidade, evidenciando o seu conflito religioso, carregado de muita culpa, alternando entre seu lado também mais bem-humorado ou melancólico, assim como a postura mais confiante que ele assume ao final do enredo.

Curi também aponta práticas que ampliam o texto original a partir das experiências dos fãs que, em nosso corpus, traduz-se nas postagens cheias de admiração pela protagonista, detentora de uma personalidade forte e assertiva. A influência de Hilda também se articula à estética: na matéria de Simone Blanes (2025), *"Furacão fashion: como a moda fez ressurgir Hilda Furacão de Ana Paula Arósio?"*, publicada pela revista VEJA, o figurino de Hilda, marcado por peças típicas da elite de Minas Gerais da década de 1950, como saias volumosas, cintura marcada, maquiagem e penteados bem elaborados, compõem a natureza romântica da personagem, assim como sua imagem refinada e seu perfil arrojado. A repórter destaca a autenticidade de Hilda, que representa a "mulher contemporânea" (BLANES, 2025) e como a geração Z conseguiu transmitir isso nos *edits*, disseminando a imagem da protagonista por todo o mundo.

Outras categorias envolvem o impacto dos espectadores sobre as produções, como os inúmeros pedidos para que a minissérie venha a ser reprisada novamente na televisão aberta, e as criações artísticas que derivam das produções originais; como as chamadas *fanfics* — textos produzidos por fãs a partir de elementos existentes no cânone estabelecido, desenvolvendo uma nova narrativa com situações ou contextos alternativos, que reinterpretam os eventos delimitados.

É pontuada também a forma como os fãs, apesar dos limites geográficos, conectam-se pelas trocas de informação sobre a obra. No retorno de Hilda Furacão, a sua circulação internacional gerou interações nos mais diversos idiomas e a obra começou a circular também de modo ilegal, com os capítulos acompanhados de legendas em inglês e espanhol feitas por fãs, atendendo os pedidos por versões legendadas.

Por fim, destaca-se a dimensão cotidiana dessa relação com a inclusão de mais uma categoria por Janet Steiger (2005 *apud* CURI, 2013), a conexão que os fãs possuem com a obra e a sua influência sobre a rotina dessas pessoas — que, ao materializá-la, incorporam elementos desses universos fictícios ao seu espaço cotidiano.

No entanto, Curi explicita em sua pesquisa que essa conceituação não contempla totalmente o caráter relacional das práticas de *fandoms*, que se organiza menos em torno do "objeto de fascínio" e mais da comunidade que é construída e produz para si mesma a partir dele.

O Novo (Velho) Brasil de Hilda Furacão

Hilda Furacão retorna atravessada pelas repercussões do governo de extrema-direita liderado por Jair Bolsonaro, então filiado ao PSL, eleito em 2018. Os seus anos ocupando a presidência foram marcados profundamente pela má gestão da pandemia da COVID-19, que levou à morte de mais de setecentos mil brasileiros. Paralelamente, ocorreu um retrocesso nas políticas ambientais, cortes no financiamento à cultura — como no Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) — e o enfraquecimento de pautas voltadas a grupos historicamente marginalizados, incluindo mulheres, populações negras e indígenas, pessoas LGBTQIA+ e moradores de regiões periféricas.

O discurso político disseminado e fortalecido durante esse período estava associado a valores conservadores e a uma retórica religiosa, especificamente cristã, centrada na defesa da família tradicional e dos "bons costumes". Frequentemente utilizada como um dispositivo moral para regular comportamentos, sexualidade e expressões culturais, acabou contribuindo para intensificar tensões em torno do corpo, do desejo e de identidades que venham a divergir da norma estabelecida.

Segundo Curi (2024), o êxito de Hilda Furacão em conquistar as novas gerações teria sido o apelo de elementos narrativos, como a representação sexual e a relação entre Hilda Furacão e Frei Malthus; uma dinâmica marcada pela quebra de normas religiosas e morais, que contribui para o interesse do público jovem, inclusive em contextos mais conservadores.

Em entrevista concedida ao UOL Splash, a pesquisadora de cultura *pop* Mariana Lins (2025) observa a tendência que os imaginários católicos possuem de se fazerem presentes na cultura pop durante períodos sociopolíticos marcados pela instabilidade e o conflito. Lins afirma que os discursos conservadores se fortalecem em tempos de tensão, apoiando-se na família e na religião como forma de manutenção dos valores tradicionais. As referências ao catolicismo são apontadas pela pesquisadora como um reflexo — ou uma resposta — aos avanços da extrema-direita e ao agravamento da moral. A iconografia católica, para Lins, muitas vezes atua como uma "válvula de escape" frente a padrões repressivos (LINS, 2025).

Conclusões finais

Nossa hipótese é que o público, ao deparar-se com os inúmeros prejuízos deixados para trás pelo governo de Bolsonaro (LACERDA, 2023) e pela pandemia da COVID-19, começa a ficar mais interessado por narrativas que desafiam essas normas tal como por personagens complexos e tomados por conflitos morais.

A minissérie *Hilda Furacão*, ao tensionar valores religiosos, papéis de gênero e modelos normativos de sexualidade, dialoga com experiências e percepções da década de 2020, e oferece um espaço de projeção e catarse, permitindo que o público reelabore, simbolicamente, desejos e afetos socialmente reprimidos, por meio da apropriação da narrativa produzida nos anos 1990.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2019

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectatorialidade fílmica? In: Bamba, Mahomed (org.). A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 21-68.

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da Imagem*: Vigilância e resistência na dadosfera. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2021.

BLANES, Simone. Furacão fashion: como a moda fez ressurgir Hilda Furacão, de Ana Paula Arósio. Veja, São Paulo, 18 jul. 2025. Disponível em: https://veja.abril.com.br/comportamento/como-a-moda-fez-ressurgir-hilda-furacao-de-ana-paula-arosio/. Acesso em: 5 nov. 2025.

BL7CKORCHID. Edit de Hilda Furacão. [s.l.], 5 abr. 2025. TikTok: @bl7ckorchid. Disponível em: https://www.tiktok.com/@bl7ckorchid/video/7304436533837303073. Acesso em: 5 abr. 2025.

CALDAS, Ana Carolina. Gestão da cultura do governo Bolsonaro é considerada a pior das últimas décadas, dizem artistas. Brasil de Fato, Curitiba, 30 set. 2021. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2021/09/30/gestao-da-cultura-do-governo-bolsonaro-e-considerada-a-pior-das-ultimas-decadas-dizem-artistas/. Acesso em: 30 mai. 2025.

CARVALHO, Pietra. Ela andou pra Fleabag correr: por que gringos estão amando 'Hilda Furacão'. UOL Splash, São Paulo, 23 nov. 2023. Disponível em: https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/11/23/fleabag-hilda-furacao-hit-tiktok.htm. Acesso em: 17 fev. 2025.

CASTO, Sabrina. Hilda Furacão fisga 'adolescentes em crise' nas redes sociais e cresce no Globoplay. Notícias da TV - UOL, São Paulo, 23 mar. 2024. Disponível em: https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/hilda-furacao-fisga-adolescentes-em-crise-nas-redes-sociais-e-cresce-no-globoplay-116959. Acesso em: 23 out. 2025.

COSTA, Giulia. Após viralizar no TikTok, 'Hilda Furacão' bomba no Globoplay. O Globo, 11 mar. de 2024. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/01/08/hilda-furacao-viraliza-nas-redes-e-zennials-estao-obcecados-por-ana-paula-arosio-e-rodrigo-santoro-entenda.ghtml. Acesso em: 1 dez. 2025.

CURI, Pedro. Fan arts, fan fics e fan films: o consumo dos fãs e a criação de uma nova cultura. In: BAMBA, Mahomed (org.). A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 209-227.

DIAS, Jessica de Jesus Teixeira. Os edits e seu impacto na promoção de filmes nacionais.

Associação Brasileira de Cinematografia, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: https://abcine.org.br/artigos-cientificos/os-edits-e-seu-impacto-na-promocao-de-filmes-nacionais/. Acesso em: 5 abr. 2025.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. In: FIDALGO, António; SERRA, Joaquim Paulo (coords.). Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã (CCCC): actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM, II IBÉRICO. Covilhã: Universidade da Beira Interior; Labcom, 2005. p. 141-146.

GUERRA, Dora. Rosalía, Madonna, 'Conclave': por que a cultura pop é fascinada pelo catolicismo? G1, Rio de Janeiro, 12 nov. 2025. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/11/12/rosalia-madonna-conclave-por-que-a-cultura-pop-e-fascinada-pelo-catolicismo.ghtml. Acesso em: 13 nov. 2025.

HILDA FURACÃO. Direção: Luciano Sabino, Maurício Farias e Wolf Maya. Rio de Janeiro: TV Globo, 1998.

LACERDA, Nara. Austeridade e desmonte: prejuízos deixados por Bolsonaro seguem desafiando o Brasil. Brasil de Fato, São Paulo, 17 abr. 2023. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/04/14/austeridade-e-desmonte-prejuizos-deixados-por-bolsonaro-seguem-desafiando-o-brasil/. Acesso em: 17 mai. 2025.

SALGADO, Lucas. Geração Z descobre o cinema nacional através das redes sociais e alavanca procura por filmes; entenda. O Globo, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2024/02/04/geracao-z-descobre-o-cinema-nacional-atraves-das-redes-sociais-e-alavanca-procura-por-filmes-entenda.ghtml. Acesso em: 5 abr. 2025.

O Som e Sua Narrativa: Um Olhar Sobre O Folk Horror Em You Are Not My Mother (2021), De Kate Dolan[240]

The Sound and Its Narrative: A Look Into the Folk Horror in You Are Not My Mother (2021), by Kate Dolan

Lauren Marinho de Cerqueira Lima[241]
(Mestrando – UFBA)

Resumo: No subgênero *folk horror*, elementos sonoros emergem como forma de evocar uma atmosfera folclórica, contribuindo para a edificação da narrativa fílmica. Portanto, o objetivo geral deste trabalho é analisar *You Are Not My Mother* (2021), de Kate Dolan, sob a luz de estudos sobre som no cinema de terror, *folk horror* e cinematografia irlandesa. Trata-se de uma investigação introdutória, cujos resultados devem acionar debates multiculturais através do cinema irlandês de terror.

Palavras-chave: *You Are Not My Mother*, *Folk Horror*, Cinema Irlandês de Terror, Som, Design Sonoro.

Abstract: In the folk horror subgenre, sound elements emerge as a means of evoking a folkloric atmosphere, contributing to the construction of the film narrative. Therefore, the general objective of this work is to analyze *You Are Not My Mother* (2021), by Kate Dolan, in light of studies on sound in horror cinema, folk horror, and Irish cinematography. This is an introductory investigation, which results are expected to trigger multicultural debates through Irish horror cinema.

Keywords: You Are Not My Mother, Folk Horror, Irish Horror Cinema, Sound, Sound Design.

You Are Not My Mother (2021), de Kate Dolan, é um filme de terror irlandês que ganha destaque por utilizar a lenda do *changeling* na construção de sua trama de maneira subversiva. Como escreve Henrique Nicodemo (2019), a lenda aponta que, quando um bebê bonito nasce no mundo dos humanos, as fadas vão se organizar para sequestrá-lo a fim de tornar sua raça mais atraente. Em troca, elas deixariam uma criatura em seu lugar, o *changeling*, que se passaria por humano e traria conflitos para a família. Na obra de Dolan, contudo, a lenda é subvertida, uma vez que a criança não é mais a sequestrada, mas sim sua mãe.

O cinema de terror irlandês pode ser visto como um campo de exploração de lendas e mitos que estão presentes no imaginário do país. Ruth Barton (2019) escreve que o terror viria a se tornar, nos últimos anos, uma das formas mais prolíficas do cinema nacional irlandês. E,

240 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Fabulações, Realismos E Experimentações Estéticas E Narrativas No Cinema Mundial.
241 | Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, e graduado em Letras – Inglês pela mesma instituição.

efetivamente, seriam filmes que não imaginam a Irlanda a partir de um território definido, gerando uma ruptura dos limites do espiritual, do paganismo e do humano (BARTON, 2019). A Irlanda também foi marcada pelo imaginário celta, que ainda permeia lendas características do país. Por exemplo, Alexandre Sampaio (2008) argumenta que esse imaginário foi capaz de refletir "fatos históricos remotos em termos do sobrenatural" (p. 249). Assim, ainda de acordo com o autor, não ocorre na Irlanda a supressão do paganismo, alavancando a noção de uma eventual transformação do natural em santidade no contexto nacional. Esse processo viria a impactar a formação religiosa da comunidade. Nesse contexto, filmes irlandeses do gênero terror podem acolher e explorar esses conteúdos, como é o caso de *You Are Not My Mother*.

Justamente, o uso de lendas folclóricas no contexto do terror se qualifica como *folk horror*, subgênero que ganhou notoriedade a partir de filmes britânicos como *Witchfinder General* (1968), de Michael Reeves, *The Blood on Satan's Claw* (1971), de Piers Haggard e *The Wicker Man* (1973), de Robin Hardy. Esses três filmes viriam a constituir a "Profaníssima Trindade", termo apresentado por Adam Scovell (2017), por levantarem temas em comum, como a relação entre a civilização e as superstições de um folclore de ambientes rurais, um contraste que traz temores e inquietações para os personagens. Andrey Lehnemann (2024), no mesmo raciocínio, disserta que o *folk horror* possui associação com tradições ou práticas de origem pagãs e rituais. Nesse sentido, o subgênero, como aponta Scovell (2017), conecta o passado e o presente – a modernidade e o iluminismo contra a superstição e a fé.

You Are Not My Mother detém aspectos reconhecíveis do *folk horror*, como a própria lenda do *changeling*, e elementos folclóricos, como o uso do Halloween para a construção da trama. O Halloween, como dito no próprio filme, é "uma época em que o véu entre o nosso mundo e o outro mundo está mais fino, permitindo que espíritos atravessem" (YOU ARE NOT MY MOTHER, 2021, 51 min 59 seg, tradução nossa)[242]. Nicholas Rogers (2002) escreve que a data é tipicamente associada ao *Samhain*, festival celta no qual entidades sobrenaturais agiriam com mais força. Assim, Dolan faz uso de uma tradicional celebração celta para construir uma narrativa que se passa, majoritariamente, durante as festividades do Halloween. Pode-se destacar também o uso do som como elemento narrativo, utilizado para expressar sentimentos de personagens e criar uma paisagem sonora que suscita o *folk horror*, posicionando o filme como parte do subgênero.

Convém sublinhar o cinema como uma arte audiovisual: sons se mesclam com imagens para causar múltiplas sensações no público, refletindo narrativas, arcos, sustos, alegrias, risos e choros. Ao argumentar sobre o tópico, Vivian Sobchack (2004) descreve que nossos lábios, dedos, nossa pele e outras partes do corpo entendem o que vimos na experiência fílmica. No gênero terror, essas sensações ganham destaque a partir do momento que buscam causar o sentimento que denomina o gênero. Rodrigo Carreiro (2019) discorre sobre o terror e o som sincronizado, apontando que efeitos sonoros, vozes e músicas podem fazer imagens ganharem vida, causando sensações fisiológicas que remetem ao horror. Assim, nessas produções, o som, de maneira geral, almeja eliciar emoções tangentes ao temor e ao aterrorizante.

242 | "a time when the veil between our world and the other world and the other world was at its thinnest, allowing spirits to pass through".

Em *You Are Not My Mother*, Die Hexen, musicista irlandesa responsável pela composição da música do filme, busca explorar tensões que o *changeling* causa na família da protagonista, através de técnicas musicais comuns ao cinema, especificamente o de terror. A diretora Dolan, em entrevista ao portal *Hammer To Nail*, em 2022, aponta que começou a ouvir músicas de Die Hexen enquanto trabalhava no roteiro. Dolan (2022) afirma que a musicista compôs material antes do início das filmagens, permitindo que o elenco e a equipe pudessem ouvir as composições e entender o tom do filme. Nesse sentido, a música de *You Are Not My Mother* se caracteriza por uma atmosfera que retrata os aspectos folclóricos da trama, em um som particular do terror que busca, além de apavorar o público, contribuir para a narrativa.

No decorrer da história, é possível observar que a protagonista Char é o fio condutor do segmento emocional da obra. Apesar de estarem afetivamente distantes, ela percebe que sua mãe foi sequestrada pelas fadas e tenta resgatá-la, enquanto é atormentada pelo *changeling*. A criatura, que está se passando por sua mãe, expõe Char a diversas situações de aflição e perigo. Apesar de a música de Die Hexen ser muito característica de agressividade e suspense, causando temor ao ouvinte, há momentos em que a compositora permite uma conexão emocional entre o público e a protagonista. No início do filme, Char é retratada por Dolan como uma garota solitária; ela se senta sozinha no refeitório da escola e come sem nenhuma companhia, enquanto suas colegas conversam (Figura 1). Essa solidão é ornada por uma composição suave de Die Hexen: uma melodia acolhedora, em tom maior, guiada por uma flauta e instrumentos de sopro que causam tranquilidade ao ouvinte. Em meio ao iminente terror do filme, Dolan e Die Hexen operam para que o público simpatize com Char. Essa tendência segue à medida que ela recorda memórias agradáveis com sua mãe (Figura 2): uma brincadeira de montar abóboras. Nas duas cenas, a música é a mesma.

Figura 1 – Char come sozinha no refeitório



Fonte: *You Are Not My Mother* (2021).

Figura 2 – Char criança brincando com sua mãe



Fonte: *You Are Not My Mother* (2021).

Por se tratar de uma melodia que retorna em momentos específicos do filme, pode-se entender que ela atua como um *leitmotiv*. Carreiro (2011) define o termo como uma associação de determinado som, sendo ele musical ou não, a um personagem ou situação dramática. É nesse sentido que Die Hexen estabelece o tema da protagonista Char: uma suave melodia que contrasta com as perturbações que as fadas trouxeram para sua família. Não à toa, a melodia está presente na faixa do álbum oficial do filme com o título "CHAR'S THEME".

Por contrastar com o terror da obra, a melodia de Char é um ponto de alívio para o público, que se vê imerso no caos causado pela presença do *changeling*. Retratando o medo dessa lenda, e inserindo o filme como parte do *folk horror*, Die Hexen recorre a técnicas musicais particulares do subgênero. Em determinado momento do longa, Char visita um museu com sua escola. Lá, a garota divaga e se perde de sua turma, indo a um espaço imersivo do local, que possui uma tela com imagens de espaços naturais (Figura 3). Nesse local, é possível ouvir um narrador que fala sobre as paisagens e suas liminaridades com o chamado "outro mundo" – "[...] no folclore, rios, pântanos, lagos e cavernas são frequentemente vistos como lugares por onde as fadas podiam entrar no mundo humano. Ou levar os humanos ao seu" (YOU ARE NOT MY MOTHER, 2021, 54 min 04 seg, tradução nossa)[243]. Enquanto isso, Die Hexen guia a cena com uma composição característica do *folk horror*. Um sintetizador que se repete aliado a sons naturais de gotas d'água, e, ao fundo, uma *Celtic Warhorn*, tradicional instrumento celta. Sobre a música do *folk horror*, Alexander Kolassa (2024) aponta:

> De fato, imagine uma música que seja ao mesmo tempo sobrenatural e ancorada em paisagens terrenas reais; composta por sons tanto 'encontrados' quanto sintéticos; em instrumentos tradicionais, mas também eletrônicos e até digitais. Talvez a música do *folk horror*, assim como o *folk horror* em geral, seja constitutivamente contraditória: um ritual perdido reimaginado, irredutível a qualquer traço musical, mas constituído, no entanto, por disjunções temporais e fendas no tempo (KOLASSA, 2024, p.192, tradução nossa)[244].

243 | "In folklore, rivers, bogs, lakes, and caves are often seen as places where fairy folk could enter the human world. Or lead humans to theirs".
244 | "Indeed, imagine a music that is both unearthly, but grounded in real earthly landscapes; consisting of sounds both 'found' but synthetic; on instruments traditional but also electronic, and even digital. Perhaps the music of folk horror, like folk horror writ large, is constitutively contradictory: a lost ritual reimagined, irreducible to any musical trait but constituted nevertheless by temporal disjunctures and cracks in time".

As fendas no tempo a que Kolassa (2024) se refere se refletem na música de Die Hexen, na medida em que um instrumento considerado mais eletrônico, o sintetizador, se mescla com a tradicional *Celtic Warhorn*. A composição, presente na faixa "THE VEIL BETWEEN WORLDS", além de demonstrar o frágil véu entre os mundos, evidencia que este véu pode ser temporal. Tal como Scovell (2017) destaca, argumentando que o *folk horror* conecta passado e presente, o passado é representado pela *Celtic Warhorn* e o presente surge através de um sintetizador repetido. Scovell (2017) ainda afirma que o subgênero é "uma mídia que requer uma caminhada literal e uma travessia para entender totalmente seus funcionamentos internos" (p. 234, tradução nossa)[245]. A cena em que Char caminha pelo museu em direção à tela transmitindo paisagens naturais, juntamente com o narrador e a música de Die Hexen, pode ser entendida como uma representação da travessia apontada por Scovell (2017). Enquanto é atormentada pelo *changeling*, a jovem testemunha a presença de uma força ancestral em sua realidade, percebendo que as linhas entre passado e presente, entre natureza e civilização, estão emaranhadas.

Figura 3 – Char no museu



Fonte: *You Are Not My Mother* (2021).

Assim, pode-se concluir que a música de *You Are Not My Mother*, composta por Die Hexen, evoca aspectos reconhecíveis do *folk horror*, como uma temporalidade em conflito e a retratação de uma narrativa pessoal da protagonista Char. A própria trama do filme suscita o subgênero, uma vez que a lenda do *changeling* é representada e subvertida. O conteúdo do filme conduz a discussões acerca de aspectos do cinema de terror irlandês e sua tendência a resgatar e atualizar lendas celtas para formas contemporâneas. Essa característica dialoga diretamente com a formação religiosa da Irlanda, fortemente impactada pela herança celta. Por fim, destaca-se que o filme possui uma música que auxilia na narrativa através de técnicas como o *leitmotiv*, ressaltando e evidenciando a potencialidade da sensorialidade de uma experiência fílmica, ademais no terror.

Referências

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTON, R. Ireland of the horrors. In: BARTON, R. *Irish cinema in the twenty-first century*. Manchester: Manchester University Press, p. 89-115, 2019.

245 | "[...] a media that requires a literal walking and traversing to fully understand its inner workings".

CARREIRO, R. “Por uma teoria do som no cinema de horror”. Revista Ícone, Recife, v. 17, n. 3, mar.-ago., 2019.

CARREIRO, R. “Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo”. C-Legenda, Niteroi, v. 1, n. 24, mar.-mai., 2011.

DOLAN, K. “A Conversation with Kate Dolan (YOU ARE NOT MY MOTHER)”. Entrevistador: Jack Schenker. Hammer to Nail, online, abr., 2022.

KOLASSA, A. Haunted by the past: Music and folk horror in Children of the Stones. In: *History as fantasy music, sound, image, and media*. COOK, J; KOLASSA, A; ROBINSON, A; WHITTAKER, A. Nova York: Routledge, p. 187-206, 2024.

LEHNEMANN, A. *Midsommar – O mal não espera a noite*: horror, folclore e alteridade. 2024. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal De Santa Catarina, Florianópolis, 2024.

NICODEMO, H. *The role of fairy mythology in irish culture and folklore*. 2019. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

ROGERS, N. *Halloween*: from pagan ritual to party night. Nova York: Oxford University Press, 2002.

SAMPAIO, A. *O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa*: um estudo da peça Translations, de Brian Friel. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

SCOVELL, A. *Folk horror*: hours dreadful and things strange. Reino Unido: Auteur, 2017.

SOBCHACK, V. *Carnal thoughts*: embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

THE BLOOD ON SATAN’S CLAW. Direção: Piers Haggard. Reino Unido: Tigon British Film Productions, Chilton Films, 1971.

THE WICKER MAN. Direção: Robin Hardy. Reino Unido: British Lion Films, 1973.

WITCHFINDER GENERAL. Direção: Michael Reeves. Reino Unido: Tigon British Film Productions, 1968.

YOU ARE NOT MY MOTHER, DIE HEXEN. Irlanda: DEATH Recordings, 2022 (59 min).

YOU ARE NOT MY MOTHER. Direção: Kate Dolan. Dublin: Fantastic Films, 2021.

A construção de cenas de violência em relações gays: uma análise crítica[246]

Violence scenes showing gay relationships: a critical analysis

Lein Machado[247]
(Mestrando – Universidade Estadual do Paraná)

Resumo: A partir da análise fílmica do longa-metragem *Bom trabalho* (1999), o presente texto relaciona o conceito de homofobia internalizada (Dean, Meyer, 1998) e a discussão a respeito de representações negativas (Louro, 2008), desenhando uma crítica a respeito dos eventos pelos quais o protagonista do filme passa.

Palavras-chave: Bom trabalho (1999), Homofobia internalizada, Representações negativas.

Abstract: From a film analysis of the feature film Beau Travail (1999), this article relates the concept of internalized homophobia (Dean, Meyer, 1998) and the discussion regarding negative representations (Louro, 2008), outlining a critique of the events experienced by the film's protagonist.

Keywords: Beau Travail (1999), Internalized homophobia, bad representation.

O filme Bom trabalho (*Beau Travail*, dir. Claire Denis, 1999) é um longa-metragem francês e o objeto de análise central do presente texto, nele acompanha-se a Legião Estrangeira da França em um treinamento no norte da África. O filme ambienta-se em um contrastante paralelo de paisagens áridas do deserto e azuis intensos do céu e do oceano das praias próximas ao acampamento militar. O treinamento que os soldados recebem começa sendo ilustrado por exercícios físicos, porém no decorrer do filme tornam-se exercícios coreográficos que lembram movimentos de dança. A narrativa desenrola-se a partir da relação do sargento Galoup (Denis Lavant) e do recruta Gilles Sentain (Grégoire Colin), relação essa cercada por inveja e ciúmes do sargento para com o recruta.

O filme é narrado discursivamente pelo sargento Galoup, tanto especificamente pelo uso de voz *off* quanto de maneira geral pelo ponto de vista que a história nos é apresentada. O longa-metragem é atravessado pela leitura, em voz *off*, da carta de suicídio do sargento e é através dessa leitura e das memórias de Galoup que o espectador conhece o recruta Sentain.

246 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: EIXO TEMÁTICO 01 — CINEMA, CORPO E SEUS ATRAVESSAMENTOS (SESSÃO 07).
247 | Mestrando pelo PPG-CINEAV/UNESPAR, vinculado à linha de pesquisa 2 - Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Baggio.

Há quatro momentos em que Galoup está lendo a carta no filme que são essenciais para compreensão dos sentimentos complexos do sargento em relação ao recruta, mas também ao seu superior — capitão Bruno Forestier. O primeiro momento escolhido para análise nesse texto é a primeira vez que o sargento fala a respeito de Sentain. Aos dez minutos do filme, o narrador diz em voz *off*, que reparou em um dos novos recrutas vindos da França que chegaram recentemente de avião.

Antes da leitura começar vemos Galoup, em primeiro plano, sozinho em pé na cozinha de sua casa em Marselha. Com um movimento de câmera suave é mostrada uma cafeteira passando café e um cinzeiro. Nesse mesmo enquadramento, também vemos o sargento apagando um cigarro no cinzeiro. A narração começa e nesse momento Galoup pega o bule da cafeteira e uma xícara, enquanto ele serve o café a câmera volta a mostrar apenas o rosto do ex militar. Ele toma o café e em sua feição vemos apreensão. Em voz *off* ele diz que o recruta é magro e distante, afirma que ele não tem motivo para estar com eles na Legião e complementa: "senti algo vago e ameaçador tomando conta de mim, Gilles Sentain era o seu nome". O narrador se move vagarosamente, todas as ações acontecem em apenas um plano e com movimentações suaves de câmera, o que dá uma sensação de lentidão a cena.

O segundo momento é aos dezoito minutos do filme, quando o sargento começa a falar em sua carta a respeito de seu superior capitão Bruno Forestier. Segundo Galoup, o capitão sabia que ele era um Legionário perfeito, porém Forestier tinha desconfianças em relação ao sargento. Galoup afirma que tem admiração profunda por Bruno e diz não entender exatamente o porquê.

A ação mostrada em cena durante essa narração é de Galoup cuidando da área externa de sua casa. Em primeiro plano, novamente, vemos seu rosto e seus ombros enquanto ele varre. Após um corte, há um plano médio em *plongée*. Ao lado direito desse plano vemos Galoup entrando no enquadramento, ele traz uma bacia com um pano molhado. Ao lado esquerdo vemos uma corda sendo usada enquanto varal. O sargento lava o pano molhado e então recolhe meias que estão estendidas no varal. Ele circula pelo pátio carregando as meias e a câmera o segue. Então há mais um corte e vemos um plano próximo de Bruno Forestier em frente a um espelho, ele leva as mãos ao rosto e abotoa a camisa que está usando. A seguir vemos um plano detalhe em *plongée*, de uma mão abrindo uma gaveta, dentro dela há uma pulseira com o nome "Bruno" gravado, o personagem a pega e traz para perto de si. A câmera acompanha esse movimento centralizando o escrito da pulseira em tela, isso dura cerca de 20 segundos.

O terceiro momento acontece aos trinta e três minutos do filme, diferente dos outros dois momentos, esse não começa com Galoup em tela, começa com Sentain centralizado usando uma máscara de mergulho em um plano médio filmado dentro da água. Sentain carrega uma faca e simula uma luta com outro membro da Legião que está nadando com ele. A ação é mostrada em quatorze planos gravados em angulações diferentes.

Então é mostrado Bruno sentado em uma varanda fumando um cigarro, vemos o mar a suas costas e nesse momento o narrador segue lendo sua carta: "Sentain seduzia a todos. Atraía olhares. Todos se encantavam com sua calma, a sua transparência." Há um corte e vemos lateralmente Galoup arrumando uma mesa para o almoço, nesse plano também vemos o mar. Enquanto ele arruma a mesa é lido em voz *off*: "Bem fundo, eu sentia uma espécie de rancor, de raiva. Sentia inveja." A seguir há um plano e contraplano de Forestier olhando os rapazes da Legião brincando na água através da grade da varanda. Ao longe, Bruno vê dois jovens trazendo Sentain até a areia. Em um plano aberto vemos cinco homens, Sentain está sentado na areia e seu pé sangra, um homem está removendo algo de seu pé e os outros três estão apenas parados ao redor. Então há um plano e contraplano de Sentain olhando para cima e vendo o sargento Galoup fumando, o olhando com desaprovação e saindo do plano. O rapaz que está ajudando Sentain com o pé machucado diz para ele: "Ele (sargento Galoup) não gosta de ti. Cuidado."

O quarto, e último, momento é a uma hora e treze minutos do filme, quando Sentain e Galoup brigam pois o recruta oferece água a um colega que estava cavando um buraco enquanto punição por desobediência. A imagem vista em tela é do sargento escrevendo em seu diário e em voz *off* dizendo: "Você se arrependerá, Sentain, acredite. Já vi o que está sendo preparado. Não precisamos de tipos como você aqui. Você está sob o meu poder. Vou te destruir, montei sobre você minha armadilha." A seguir mostra-se imagens de uma briga entre os dois e Sentain sendo abandonado no deserto para morrer, com sua bússola propositalmente estragada pelo sargento.

Por causa do desaparecimento de Sentain, Galoup é expulso da Legião e volta a morar em Marselha, onde ele afirma que não consegue mais viver enquanto civil, pois passou tempo demais longe da França e vendo os horrores da guerra. Nesses quatro momentos do filme em que Galoup lê trechos de sua carta de suicídio pode-se identificar uma série de sentimentos negativos e controversos em relação ao recruta Sentain. O sargento confessa, no último documento de sua vida, sobre se sentir ameaçado: ele fala que tem rancor, raiva e inveja. Além disso, esses sentimentos surgem devido a inseguranças do sargento em relação a opinião de seu capitão Bruno Forestier em relação a ele, pois acredita que o sargento acredita que Forestier tem desconfianças em relação a ele. Ele claramente sente ciúmes do favoritismo que enxerga sendo demonstrado pelo superior ao Sentain e age de maneira punitivista em relação ao jovem desproporcionalmente às ações dele.

Homofobia internalizada

A definição de homofobia internalizada usada nesse texto baseia-se na conceituação elaborada por Laura Dean e Ilan H. Meyer no capítulo *Internalized homophobia, intimacy, and sexual behavior among gay and bisexual men*, integrante do livro *Stigma and Sexual Orientation: Understanding Prejudice Against Lesbians, Gay Men, and Bisexuals* (1998). Ambos autores são psiquiatras, logo é um texto da área da saúde e foi encontrado no repositório do American Psychological Association (APA). É importante levar essas informações em consideração para utilização do termo, pois encontra-se em contexto de teor médico.

A pesquisa de campo que embasa o capítulo do livro foi realizada com amostragem da comunidade assumida de gays e bissexuais homens em Nova Iorque, é uma pesquisa realizada nos Estados Unidos. Além de ter sido realizada no norte global, assim como o filme *Bom trabalho* (1999), a pesquisa é contemporânea a estreia do longa-metragem analisado nesse texto.

Segundo os psiquiatras citados, homofobia internalizada "é quando a pessoa gay direciona para si mesma atitudes sociais negativas, o que leva à desvalorização de si, conflitos internos e baixa autoestima" (p. 161, tradução própria)[248], eles também afirmam que a homofobia internalizada é "o mais incidente dos processos de estresse vividos por minorias" (p. 161, tradução própria)[249]. Além disso, os autores afirmam que o termo se refere à internalização de atitudes "anti-homossexuais" presentes na sociedade, mesmo saindo do armário a pessoa pode não conseguir superar percepções negativas sobre si.

No capítulo do livro ainda é afirmado pelos autores que "um dos estereótipos mais comuns sobre homens gays é de que eles seriam incapazes de manter relações íntimas" (p. 166, tradução própria)[250] e por isso acabariam mortos em solidão. Segundo Dean e Meyer "homens gays que internalizam essas crenças podem se sentir inferiores aos heterossexuais e indignos ou incapazes de alcançar objetivos que contrariem as restrições estereotipadas sobre o que pessoas gays podem conquistar" (p. 166, tradução própria)[251].

O filme *Bom trabalho* (1999) tem, enquanto guia da narrativa, a contemplação do suicídio pelo sargento Galoup. A uma hora e vinte e sete minutos começa a cena em que ocorre o suicídio, ele não acontece em tela, é apenas sugerido. Os planos mostrados ao espectador são do sargento sem camisa deitado em uma cama de solteiro com a mão direita estendida ao lado do corpo segurando uma arma. O primeiro plano mostra boa parte do corpo de Galoup, ele se deitando e pegando uma arma e olhando para ela. A seguir, é utilizada a câmera na mão, aproximada da pele de Sentain sem camisa, que acompanha a movimentação da mão do sargento que leva a arma que ele segura até a altura de sua cintura. O terceiro plano mostra uma tatuagem no peito dele, nela está escrito: "serve a boa causa e morre" (tradução própria)[252] e então a câmera passeia até o bíceps dele, uma de suas veias está pulsando.

Após o suicídio subentendido há um corte brusco para um plano aberto de Galoup fumando um cigarro em uma boate que aparece em outros momentos do filme. Nesse momento, diferente dos outros, não há ninguém nela e está tocando a música *The rhythm of the night* de Corona. Aqui Galoup experimenta com seu corpo, se olhando no espelho ele se agacha, levanta, dança e salta. Pela primeira vez no filme sua linguagem corporal não é dura, toda sua gestualidade muda após a cena do suicídio, pela primeira vez o sargento parece se mover com liberdade.

248 | *"is the gay person's direction of negative social attitudes toward the self, leading to a devaluation of the self and resultant internal conflicts and poor self-regard."*
249 | *"Internalized homophobia, the most insidious of the minority stress processes"*
250 | *"One of most common stereotypes of gay men is that they are incapable of intimate relationships"*
251 | *"Gay men who internalize such beliefs may feel inferior to heterosexuals and unworthy or incapable of achieving goals that conflict with stereotypical proscriptions regarding what gay people can achieve."*
252 | *"serts la bonne cause et meurs"*

Representações "negativas"

Segundo Guacira Lopes Louro, em seu artigo *Cinema e Sexualidade* (2000), filmes exercem "pedagogias da sexualidade sobre suas plateias" (p. 82) e que as práticas sexuais e de gênero são representadas como "legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc" (p. 82). Para ela essas marcações sociais são "reiteradas e ampliadas por outras instâncias" (p. 82) assim podendo "assumir significativos efeitos de verdade" (p. 82).

No mesmo artigo, Louro fala sobre o filme *De repente, no último verão* (1959), que é classificado pela autora enquanto o primeiro filme estadunidense voltado ao grande público com um personagem homossexual. Sobre esse filme ela diz: "A homossexualidade do personagem, mais do que propriamente exposta ou nomeada, é sugerida pela descrição de seus traços de caráter, é marcada pela afetação, arrogância, excentricidade e, 'naturalmente', acaba punida pela tragédia" (p. 85). Assim como em *Bom trabalho* (1999) a sexualidade do personagem não é exposta ou nomeada, visto que Galoup não admite sentimentos românticos acerca dos colegas, nem se nomeia gay ou bissexual. Ela está presente, de maneira intrínseca, na declaração dos sentimentos descritos por Galoup em sua carta de suicídio e nas imagens de interação do sargento com Sentain e Forestier. O sargento Galoup também é punido pela narrativa, nesse caso, com o suicídio.

A respeito do filme de 1959, Louro diz que apesar da introdução de uma personagem homossexual "os recursos que o filme põe em ação para representá-lo mantêm a identidade no lugar da abjeção" (p. 85). Para ela a narrativa e o discurso fílmico parecem dizer que a personagem homossexual do filme "'merece' seu destino", logo é possível "assumir que a repetição de um desfecho trágico para quem se afasta das normas regulatórias da sexualidade tenha produzido efeitos" (p. 86).

Em *De repente, no último verão* (1959) a personagem veladamente homossexual é assassinada, já em *Bom trabalho* (1999) todo o filme é norteado pelo suicídio desse personagem de sexualidade ambígua e conflituosa. Tais estereótipos presentes no discurso de filmes, como dito por Guacira Lopes Louro, produzem um imaginário tóxico através de certa pedagogia da sexualidade.

Conclusões

Analisando os trechos do filme escolhidos e levando em consideração o discurso usado por Galoup sobre suas relações com Sentain e Forestier, é possível interpretar esse personagem enquanto um homossexual que tem muitos conflitos acerca da sua própria sexualidade. Considerando que o conceito de homofobia internalizada estava sendo desenvolvido e discutido contemporaneamente à realização do filme e territorialmente também no norte global é possível relacionar o conceito desenvolvido na área médica com o comportamento tóxico da personagem ficcional (sargento Galoup) acerca dele mesmo que leva-o ao suicídio.

A presença de um personagem homossexual que comete suicídio é negativa pois reforça estereótipos sobre pessoas LGBTQ+ terem suas vidas pautadas em sofrimento e não haver a possibilidade de um "final feliz" para essas pessoas, pois a reprodução de imaginários no cinema produz uma pedagogia da sexualidade sobre a população homossexual que consome tais obras audiovisuais, podendo então reforçar inclusive padrões de comportamento característicos da homofobia internalizada.

Atualmente ainda é relevante a crítica à representação de certos estereótipos homofóbicos, pois apesar dos textos e do filme serem de aproximadamente três décadas atrás, são representações que ainda estão presentes no imaginário e continuam causando desconforto e reafirmação de comportamentos nocivos. Por isso, ao investigar filmes como *Bom trabalho* (1999) é preciso pensar e discutir a problemática desse tipo de representação apesar de suas potencialidades fílmicas.

Referências

BOM Trabalho. Direção: Claire Denis. França: La Sept-Arte, 1999.

DEAN, Laura; MEYER, Ilan. *Internalized homophobia, intimacy, and sexual behavior among gay and bisexual men*. In: HEREK, Gregory M. Stigma and Sexual Orientation: Understanding Prejudice Against Lesbians, Gay Men, and Bisexuals. Thousand Oaks: Sage, 1998.

DE repente, no último verão. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Estados Unidos: Horizon Pictures, 1959.

LOURO, Guacira Lopes. *Cinema e sexualidade*. Educação & Realidade, Porto Alegre, 2008.

Arranjos audiovisuais e som incorporado: filmes de sound system no Sul Global[253]

Audiovisual arrangements and embodied sound: sound system films in the Global South

Leonardo Vidigal[254]
(Doutor – UFMG)

Resumo: Este artigo visa analisar o elemento sonoro de dois filmes de *sound systems* no Sul Global. Filmes de *sound systems* são aqueles em que estes aparatos sônicos são o tema principal. O primeiro é *Word, Sound and Power* (Daniel Acevedo, 2023), acerca do *sound system* de reggae El Gran Latido, da Colômbia. O segundo é *Más Fuerte* (Sean Frank, 2024), sobre os *sounds* de música latina com caixas embutidas em carros na República Dominicana e geridos por dominicanos nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Artes, Cinema, Música Popular, Sound Systems, Sul Global

Abstract: This article aims to analyze the sonic element in two sound system films from the Global South. Sound system films are those where these sonic apparatuses are the main theme. The first is *Word, Sound and Power* (Daniel Acevedo, 2023), about Colombia's reggae sound system El Gran Latido, and the second is *Más Fuerte* (Sean Frank, 2024), about Latino car *sounds* in the Dominican Republic and the United States.

Keywords: Arts, Cinema, Popular Music, Sound Systems, Global South

Introdução

O que pode um filme de *sound system*? Em outros artigos elaborados a partir de comunicações apresentadas nos encontros da Socine e publicados nos livros de artigos completos de tais eventos (Vidigal, 2020), foi possível escrever sobre os filmes de *sound systems*, uma parte relevante do conjunto dos filmes de reggae. Desde o documentário *Sound Business* (Molly Dineen, 1981) e da ficção *Babylon* (Franco Rosso, 1981), os filmes de *sound system* (Vidigal, 2019)

253 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no seminário "Histórias e tecnologias do som no audiovisual". Este trabalho não seria possível sem o apoio do CNPq, que financia o projeto deste pesquisador,"Batendo os Tambores Eletrônicos: Sound Systems de Reggae nas Ruas de São Luís, Kingston e Londres", "Chamada Pública MCTI/CNPq nº 14/2023 - Apoio a Projetos Internacionais de Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação" com comprovada articulação internacional entre grupos já estabelecidos. A articulação é com o grupo de pesquisa Sound System Outernational, organizador do projeto "Sonic Street Technologies", financiado pelo European Research Council e coordenado pelo professor Julian Henriques da Goldsmiths, University of London, sem o qual este artigo também não poderia ter sido escrito.
254 | Leonardo Vidigal é professor no curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, orienta e leciona no PPG-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. É mestre e doutor em Comunicação Social pela UFMG.

vêm trazendo para o público retratos vívidos deste universo único na música popular[255], "cinema dos alto-falantes para baixo-ouvintes" (Vidigal, 2020). O reggae se destaca entre os gêneros musicais porque foi concebido inicialmente pelos donos dos principais *sound systems,* juntamente com os músicos e cantores, para ser tocado nestes aparatos sônicos, que favorecem as frequências graves, tão apreciadas pelos jamaicanos. Alguns deles se tornariam parte do rol dos produtores mais importantes do reggae, como Clement "Coxson" Dodd e Arthur "Duke" Reid. Na Jamaica, os *sound systems* não são apenas aparatos de reprodução sonora, mas também, até os dias de hoje, catalisadores da produção musical e usina de formação para operadores, engenheiros de som, DJs, cantores e os MCs que fazem o «toasting», o canto falado sobre as canções. Paulatinamente, este modelo imersivo de produção e disseminação foi se expandindo pelo mundo e construindo uma sólida cultura de dedicação, solidariedade, produção autogestionada e não-patrocinada pelas grandes corporações, além de reflexão e expansão musical por meio atividades educativas e educadoras. Tal cultura é profundamente marcada pela filosofia e iconografia da religião e modo de vida rastafari, originados na Jamaica como uma forma de empoderamento e amparo espiritual para parte de sua população (Vidigal, 2022).

A rica história destas equipes de sonorização e criação está sendo contada nos compactos de 45 rotações nos últimos 45 anos, e também em LPs, livros, artigos de revista e filmes. Particularmente interessante é o modo como estes aparatos se disseminaram em partes do Sul Global que não contavam com estes coletivos em sua cena cultural, nem com contingentes significativos de população de origem jamaicana, que foram pioneiros em tais iniciativas no Reino Unido, Estados Unidos e Canadá. E mais interessante ainda é comparar este tipo de aparato sônico de ocupação de espaços públicos ou privados com outras equipes semelhantes, mas que são dedicadas a outros gêneros musicais, por meio de filmes que exploraram as possibilidades audiovisuais destes sistemas de som.

Dominância Sônica

O título deste texto se refere ao arranjo audiovisual dos filmes, o que significa considerar o filme como um todo, uma composição de som e imagem, se relacionando também com o modo como os sound systems se estabelecem como referência sonora nos espaços públicos. Este é um dos temas dos filmes que vamos abordar nesta breve análise. Eles são os curtas-metragens *Word, Sound and Power*[256] e *Más Fuerte*[257], financiados pelo projeto de pesquisa Sonic Street Technologies (SST)[258], coordenado por Julian Henriques na Goldsmiths, University of London, do qual também faço parte. Este projeto visa mapear a distribuição e a história dessas "máquinas musicais móveis" (Henriques e D'Aquino, 2025) pelo mundo, para "investigar as condições sociais, econômicas e culturais que as originaram; e alcançar uma compreensão mais profunda da natureza da tecnologia em si e de seus usos" (SST, 2021).

255 | Podemos considerar como marco inicial dos filmes de reggae o longa-metragem *The Harder They Come* (Perry Henzell, 1972), estrelado pelo recentemente falecido cantor e compositor jamaicano Jimmy Cliff, embora alguns curtas-metragens realizados pela Jamaica Film Unit (JFU) tenham tematizado a música popular na ilha caribenha, como em *This is Ska* (JFU, 1964) e *Lion of Judah* (JFU, 1966), antes que o reggae fosse desenvolvido.
256 | https://www.youtube.com/watch?v=oPzpV9rEIZ8
257 | https://vimeo.com/276939393
258 | http://https://sonic-street-technologies.com/.



Figura 1 – Fotograma de ***Word, Sound and Power.*** Imagens: El Gran Latido.

O cineasta e professor jamaicano Julian Henriques vem se dedicando ao estudo dos sound systems há muitos anos e é autor de uma obra seminal e básica para entender esta cultura: o livro *Sonic Bodies,* publicado em 2011. Ele também publicou recentemente no Brasil um de seus primeiros artigos dedicados ao tema, sobre o que ele chama de dominância sônica de tais aparatos nos lugares em que se apresentam. Para Henriques, esta dominância pode ser "dura, extrema e excessiva", mas, ao mesmo tempo, "o som também é macio e acolhedor" (Henriques, 2020), algo percebido com clareza nos filmes analisados. Henriques consagra as vibrações amplificadas e o corpo dos ouvintes-dançantes como centro da experiência imersiva dos *sound systems*. Dessa maneira, tal experiência não é apenas auditiva, mas também tátil e corporal, solidamente ancorada em um contexto sociocultural e material (Henriques, 2011). O fator material é representado pelos poderosos amplificadores e suas caixas de som tonitruantes. Henriques também elaborou a ideia de "corpos sônicos", se referindo aos integrantes dos *sound systems,* que incorporam as habilidades necessárias para tornar possíveis tais eventos e também aos ouvintes e dançantes que comparecem a eles. E como tudo isso é transposto para o meio audiovisual?



Figura 2 – Fotograma de *Más Fuerte.* Diretor de fotografia: Minka Farthing-Kohl.

Arranjo Audiovisual

Na tese "'A Jamaica é aqui': arranjos audiovisuais de territórios musicados", foi apresentado o conceito de "arranjo audiovisual" (Vidigal, 2008), que dialoga com o noção de paisagem sonora, entendida por Murray Schafer como a totalidade dos eventos acústicos ocorridos em um dado ambiente, conferindo uma certa identidade sonora para um espaço, tudo do ponto de escuta humano. O autor canadense considerava a paisagem sonora como uma composição coletiva, da qual todos nós seríamos criadores e também responsáveis pela sua orquestração (2001, 20). Na música de concerto, orquestração é a arte de distribuir as passagens musicais de uma composição pelos instrumentos disponíveis, o que na música popular é conhecido como arranjo.

Nesse sentido, o trabalho das equipes de som e imagem de um filme transforma a paisagem sonora ao alcance da captação dos microfones em um arranjo audiovisual, por meio da mixagem, que distribui os sons captados e construídos em diversos canais e camadas, modificando a altura, volume e o timbre dos sons, e pela edição sonora, que insere ou elimina os sons mixados de cada parte do filme, arranjando uma trilha de áudio. Tudo isso é combinado com as imagens em todas as fases do processo, para finalizar tal transformação. Ao ser exibido, o arranjo audiovisual do filme se torna a paisagem sonora de quem o assiste, seja isolado acusticamente na sala de cinema, seja no ambiente doméstico, mais diversificado (Vidigal, 2008). Uma questão que pode soar é o modo como nestes filmes são inseridas, na maioria das vezes, músicas pós-sincronizadas (as músicas acrescentadas na montagem de um documentário, chamadas de extradiegéticas nos filmes de ficção), pois o som direto captado seria de um volume

potente ao ponto da distorção, mas isso tira muito da força de tais documentos, algo que tentei corrigir no filme *Minha Boca, Minha Arma* (Vidigal, 2020). Vamos examinar como os filmes em tela renderizam o arranjo audiovisual da dominância sônica de dois tipos de sistemas de som.

Palavra, som e poder

Word, sound and power é um título de conotação bíblica referente ao poder divino, transformador e revolucionário da palavra escrita, falada, cantada e musicada, especialmente para os rastafaris. É um documentário que possui um sentido mais explicitamente político, fazendo um retrato do *sound system* de reggae El Gran Latido (A Grande Batida)[259], de Bogotá, na Colômbia, durante as manifestações em apoio à greve geral contra o governo do presidente colombiano Ivan Duque Márquez, em 2021. Trata-se de um *sound system* ao estilo anglojamaicano, com enormes caixas de som e equipamento customizados (Vidigal, 2022). O sound system é mostrado com grande protagonismo e seus integrantes animam os participantes com vitalidade, mas a montagem do filme deixa o som ambiente ser ouvido apenas quando a equipe não estava tocando uma música muito alta.

Na maior parte dos segmentos mostrados, os montadores substituíram o som direto por música, arranjando o que chamo de "endoclipes" (Vidigal, 2008, p.49), equivalentes a videoclipes, editados no filme com exclusão do som ambiente, tendo como trilha musical apenas os *dubplates* (Vidigal, 2022), faixas produzidas pelo El Gran Latido com artistas do reggae na Colômbia. Em um dado momento, há uma transição brusca apenas no som: quando um integrante do *sound system* sobe a agulha do disco, a música pós-sincronizada cessa, a imagem treme, o som ambiente entra subitamente e o MC manda sua mensagem, finalmente por meio de som direto, iniciando outro arranjo audiovisual. Este trecho do filme em som direto libera o poder do *sound system* e salienta como a equipe do El Gran Latido incorpora o som que é tocado, fazendo vibrar os seus componentes e os inspirando para continuar a usar as habilidades sonoras para entusiasmar a multidão que os acompanha pelas ruas de Bakatá (nome indígena de Bogotá).

259 | https://www.youtube.com/watch?v=bOchn36ByEI



Figura 3 – Fotograma do momento descrito acima no filme *Word, Sound and Power.*

Mais forte e potente

Más Fuerte aborda os sound systems de música latina como a salsa e a cumbia (além de outros como a bachata e o "dembow", variação do reggaeton), embutidos em carros na República Dominicana, além daqueles construídos por dominicanos e seus descendentes nos Estados Unidos. O filme mostra como a comunidade dominicana no país do norte procura emular a cultura dos *sonidos* de sua terra natal e depois vai ao país caribenho, que divide a ilha de Hispaniola com o Haiti, mostrar as equipes locais. Os depoimentos passam a ideia que, à medida que foram incrustando os alto-falantes em seus carros, os engenheiros de som foram também absorvendo simbolicamente tais aparatos em seus corpos. O curta-metragem procura reproduzir na mixagem o efeito físico do som altamente amplificado, principalmente nas frequências graves, fazendo vibrar algumas das imagens realizadas no interior da ilha caribenha. O *sound design* também é semelhante ao dos filmes de ficção, ao abafar o som das caixas quando a câmera se distancia delas, tentando estabelecer um primeiro e segundo plano sonoros.



Figura 4 – Fotograma de *Más Fuerte.*

Os carros velozes com caixas embutidas trazem uma mobilidade máxima para as equipes. A maior quantidade de equipamentos disponíveis nos Estados Unidos se faz notar, mas a legislação rígida contra ruídos da região de Nova Iorque, onde se concentram, dá muito menos liberdade sônica do que na República Dominicana, principalmente na zona rural da ilha, onde podem tocar à vontade. A forma de demonstrar como o som exerce uma ação palpável nos ouvintes é colocar uma jovem dominicana na frente das caixas de som de um carro para fazer os seus cabelos levantarem apenas pela força das vibrações sônicas. Dessa maneira, a dominância sônica se dá a ouvir e a ver também no plano da imagem, mas o montador não nos deixa escutar o som real que causou o descabelamento, por ser distorcido demais, sendo substituído por outra música com volume menos abusivo, não liberando o poder do som como no documentário colombiano. O fato de tais equipes de som não tocarem reggae regularmente deixa o contexto sociocultural da música tocada como um fator menos relevante, mas pouco muda a percepção do papel da tecnologia como catalisadora e explicitadora de sua cultura sonora.



Figura 5 – Fotograma de *Más Fuerte*.

Considerações Finais

O filme que aborda o *sound system* colombiano mostra de forma mais clara como o som incorporado nos integrantes vibra com seu público e libera um poder subestimado de mudança social e política. Nosso sentido de audição é crucial para que o corpo humano se oriente no espaço, nossa pele também "ouve". O mesmo corpo do ouvinte é protegido na cadeira da sala de cinema ou da sala de casa. Ainda assim, o som mixado e montado em um filme pode desorientar. Isso acontece porque um dos objetivos dos filmes de *sound system* é causar sensações semelhantes ao aparato concreto, principalmente no aspecto físico. Na experiência dos maranhenses com as radiolas, *sound systems* de reggae locais, uma boa radiola "faz a camiseta tremer" (Tarcísio Ferreira, comunicação pessoal).

Se o som no audiovisual incorpora uma sensação tridimensional a um meio bidimensional, os filmes de *sound systems* fazem isso e muito mais. Ao inverter a hierarquia audiovisual, fazendo com que o som tenha a primazia sobre a imagem, a fazendo vibrar ou tremer, fazendo os cabelos se levantarem, ou mudando o seu regime de sincronização da pura inserção musical

para o som direto, amplificam o principal objetivo geopolítico do Sul Global, que é romper com a sua exclusão histórica, por conta do racismo estrutural e da extrema assimetria social entre os países. Tais hierarquias de poder, que favorecem as potências europeias e norte-americanas, são desestabilizadas simbolicamente pelos *sound systems* por meio da dominância sônica, nas ruas ou nas telas, tornadas possíveis pelas equipes que incorporaram as potências do som, mostradas nos filmes em arranjos audiovisuais de territórios musicados.

Referências

HENRIQUES. J. A Dominância Sônica e a Festa de Sound System de Reggae. Revista Eco-Pós, 23 (1), 44–80. 2020. https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i1.27543. Acesso em 11 de fev. 2021.

HENRIQUES, J e D'AQUINO, B. Introduction. Mobile Music Machines: Sounds of the Streets. Londres: Bloomsbury, 2026.

SCHAFER, M. A Afinação do Mundo. São Paulo: UNESP, 2001.

SONIC STREET TECHNOLOGIES. About the Project. Disponível em https://sonic-street-technologies.com/about/. Acesso em 20 de mai. 2021.

VIDIGAL, L. "A Jamaica é aqui": arranjos audiovisuais de territórios musicados. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

Vidigal, L. "Analisando filmes de sound systems". Anais do JISMA, 4a edição, p.190-216, 2019. Disponível em https://conferencias.ufrj.br/index.php/jisma/jisma/paper/view/2687/97. Acesso em: 08 de dez. 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." Music Research Annual 3: 1–19, 2022. Disponível em https://musicresearchannual.org/vidigal-each-one-teach-one-2/. Acesso em: 07 de mar. 2022.

Hollis Frampton & Eadweard Muybridge: aproximações[260]

Hollis Frampton & Eadweard Muybridge: approaches

Let Pei Galvão Martins[261]
(Mestre – PPGMPA - ECA/USP)

Resumo: Tendo em vista o proto-cinema de Eadweard Muybridge e seus estudos sobre o movimento do corpo humano, o artigo mostra suas relações com a linguagem cinematográfica do cinema experimental de Hollis Frampton. A partir de uma análise de seus filmes "Ingenivm Nobis Ipsa Puella Fecit" e "Maxwell's Demon" nos atentaremos às aproximações existentes entre o dispositivo de Muybridge e a obra de Frampton. Como o passado do cinema pode servir como um decalque para a composição de novos experimentos?

Palavras-chave: Hollis Frampton; Eadweard Muybridge; proto-cinema; cinema experimental.

Abstract: Considering Eadweard Muybridge's proto-cinema and his studies on the movement of the human body, this article examines his connections with the cinematic language of Hollis Frampton's experimental cinema. Through an analysis of Frampton's films *Ingenivm Nobis Ipsa Puella Fecit* and *Maxwell's Demon*, we will focus on the existing points of convergence between Muybridge's apparatus and Frampton's work. How can cinema's past serve as a template for the composition of new experiments?

Keywords: Hollis Frampton; Eadweard Muybridge; proto-cinema; experimental cinema.

De alguma maneira, Eadweard Muybridge é ao mesmo tempo um pioneiro e um estranho na história do cinema. O cientista e fotógrafo inglês situa-se no campo denominado "pré-cinema", ou seja, faz parte de todos aqueles experimentos que registram a imagem em movimento mas, ainda, não utilizavam a película giratória como o material principal para gravar o que fora filmado: se considerarmos o advento da técnica como o marco inaugural do cinema, é mesmo com Lumière que tudo começa. Antes disso, porém, há quem diga que a relação do ser-humano com a imagem em movimento inicia-se no período das pinturas rupestres, que movimentavam-se no interior das cavernas a partir do fogo que as iluminava (MACHADO, 2014 pp. 14). Há ainda a *camara obscura*, o dispositivo ótico renascentista que projetava as imagens invertidas do exterior em uma superfície interna; a lanterna mágica do século XVII, que projetava imagens pintadas em vidro; os teatros de sombras orientais, baseado na projeção de silhuetas em telas iluminadas; o fenaquistoscópio do século XIX, que criava a ilusão de movimento a partir do girar de figuras diante de um espelho; além de panoramas, dioramas, brinquedos óticos infantis e tantos outros. Todos esses experimentos são, paradoxalmente, parte da história cinematográ-

260 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 2 – INTERMIDIALIDADES, TECNOLOGIAS E MATERIALIDADES FÍLMICAS E EPISTÊMICAS DO AUDIOVISUAL – Sessão 5

261 | Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com dissertação em torno do filme "Hapax Legomena II: Poetic Justice", de Hollis Frampton.

fica e alheios a ela, pois nenhuma dessas técnicas foi adotada pela posteridade para gravar as imagens em movimento. Muybridge coloca-se nessa tradição, juntamente com Étienne-Jules Marey, ao utilizar a fotografia sequencial para realizar estudos científicos do movimento. Muybridge não estava, com seus estudos, realizando conscientemente arte: porém, podemos perceber que existe algo de artístico em seus inventos científicos, da mesma maneira que podemos perceber algo de científico em uma certa tradição cinematográfica. É sobre isso que iremos discorrer.

Antes de utilizar a fotografia para analisar e sintetizar o movimento, Muybridge era um paisagista: seus registros do Oeste estadunidense a partir de sua *camara obscura* itinerante são de grande valor histórico. Aqui, já havia a exploração da tridimensionalidade a partir de duplas de fotografias tiradas com uma distância mínima entre as duas, imitando a própria distância existente entre os nossos dois olhos. Através de um dispositivo, essas duas fotografias eram associadas para criar a ilusão de tridimensionalidade. Podemos ver diversos retratos realizados de nativos norte-americanos em que essa profundidade altera completamente o estatuto dessas imagens: não são, simplesmente, fotografias. Estão aliadas conscientemente com uma certa exploração dos limites tecnológicos. Houve também a série fotográfica realizada por Muybridge em Yosemite, em que podemos ver um dos mais singulares registros de uma cachoeira já feitos. Há, desde o início da atividade de Muybridge enquanto fotógrafo, uma preocupação com o registro da duração. Sobre as fotografias de cachoeiras feitas por Muybridge, Hollis Frampton evidenciou em seu texto sobre o cientista o seguinte:

> À primeira vista, o trabalho inicial de Muybridge parece afirmar a antitemporalidade da fotografia estática, tal como ele havia herdado. Talvez ele tivesse mesmo essa intenção; porém, uma imperfeição do seu material ia de encontro a tais propósitos. A placa de colódio era lenta, as exposições longas, a imagem de qualquer coisa em movimento ficava borrada. Ainda assim, Muybridge, em alguns de seus primeiros trabalhos de paisagem, parece deliberadamente buscar, entre todas as coisas, as cachoeiras, cujas longas exposições produzem imagens de uma estranha substância fantasmagórica que é, na verdade, o tesserato da água: o que você vê não é a própria água, mas o volume virtual que ela ocupa durante todo o intervalo de tempo da exposição. (FRAMPTON *apud* JENKINS, 2009, pp. 27)

Frampton estabelece algo que não é costumeiramente reparado no trabalho de Muybridge: antes de suas famosas experiências com os movimentos dos animais e dos seres-humanos, em suas fotografias estáticas já havia uma problematização da temporalidade e da duração. Não é possível saber ao certo a intenção de Muybridge, mas o seu processo de revelação de imagem, feito através de placas de colódio úmidas, era repleto de imperfeições: entre elas, a mais importante é que, "a imagem de qualquer coisa em movimento ficava borrada". Portanto, ao tirar as fotografias de suas paisagens, tudo o que estava movimentando-se alterava de estatuto imediatamente. As cachoeiras, particularmente, por estarem em perpétuo movimento, tornavam-se uma "estranha substância fantasmagórica", caracterizada por algo que Frampton chamou de o "tesserato da água": não é ela propriamente dita, e sim o reflexo de sua duração de movimento, o "volume virtual que ela ocupa durante o intervalo de tempo da exposição". Nesse caso, podemos ver como mesmo na estaticidade fotográfica Muybridge já dava vazão aos

seus questionamentos acerca da captação do movimento. Em uma das imagens mais famosas feitas em Yosemite, Muybridge realiza um autorretrato no meio da paisagem: vemos apenas sua silhueta, enquanto ao fundo, no centro da imagem, a cachoeira aparece como um bloco de movimento, fantasmagórico e impassível. De alguma maneira, já havia aqui um registro do fenômeno da persistência da visão, por mais que não estejamos diante de uma sequência de imagens estáticas que dão a impressão de movimento.

O cineasta Thom Andersen, em seu filme sobre Muybridge, parafraseia Leonardo da Vinci para evidenciar a manifestação do infinito fluxo do tempo em uma superfície:

> Todo corpo que se move rapidamente parece colorir o seu trajeto com as impressões de sua tonalidade. Assim, quando o relâmpago se desloca entre nuvens escuras, a velocidade de seu voo sinuoso faz com que todo o seu percurso se assemelhe a uma serpente luminosa. Isso ocorre porque o órgão da percepção atua mais rapidamente do que o juízo. (DA VINCI *apud* ANDERSEN, 1978)

Da mesma maneira que a impressão do relâmpago deslocando-se entre nuvens escuras faz com que "seu percurso se assemelhe a uma serpente luminosa", a presença fantasmática do movimento da água nas fotografias de Muybridge em Yosemite é responsável por criar o bloco de movimento a que Frampton referiu-se, em que vemos o volume virtual ocupado pela água ao longo de todo o período de exposição. Ou seja, a partir do "falhanço" de seu material, Muybridge foi um dos primeiros fotógrafos a aceitar o erro e a inconsistência do seu material para torná-lo algo que possibilita a revelação de determinadas características: nesse caso, o próprio registro do movimento. Além disso, nesses trabalhos que antecedem os estudos de movimento propriamente ditos, Muybridge parece trazer à tona o próprio efeito ilusionista da imagem, ao invés de revelar cientificamente a maneira pela qual o movimento dos seres vivos organiza-se.

Todos nós lembramos do "cavalo de Muybridge" de algum jeito. É o seu estudo de movimento mais comentado, constantemente lembrado por conta da anedota envolvendo a descoberta da elevação das quatro patas do animal durante seu trote. Além de realizar diferentes registros dos cavalos movimentando-se, Muybridge também reflete acerca de inúmeros outros animais, ao mesmo tempo que se debruça sobre a própria condição do movimento humano e de suas inúmeras variedades. Sua anatomia do movimento se dá de maneira enciclopédica (FRAMPTON *apud* JENKINS, 2009, pp. 29). É através do ajuste de uma bateria de câmeras para fazer uma série de fotografias em rápida sucessão e em intervalos regulares que os experimentos de Muybridge acontecem. Assim, quando colocadas em seguida em uma determinado intervalo de tempo, a sensação da sucessão consecutiva passa a existir. Por mais que não fosse exatamente o foco de todo o seu projeto, a "persistência da visão" influencia diretamente a maneira pela qual enxergamos seus experimentos, ainda mais se pensarmos que não havia em sua época o projetor cinematográfico, que possibilita-nos acessar suas imagens de uma maneira que Muybridge jamais acessou: sabemos que as vemos em movimento de uma maneira que seu próprio inventor nunca presenciou.

Já que seu foco, a partir desses estudos, é o movimento puro e simples, há uma renúncia de qualquer aspecto decorativo ou fotogênico. Muybridge exclui tudo o que é desnecessário para o seu intuito de analisar a maneira pela qual os seres se movimentam: colocados diante de um fundo negro, os modelos de Muybridge são livres para moverem-se a partir de coordenadas determinadas e ao longo de um espaço específico. As condições estabelecidas para o registro de seu estudo são restritas, porque estamos falando de um estudo científico, baseado no empirismo. Mesmo assim, como sabemos, há determinados artistas do século XX que retomaram aspectos estéticos dos experimentos de Muybridge e apropriaram-se das condições estabelecidas por ele para criarem novas maneiras de experimentar, dessa vez tendo em vista o cinema. Hollis Frampton foi um desses artistas que percebeu a importância estética dos experimentos de Muybridge e utilizou-os como referência para questionar o próprio estatuto da arte cinematográfica. Ao criar esse vínculo, Frampton insere Muybridge na tradição cinematográfica, por mais que ele não figure propriamente em seu cânone. Frampton diz: "(...) receber o status de lenda é ser reduzido a um ponto microscópico, uma nulidade na interseção de um punhado aleatório de idiossincrasias, fragmentos de fofoca, retalhos de textos publicitários" (FRAMPTON *apud* JENKINS, 2009, pp. 22). Da mesma maneira que a lenda Muybridge é constantemente lembrada nas diferentes "histórias do cinema", sua posição enquanto artista é continuamente deixada de lado. Foi preciso o "microscópio" de Frampton, através de sua apropriação da estética estabelecida por Muybridge, para que isso se alterasse de alguma maneira: a partir dos filmes de Frampton, há uma revelação do que há de potencialidade artística nos experimentos científicos de Muybridge; consequentemente, há também o estabelecimento de um empirismo científico nas criações de Frampton.

Situado na tradição do cinema experimental estadunidense dos anos 60 e 70, o cinema de Frampton é absolutamente diverso e marcado pelas mais diferentes estéticas: talvez uma de suas maiores constâncias seja a constante preocupação com as relações entre a linguagem escrita e o cinema. Ao mesmo tempo, há todo um projeto seu que gira em torno do movimento e da maneira pela qual tal aspecto é associado como um elemento constitutivo do cinema: há também o contraste com obras suas que acabam por explorar a *falta* de movimento, mostrando como é possível existir um tipo de cinema em que o movimento não existe ou é praticamente nulo.

Juntamente com esses interesses, há também a preocupação de Frampton em inserir o seu projeto na história das formas cinematográficas, criando relações diretas com aspectos da ontologia do cinema. É o caso dos dois filmes que iremos analisar agora, que a partir da ligação com os experimentos de Eadweard Muybridge apontam para aquilo que antecedeu a arte cinematográfica e, simultaneamente, para uma nova possibilidade de realizar cinema.

Em seu filme *Maxwell's Demon* (1968), Frampton apropria-se de arquivos filmados pelas Forças Armadas Canadenses. Vemos um homem, contra um fundo neutro, realizando diversos movimentos. A relação com os experimentos de Muybridge é evidente, por mais que seja difícil saber qual foi exatamente a intencionalidade da realização desse estudo por parte das Forças Armadas. O homem coloca-se contra o fundo da mesma maneira que vários modelos de Muybridge, realizando uma série de movimentos. Dessa vez, porém, as fotografias sucessivas

são registradas a partir do aparelho cinematográfico, gravadas em película de 16mm, tendo um efeito diferente daquelas realizadas por Muybridge. Frampton apropriou-se da filmagem em uma feira de pulgas, num gesto duchampiano, transformando o estatuto do que fora encontrado, transformando-o em obra de arte. O *found-object* de Frampton, extremamente similar aos estudos de Muybridge, então, também diferencia-se por diversos motivos: a utilização do som é uma delas, juntamente com o uso de *flickers* coloridos e imagens do mar que acabam por interromper e entremear os movimentos do modelo masculino central.

Há uma interrupção constante do movimento do homem, evidenciando dessa maneira a artificialidade do registro cinematográfico da imagem em movimento. Essas interrupções se dão a partir de *flickers* coloridos rapidíssimos, acompanhados de planos do mar igualmente coloridos. Essas interrupções são acompanhadas de um zumbido de um *sprocket hole* de uma película de 8mm que Frampton adicionou à filmagem original em 16mm. A utilização do ruído do 8mm acaba por intensificar o som, que originalmente seria muito menos evidente.

Nesse filme, Frampton utiliza-se de uma vinculação do material encontrado por ele com os experimentos de Muybridge para, dessa forma, questionar os limites da representação do movimento do cinema: o que acontece propriamente com o movimento quando ele é interrompido por outros tipos de movimentos, dessa vez cromáticos e sonoros? É possível perceber como o movimento não é, no cinema, meramente um registro dos fenômenos do mundo: é possível fabricá-lo artificialmente das mais diferentes formas. Ao mesmo tempo, vemos como os estudos de Muybridge são extremamente influentes, utilizados para estudar certos aspectos do movimento até hoje. Quando Frampton muda o estatuto de seu *found-object*, adicionando os *flickers*, o som e as cores, mostra-nos como já havia uma potencialidade artística no mais banal registro de movimento, em imagens realizadas de maneira instrumental pelas Forças Armadas.

Seis anos após a realização de *Maxwell's Demon*, Frampton realiza outra obra que possui uma vinculação evidente com os experimentos de Muybridge. Dessa vez, porém, o material, filmado pelo próprio Frampton, possui um resultado muito diferente do anterior, seja pela maneira pela qual o movimento é explorado ou mesmo pela forma com qual a modelo é filmada, com variações de iluminação ao longo de todo o filme. Pensado inicialmente como uma parte de seu projeto mastodôntico *Magellan,* o filme chama-se *INGENIVM NOBIS IPSA PUELLA FECIT: Part 1* (1974). Seu nome, em latim, é retirado de uma elegia de Sexto Propércio e, em uma tradução direta, significa: "uma menina produz meu engenho". Nesse caso, é perfeito para o que o filme está fazendo: da mesma maneira que vislumbramos diversos corpos nus nos experimentos de Muybridge realizando as mais diferentes ações, sendo os verdadeiros "produtores" do engenho do cientista, aqui, como em *Maxwell's Demon*, temos um corpo diante de um fundo neutro sendo o centro do engenho de Frampton. É a partir do modelo feminino que o filme gira em torno, e mais especificamente em torno de uma dissecação de seu movimento a partir da utilização da montagem. Na verdade, é possível afirmar que da mesma maneira que o movimento em *Maxwell's Demon* é constantemente interrompido pelo mar colorido e pelos *flickers*, aqui é a montagem que interrompe a fluidez, juntamente com o advento de um pontilhado que delimita o limite

do quadro fílmico. Há, dessa forma, a evidência da artificialidade do registro do movimento cinematográfico. Pode-se dizer que o filme de Frampton gira em torno de uma brincadeira com a tal "persistência da visão", tão cara ao registro do movimento.

O filme inicia-se com um *frame* isolado de um pontilhado que contorna a própria tela em negro do filme. Após isso, a figura feminina é introduzida, saindo em movimentos truncados de trás da câmera. Há aqui, como em Muybridge e em *Maxwell's Demon*, o isolamento da figura em um fundo neutro, escuro. A modelo é iluminada com uma luz dura, em que vemos as sombras contornarem seu corpo e misturarem-se com o próprio fundo neutro. Diferentemente da busca pela evidenciação da figura em contraponto com o fundo, o filme de Frampton muitas vezes une o contorno da modelo com o próprio fundo no qual ela se insere.

O movimento travado, feito a partir de manipulação na montagem, parece também apontar para a artificialidade do movimento cinematográfico, mais propriamente apontando que aquilo que estamos vendo movimentando-se não passa de uma ilusão decorrente da "persistência da visão". Há um momento em que vemos a modelo pulando corda, mas esse pular de corda não se dá de maneira sucessiva: ao contrário dos experimentos de Muybridge, que buscava o movimento contínuo de cada instante a partir da dissecação de suas partes, aqui Frampton parece buscar a existência da estaticidade ao longo do movimento contínuo, evidenciando o caráter artificial do registro cinematográfico. *INGENIVM NOBIS* (...) parece ser uma materialização do paradoxo de Zenão, em que vemos o infinito fluxo do tempo sendo reconstruído a partir de um número finito de fotografias. Isso fica ainda mais evidente depois de vermos alguns momentos em que a modelo está por alguns segundos parada, como se estivéssemos realmente diante de uma fotografia sua. A partir da montagem, Frampton nos tira da ilusão primordial do cinema, justamente mostrando a sua fabricação. Em outro momento que vislumbramos uma mistura do corpo com fundo é quando a modelo começa a vestir o que parece um vestido preto, de tonalidade similar ao cenário que a circunda. Mais uma vez, da mesma maneira que o pular de cordas acontece, esse movimento nunca é fluido. Há, inegavelmente, uma subversão dos elementos dos experimentos de Muybridge, mostrando a partir de diversas escolhas formais o que já existia como potência artística em seus experimentos.

Há um momento muito singular no filme de Frampton, composto por apenas um *frame*, ou seja, por uma fotografia localizada no meio do fluxo de imagens, que parece apontar mais ainda para a artificialidade de sua construção, mais ou menos como Muybridge apropria-se dos falhanços do seu registro de imagem com a placa de colódio para registrar o fantasma das cachoeiras de Yosemite. Em um determinado momento, vemos uma imagem que parece ser o negativo de todas as imagens vistas até agora: o corpo da mulher passa a tornar-se uma silhueta branca, chapada, como se estivesse emanando uma luz de dentro de si. Essa luz, então, passa a iluminar todo o fundo, explicitando o fundo negro colocado por Frampton para a realização do filme, além das bordas do quadro, em que vemos o piso de seu estúdio. A opção por Frampton em deixar esse *frame* torna a obra ainda mais consciente de sua própria fabricação, pois temos a possibilidade de ver um vislumbre de seu local de filmagem. Ao mesmo tempo, a figura da mulher, colocada como o próprio engenho do filme, é completamente alterada pela exposição da luz: ela se torna um fantasma, ocupando "o volume virtual (...) durante todo o intervalo de

tempo da exposição". Ao apropriar-se dessa falha do registro em película, Frampton exibe toda a potência de seu registro, recriando de alguma forma a postura de Muybridge nas cachoeiras de Yosemite, tornando a exploração da tecnologia um elemento estético central. Mais ainda, podemos ver como uma das formas mais eficientes de explorar as fronteiras de um determinado meio é abraçando as suas limitações.

Referências

ANDERSEN, Thom. *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*. EUA, 1975. Filme.

FRAMPTON, Hollis. "*Ingenivm Nobis Ipsa Puella Fecit*: Part 1" (1974) e "*Maxwell's Demon*" (1968). Filmes.

JENKINS, Bruce (org.). *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*. Cambridge: MIT Press, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2014.

Pedagogia Rohmeriana: teoria e crítica de cinema em duas versões de "O Celuloide e o Mármore" (Éric Rohmer)[262]

Rohmerian pedagogy: theory and film criticism in two versions of "Le Celluloïd et le Marbre" (Éric Rohmer)

Luca Scupino Oliveira[263]
(Mestrando – Universidade de São Paulo)

Resumo: Este trabalho analisa a relação entre a crítica de cinema de Éric Rohmer e os documentários educativos realizados pelo cineasta ao longo dos anos 1960, na televisão francesa. Partimos de uma análise comparativa entre o texto "Le celluloïd et le marbre" (1955), em que Rohmer relaciona o cinema e as outras artes, e o documentário homônimo de 1966, que atualiza sua teoria a partir do ponto de vista de artistas que refletem sobre o cinema.

Palavras-chave: Cinema comparado; teorias de cineastas; realismo cinematográfico; crítica de cinema.

Abstract: This work studies the relationship between Éric Rohmer's film criticism and the educational films he made for French television in the 1960s. We depart from a comparative analysis between the text "Le celluloïd et le marbre" (1955), in which Rohmer relates cinema to the other arts, and the namesake documentary of 1966, which updates his theory from the standpoint of artists that reflect upon cinema.

Keywords: Comparative film studies; theories of filmakers; cinematic realism; film criticism.

Introdução

Este trabalho consiste em um recorte de minha pesquisa de mestrado, na qual analiso a transição de Éric Rohmer (1920-2010) da crítica à realização nos anos 1960, com foco no período em que ele realizou, para a televisão francesa, filmes educativos sobre as artes. Analisaremos os dois objetos principais da pesquisa, que se intitulam ambos "O celuloide e o mármore" — um artigo em cinco partes lançado em 1955, e um documentário baseado no artigo, realizado por Rohmer dez anos após a publicação. Mobilizando o campo das teorias de cineastas e do cinema comparado, será feita uma análise comparativa, procurando cotejar em que medida o pensamento de Rohmer se alterou no tempo entre o artigo e o filme.

262 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET-2 – Intermidialidades, Tecnologias e Materialidades Fílmicas e Epistêmicas do Audiovisual.
263 | Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP e bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Cinema pela FAAP. Contato: luca.scupino@usp.br

O artigo (1955)

Lançado em 1955, "Le celluloïd et le marbre" foi incluído na célebre edição 44 dos Cahiers du Cinéma, uma edição histórica por conter o artigo de André Bazin defendendo os "hitchcock--hawksianos", além de uma entrevista com Hitchcock e de um artigo de Truffaut sobre a política dos autores. Trata-se, também, do primeiro momento em que Maurice Schèrer adotou o pseudônimo que o acompanharia pelo resto da vida, Éric Rohmer – adoção que pode ser explicada pelo caráter polemista do texto, avesso à personalidade discreta do crítico. O artigo é dividido em cinco partes e as quatro seguintes foram lançadas em edições posteriores da revista. A primeira delas, "O bandido filósofo", é sobre a literatura e o romance; a segunda, "O século dos pintores", sobre pintura e escultura; a terceira, "Da metáfora", é sobre poesia; a quarta, intitulada "Belo como a música", sobre a música e dança; e a quinta e última parte se intitula "Arquitetura do apocalipse", lançada na edição 53 da revista.

O artigo parte da seguinte premissa: "Se o cinema saiu intacto do tribunal de seus ancestrais, por que, por sua vez, ele não os convocaria para o seu próprio tribunal? E, neste caso, o que diria a película, ao julgar o mármore?" (Rohmer, 2010, p. 29, tradução minha). Rohmer procura avaliar todas as artes a partir do ponto de vista do cinema, identificando nelas um processo de decadência em relação ao seu passado clássico e colocando o próprio cinema como o último refúgio da beleza artística.

Nesse sentido, Rohmer propõe que, enquanto as outras artes perderam suas pretensões originais, o classicismo no cinema está à sua frente. Importante lembrar que o artigo é escrito na metade dos anos 1950, no período de auge do sistema de estúdios americano e também logo antes da Nouvelle Vague francesa, que abriria o caminho para o cinema moderno. Assim, o cinema nasce como uma "fênix" das cinzas das outras artes (Baecque; Herpe, 2018, p. 529), em todos os casos encontrando por meio do realismo (que Rohmer herda de Bazin) uma solução para a crise estética das formas artísticas do seu tempo.

Rohmer termina o artigo se perguntando: "sou clássico? sou moderno?", e preservando essa ambiguidade cultivada ao longo do artigo. Ele afirma:

> Acredito (e falo em nome do amador de cinema) que não seja impossível praticar ao mesmo tempo ambas as virtudes e mesmo cultivá-las melhor do que aqueles que optam por uma em detrimento da outra. [...] Tendo assim me encarregado da causa mais moderna, foi com total liberdade que pude, nesta ocasião como nas anteriores, lançar sobre o passado o olhar de maior admiração e respeito (Rohmer, 2010, p. 80, tradução minha).

O sistema das artes rohmeriano

Por meio dessa dialética entre o clássico e o moderno e mesmo entre o cinema e as outras artes, podemos compreender uma espécie de sistema estético nos moldes de Rohmer, um empreendimento ambicioso que tem como objetivo não apenas sustentar o cinema como forma artística, mas colocá-lo em perspectiva dentro de uma necessidade antropológica pela

representação. Como afirma Antoine de Baecque, "Rohmer derruba aqui, e é sua principal contribuição crítica, toda a hierarquia tradicional das artes, e mais: derruba-a, o que é muito ousado e inovador, em nome, principalmente, do cinema americano" (Baecque, 2010, p. 221).

Sendo a proposição polêmica, a teoria de Rohmer foi alvo de críticas que a consideraram ingênua e idealista, inclusive pelo próprio cineasta alguns anos depois. Quando lança, em 1984, sua coletânea de críticas organizada por Jean Narboni, Rohmer se recusa a republicar o artigo, afirmando que este precisaria de uma recontextualização extensa. Rohmer só viria a relançar o texto em 2010, ano de sua morte, em uma edição que contém uma entrevista extensa com Noël Herpe e Philippe Fauvel, dois especialistas em sua obra.

Em um texto de 1963, escrito oito anos após "O celuloide e o mármore", Rohmer escreve: "ao me reler, o que me choca? Sobretudo, a estreiteza do meu ponto de vista, que eu classificaria, por sua vez, como 'reacionário', no sentido ético e estético do termo" (Rohmer, 2010, p. 12, tradução minha). Para ele, esta percepção está ligada à maneira como estabelecia sua dialética entre o clássico e o moderno e a rejeição sistemática das artes de seu tempo como "decadentes". Refletindo sobre a dificuldade teórica de se delimitar o clássico e o moderno no campo do cinema, Rohmer afirma:

> De fato, o meu erro, assim o dos que me contradiziam, foi sobretudo o de considerar o clássico e o moderno em relação às outras artes, enquanto se deveria ter em conta que a história do cinema possui sua dialética própria do antigo e o do novo. O problema estava mal colocado (Rohmer, 2010, p. 16, tradução minha).

Mediando o debate sobre a modernidade artística, encontra-se o espectro de "fim da arte", entendido a partir da filosofia de Hegel. No centro da questão, a aporia do artigo: pode-se falar de um classicismo cinematográfico, tendo o cinema nascido na aurora da modernidade técnica? Em seu livro "Diante da Imagem" (2013), Didi-Huberman questiona o tom de certeza que reina sobre a disciplina de história das artes, acusando alguns historiadores desde Vasari a Panofsky de realizar uma espécie de "fechamento" da obra de arte em si mesma, "reduzindo o visual ao visível" e ignorando o mistério vivo da obra de arte pela imposição do significado.

Esta questão sobre a modernidade cinematográfica está longe de ser anedótica ou uma mera polêmica ultrapassada dos anos 1950 e 60, tendo repercussões muito reais, inclusive no próprio debate público da França no período. Em particular, trata-se daquilo que podemos entender como uma "querela" entre Rohmer e Jacques Rivette no seio da revista Cahiers du Cinéma, que tomou maiores proporções em 1963.

Nesse período, Rohmer permanecia como editor-chefe da Cahiers du Cinéma, e havia uma pressão sobre a revista para que ela tratasse de questões como a Nouvelle Vague, o cinema do terceiro mundo e mesmo se engajasse em lutas políticas mais amplas, como o protesto à Guerra na Argélia. Rohmer, no entanto, permanecia fiel aos seus cânones, privilegiando na revista o realismo baziniano, a cinefilia tradicional e a *mise en scène* clássica. Para De Baecque e Herpe, sua relação com a modernidade possuía contornos paradoxais, enquanto o modernismo de Rivette era um modernismo programático, abertamente político. Rivette organizou uma ofensiva

contra Rohmer, ao lado de Godard, Truffaut, Doniel-Valcroze e Pierre Kast, e assumiu a editoria da revista, promovendo uma maior abertura dos Cahiers para o cinema do período e as teorias em voga, como a semiologia de Barthes e o estruturalismo de Levi-Strauss — ideias que assumiam protagonismo cada vez maior no debate crítico.

Afastado da publicação em 1963, Rohmer se vê isolado como crítico e também como cineasta, não tendo então obtido o mesmo sucesso que seus colegas Chabrol, Truffaut e Godard, após o fracasso comercial de seu primeiro longa-metragem *O Signo do Leão* (1963). É nesta situação que Rohmer irá assumir uma posição como colaborador na RTS (Radio-Télévision Scolaire) sob o controle do IPN (Institut Pédagogique National).

A entrada de Rohmer na televisão

No início dos anos 1960 e com a ampliação do ensino público na França para diferentes classes sociais, inicia-se um debate sobre as práticas de ensino e o papel que as novas tecnologias podem desempenhar na educação infantil. Nesse contexto, o cinema é visto como instrumento privilegiado, por meio do qual se enxerga uma perspectiva de educação pelas imagens (Baecque; Herpe, 2018, p. 174-175). Todas as escolas na França passam a ter equipamentos televisivos e, pelo menos uma vez na semana, os estudantes eram levados para assistir a programas de televisão educativos, exibidos na rede pública.

Esses programas eram concebidos por dois responsáveis: um "produtor/professor" que se encarregava do conteúdo educativo e do currículo escolar que seria veiculado no programa, e um "realizador", responsável pela concepção audiovisual da obra. Como Rohmer possuía experiência como professor antes de ser crítico, ele passou a se encarregar das duas funções, o que lhe dava uma imensa liberdade na concepção e realização das obras.

No período entre 1963 e 1969, Rohmer realizou cerca de 30 filmes para a televisão francesa. Nestes filmes, evidenciam-se as preocupações presentes em seus artigos e, em particular, em "O celuloide e o mármore": são obras sobre a poesia, literatura, música, pintura, arquitetura e, também, sobre o próprio cinema.

Philippe Fauvel, pesquisador da obra de Rohmer, afirma que neste período de sua carreira Rohmer coloca em exercício "um sistema de pensamento sobre a escritura, a imagem e a palavra" (Fauvel, 2010, p. 10). Trata-se de um período experimental e que promove exatamente a transição de seu período como crítico de cinema ao momento em que Rohmer despontaria como um dos realizadores mais influentes de sua geração. É neste momento que Rohmer aprende, de fato, a lidar com o cinema e a filmar as questões que estariam presentes em sua obra posterior, de forma que pode ser entendido como um período "laboratorial", uma espécie de ateliê em que ele aprende o ofício do cinema ao mesmo passo em que exerce o ensino, estimulando a apreciação estética. Rohmer afirmou, em 1965: "programas educativos nos permitem colocar o documento ao alcance do estudante, permitindo que emerja sua curiosidade" (Rohmer *apud* Baecque; Herpe, p. 191, tradução minha).

O documentário (1966)

Em 1965, Rohmer decide adaptar seu artigo em um filme de mesmo nome, no programa "*Cinéastes de Notre Temps*". Dez anos após a publicação do artigo, o contexto cultural é outro: com as cinematecas, o cinema já está estabelecido como forma de arte e passa a entrar nos museus; enquanto as artes tradicionais não são mais feitas para durar e passam a ver o próprio cinema como fonte de inspiração. Do mesmo modo, a tese do classicismo no cinema já parece ultrapassada, estando a sétima arte no ápice das experimentações do modernismo.

Rohmer entrevista então 12 artistas, partindo do interesse em saber o que eles próprios pensam do cinema. Dessa vez, não seria o ponto de vista do cinema sobre as outras artes, mas sim das outras artes sobre o cinema, curiosidade que Rohmer assumia como ponto de partida: "Não se trata mais de um cinéfilo que pensa que, para amar o cinema, ele precisaria recusar a arte contemporânea; mas um que crê que amar o cinema não o impede de ser aberto às outras artes" (Rohmer, 1989, p. 03, tradução minha).

O filme pode ser visto como uma maneira encontrada por Rohmer de lidar com o debate estético do período, abordando tendências como o brutalismo e a arquitetura moderna, a op-art (arte óptica) e a escultura cinética, a arte cibernética, o Nouveau Roman e a Neue Musik, a teoria da informação e, claro, a onipresença da televisão, que passa a disputar espaço com o cinema. Para André Labarthe, trata-se de um exercício diretamente relacionado aos motivos que o fizeram ser expulso dos Cahiers du Cinéma, alguns anos antes: "ele estava nos dizendo [a mim e a Rivette]: 'eu também sou capaz de me interessar pelos artistas, de ouví-los e entendê-los" (Labarthe apud Baecque; Herpe, p. 199).

Os entrevistados vão de artistas plásticos (Takis, Sonderborg, Vasarely, César, Nicholas Schoeffer) a escritores (Claude Simon e Pierre Klossowski), dramaturgos (Roger Planchon), músicos (Iannis Xenakis) e arquitetos (Georges Candilis, Paul Virilio, Claude Parent). Todos homens, todos europeus e brancos (embora haja muitos imigrantes de outros países da Europa, em particular da Grécia, que teve uma grande diáspora no pós-guerra). Desse modo, o recorte de Rohmer não pode jamais ser visto como uma visão totalizante do panorama artístico do período, sendo muito mais interessante como um exercício prospectivo, sem conclusões absolutas ou mesmo teses, em que o dissenso dá o tom.

Essa abertura ao dissenso, em oposição ao caráter mais dogmático do texto de 10 anos antes, torna-se particularmente evidente na entrevista de Claude Simon, futuro ganhador do prêmio Nobel e expoente do Nouveau Roman, movimento literário que busca expandir os limites da narratividade na literatura. Inicia-se uma discussão acalorada, em que a afirmação de Simon de que "o mundo só é acessível pela linguagem" é contraposta pelo realismo de Rohmer em que impera o respeito à natureza: "há mais riqueza na natureza que em toda a filosofia". Embora Rohmer opte por deixar o debate em suspenso no filme, sem apontar certos e errados, sua escolha de filmar o gato de Simon em meio às palavras ao vento do escritor deixa evidente seu ponto de vista.

Conclusão

O que Rohmer nos ensina, com seus filmes? Serge Daney (1966), em um texto analisando os filmes pedagógicos de Rohmer, argumenta que neles prevalece uma lógica de "eterna pedagogia", de uma "lição a aprender" a partir das trocas com o mundo. Esta é uma lógica presente não apenas no período educativo de Rohmer, como também em sua carreira como um todo e no seu próprio exercício em relação às artes em "O celuloide e o mármore" (1966).

Em conclusão, embora Rohmer jamais abandone suas bases conceituais (o realismo ontológico e o cinema impuro de Bazin, o modernismo paradoxal, a preocupação com a modernidade artística), o documentário de 1966 lança um outro olhar às artes de sua época, na qual são estas que aprendem com o cinema e passam a utilizar, em seu repertório, elementos presentes na prática cinematográfica. Desse modo, ele também dá continuidade à sua dialética circular entre o clássico e o moderno, constatando como a história da arte consiste em movimentos de retornos e permanências que invertem o sentido de um período anterior, uma renovação constante que, nos moldes rohmerianos, aprende com os erros e acertos do passado.

Referências

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

BAECQUE, A; HERPE, N. *Éric Rohmer:* a biography. Nova Iorque: Columbia University Press, 2018.

BAECQUE, A. *Cinefilia*: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DANEY, S. *Éric Rohmer. In*: BELLOUR, R. BROCHIER, J (orgs). *Dictionnaire du cinema.* Paris: Éditions universitaires, 1966.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FAUVEL, P. *Le laboratoire d'Eric Rohmer, un cinéaste à la télévision scolaire.* Chasseneuil-Du-Poitou: CNDP, 2012.

ROHMER, É. *Le celluloïd et le marbre* – suivi d'un entretien. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010.

ROHMER, É. *The taste for beauty.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Cyber Quimera: Transmutação para uma estética outra-que-humana[264]

The Cyber Chimera: A transmutation for a other-than-human aesthetics

Lucas Honorato[265]
(Doutorando – UFRJ)

Resumo: Este trabalho analisa as estratégias transtextuais do *remix* cinematográfico como dissidência à primazia do original e das imagens puras como episteme ao comparar o ensaio *Nascimento de Urana* (Mombaça, 2017); sua adaptação fílmica *The Birth of Urana Remix* (Jota Mombaça, 2020); e o curta-metragem *a ilha* (Darks Miranda, 2023). Assim, examinamos como essas práticas dissidentes se articulam com noções de identidades difusas e quiméricas do corpo humano-máquina e o humano-terra presentes nas obras.

Palavras-chave: Transcriação; Remix; Transtextualidade, Mutação, Cinema Comparado

Abstract: This article observes the transextual strategies of the "Remix Cinema" as a counterpoint to a notion of original and pure images as episteme. We compare three pieces: The tale *The Birth of Urana* (Nascimento de Urana, Mombaça, 2017), the movie adaptation *The Birth of Urana Remix* (Jota Mombaça, 2020) and the short film *the island* (a ilha, Darks Miranda, 2023). Thus, we examine the diffuse and chimerical identities of the human-machine body and the human-earth body present in this works.

Keywords: Transcreation, Remix, Transtextuality, Mutation, Comparative Cinema

1. Cinema-Remix e suas dimensões éticas, estéticas e metodológicas

Propomos o termo "Cinema Remix" como uma prática estética, ética e metodológica resistente ao pensamento moderno capitalista e seu valor à primazia do original como algo sagrado e imutável. Apontamos a dimensão metodológica e ética do "Cinema-Remix" pela transgressão da forma-valor no campo cinematográfico — relativa à troca mercadológica dos filmes — e ao rompimento das noções fixas e essencialistas de identidade, como as de gênero e raça. As questões estéticas do *remix* no cinema surgem por seu pensamento dialógico e suas aderên-

264 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no Seminário Temático Estudos Comparados de Cinema – Sessão 3. Não humano, mais que humano.
265 | Graduado em Cinema de Animação na Universidade Federal de Pelotas. Mestre e doutorando no PPGCOM da UFRJ. Curador freelancer, realizador audiovisual e pesquisador de cinema, raça e etnicidade.

cias formais que desviam do pensamento supracitado. Assim, associamos o "Cinema Remix" à *transtextualidade* de Gerard Genette, o de ser "tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos" (Genette, 2010, p. 13).

A transtextualidade é subdividida em *paratextualidade, intertextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade*. Focaremos na *intertextualidade* e na *hipertextualidade* mesmo com a compreensão de não "considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções" (*idem*, p. 22). A *intertextualidade* é "uma relação de co-presença entre dois ou vários textos [...] como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação" (*idem*, pg. 14). A *hipertextualidade* é toda "relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário" (*idem)*.

2. Monstruosidade, hibridez e tradução

A adaptação e tradução são exemplos de *hipertextualidade*, tal qual a transcriação de Haroldo de Campos (2015) é um tipo de tradução que "parte de critérios originados da observação de elementos intratextuais para chegar a um novo texto" (Tápia, 2015, p. XVII) que, "por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventado-a" (de Campos, 2015, p. 39). Este processo "acaba por reverter à função angélica do tradutor numa empresa luciferina [...,] ameaçar o original com a ruína da origem [... e reencena] a origem e a originalidade como plagiotropia (*idem,* p. 56). Isto nos ajuda a desenvolver o "Cinema Remix" como ética, método e estética, a partir de como as obras analisadas produzem um corpo fílmico monstruoso — quimérico e *frankensteiniano*. Monstruoso por profanar uma imagem pura e ser um corpo feito de outros corpos, identificáveis como os das quimeras ou irrastreável como o do monstro de Frankenstein.

1. Entre a Quimera e Frankenstein

A escolha de *a ilha* (Darks Miranda, 2023) e *The Birth of Urana Remix* (Jota Mombaça, 2020) junto de seu *hipotexto, o* conto *Nascimento de Urana (Mombaça, 2017),* deu-se por serem inscritos como cinema experimental, pelo uso de materiais de arquivo, de suas transtextualidades e também por causa da transmutação de seus sujeitos —-localizados no eu-lírico —- rumo à alteridades não-humanas mobilizadas pelo sonho. Apesar das obras lidarem com isso de modos distintos articulamos os filmes aos monstros supracitados, por suas estruturas transtextuais que envolvem a coleção, organização e alegoria dos materiais de arquivo.

O média, *The Birth of Urana Remix* (Jota Mombaça, 2020), é uma tradução do conto, escrito em português, para uma adaptação fílmica em inglês que adiciona em seu título o termo *remix*. O texto é transformado em uma legenda incrustada em diferentes lugares da tela e acaba por fazer parte de sua materialidade fílmica como imagem. Assim, a relação *hipertextual* dialoga com os materiais extras que agem como pedaços sem rastro e constituem o corpo fílmico feito de retalhos, costurados pela fidelidade textual de seu material de origem. Com isso, o filme

é remixado como um monstro de Frankenstein, reanimado por uma reencenação de seu *hipotexto* e conectado a outras fontes, produzindo o movimento infinito da diferença nessa construção dialógica hipertextual aditiva.

O texto narra em primeira pessoa as experiências e sonhos de um indivíduo trans e suas experiências de transição e resistência nesse mundo apocalíptico futurista dominado por uma instituição bio-maquínico-política de controle de gênero, denominada de "*CISTEMA*". Somos apresentados à este mundo através do nascimento da personagem, por meio da narração com seu vocabulário que ora remete a uma humanidade, a elementos geológicos, químicos e porventura maquínicos, aludindo a um ser indefinido que transita entre as fronteiras de ser humano/máquina/terra.

Já o curta-metragem utiliza de imagens e sons de diversas fontes como amostras de jogos eletrônicos, de filmes e de animes, no qual as diferentes imagens são rastreáveis em certas medidas à sua fonte primária, inclusive pela referência localizada nos créditos. Assim, o filme é remixado como uma quimera, um corpo feito de outros mais ou menos reconhecíveis que em conjunto dialogam através da justaposição e sobreposição dos pedaços organizados pela montagem. Essas imagens e sons reapropriados dialogam com um texto da autora presente no filme como imagem, um texto redigido em um bloco de nota, que é narrado duplamente de maneira alternada ou com uma pequena diferença de tempo por Darks Miranda e uma voz robótica. No texto há a experiência do eu-lírico que se vê mergulhado em telas dentro de uma ilha fantasma, em um processo de transformação híbrida que oscila entre deixar de ser feita de carne e ser feita de tela, de ser carne e tela e a partir dos sonho a própria tela ser feita de carne.

Essa ambiguidade marca uma posição alinhada ao que Donna Haraway levanta como uma das possibilidades da perspectiva ciborgue "significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias" (Harraway, 2019, pg. 46). Nesse sentido, comparamos as obras a partir de suas semelhanças e diferenças acerca da transmutação para uma alteridade e sensibilidade outra que humana. Assim, elencamos alguns pontos: a aproximação com a ficção científica, o uso da narração em primeira pessoa e a performatividade textual, a relação entre figura e fundo e o sonho como catalisador da metamorfose. No entanto, analisaremos com mais profundidade os últimos dois elementos.

3. Figura e Fundo

Não tenho mais um corpo humano

"Estou mergulhada em telas, não encontro pessoas, não conheço mais a terra nem a carne". Não sou mais feito de carne. Não tenho mais um corpo humano. Sou feito de pedaços de coisas, objetos de fetiche, borracha, frutas apodrecidas e seus líquidos translúcidos" (Darks Miranda, 2023). Esse texto do curta é complementado por sua imagem e por sua forma, na qual telas são figura e fundo no corpo fílmico e esses pedaços de coisas, as amostras, formam uma

composição quimérica entre figura e fundo. Isso é perceptível na montagem a partir da sobreposição de telas dentro do quadro, na qual as suas presenças enquanto sujeitos-tela são relacionadas às cabeças e partes decifráveis de outros animais que constituem a imagem da quimera.

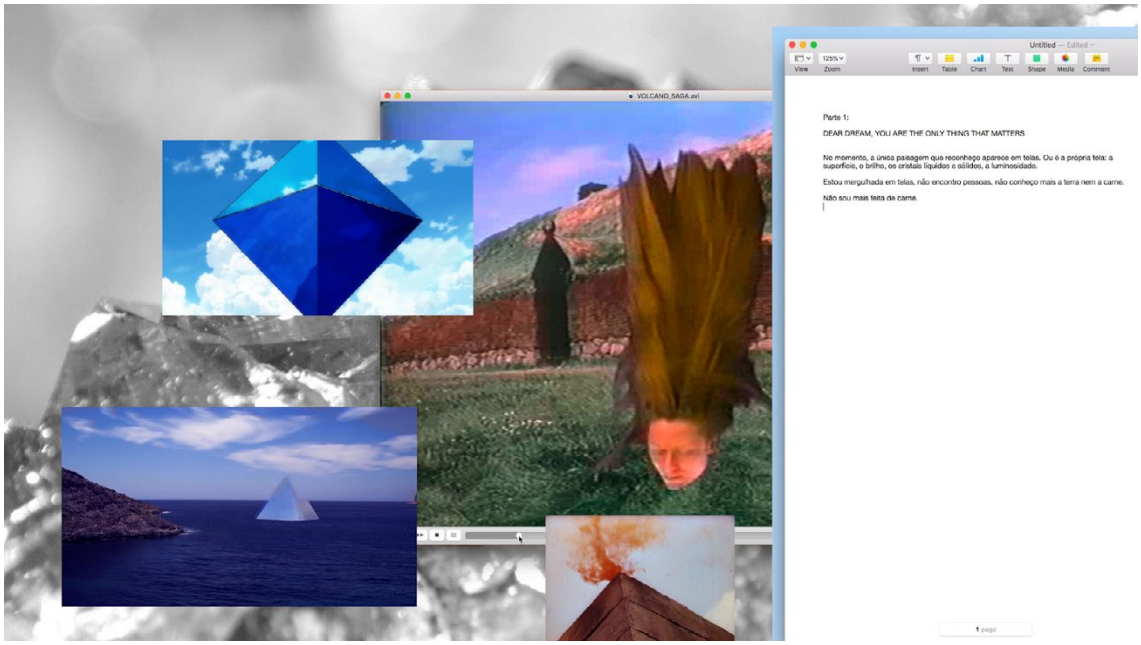


Fig 1. Composição multitelas de ***a ilha***. Fonte: Acervo digital de Darks Miranda.

A coexistência das vozes orgânicas e maquínicas.

A transmutação desse sujeito em *a ilha* é caracterizada pela coexistência entre corpo-tela, tela-carne e das vozes humanas e robóticas que estão presentes na performatividade do texto que provoca um deslocamento e estranhamento de identidade desse eu lírico. Essa transmutação indica uma sujeição alinhada à uma estética e identidade outra que humana, relacionada à "formas alternativas de alteridade (incluindo os vários gêneros-outros-que-masculinos e as *n+* sexualidades) em relação ao ***ánthrōpos*** — esse Homem Branco Transcendental" (Viveiros de Castro, 2023, p. 3).

A tríplice fronteira da inteligência na antropologia é discutida por Viveiros de Castro (2023) a partir da tríade: humano, animais, máquinas ou humanos, animais, espíritos a fim de vislumbrar as maneiras de transitar entre essas fronteiras como um modo de contrariar

> um universal objetivo-subjetivo, a saber, a ideia de que todas as culturas humanas distinguem os humanos dos não humanos, estes últimos constituindo uma categoria residual, definida exaustivamente pela privação do atributo (ou atributos) definidores da humanidade, e que podemos condensar na noção de "alma" (também chamada "cultura, lei, linguagem, trabalho, história, desejo, falta" etc.). (Viveiros de Castro, 2023, p.5).

Com isso, nos direcionamos para a tríade humano-máquina-terra, vista nas duas obras, puxando a terra do centro e colocando em uma das vértices desse triângulo. Esse deslocamento é proposto de forma que a alteridade transmutada em terra se alinha à um modo de borrar ainda mais a dicotomia natureza e cultura. Indistinção essa que pode ser observada na especu-

lação da obra de Jota Mombaça sobre a transição das pessoas transgêneras para a terra como uma forma de resistência camuflada que une um tipo de natureza e cultura, contra um modo de cultura — a capitalista antropocentrica e cis-heteronormativa.

4. Querido sonho, você é a única coisa que importa.

Ambos os filmes utilizam do sonho na narração como forma de animar outras entidades. O termo carne é índice do corpo humano-animal que se transmuta em um ser terra e em um ser tela, respectivamente no média e no curta. Dessa forma,

> o animismo torna real a possibilidade dos mundos humanos e não humanos. Pode ser uma estrutura de percepção e suporte de experiência, a relevância do animismo para o tema do cinema para além do humano reside na sua concepção do eu como algo permeável à multiplicidade das formas de vida (Ingawanij, 2024, pg. 159).



Fig 2. Querido sonho, você é a única coisa que importa. Fonte: Montagem feita pelo autor, a partir dos três objetos analisados.

Sonho e animismo

O sonho no média age como um catalisador da transmutação rebelde que busca no devir-terra uma fuga como prática de resistência ao *CISTEMA,* ao mesmo tempo que serve como alerta das mutações desse corpo. No texto, a ascensão do *CISTEMA* produz uma destransição compulsória de pessoas trans sem diagnósticos e uma renaturalização nas pessoas 'transsexuais verdadeiras' com a implantação de *microchips* reguladores de comportamento. A resistência desse *devir-terra* é feita por uma invisibilidade coletiva propositada à transformação em um corpo-terra para expandir a sua corporalidade à um duplo entre um ser individual e coletivo "que corresponde ao sujeito em sua força vital[. E]ste interage com as forças vitais que animam os corpos dos demais elementos que compõem um ecossistema ambiental, social e mental, do qual ele faz parte" (Rolnik, 2022, pg. 5).

A busca pela transmutação é reforçada duplamente por essa "transsubjetividade" onde "a interação não se dá pela via da percepção, mas das afecções: os efeitos no corpo do sujeito das forças que lhe chegam em ondas por meio de suas vibrações em seu fio vital imerso no ambiente; efeitos que ele sente passivamente" (Rolnik, 2022, pg. 6). Essa afecção sonora adquire dois modos, o da integração coletiva e expandida dessa subjetividade múltipla e geológica e o da associação maquínica violenta e estatal, coercitiva. Tal associação é representada por ondas sonoras que atordoam a personagem, vindas do *CISTEMA* de modo que esse devir terra coletivizado encontra eco na *cidadania anárquica* que visa:

> integrar a presença do solicitante de asilo e do refugiado, do expatriado e do destituído de direitos, dos apagados e dos desaparecidos – dos "não cidadãos", cujo status ilegal ou incerteza territorial força uma interrupção do que é considerado "legítimo". Essa "(não-)cidadania anárquica" produz práticas e princípios alternativos por meio de uma condição fundamental de transgressão, abrindo caminhos pelos quais se encoraja uma ética para o presente transnacional. (Balibar *apud* Labelle, 2023, pg.6)

Dessa forma, a transgressão aliada ao fator da invisibilidade se relaciona com o texto e forma fílmica por esse devir-terra — pela indistinção do nascimento desse ser e de seus sonhos. A transgressão também ocorre pela forma fílmica observada na acusmática junta ao texto, através da legenda em primeira pessoa sem voz, e do corpo representado pela imagem de um pedaço de terra vivo sem um índice humano e identidade demarcada. A acusmática, o desligamento entre emissão sonora e percepção visual, é fundamental sobre a ação dos filmes acerca do desligamento das identidades como uma categoria fixa e essencial que é representada na transgeneridade e "transcorporalidade" anti-estado das obras de Jota Mombaça e ao estranhamento e indeterminação no filme de Darks Miranda por evocar através do sonho o seu inconsciente anímico.

5. Notas finais

Em ambas as obras há um devir interno do eu-lírico que produz uma traição de si, através da transmutação, tratada como criação por meio da perda da "sua identidade, seu rosto. [No qual,] é preciso desaparecer, tornar-se desconhecido. [...] Ser, enfim, desconhecido, como poucas pessoas são, é isso trair" (Deleuze; Parnet, 1998, p. 37*)*. Tal desaparição de identidade é reforçada pela ausência de voz no média-metragem e no seu devir terra, representado na amalgama de terra que respira. No curta, a desaparição é percebida na contradição de deixar de ser carne, virar tela e depois se compreender como tela-carne, de modo que há uma traição por parte dos arquivos reutilizados e de suas próprias definições prévias, enfatizada pela sobreposição de telas e das vozes. Com isso, a ideia de transluciferação é observada nos objetos pelo desmanchar da carne, fundida a terra, por essa especulação onírica junto à possibilidade da escuta deste monstro de múltiplas cabeças desobediente à identidades fixas que podem ser traduzíveis à outras alteridades mesmo que de maneira difusa, transmorfa e transgressora. Portanto, tanto o conto quanto seu *remix* voam para zonas de opacidade e invisibilidade e envolvem a negação total da lógica do sistema maquínico e policialesco como a única possibilidade de escapar desses modos de captura e controle. Já na obra de Darks Miranda o devir-tela-máquina

não é antagônico ao estado e parte para a uma representação de um devir-impercptível que está "para além ainda de um devir-mulher, de um devir-negro, animal etc., para além de um devir-minoritário" (*idem*).

Bibliografia

DELEUZE, G; PARNET, C. Da superioridade da literatura anglo-americana. In: **Di**álogos. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998;

GENETTE, G. **Palimpsestos**: A Literatura de Segunda Mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010;

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Trad. Tomaz Tadeu. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

INGAWANIJ, May Adadol. Animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul. Trad. Cecília Mello. In, **Fantasmas da Terra: a poética de Apichatpong Weerasethakul.** CALDAS, Manoela; FREITAS, Pedro Henrique (org). 1. ed - Rio de Janeiro: Editora Machado, 2024;

LABELLE, B. **Agência-Sônica**: Som e Formas Emergentes de Resistência. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022;

MOMBAÇA, J. **Não v**ão nos matar agora. 1. ed - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021;

ROLNIK, Suely. As aranhas, os guaranis e alguns europeus: outras notas para descolonizar o inconsciente. In: Fulgurações Interartes: derivas e contágios. Org. FERRAZ, Maria Cristina Franco e MURARI, Lucas. Rio de Janeiro, Mauad Editora, 2022;

CAMPOS, Haroldo de. **Haroldo de Campos: Transcriação**. TÁPIA, Marcelo & NÓBREGA, Thelma (Org). São Paulo: Perspectiva, 2013.

O corpo cindido da histeria: uma questão psicanalítica em A Substância[266]

The Split Body of Hysteria: A Psychoanalytic Question in The Substance

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti[267]
(Doutor - ESPM/SP)

Resumo: A partir do filme "A Substância" (2024), esta comunicação propõe uma articulação entre cinema e psicanálise, a partir do conceito de histeria. Este termo é pensado não como diagnóstico, mas como estrutura ética e estética. A duplicação corporal, o gozo do próprio corpo pela imagem e pelo excesso apontam para um cinema que discute o sintoma. O corpo feminino, cindido e teatralizado, torna-se cena do desejo e da violência, atualizando a lógica histérica proposta por Freud no início da psicanálise.

Palavras-chave: A Substância; Psicanálise; Histeria; Corpo.

Abstract: Based on the film "The Substance" (2024), this paper proposes an articulation between cinema and psychoanalysis, starting from the concept of hysteria. This term is considered not as a diagnosis, but as an ethical and aesthetic structure. The bodily duplication and the enjoyment of one's own body through image and excess point to a cinema that discusses the symptom. The female body, split and theatricalized, becomes a scene of desire and violence, updating the hysterical logic proposed by Freud at the beginning of psychoanalysis.

Keywords: The Substance; Psychoanalysis; Hysteria; Body.

A histeria em tela

O presente texto visa discutir o filme "A Substância" (2024, dir. Coralie Fargeat) à luz da teoria psicanalítica, principalmente a partir da histeria. Será possível verificar como o filme, ao apresentar a relação entre as duas personagens principais – na realidade, a mesma pessoa – bordeja características que se apresentam na histeria, frente ao corpo, o desejo e a relação com a mãe.

O filme traz a história de Elisabeth Sparkle (Demi Moore), atriz de Hollywood, outrora bem-sucedida, mas que vive o declínio de sua carreira apresentando um programa de exercícios aeróbicos. Ao completar 50 anos, é demitida por causa de sua idade. Elisabeth descobre que há uma droga, apenas referida como A Substância, que permite criar uma versão "mais jovem, mais bonita e mais perfeita" de si mesma. Ao utilizá-la, a atriz dá origem à Sue (Margaret Qual-

266 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 54: Psicanálise e corpo no cinema.
267 | Doutor em Artes (USP). Mestre em Estética e História da Arte (USP). Professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e Comunicação e Publicidade da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP). Curador independente de artes visuais.

ley), uma versão, de fato, mais jovem de si. Sue sai diretamente das costas de Elisabeth, seu corpo permanecendo imóvel e sem vida. A aplicação da Substância exige uma regra que precisa ser seguida à risca: os corpos são trocados a cada sete dias, e um fluido estabilizador, retirado do corpo de Elisabeth, garante o sucesso da empreitada. Caso Sue ultrapasse o tempo permitido, retirando mais do que o possível, o corpo de Sparkle começa a se deteriorar. E é exatamente isso que acontece. Ao se perceber desejada, sexual e midiaticamente, Sue não aceita retornar ao corpo de Elisabeth a cada sete dias. Isso gera um conflito entre os dois corpos e suas consciências, ao ponto que Elisabeth vive jovem e sexualizada como Sue, mas ao retornar para o estado original, está cada vez mais destruída. O embate é elevado ao extremo quando, após Sue utilizar todo o fluido disponível do corpo de Elisabeth, esta, ao acordar, vê-se totalmente deformada. Ela decide, então, dar fim à Sue utilizando um soro que terminará com sua existência. Porém, ainda pensando na versão mais jovem de si mesma, arrepende-se no meio da administração, o que permite que Sue e Elisabeth fiquem conscientes juntas, cara a cara. Percebendo o que sua hospedeira original iria realizar, Sue mata Elisabeth. Como ambas são a mesma pessoa, a versão mais jovem começa rapidamente a se deteriorar. Em um último ato de desespero, usa o que resta do soro ativador. A ação gera o "Monstro Elisasue", que irá se apresentar no lugar de Sue no especial de Ano Novo da emissora de televisão na qual ambas Sue e Elisabeth trabalhavam. De frente à uma plateia horrorizada, o monstro é abatido e se esvai em sangue.

A partir deste sucinto resumo, será verificado como a histeria pode compor a análise a partir de uma lente psicanalítica. Apesar de já figurar na antiguidade com Hipócrates, é da metade para o final do século XIX que a histeria se consolida como objeto clínico privilegiado da medicina e da nascente psicanálise. Figuras como o médico Jean-Martin Charcot, no hospital Salpêtrière, em Paris, adensaram o tratamento desta condição, muitas vezes a partir da hipnose. Importante ressaltar que grande parte das pacientes eram mulheres tomadas por sintomas como paralisias, afasias e amnésias, e a hipnose, a partir da sugestão do médico, era considerada uma das maneiras mais eficazes para controle dos sintomas. É neste momento que entram os nomes de Sigmund Freud e Joseph Breuer. O primeiro, inclusive, deriva sua abordagem de tratamento da histeria pensando a própria fala sintomática ao invés da hipnose, a partir de relatos de Breuer sobre sua paciente, Anna O., possibilitando o surgimento do que viria a ser o método psicanalítico.

Assim, entende-se o corpo não apenas em sua dimensão orgânica, mas em sua dimensão psíquica, pois o sintoma histérico revela algo reprimido no inconsciente, algo intimamente ligado à sexualidade. Em outras palavras, a representação erótica é recalcada no inconsciente, mas o afeto ligado à esta representação circula, é desviado para o corpo, convertendo-se em sintoma histérico. A histeria irá assumir diversas formas e possibilidades ao longo do século XX e XXI, principalmente se considerarmos o corpo constituído como um cenário de desejos do inconsciente, um modo fértil de pensamento frente às formas de inscrição e reprodução destes desejos na contemporaneidade.

Dessa forma, podemos pensar o filme "A Substância" ligado à histeria, mas não para pensá-la somente enquanto sintoma das personagens. Isso acarretaria uma visão reducionista do filme e da própria histeria. O que se almeja é pensar a histeria enquanto estrutura de análise frente a uma narrativa fílmica que pensa o corpo cindido, a pele, a carne, e a própria teatralização deste corpo – algo que na histeria é pensado, por exemplo, por Didi-Huberman (2015).

O teórico irá aproximar a histeria da dor, "uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem" (Didi-Huberman, 2015, p. 21). Uma dor que se apresenta nos meandros físicos, mas também psíquicos. Não à toa, Elisabeth, ao utilizar a substância, sente uma dor terrível no corpo, e se debate, cai ao chão, realiza todo o teatro histérico, análogo às imagens capturadas na Salpêtrière. Mas há também a dor de outra ordem, que se inscreve de maneira menos corpórea: a dor do abandono, do desconforto com a própria imagem, o que pode ser evidenciando tanto na procura da atriz pela substância, e quanto, ao tentar sair para um encontro romântico, é atravessada por suas inseguranças. Já afirma Nasio (1991, p. 15), que a histeria é um "estado doentio de uma relação humana que assujeita uma pessoa a outra. [...] O histérico é [...] um ser de medo que, para atenuar sua angústia, não encontrou outro recurso senão manter incessantemente, em suas fantasias e em sua vida, o doloroso estado de insatisfação." São sintomas que se estabelecem tendo a relação com o corpo e o outro como referência.

É possível perceber que, Elisabeth Sparkle, como atriz, é convidada a "encenar sua convocação catastrófica" – pegando emprestado o termo de Didi-Huberman (2015, p. 45), em vários momentos da película. Seja em seu momento de demissão, quando precisa se mostrar resignada; seja no próprio corpo de Sue, pulsante e sexualizado, mas que ainda assim é um sintoma do próprio corpo original; seja na figura do monstro, talvez o momento de maior radicalidade perante ao corpo e à histeria. Sendo a histeria o desejo do desejo do outro, tudo que Sparkle fez, ao longo não só do recorte temporal do filme, mas da carreira, foi ser veículo de um corpo que se constitui desejante pelo olhar do outro. Ao chegar como um monstro frente à uma plateia, a personagem corporifica o próprio questionamento como uma espécie de libertação da histeria, confrontando cada um que lá se encontrava com o próprio desejo. O que era sexual se transforma em mortífero: o desejo agora não é mais pelo corpo de Elisabeth ou Sue, e sim pela morte do monstro que aniquilou o desejo sexual dos espectadores. Ressalte-se que há um espelhamento na própria relação dos espectadores do filme com os espectadores do especial de Ano Novo no qual o monstro se apresenta. A pulsão escópica mediada pelo outro se cinde em um desejo não levado ao cabo.

Também, há uma relação estruturante da histeria no filme, a saber: a relação mãe e filha. Neste caso, pode-se pensar em Elisabeth Sparkle como mãe de Sue. Afirma Khan (1997, p. 56), "o que parece ser intolerância aguda do histérico frente à frustração sexual é, na verdade, sua profunda desconfiança, o sentimento de que o objeto externo não responderá às necessidades de seu eu". Este rancor, esta incompletude, estão relacionados "ao fracasso da mãe que foi incapaz de prover as necessidades do eu da criança" (Khan, 1997, pp. 55-56). Neste jogo duplo de autopoeisis, onde Elisabeth cria Sue e Sue retira de Elisabeth sua potência vital, é evidente que, para sua versão mais jovem, Elisabeth não é o suficiente, não dá o suficiente. Isso acarreta em Sue um comportamento cada vez mais histérico, focada no desejo de obliterar toda menção à

Elisabeth e colocar o seu corpo como o centro das atenções. Há uma dupla dinâmica histérica em jogo, portanto: a de Elisabeth, que quer continuar sendo desejada pelo desejo do outro; e de Sue, que atua este desejo se afirmando como um corpo mais desejante e desejado do que aquele que lhe deu origem.

Outra questão importante de se ressaltar é a medicalização dos corpos histéricos e a produção biopolítica da própria histeria que, sendo algo presente no seu início a partir de Charcot e a Salpêtrière, no filme é evidenciado por meio da própria Substância, como uma intervenção medicamentosa que não tenta abrandar os sintomas histéricos, mas, pelo contrário, intensifica-os e, inclusive, dialoga com a atual cultura da performance corporal e do rejuvenescimento compulsório em Hollywood.

Este breve ensaio teve como objetivo explicitar as relações psicanalíticas que podem ser produzidas, em relação à histeria, a partir do filme "A Substância". São pistas fornecidas que, certamente, podem se beneficiar de artigos mais extensos em momentos futuros.

Referências

ALONSO, Silvia L.; FUKS, Mario P. *Histeria.* Belo Horizonte: Artesã, 2023.

BOLLAS, Christopher. *Hysteria.* São Paulo: Escuta, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria:* Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FREUD, S.; BREUER, J. [1895]. *Obras completas, volume 2.* São Paulo: Cia. das letras, 2016.

GUIMARÃES, Gustavo Coura; MIRANDA, Cassio Eduardo Soares. A histeria e o cinema: mitos e verdades. *Ecos.* Campos dos Goytacazes, v. 3, n. 2, 2013.

KHAN, M. Masud R. O rancor da histérica. In: BERLINCK, Manoel Tosta (Org.). *Histeria.* São Paulo: Editora Escuta, 1997.

NASIO, J. D. *A histeria:* teoria e clínica psicanalítica. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

Eternamente Pagu (1987): vida, política e arte no cinema feminista de Norma Bengell[268]

Eternamente Pagu (1987): life, politics and art in Norma Bengell's feminist cinema

Luciana Paula Castilho Barone[269]
(Doutora – PPG CINEAV UNESPAR)

Resumo: Este trabalho parte do filme *Eternamente Pagu* (1987), de Norma Bengell, para comparar as trajetórias de vida entre biógrafa (Bengell) e biografada (Pagu), situadas em dois contextos ditatoriais brasileiros (Era Vargas e Ditadura Militar), buscando compreender esta elaboração artística enquanto um dos gestos do projeto feminista da cineasta.

Palavras-chave: Norma Bengell; Patrícia Galvão; feminismo brasileiro; cinema feminista.

Abstract: This work draws on Norma Bengell's film *Eternamente Pagu* (1987) to compare the life trajectories of the biographer (Bengell) and the subject of the biography (Pagu), set against the backdrop of two Brazilian dictatorships (the Vargas Era and the Military Dictatorship), seeking to understand this artistic endeavour as one of the gestures of the filmmaker's feminist project.

Keywords: Norma Bengell; Patrícia Galvão; Brazilian feminism; feminist cinema.

Norma Bengell e Patrícia Galvão têm muito em comum: ambas foram mulheres de uma assertividade aguda e de uma verticalidade profunda, em seus campos de atuação e em suas lutas políticas, mas foram muitas vezes reconhecidas pela visão estereotipada da "musa", sendo lembradas por atributos físicos ou de personalidade, e não pela importância de suas obras ou atuação política, prática ainda comum a mulheres de destaque na patriarcal sociedade brasileira. Embora tenha atuado em 83 filmes como atriz, no Brasil, Itália, França, Alemanha, Espanha, Bengell era tida como símbolo sexual (RODA VIVA, 1988, HOLANDA, 2017), frequentemente referida como a "Brigitte Bardot brasileira" e conhecida por ter realizado o primeiro nu frontal do cinema brasileiro (em *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, em 1962). Patrícia Rehder Galvão produziu um volume profícuo de textos de crítica literária, desenhos e crônicas publicados em diversos jornais (inclusive co-editados por ela), o primeiro romance proletário brasileiro (*Parque Industrial*, 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo), romances, manifestos, poemas, tendo sido detida 21 vezes, em decorrência de suas manifestações políticas, mas passou anos (pelo menos até

268 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: FEMINISMOS, DISTOPIAS E HISTÓRIAS NO CINEMA BRASILEIRO. Esta pesquisa possui apoio da Unespar, da Fundação Araucária/SETI.
269 | Doutora em Multimeios pela UNICAMP, tem pós-doutorado pela Goldsmiths University of London. Especializada em Psicologia Junguiana pelo IJEP e Educadora do Movimento Somático pela School for BMC.

o início dos anos 1980, quando começam a ser publicados textos resgatando sua vida e obra) sendo vista como a "musa da antropofagia" ou como a mulher de Oswald de Andrade, quando não de modo pejorativo, por conta do casamento anterior deste com Tarsila do Amaral.

Norma e Pagu, se encontram no filme *Eternamente Pagu*, da própria Norma Bengell, lançado em 1987. Com roteiro final assinado por Márcia de Almeida e Geraldo Carneiro, o filme é interpretado por Carla Camurati (Pagu), Antônio Fagundes (Oswald de Andrade), Ester Goes (Tarsila do Amaral), Antônio Pitanga (Herculano de Souza), Nina de Pádua (Sidéria), Paulo Villaça (pai de Pagu), Suzana Faini (mãe de Pagu), Otávio Augusto (Geraldo Ferraz), entre outros, além da própria Norma Bengell (Elsie Houston).

Compreendendo esta obra de Bengell como um gesto artístico feminista, este trabalho entrelaça fatos biográficos de Pagu (prioritariamente aqueles retratados pelo filme) à biografia da própria Bengell, identificando um paralelismo entre suas trajetórias, circunscritas em distintos momentos históricos: a Ditadura Vargas e a Ditadura Militar.

Pagu e Norma: biografias cruzadas

Patrícia Rehder Galvão nasce em junho de 1910, em São João da Boa Vista (SP) mudando-se com a família para a cidade de São Paulo, aos três anos de idade. Suas primeiras incursões jornalísticas se dão em 1925, no *Brás Jornal*. Em 1928, Raul Boop a apelida de Pagu (achando que ela se chamava Patrícia Goulart) e compõe o poema "Coco de Pagu". No mesmo ano, ela passa a frequentar as reuniões no solar de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Habilita-se no Magistério público.

Norma Aparecida Almeida Pinto Guimarães d'Áurea Bengell nasce no Rio de Janeiro em 21 de fevereiro de 1935. Quando seus pais se separaram, foi internada em um Colégio de freiras alemãs, a cujas regras nunca se adaptou, tendo sido convidada a se retirar. Logo no início de *Eternamente Pagu,* assistimos a um episódio em que a protagonista que dá título ao filme foge da escola com a irmã, sendo repreendida pelo pai, por este ato e por ter feito uma prova igualzinha à de sua colega de classe.

Norma - que já queria ser artista, num tempo em que isso significava ser "marginal, piranha, puta, mulher que não merecia respeito" (BENGELL, 2014, p.46) – foge de casa para trabalhar, escapando ao destino de datilógrafa ou taquígrafa, que a família sonhava para ela. Começou jovem, como manequim para ao o ateliê de moda Casa Canadá. Pagu, jovem também, é convidada para um concurso de beleza (cujo prêmio seria atuar em Hollywood), vencido por uma concorrente. No filme, vemos também Pagu sendo considerada "mulher que não merece respeito", na cena em que está caminhando na rua com sua irmã Sidéria quando são abordadas por um grupo de rapazes, vestidos de terno e gravata, que caçoam: "A senhorita não sabe que mulher de bem não fuma na rua e nem usa calça comprida?"; "A não ser que queira ser confundida com mulher de vida fácil".

Ambas assumem diversas frentes profissionais: Pagu como escritora, poeta, crítica literária, tradutora, dramaturga, cartunista e Norma como manequim, modelo, atriz, cantora, cineasta, roteirista, produtora

Aos 18 anos de idade, Pagu entra para o Movimento Modernista. Apresenta um poema de Raul Boop no Teatro, sendo ovacionada. Norma, aos 19 anos, começa a trabalhar no Teatro de Revista e logo é chamada por Carlos Manga para atuar no cinema (*O Homem do Sputinik*, 1959), parodiando a atriz francesa Brigitte Bardot, que lhe renderia o apelido de 'Brigitte Bardot brasileira'. Em *Eternamente Pagu*, vemos também a comparação, por Oswald de Andrade, de Pagu a uma artista estrangeira, a atriz norte-americana Theda Bara, na cena em que estão em um cinema.

Ambas buscam pela emancipação: Pagu casa-se com Waldemar Belizário apenas para que pudesse sair de casa (o casamento foi anulado oito dias depois) e Norma forja documento de emancipação para poder atuar em shows noturnos. Ela atua no filme *Os Cafajestes,* de Ruy Guerra (1962), protagonizando o primeiro nu frontal do cinema brasileiro. Apesar do sucesso da primeira semana, o filme é proibido. "Os meus problemas com o governo brasileiro eram inaugurados ali. Sofri grande perseguição dos setores conservadores e sofri ataques da igreja e da famigerada organização Tradição, Família e Propriedade, a TFP, cuja campanha moralista e conservadora me acusava de ser amoral e libertina" (BENGELL, 2014, p.75).

Pagu casa-se, em 1930 (ano em que Getúlio Vargas toma o poder) com o escritor Oswald de Andrade. Simbolicamente em um cemitério; Norma volta para o Brasil em 1963, e, aos 29 anos, casa-se com o ator italiano Gabriele Tinti, 18 dias após o golpe militar de 1964 em um estúdio de filmagem.

Pagu entra para o Partido Comunista em 1931. Participa, em Santos, da greve dos estivadores, onde recolhe do chão o corpo do estivador, amigo e comunista, Herculano de Souza. Sua reação a leva à sua primeira prisão, como agitadora, sendo forçada pelo Partido Comunista a assinar uma declaração de que agira como uma "agitadora individual, sensacionalista e inexperiente" (PAGU in CAMPOS, 2014, p. 255), termos usados na autocrítica forçada que a personagem Pagu escreve, no filme de Bengell.

Norma começa a se envolver com política em 1968, a partir da morte de um estudante, Edson Luis de Lima Souto, em uma manifestação no Rio, por um comandante da tropa da PM. Foi detida pela primeira vez quando deu uma entrevista à rádio Gazeta declarando que os militares estavam entregando o Brasil (aos norte americanos). No dia seguinte é chamada a depor no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e no dia posterior, sequestrada em São Paulo e levada ao DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) no Rio de Janeiro, onde ficou retida, tendo sido interrogada e ameaçada. A partir de 1971, o governo Médici acirra as perseguições, consolidando o AI-5: "O cerco estava fechado. Eles conheciam meus hábitos, minha casa, minha vida e minha sexualidade. Era enlouquecedor" (BENGELL, 2014, p.157). Não era mais possível montar peças, nem filmar, tudo que fazia era proibido. Norma deixou o Brasil, indo para Paris, em auto-exílio.

Pagu também deixa o Brasil e viaja pelo mundo, a partir de 1933, tendo sido presa, em 1935, em Paris, como militante comunista estrangeira. O embaixador brasileiro consegue repatriá-la (por intermédio de Elsie Houston, interpretada no filme pela própria Bengell). Em 1938, Pagu é detida, na vigência do Estado Novo (1937-1945), quando a Ditadura se acirrou, alternando, por um longo período, entre prisão (onde era torturada) e hospitais (dado o estado de saúde que ia se deteriorando por conta das condições em que vivia).

Podemos identificar ainda outras similaridades entre as biografias, que se presentificam no filme, a exemplo da cena em que Pagu se recusa a cumprimentar o interventor Ademar de Barros (e é condenada a mais seis meses de prisão por isso). Norma, quando presa, enfrenta o coronel Luis Helvécio Leite, afirmando que não foi presa, como ele sugere, mas "sequestrada", provocando: "E o escândalo vai ser grande. Vá comprar os jornais" (BENGELL, 2014, p. 139). No filme, após ser diagnosticada com problemas nos pulmões, Pagu pega uma arma, sugerindo-se que pensa em dar cabo à própria vida, pensamento que assolou Norma, em seus difíceis anos vividos em Paris: "entrei em parafuso a precisei tomar remédios (...) Assim que me vi sozinha, tomei várias pílulas com a intenção de morrer" (BENGELL, 2014, p. 163).

Todas estas similaridades sugerem que a biografia de Pagu, filmada por Norma Bengell retrata muitas das angústias, lutas e desilusões da própria diretora. O filme pauta-se pela vida de Pagu, mas é como se seu subtexto contivesse a própria Norma, em suas lutas profissionais, pessoais e políticas. *Eternamente Pagu* conjuga pelo menos estas duas vidas para trazer à cena mulheres que enfrentaram a ditadura no país, defendendo a livre expressão e a luta feminista. Norma Bengell faz confluir a vida e a política em sua arte: "Somos de gerações diferentes, mas, num país conservador, as histórias se cruzam". (Bengell, 2014, p.235)

Pagu, Norma e o feminismo

Em texto de 1931, *Matlus Além,* publicado em sua coluna *A mulher do Povo*, Pagu expõe sua ácida crítica ao feminismo burguês que então vigorava no país, alertando para a necessidade de um olhar voltado à organização de classe:

> Estas feministas de elite que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrucção (sic), porque, não lhes sobra tempo do trabalho forçado a que se têm que entregar para manutenção dos seus filhos, se esquece (sic) (...) que os problemas todos da vida econômica e social ainda estão para ser resolvidos. (PAGU In CAMPOS, 2014, p. 134).

Seu ativismo, impresso em sua obra e sua vida política, foi pioneiro ao alertar para a necessidade de revolucionar a organização social e que era preciso agir nas bases da sociedade para as conquistas de transformação efetiva. Embora tenha frequentado o círculo da elite cultural de sua época, Pagu nunca se deixou seduzir por ele, sempre atenta e crítica às posturas elitistas, em prol da justiça social pela qual empregou boa parte de sua vida.

Norma Bengell, por sua vez, aproximou-se do movimento feminista em Paris, onde participou do coletivo *Les Insoubmises*, além de integrar uma rede feminista internacional, ligada a mulheres que filmavam mulheres e suas histórias: "O meu processo revolucionário foi irreversível" (BENGELL, 2014, p. 208)

Céli Pinto em *Uma História do Feminismo no Brasil* (2003), aponta para a grande concentração de exiladas brasileiras na França (sobretudo após 1968), onde as esquerdas estavam se repensando e uma revolução cultural e de costumes estava em curso, colocando em xeque hierarquias do homem sobre a mulher. As mulheres encontravam-se em coletivos, fomentando a politização não só fora, como dentro de casa também, pois a "esquerda exilada, marxista e masculina", via no feminismo uma ameaça ao poder que os homens exerciam dentro das organizações e em suas relações pessoais.

Norma realiza o filme *Inês* (1974), sobre Inês Etienne Romeu, a única revolucionária que havia sido condenada à prisão perpétua no Brasil, por sugestão da atriz e diretora Delphine Seyrig, recomendada por Simone de Beauvoir. Em 1975 a ONU decretou o Ano Internacional da mulher e Norma decidiu contar a história de grandes mulheres brasileiras, como atriz e cineasta. Escreveu e dirigiu *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (1979), e o curta metragem *Maria da Penha* (1976), sobre uma menina de 8 anos, abandonada, que vive pelas ruas do Rio de Janeiro. Patrícia Machado e Thaís Blank (2024, p. 96) encontraram no acervo privado da diretora, uma série de projetos de documentários sobre mulheres que foram "pensados, articulados, iniciados mas não concluídos".

Eternamente Pagu é o primeiro longa metragem de Bengell. Segundo Flávia Esteves (2008, p.4), "buscar no passado mulheres fortes, audaciosas, lembradas por buscarem liberdade em suas relações pessoais, participação na política e ampliação dos direitos sociais: este era o objetivo central expresso por Bengell ao decidir dedicar-se ao ofício de cineasta".

Falar de Pagu, de Inês, de Maria Gladys talvez fosse uma forma de falar de si mesma, através de sua arte. Na entrevista que concedeu ao programa Roda Viva (1988) sobre *Eternamente Pagu*, ela afirma: "Eu quis fazer um filme sobre uma mulher, não sobre uma heroína". Na mesma entrevista, declara o desejo de realizar um projeto sobre sua trajetória, o que, de certo modo, concretizara no espelhamento da personagem Pagu por ela desenhada. Ao final da vida, Norma escreve sua autobiografia, publicada em 2014, compartilhando sua trajetória de vida, arte e luta política. Estes seus gestos artísticos corroboram a visão feminista de compreender o pessoal enquanto político, abalando as fronteiras entre o privado e o público e politizando aspectos da vida social que antes eram colocados sob o tapete da vida privada. Ao compartilhar a trajetória de Pagu e a própria, Norma contribui muito além do reconhecimento da força de mulheres, cujo destaque foi colocado à sombra de atributos irrelevantes para ocultar sua importância: ela traz à tona discussões sociais, artísticas e feministas que atravessaram suas vidas, como atravessam as de tantas mulheres.

Referências

BENGELL, N. *Norma Bengell*. São Paulo: Editora Nversos, 2014.

CAMPOS, A.. *Pagu:* vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ESTEVES, F. C. "Mulheres no cinema brasileiro: as múltiplas faces de Pagu (Norma Bengell, 1987). In: XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO. 9p., 2008.Anais eletrônicos. Disponível em https://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212443068_ARQUIVO_FlaviaEsteves_Mulheres-nocinemabrasileiro-textoanpuh-rj2008.pdf Acesso em: 09 jan. 2026.

GALVÃO, P.. *Pagu:* autobiografia precoce. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HOLANDA. K. "Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina". In TEDESCO, M. C.; HOLANDA, K. *Feminino e Plural:* Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus Editora, 2017. (versão Kindle)

MACHADO, P.; BLANK, T.. "Musas insubmissas: Estudo de "Inês" (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira". Revista Eco-Pós, 23 (3), 34–54, 2020.

MACHADO, P.; BLANK, T. "Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell". Dossiê Há sempre um nome de mulher: olhares feministas para o documentário brasileiro. Doc Online. No 35, 2024.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

Referências audiovisuais:

ETERNAMENTE Pagu. Direção e coprodução: Norma Bengell. Produção: Jayme del Cueto. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987. Youtube (100 min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=M-FylqrCYB_U. Acesso em: 09 jan. 2026.

NORMA BENGELL. Roda Viva. Direção: Roberto de Oliveira. São Paulo: Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), 1988. Youtube (90 min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oxPbvM4_9VU Acesso em: 09 jan. 2026.

Cinema e intermidialidade: uma janela para ver, capturar e reinventar o mundo[270]

Cinema and intermediality: a window to see, capture and reinvent the world

Luciano Dantas Bugarin[271]
(Doutorando em Educação - UFRJ)

Resumo: Este trabalho propõe a intermidialidade como promotora de um aprendizado artístico com foco no olhar que captura e transforma a realidade. A partir de um paralelo da criação imagética com o ato de aprender como janelas para descobrir e reinventar o mundo, aponta-se como um diálogo intermidiático entre pintura, cinema e realidade virtual proporciona novos modos de leitura e criação em uma conjuntura de atravessamento entre arte e tecnologia. Gera-se a renovação da imagem com base na modernidade.

Palavras-chave: Intermidialidade, aprendizado artístico, criação imagética, realidade virtual, arte e tecnologia.

Abstract: This work proposes intermediality as a promoter of artistic learning focused on the gaze that captures and transforms reality. Drawing a parallel between image creation and the act of learning as windows to discover and reinvent the world, it points out how an intermedial dialogue between painting, cinema, and virtual reality provides new modes of reading and creation in a context of intersection between art and technology. This generates a renewal of the image based on modernity.

Keywords: Intermediality, artistic learning, image creation, virtual reality, art and technology.

Introdução

O ensino de artes compreende diversas possibilidades de leituras de mundo por meio de imagens artísticas. Se a educação é uma janela que revela uma parcela de um panorama mais abrangente a ser descoberto, a imagem artística destaca como um fragmento emoldurado de uma perspectiva mais ampla resulta da sensibilidade de um olhar que transforma o ato de observar em possibilidades de produção de conhecimento.

270 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no eixo temático: intermidialidades, tecnologias e materialidades fílmicas e epistêmicas do audiovisual.
271 | Doutorando em Educação (UFRJ), mestre em Cinema e Audiovisual (UFF), especialista em Bullying (UNIFESP), graduado em Ed. Artística (UFRJ) e Cinema e Audiovisual (UNESA). Professor de Artes da SME-RJ.

A composição de uma imagem é produto de observação crítica, na qual o autor imagina e reinventa a partir do que examina e descobre. Toda obra visual apresenta uma moldura disposta sobre o que se vê, como resultado de uma percepção sensível particular que atua sobre uma compreensão do mundo ao redor (Pontes; Souza; Leal, 2022).

A criatividade é um componente fomentador do olhar, tanto na educação, quanto na criação visual, ao impulsionar o cognitivo do pensamento e suas subjetividades. Imaginar é um meio fundamental para capturar e transformar uma realidade com base em uma compreensão crítica (Barbosa, 1998).

O cinema potencializou a concepção da pintura de um recorte da realidade que motiva contemplação, reflexão e produção de sentido a partir do olhar. O cinema é uma janela que dispõe de uma pluralidade de modos de reinventar o que se vê, o que se vivencia e de evidenciar o que ainda não se conhece (Bartalini, 2021).

O cinema pode operar, no ensino de artes, como mobilizador e catalisador de um olhar sensível no estudante, como o olhar criador do artista. Esse é o olhar que possibilita a criação de composições carregadas de uma poética visual sobre diferentes narrativas. A amplitude da estética audiovisual pode atuar como disparador de um olhar mais atencioso dos estudantes para suas vivências e aspectos socioculturais de seus entornos (Fresquet, 2020).

Pintura, cinema e realidade virtual

Ao longo da história da arte, a pintura sempre esteve conectada a modos de apresentar e expressar o mundo ao redor a partir de apreensões norteada por percepções sensíveis. Por vezes, esses modos foram florescendo a partir de renovações, assimilações e apropriações de imagens e suas estéticas, mobilizadas pela subjetividade do pensamento criativo e autorreferente.

O cinema tem como característica uma natureza plurimidiática, por abranger aspectos estéticos e narrativos de diferentes mídias e linguagens artísticas. Um filme é um potente dispositivo de apreciação intermidiática, e pode proporcionar uma experiência lúdica e imersiva de produção de sentido.

A realidade virtual (RV), que pode ser considerada como um formato tecnológico renovado do cinema, atingiu um nível de imersão, que esse jamais alcançou. A RV amplia e dispõe um novo sentido para a imagem como uma janela. A imersão da experiência coloca o indivíduo dentro da imagem, que se expande ao redor.

A experiência do sentir/estar na imagem artística instiga uma leitura, cuja percepção permite uma compreensão mais subjetiva do mundo ao redor. Quer dizer, a RV é capaz de propiciar uma leitura de natureza mais emancipatória na presentificação da imagem por meio de uma percepção identitária. Em outras palavras, a leitura da imagem estaria vinculada a percepções distintas, tal como artistas ao criarem suas obras (Axt; Schuch, 2001).

Através de um diálogo intermidiático entre pintura, RV e cinema, o ensino de artes pode ser norteado através de associações entre experiência estética e visualidade. Assim, é possível estabelecer uma aprendizagem imersiva, onde o estudante seja capaz de assimilar elementos formais e subjetivos das imagens através de experimentações midiáticas e tecnológicas a partir de uma construção própria.

Podemos considerar esse diálogo como uma série de vínculos transformadores que ressignificam as imagens à semelhança do conceito desenvolvido por Aby Warburg sobre a jornada das obras de arte ao longo da história. Na sua teoria, elas são renovadas e compreendidas mediante um elo entre espaço-tempo, suporte e emoções da apreciação estética (Scansani, 2019). "A proposta de Warburg se estende ao horizonte das imagens, carregadas e ressignificadas graças a esses deslocamentos geográficos e temporais. Elas (...) também se polarizam" (Szir, 2019, p. 25, tradução nossa[272]).

Pedagogia intermidiática

A intermidialidade consiste na definição de "(...) obras que se situam conceitualmente entre mídias que já são conhecidas" (Higgins; Higgins, 2001, p. 52, tradução nossa[273]). O processo de aprendizado artístico pode ser potencializado pela presença da intermídia por trazer um foco mais evidente aos processos criativos, seja no ato de apreciar, no ato de criar, ou no ato de conversar sobre arte, "que integram diferentes caminhos e dão lugar a um movimento rizomático entre elas" (Dias, 2024, p. 60).

O termo foi desenvolvido pelo artista americano Dick Higgins e adotado para descrever a crescente interatividade e imersão que as obras de arte estavam abraçando na década de 1960. Como co-fundador do Grupo *Fluxus*[274], Higgins entendia que o diálogo interdisciplinar entre diferentes mídias contribuía para uma aproximação das linguagens artísticas com o cotidiano popular, afastando a arte de uma santificação ou comercialização exacerbadas das obras de arte (Higgins; Higgins, 2001).

272 | "La propuesta de Warburg se extendió al horizonte de las imágenes, cargadas y resignificadas merced a esos desplazamientos geográficos y temporales. Ellas (...) también se polarizaron".
273 | "(...) works which fall conceptually between media that are already known".
274 | Os integrantes do grupo buscavam, pela arte intermidiática, a interação e transposição entre diferentes mídias em busca da efemeridade e a ressignificação da vida cotidiana, por meio da valorização das múltiplas expressões artísticas possíveis.

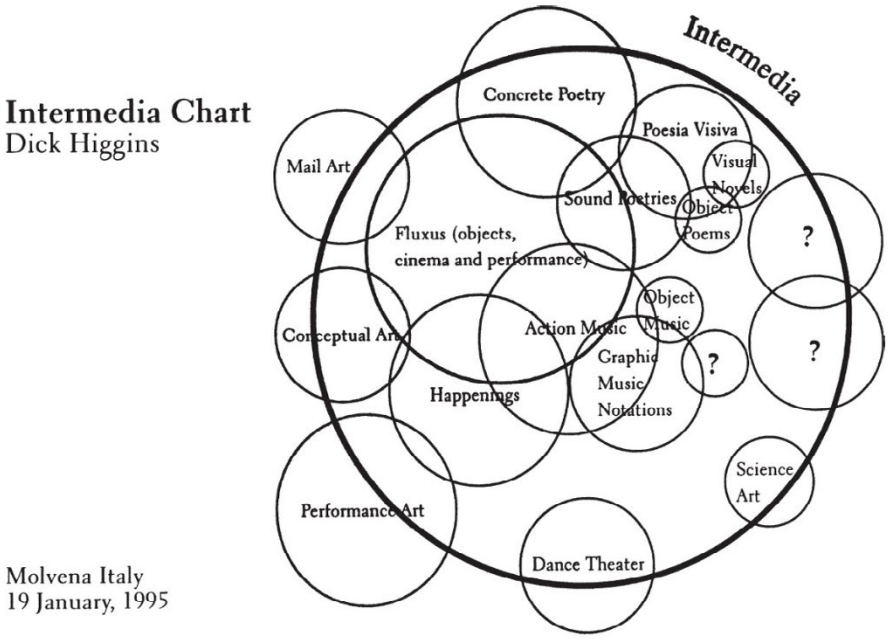


Figura 1 - Gráfico sobre intermidialidade na arte - fonte: (Higgins; Higgins, 2001).

"O gráfico mostra círculos concêntricos e sobrepostos que parecem se expandir e contrair em relação à estrutura 'intermediática' que os abrange" (Higgins; Higgins, 2001, p. 50, tradução nossa[275]).

Propomos que a intermidialidade seja capaz de potencializar a presença da interculturalidade no ensino artístico. Por sua presença, é possível apresentar ao estudante a importância da valorização de diferentes linguagens e percepções em oposição a definições de sentidos hierarquizadas e engessadas. A intermidialidade pode atuar como um modo de ressaltar a importância da experiência estética nos processos de sensibilização artística. Fazendo-se presente um diálogo entre novas e antigas visualidades e suportes midiáticos e plásticos, a criação imagética se torna produto de um movimento de fluxo, onde cada experiência leva a novas formas de mudar o olhar.

Os vínculos produzidos entre pintura, cinema e RV contribuem para um engajamento envolvente do estudante, como um "estado de fluxo", devido à união entre crítica e fruição, inerente ao cinema (Benjamin, 1985) e o envolvimento mental e físico, caraterístico da RV, que significa um "'estado de fluxo' experimentado quando uma pessoa executa uma tarefa cujo nível de envolvimento físico e/ou mental é profundo, sendo capaz de, até mesmo, remover a conscientização das frustrações da vida cotidiana" (Bordini; Paiva, 2018, p. 103).

A intermidialidade entre as janelas da pintura, da RV e do cinema, em especial na animação, devido a um impressionante potencial de liberdade da representação subjetiva (Sarrat, 2002), permite o encontro do estudante com novas perspectivas, e compreensões da imagem e sua presença. A intermidialidade promove uma criação imagética que se reinventa perante o sistema de comunicação.

275 | "The chart shows concentric and overlapping circles that appear to expand and contract in relationship to the 'Intermedia' framework that encompasses them".

Práticas intermidiáticas em aulas de artes

Práticas intermidiáticas possibilitam a ativação de modos de atravessamento e conexões entre a potência das imagens apreciadas e das criadas pelos estudantes, mobilizados a agenciá-las através de suas produções artísticas. "Com o cinema como parceiro, a educação se inspira, se sacode, provoca as práticas pedagógicas esquecidas da magia que significa aprender, quando o 'faz de conta' e a imaginação ocupam lugar privilegiado na produção sensível e intelectual do conhecimento." (Fresquet, 2020, p. 20).

A imaginação é despertada na observação do mundo e nas visões sobre ele. Apresentar, divulgar, externar e desvendar são formas de impulsionar, revigorar e evidenciar a disposição e a energia de um macro ou um microcosmo. Pode-se utilizar artefatos e dispositivos midiáticos que atuam em uma espécie de reutilização, renovação e materialização de forças de criação mentais em potência de linguagem, registro e exibição.

Desde filmes que mostram esse vínculo de forma bem objetiva como um jovem apreciando uma pintura, como no filme "*Curtindo a vida adoidado*" ("*Ferris Bueller's day off*") (1986), de John Hughes, ou mais subjetiva e perceptiva como no filme de RV "*O sol de Edvard Munch*" ("*Die Sonne von Edvard Munch*") (2019), de Mike Robbins e Harmke Heezen, inspirado na obra "*O sol*" (1911), de Edvard Munch, que busca recriar visualmente efeitos ópticos de percepção das cores e das luzes.



Figura 2 – Fotograma do filme "Curtindo a vida adoidado" ("Ferris Bueller's day off") (1986), de John Hughes - fonte: Paintings In Movies[276].

[276] | Disponível em: <http://paintingsinmovies.com/m/view/id/84> Acesso em: 08 de abr. 2020.



Figura 3 - Fotograma de filme produzido por estudantes do 5º ano (E.F.), inspirados pela cena em que os personagens interagem com pinturas em um museu, no filme "Curtindo a vida adoidado" ("Ferris Bueller's day off") (1986), de John Hughes (2024) - fonte: autor[277].

Em uma cena do primeiro filme, um rapaz fica observando de forma quase hipnótica a pintura "*Uma tarde de domingo na ilha de grande Jatte*" (1886), de Georges Seurat. Em especial, uma menina que está acompanhada de sua mãe. Não fica claro, o que exatamente cativou ou impressionou tanto ele, na figura da menina no quadro. Seja pela representação do contexto de uma relação afetuosa entre uma criança e sua mãe (algo que o personagem não teve em sua vida), ou pelo impacto da percepção de que o todo de uma imagem possa ser formado pelas sugestões das cores, no caso pequenos pontos coloridos, que se vistos de muito perto, não representam algo concreto.

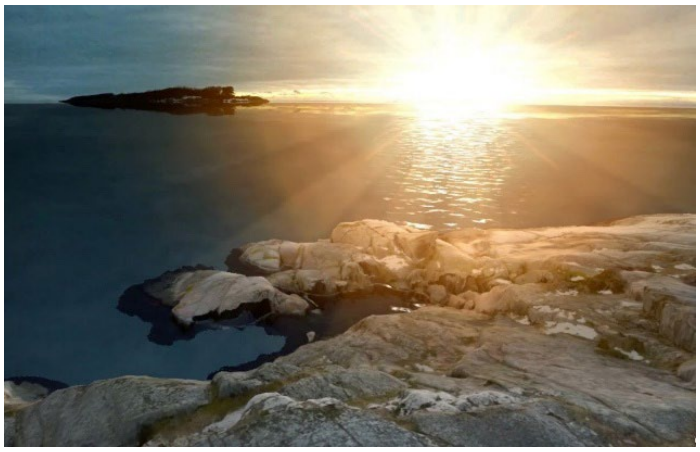


Figura 4 - Fotograma de "O sol de Edvard Munch" ("Die Sonne von Edvard Munch") (2019), de Mike Robbins e Harmke Heezen - fonte: YouTube[278].

277 | Imagem capturada de filme realizado por estudantes do 5º ano (E.F.) (2024) através do programa *VLC Media Player*, pelo autor. 7 de fev. 2025.
278 | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hi-yt5KWFgg> Acesso em: 19 de jan. 2022.

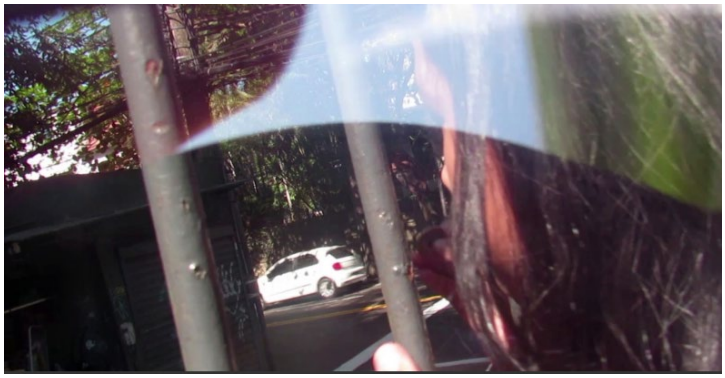


Figura 5 - Fotograma de filme de realizado por estudantes do 5º ano (E.F.), utilizando filtro manual para reproduzir efeitos luminosos derivados que a luz do sol causa sobre o olhar, após contato com a RV que recria a obra "O Sol" (1911), de Edvard Munch (2024) - fonte: autor[279].

No filme de RV, as impressões visuais rodeiam o estudante e estabelecem uma percepção da presença da imagem artística como como materialização da percepção mental e observação minuciosa do cotidiano. A partir do contato com ambos filmes, os estudantes realizaram experiências audiovisuais, cujas escolhas estilísticas refletem a subjetividade da sensibilidade estética, por meio da criação fílmica.

> Pode-se filmar com câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Pode-se usar os filtros do mundo (...), ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente (...), ou pode-se sair à noite com um filme especial para a luz do dia, ou vice-versa (Brakhage, 1983, p. 345-346).

Conclusão

Ressaltamos a importância da percepção sensível na criação artística. Os aspectos narrativos e estéticos do cinema permitem uma expressão mais intensa e imersiva. Propõe-se, portanto, fomentar o currículo de artes com base na vivência artística e na abordagem intermidiática.

O ensino de artes plásticas que pretende valorizar a identidade discente e ser mais inclusivo precisa apresentar a prática artística em diálogo com as vivências e interesses dos estudantes. Dessa forma, esses constroem novos sentidos para a própria realidade que já conhecem e vivenciam, ampliando sua visão de mundo por meio da arte.

Concluímos que sob o prisma do diálogo entre pintura, cinema e realidade virtual, possibilita-se uma percepção delicada e atenta que visa uma criação imagética sem limites demasiadamente pragmáticos. Nesse sentido, a intermidialidade mostra-se como essencial na abordagem de diversidades estéticas, algo relevante no desenvolvimento do pensamento criativo e crítico.

Referências bibliográficas

AXT, Margarete; SCHUCH, Eny M. M. Ambientes de realidade virtual e educação: que real é este? *Interface - Comunicação*, saúde, educação, Botucatu, v.5, n.9, p.11-30, 2001.

279 | Imagem capturada de filme realizado por estudantes do 5º ano (E.F.) (2024) através do programa *VLC Media Player*, pelo autor. 7 de out. 2024.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: Arte & Ensino, 1998.

BARTALINI, Marina Mayumi. *Para além da sala escura*: encontros entre cinema e escola. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era da sua reprodução técnica. In: GEADA, Eduardo. (org.). *Estéticas de Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

BORDINI, Rogério Augusto; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Entre o real e o virtual: uma reflexão sobre as potencialidades artísticas dos sistemas de Realidade Virtual. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v.9, n. 2, p. 93-106, mai./ago. 2018.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A Experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

DIAS, Luciano de Melo. *Cinema e ensino da arte*: possíveis triangulações. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

FRESQUET, Adriana Mabel. *Cinema e educação*: Reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HIGGINS, Dick; HIGGINS, Hannah. Intermedia. *Leonardo*, Baltimore, v. 34, n. 1, p. 49-54, fev. 2001.

PONTES, Gilvânia Maurício Dias de; SOUZA, Rayffi Gumercindo Pereira de; LEAL, Fernanda de Lourdes Almeida. Crianças e arte: encontros para abrir as janelas à dimensão estética da prática docente. *Zero-a-Seis*, Florianópolis, v. 24, n. 46, p. 1069-1086, jul./dez., 2022.

SARRAT, Sara Álvarez. *La animación*: un espacio para el arte. La pintura-animada en la última década del siglo XX. Tese (Doutorado em Belas Artes). Universitat Politècnica de València, Valência, 2002.

SCANSANI, Andréa C. Tempo e cinema: um diálogo entre Aby Warburg e Bill Morrison. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 26, n. 2, p. 1-24, 17 de dez. 2019.

SZIR, Sandra. La ninfa. In: *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

Referências audiovisuais

CURTINDO a vida adoidado. Direção de John Hughes. Paramount Pictures, 1986. 1 DVD (103 min).

O SOL de Edvard Munch. Direção de Mike Robbins e Harmke Heezen. ARTE France, 2019. 1 VR (10 min).

Desktop films: cinema e novas abordagens [280]

Desktop films: cinema and new approaches

Luciano Marafon [281]
(Doutorando - UTP)

Resumo: O presente texto analisa as novas abordagens na produção cinematográfica, especificamente os chamados *desktop films*, que são narrativas construídas inteiramente através da tela do computador, utilizando de aplicativos, meios online e redes sociais para uma reconfiguração da produção e montagem clássica. Nesse sentido, identifica-se uma reconfiguração das três dimensões do cinema descritas por André Parente (2007), a arquitetura da sala, a tecnologia de captação/projeção e a forma narrativa.

Palavras-chave: Desktop Film, Cinema, Tecnologia, Novas Abordagens.

Abstract: This text analyzes new approaches in film production, specifically so-called desktop films, which are narratives constructed entirely through the computer screen, using applications, online media, and social networks to reconfigure classic production and editing. In this sense, a reconfiguration of the three dimensions of cinema described by André Parente (2007) is identified: the architecture of the theater, the capture/projection technology, and the narrative form.

Keywords: Desktop Film, Cinema, Technology, New Approaches.

Introdução

No cenário da produção cinematográfica atual é possível encontrar inúmeras experimentações para narrar uma história. Seja na produção através de jogos online, como o caso do filme *Grand Theft Hamlet* que foi realizado no GTA online ou o caso de *Flow* que foi criado no Blender, um programa de imagens em 3D, ou até mesmo a produção dos chamados *desktop films*, ou *screenlife*, que são narrativas produzidas inteiramente na tela de um computador, utilizando artifícios da webcam, das abas de aplicativos, do ambiente online e também das redes sociais. O fato é que há uma massiva experimentação dos artifícios digitais e da internet para criação de narrativas cinematográficas, deslocando a forma clássica de produção.

Experiências interativas e imersivas ficaram ainda mais evidentes e foram inseridas dentro de uma arte que se alterou muito, ao mesmo tempo em que revisita ideias clássicas para se reinventar e se reconfigurar. Podemos associar essa reconfiguração de produção e exibição ao

280 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Cinema e IA: poéticas, simulações e novas linguagens.
281 | Doutorando em Comunicação e Linguagens - UTP (Bolsa CAPES-PROSUP); mestre em comunicação e linguagens - UTP; Especialista em Intermídias Visuais - Cinema; Bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda.

aumento do acesso aos dispositivos móveis para captação de imagens e às possibilidades de edição dentro de *softwares* criados nas últimas décadas, expandindo fronteiras até mesmo do conceito de "cinema" e de "filme".

O que interessa nesta pesquisa é o *screenlife* ou *desktop film,* que pode ser definido como um subgênero fílmico, mas também entendido como formato de produções. Alex Damasceno (2020, p. 05) diz que "[...] o *screenlife* é um formato em constante atualização, cujas formas surgem do encontro entre as diferentes práticas do *software* e as convenções do audiovisual". Basicamente, são filmes criados inteiramente através de um computador, utilizando da webcam, das abas da internet, abertura de pastas e arquivos, *softwares*, sites e redes sociais para criar uma narrativa. A escolha dos aplicativos de vídeo chamada para a criação desses filmes influencia na narrativa e na montagem, o que se pode apontar para um cinema denominado *appcine*, no qual os *softwares* e o ambiente virtual constroem a narrativa e a montagem.

Os *desktop films* adotam principalmente a perspectiva subjetiva do protagonista, em vez da perspectiva onisciente. Geralmente, o público tem a mesma perspectiva que o protagonista (ou seja, o manipulador da interface) e obtém a mesma quantidade de informações, como se o público fosse o interno dos filmes. Além disso, os *desktop films* usam principalmente os close-ups, guiando a linha dos olhos do espectador por meio do *mouse* em movimento, marca de digitação, janela pop-up na tela do desktop, fazendo com que o público se identifique com o protagonista que está operando a interface e criando um senso de participação, imersão e empatia (YANG, 2020, p. 134-135). Basicamente é um formato de cinema em que toda a ação se passa na tela do computador do protagonista. Uma das características mais específicas deste cinema é que não há grandes cenários, sendo que a própria tela se transformou em cenário.

Lev Manovich, em 2013, pontua que o *software* se tornou nossa interface com o mundo, com os sujeitos, com nossa memória e nossa imaginação: "Uma linguagem universal através da qual o mundo conversa, um motor universal através do qual o mundo se movimenta" (MANOVICH, 2013, p.02). O que aponta para outro conceito do mesmo autor que é a estética pós-mídia, uma estética construída através e pelos *softwares*. Essas convergências de mídias, que também acontecem na mente dos indivíduos que as consomem, como defendido por Henry Jenkins (2009), criaram novos formatos e gêneros de produção. Katia Maciel (2006) apresenta seu conceito de "transcinema", o cinema como interface, envolvendo sensorialmente o espectador como participante do filme. O que é de muita relevância para este estudo. Assim como o conceito criado por Youngblood, em 1970, que é o cinema expandido. Dessa forma, questiona-se aqui, as novas abordagens e possibilidades dentro de uma arte cambiante, especialmente na utilização de softwares para criação de um "novo cinema". Será que ainda podemos chamar essas narrativas de filmes e de cinema?

Os *desktop films*

Os *desktop films* não são um fenômeno necessariamente novo dentro da linguagem cinematográfica, é possível verificar produções desde a década de 1990, porém é nos anos 2000 que este tipo de narrativa ganha força justamente pelo avanço da tecnologia em aplicativos e novas abordagens de captura de imagens. Sendo assim, pode-se localizar essas produções em um território marcado pelo avanço das mídias digitais, que reconfiguram a própria linguagem.

O cinema das mídias digitais é construído através da inovação e experimentação das tecnologias dispostas no mundo atual, essencialmente no mundo digital e online. O computador e o *smartphone* são utilizados como proposta para novos conteúdos, nos quais os filmes podem ser totalmente produzidos, exibidos e divulgados por um destes aparelhos.

As redes sociais também desempenham um papel importante no cinema atual, como nos chamados *desktop films,* os quais apresentam uma montagem multitela e que leva em conta a característica de cada aplicativo de computador. O *screenlife* ou *desktop film* pode ser definido como um subgênero fílmico, mas também entendido como formato de produções. Alex Damasceno (2020, p. 05) diz que "[...] o *screenlife* é um formato em constante atualização, cujas formas surgem do encontro entre as diferentes práticas do *software* e as convenções do audiovisual". Basicamente, são filmes criados inteiramente através de um computador, utilizando da *webcam*, das abas da internet, abertura de pastas e arquivos, *softwares* e sites para criar uma narrativa. Mesmo que a utilização desses dispositivos e *softwares* seja uma atualização no modo de produzir cinema, ainda assim a narrativa respeita aspectos tradicionais da arte cinematográfica, como os atos de um roteiro, por exemplo. A escolha dos aplicativos de vídeo chamada para a criação desses filmes influencia na narrativa e na montagem, porém é perceptível uma grande experimentação entre os diversos aplicativos disponíveis.

Timur Bekmambetov, em 2015, sugere algumas regras para a construção de filmes de computador: 1. Unidade de lugar: o cenário é a realidade virtual em geral e uma tela de computador específica, pertencente a um personagem. A ação nunca sai da tela. O tamanho da tela (os limites do quadro) permanece uma constante. O surgimento de novos elementos visuais tem uma explicação racional e corresponde aos formatos de vida em um espaço virtual: o espectador deve estar constantemente ciente de onde exatamente se originou a ação que ocorre em um determinado momento. O trabalho da câmera é estilizado para se assemelhar ao comportamento da câmera de um dispositivo digital; 2. Unidade de tempo: toda a ação ocorre em tempo real - aqui e agora, enquanto o filme é montado por meio de montagem *in-frame* sem quaisquer transições visíveis (como se filmado em uma tomada contínua); 3. Unidade de Som:

todos os sons do filme vêm do computador. Sua origem sempre pode ser explicada racionalmente; o espectador tem que entender o tempo todo de onde vem a faixa musical.

Esses elementos são possíveis de notar em algumas produções como em *Host* (2020), onde a narrativa se passa inteiramente em uma chamada de vídeo no aplicativo Zoom. Neste caso, não há outra captura da imagem a não ser pela webcam e pelas possibilidades do próprio aplicativo. Sendo assim, uma visão total da tela do protagonista, inserindo elementos de som e filtros que estão disponíveis no computador.

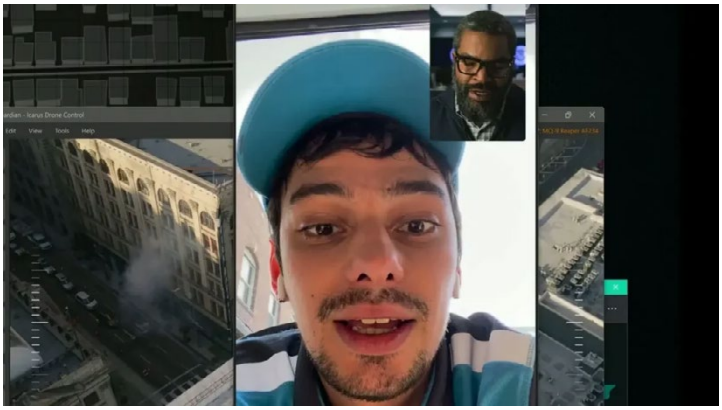
Figura 1: Frame do filme Host (2020)



Host (2020), direção de Rob Savage.

Por outro lado, algumas produções replicam a ideia de multi tela de um computador utilizando câmeras tradicionais de captação, onde a montagem replica os mesmos elementos. O que seria uma falsa sensação de captura direta pelo computador, como acontece em *Missing* (2023) e *Guerra dos Mundos* (2025).

Figura 2: Frame do filme Guerra dos Mundos (2025)



Guerra dos Mundos (2025), direção de Rich Lee.

Contudo, podemos apontar que atualmente o surgimento de experimentações com a tecnologia digital disponível tem destacado o papel da interface na montagem de filmes, Carlos Alberto Scolari cita que "a interface é a mediadora de um intercâmbio que funciona de maneira muito similar à relação entre autor-texto-leitor" (SCOLARI, 2018, p. 226). O computador e o *smartphone* são utilizados como proposta para novos conteúdos, nos quais os filmes podem ser totalmente produzidos e divulgados por um destes aparelhos. Essas narrativas são construídas a partir das novas mídias, debatendo reconfigurações das imagens a partir do ambiente digital e apontando para uma reconfiguração da montagem cinematográfica, que leva em conta

aspectos de usabilidade e de interface de outros *softwares*, como no caso de *desktop films* que consideram as possibilidades e interfaces de programas para videochamadas, ou no caso do cinema *mobile* que insere características dos dispositivos móveis — e até das redes sociais — na narrativa e na montagem.

Esses conteúdos computacionais e de dispositivos nos levam para além da sala escura, ofertando outras formas de vivenciar o filme. Sendo assim, o debate sobre produção, montagem e exibição desses conteúdos deve ser aprofundado para entender outras perspectivas desse "novo cinema" ou dessa "evolução/transformação da linguagem", e se os termos "cinema" e "filme" ainda são válidos para descrever este tipo de produção. Portanto, o conceito apresentado de "appcine" resume as inúmeras formas de criar e exibir narrativas no contexto atual das redes sociais e novas mídias, absorvendo interfaces e modos de exibição dos aplicativos de computador e celular.

Appcine

O termo appcine é um conceito onde resume a forma de produção de cinema que insere novas abordagens na construção de uma transformação da linguagem cinematográfica, tanto na forma de feitura como na forma de consumo. Essas produções que englobam o termo são realizadas diretamente por aplicativos de computador ou de celular, reconfigurando as dimensões do cinema propostas por André Parente, especialmente a forma narrativa e os meios de produção. Ou seja, deixam de ser captadas por grandes aparatos para serem realizadas de forma onde a interface dos aplicativos são o ponto-chave da imagem construída.

Um elemento importante para o estudo é o filme *Grand Theft Hamlet* (2024), que une experimentações que envolvem o cinema, o videogame e a literatura, afinal, é um documentário produzido no GTA online, a partir da peça teatral Hamlet. Este produto fruto de experimentações que envolvem o cinema, o videogame e a literatura é um bom exemplo de um conteúdo expandido (associado ao cinema expandido). Além da narrativa expandir-se para diferentes mídias, também há uma metalinguagem ao criar um documentário em um ambiente online interativo.

Mike Sell (2021) denomina este tipo de conteúdo como "videogame movie", um tipo de narrativa construída inteiramente com plataformas utilizadas para o videogame ou até mesmo na adaptação de um conteúdo de videogame para o cinema. No caso de *Grand Theft Hamlet* a narrativa tem o ponto de vista de um dos jogadores, que busca encontrar outros jogadores no mundo aberto para a realização da peça de Shakespeare dentro do jogo. Sendo assim, é possível identificar uma dupla expansão das narrativas, assim como o encontro de intersecções de jogo, literatura, cinema e teatro. O que leva a associar esse tipo de produção, como também o termo appcine, ao conceito de cinema expandido.

A denominação de "cinema expandido" é originalmente atribuída à Stan VanDerBeek em seu manifesto de 1965 intitulado "*Culture: intercom and expanded cinema, a proposal and manifesto*". A proposta de VanDerBeek centrava-se no desenvolvimento do cinema expandido como dispositivo comunicacional global, propondo os *Movie Dromes* (cúpulas midiáticas), que, insta-

lados em diferentes centros de pesquisas, países e cidades, estariam interconectados a uma biblioteca audiovisual mundial mediada por rede via satélite computacional. Os *Movie Dromes* ofereceram um diálogo imagético entre diferentes culturas, permitindo o agenciamento de um cinema educacional para o desenvolvimento de uma linguagem imagética internacional não verbal, focada na abertura da percepção sobre as imagens-sons produzidas e redimensionadas em rede (VANDERBEEK, 2011, online).

Considerações finais

O texto aqui apresentado é uma atualização das pesquisas desenvolvidas para a criação do termo appcine. Inserindo novas concepções de produção dentro do que conhecemos como desktop films, porém é uma expansão do conceito de filme de computador. Expandindo até mesmo as dimensões do cinema.

Dimensões essas que encontramos em um campo de atualização (ou desconstrução), um campo de "desterritorialização" (Deleuze; Guattari, 2012), onde há um distanciamento, de certa forma, do modo clássico de pensar e produzir o cinema. Sendo assim, discute-se aqui como a arte cinematográfica vem sendo construída e reconstruída na produção de cinema atual através do meio digital, online e artificial, distanciando das dimensões do cinema descritas por Parente.

Referências

Bekmambetov, Timur. *Rules of the Screen movie*: The Unfriended. Manifesto for the Digital Age. Movie Maker. 2015.

DAMASCENO, Alex. *Screenlife e a Audiovisualização do Software: Uma Análise do Filme Amizade Desfeita*. Revista Comunicação & Informação, Goiânia, v. 23, p. 1 - 23, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs.* Vol. 03. Ed. 2. Editora 34: Rio de Janeiro. 2012.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência.* SP: Aleph. 2009.

MACIEL, Kátia. *Transcinema e a estética da interrupção.* Rio de Janeiro: Contracapa;. Mauad, 2009.

MANOVICH, Lev. Post-media Aesthetics. In: KINDER, M.; MCPHERSON, T. (Ed.). *A*

Decade of Discourse on Digital Culture. Berkeley: Univ. of California Press, 2007. 1a

ed., 2001.

MANOVICH, Lev. *Software takes command.* Creative Commons Licence. Nova York, Londres, Sidney, Nova Delí: Blumsburry, 2013.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito*: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. Estéticas do Digital - Cinema e Tecnologia. 2007

SELL Mike. *What Is a Videogame Movie?* Arts 10: 24. https://doi.org/10.3390/arts10020024. 2021.

SCOLARI, Carlos Alberto. *Las leyes de la interfaz:* diseño, ecologia, evolución, tecnologia. Barcelona: Gedise Editorial. 2018.

VANDERBEEK, Stan. *Culture*: Intercom and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto By Stan VanDerBeek. 2011.

https://cultureintercomfbaul.wordpress.com/2011/03/15/movie-drome-stan-vanderbeek/

YANG; Jing. *Media Evolution, "Double-edged Sword" Technology and Active Spectatorship*: investigating "Desktop Film" from media ecology perspective. Dossier BRICS – VIC-IAMCR: Digital Technology, Culture and Communication. Revista Lumina. Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 125 -138, jan./abr. 2020.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema.* New York: P. Dutton, 1970.

Tarkovski e Miró: do Capital Social ao Político[282]

Tarkovski and Miró: from the Social Capital to the Political

Luís Gustavo Baptista e Ribeiro[283]
(Doutorando – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, ECA USP)

Resumo: Apesar de infrequente, a comparação entre o pintor catalão Joan Miró e o cineasta soviético Andrei Tarkovski pode render frutos bastante interessantes. Herdeiros daquilo que Pierre Bourdieu definiu como habitus, ambos saem à sua ancestralidade para repensar sua relação com seu país natal, analisando com criticidade a situação política na Catalunha e na União Soviética. Defendemos, a partir de tudo isso, que suas obras são profundamente terrenas, ou seja, ligadas ao elemento terra.

Palavras-chave: Miró, Tarkovski, Habitus, Bourdieu, Terra.

Abstract: Although infrequent, the comparison between the Catalan painter Joan Miró and the Soviet filmmaker Andrei Tarkovsky can yield highly interesting insights. Heirs to what Pierre Bourdieu defined as *habitus*, both draw on their ancestry to rethink their relationship with their country of origin, critically analyzing the political situation in Catalonia and in the Soviet Union. From this perspective, we argue that their works are profoundly earthly, that is, deeply connected to the element of earth.

Keywords: Miró, Tarkovsky, Habitus, Bourdieu, Earth.

Um esforço aproximativo entre o cineasta Andrei Tarkovski e o artista plástico Joan Miró pode ser visto, no melhor dos casos, como heterodoxo. É certo que sejam artistas mais ou menos contemporâneos entre si: Miró é sênior de Tarkovski por aproximadamente quatro décadas, tendo nascido em 1893, e o soviético, em 1932; mesmo assim, suas datas de falecimento são bastante próximas, nos anos oitenta. Além disso, são os dois europeus: um da União Soviética, outro da Catalunha. Mas talvez parem por aí, em primeira análise, as características biográficas que mais os aproximem. Tarkovski é conhecido por um cinema de associações poéticas, de muito lirismo e de rompimento com a narrativa clássica, mas que, por via de regra, por mais fantasmagorias que proponha, segue ainda uma cartilha narrativa, que não parte para a abstração. Miró, por outro lado, apresenta uma trajetória muito diversa. Primeiro aproximado dos surrealistas, ele foi burilando uma linguagem pictórica própria em seus quadros ao decorrer da sua vida, de símbolos até certa medida concretos. Mesmo assim, no fim da vida ele se afasta até desses símbolos, produzindo telas cada vez mais abstratas. Seu interesse passa a ser muito

282 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 57: Diálogos entre cinema, pintura e a construção do espaço fílmico em perspectiva comparada.
283 | O autor é bacharel em Ciências Moleculares e em Audiovisual pela USP, e mestre em Neurociências também pela USP. Atualmente, cursa doutorado na ECA-USP e atua como produtor de curtas-metragens.

mais a esparsidade e a tensão entre os elementos, que são sublimados nos poucos borrões e linhas que ele permitia chegarem ao quadro. Por esse viés, suas trajetórias parecem até mesmo antagônicas.

Não obstante, apesar dessa aparente divergência estética, nossa proposta com o presente trabalho é analisar um cerne que é comum aos dois. Essa intenção, é mister adicionar, veio muito de uma indagação e curiosidade estéticas do autor. À oportunidade de uma visita ao museu da Fundação Joan Miró em Barcelona, no ano de 2022, fui extremamente atravessado pelo que vi, mesmo que não tivesse muito vocabulário ou compreensão do que aquilo poderia representar. Nesse momento, já tendo algum domínio, ainda que pequeno, das teorias cinematográficas, surgiu em mim essa pulsão comparativa, que tinha por objetivo também aprofundar meu entendimento sobre outras formas de arte, especialmente as do tipo que desafiam a compreensão, apresentando elementos herméticos e incomuns. Recuperando, pois, o que disse André Bazin em sua defesa por um cinema impuro, entendemos que todos esforço no sentido de empréstimo e fusão do cinema com a literatura, com o teatro, com a música, e, claro, com as artes plásticas, é benfazejo (BAZIN, 1952). Nesse sentido, poderíamos estabelecer quais são as características peculiares dessas obras de Miró, e encontrá-las também no cinema, em filmes que outrossim causem estranheza e até certa confusão no espectador.Não tardou para que o nome de Andrei Tarkovski surgisse como possibilidade. Frequentemente acusado de realizar filmes incompreensíveis (TARKOVSKI, 1985), o cineasta se lança, não raro, a uma profunda anamnese da condição e psique humanas. Para isso, no entanto, ele não se distancia do mundo real, caindo em piscologismos ou se perdendo em universos internos. Na verdade, ele usa a seu favor uma materialidade muito proeminente, se baseando na corporalidade e no jogo dos atores, bem como na exploração com a câmera de diversas texturas, temperaturas e movimentos; ele filma, não raro, paisagens naturais com grande interesse, permitindo que o olhar do espectador desvele nelas seus próprios significados.

Miró, por outro lado, ainda que produzisse telas abstratas, estava também muito ligado à materialidade na sua práxis. Primeiro, porque se submetia, ao fim da vida, a grandes esforços para pintar: fazia longos rituais meditativos que o preparavam para que “seu gesto” revelasse a pintura final, mais do que sua mente. O resultado, portanto, assim como os longas de Tarkovski, também buscava se afastar de qualquer intelectualismo, aterrando-se na fisicalidade do momento presente (BRETON, 1941). Segundo, porque, mesmo que fossem em direção à abstração, sempre buscou elementos do mundo natural para suas composições, dos animais às rochas, dos humanos às nuvens. Vale explicitar que os dois artistas foram vocais ao recusar propostas de arte que fossem demasiadamente cerebrais e se colocando como fabricantes de algo mais tangível (ainda que suas obras sejam bastante profundas).

Foi a partir dessa aproximação formal entre os dois que nos lançamos à pesquisa que compõe o presente trabalho. Decidimos, ademais, buscar uma estrutura comparativa que fosse compatível com essa característica comum: notadamente, o seu interesse especial ao mundo físico e natural. Para isso, estabelecemos diversos pontos de contato, que partem da biografia

dos artistas e chegam à sua práxis, e escolhemos dividi-las entre os quatro elementos naturais (terra, fogo, água e ar), cada um deles representando uma característica comum aos dois. Para o escopo desta publicação, nos limitaremos às características ligadas ao elemento terra.

Antes, no entanto, é importante dizer também que escolhemos restringir nosso objeto de pesquisa, escolhendo obras de cada um deles que sintetizassem essa atenção ao que chamamos de materialidade. Para Miró, escolhemos o tríptico "Esperança de um Condenado À Morte", de 1974. Em entrevista, o pintor declarou que terminou as telas no exato dia em que foi executado Salvador Puig Antich, grande ativista contra a ditadura de Franco num período tardio de recrudescimento do regime. Pode haver dúvidas sobre essa linha cronológica, mas o fato é que Miró dedica a ele o tríptico, usando a obra para contemplar a morte, a injustiça. Vivendo exilado, Miró contemplava com pesar a situação que vivia sua Catalunha (Jeffett, 2011). Ainda mais, vê-se nos quadros borrões de tintas nas cores primárias que evocam o mundo natural: azul para a água, vermelho para o fogo, amarelo para a energia luminosa, raios que se propagam no ar. Um material convulsivante, preto, faz as vezes de um terra obliterada, substrato que não fornece mais a estabilidade necessária para ali se firmar, como a Espanha do período.

De outro lado, temos o longa-metragem O Espelho, também de 1974, um esforço semi-autobiográfico do Tarkovski de recuperação de memórias líricas e muito interessantes da sua primeira infância, que mistura místico com o mundo natural, a partir das paisagens vistas em uma casa no campo, que fora o lar do cineasta na infância. Ali, o soviético grava com atenção o musgo e a relva fustigada pelo vento; o fogo crepitando no incêndio da casa de seus vizinhos; belas sequências oníricas em que a mãe do pequeno Andrei molha seus cabelos e a água se multiplica, inundando todo um quarto.

Por isso, acreditamos, funciona bem a estrutura escolhida para nossa análise, já que ela parte de elementos encontrados nas próprias obras. Partamos então, sem mais delongas, ao elemento terra, e como ele está presente nas obras analisadas. Entendemos a terra como o elemento de ancestralidade, de onde os artistas vieram; o local onde estão suas raízes. Como dissemos, a terra é aquilo que fornece o substrato e a estabilidade. O que te faz florir. No caso de Miró, é seu pai, um artesão, com quem aprendeu o manejo de instrumentos que evidentemente o colocaram posteriormente na posição de artista. Vendo o trabalho delicado de seu pai, um ourives que fazia relógios, ele desenvolve suas habilidades manuais e o apreço pela artesania. Tarkosvki, por outro lado, tem o pai poeta, e vai referenciá-lo ao longo de sua trajetória cinematográfica, literalmente citando seus poemas que não foram publicados.

Aqui, utilizamos o conceito de habitus, de Pierre Bourdieu: um conjunto de disposições internalizadas que molda suas percepções, gostos e práticas sociais, sendo fortemente influenciado pela classe social e pelas experiências de vida (BOURDIEU, 1986). No caso de Miró e Tarkovski, é esperado que, dada a sua relação com seus pais, eles persigam a arte da forma como o fizeram. Nesse sentido, afirmamos, são artistas de terra, já que fincados em sua ancestralidade. Eles saem das suas raízes para conseguir chegar mais longe.Além disso, e ainda nos baseando em conceitos de Bourdieu, nossos artistas são igualmente detentores de capital social. Eles constroem redes de relações que os alçam a uma posição de intelectuais (COMBALÍA,

2002; MITCHEL 1984), permitindo que pensem e ajam dessa maneira iconoclasta, complexa, de análise profunda das relações humanas. É aqui que entra a segunda instância desse elemento terra que enxergamos nas obras. Explica-se: ambos estão, de alguma forma, falando sobre o país natal nessas obras. Se colocam de forma crítica e política a examinar a terra de onde saíram. A terra mãe de quem ambos os artistas foram privados em algum momento de suas vidas pelo exílio.

A veem com certa nostalgia ambivalente. Não se restringem a um saudosismo tolo, enxergam e são vocais quanto a contradições dos seus governantes, e ainda são capazes de ver seus compatriotas com afeto. É interessante que muitos críticos de arte acusem Miró e Tarkovski de doisladismos (DANIEL, 2011; SITNEY, 2014), como se demonstrassem uma falta de posição política. Isso, é claro, não se sustenta, ao fazermos a análise dessas obras. O tríptico, bem como O Espelho, são, na nossa visão, extensos exames sobre a condição humana, impregnados de conteúdo político, que analisam a Catalunha e a União Soviética com a complexidade necessária, sem eleger mártires, nem monstros. Suas visões não são, em momento algum, maniqueístas. Tampouco são acríticas, como fazem pensar diversos textos que foram tidos como padrão ouro para entender os dois artistas.

Apenas quem tem um profundo conhecimento de sua terra e a quem é permitido ocupar essa posição de intelectual consegue fazer esse tipo de análise. Dizemos que o elemento terra é profundamente presente nessas obras porque (i) elas seriam impossíveis sem o habitus herdado pelos dois artistas, sendo sua ancestralidade presente em todos os seus esforços; e (ii) porque eles são detentores de um capital social e político que os permitem serem vozes importantes para falar de seu país natal (sua terra, oras!), e dissecá-lo com a atenção que merece. Nesse sentido, afirmamos, são obras de pés bem fincados ao chão: sabem de onde vêm suas raízes, e é justamente sobre esse solo fértil que trabalham.

Referências

BAZIN, A. *Pour un cinéma impur*: défense de l'adaptation. In: BOVAY, GM (Org.) Cinéma: un oeil ouvert sur le monde. Lausanne: Clairefontaine, 1952, p.59-84.

BOURDIEU, P. *Habitus, Code e Codification.* Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Paris, vol. 64, setembro de 1986, p. 40-44.

BRETON, André. *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism* (1941). In: André Breton Surrealism and Painting. Londres: MFA Publications, 1972.

COMBALÍA, V. *Miró's strategies:* Rebellious in Barcelona, Reticent in Paris. In: Joan Miró: Snail, Woman, Flower, Star. Stephan von Wiese e Sylvia Martin (ed.). Düsseldorf: Museum Kunst Palast, 2002.

DANIEL, M. *Joan Miró*: the triptychs. In: Joan Miró: The Ladder of Scape. Marko Daniel e Matthew Gale, ed. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2011.

MITCHELL, T. Andrei Tarkovsky and "Nostalghia". Film Criticism, Vol. 8, No. 3, p. 2-11, 1984.

SITNEY, P.A. *Andrey Tarkovsky:* Russian Experience, and the Poetry of Cinema. New

England Review, Vol. 34, No. 3/4 (2014), p. 208-241.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo* (1985). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Um mesmo problema, duas abordagens: uma análise dos projetos de lei para regulação do VOD no Brasil [284]

The same problem, two approaches: an analysis of the legislative proposals for regulating VOD in Brazil

Luisa Maria Silva de Santana[285]
(Mestrado – PPGCOM/USP)

Resumo: O estudo propõe uma análise comparativa das duas propostas de lei que abordam a regulamentação do VOD no Brasil, as PLs 8889/17 (do deputado federal Paulo Teixeira-PT) e 2331/22 (do senador Nelsinho Trad-PSD), além de análise de discurso sobre os textos de justificativa que as acompanham. Desta forma, busca-se investigar como e de que forma as posições políticas opostas dos autores influencia em suas abordagens sobre a mesma questão, identificando convergências e divergências entre os projetos.

Palavras-chave: Regulação da Mídia; VOD; Streaming; Políticas Culturais; Economia Política da Comunicação.

Abstract: This study proposes a comparative analysis of the two main bills addressing the regulation of video on demand (VOD) in Brazil – Bill PL 8889/2017 (by federal congressman Paulo Teixeira, PT) and Bill PL 2331/2022 (by senator Nelsinho Trad, PSD) – along with a discourse analysis of their accompanying statements of purpose. Thus, it seeks to investigate how and to what extent the authors' opposing political positions influence their approaches to the same issue, identifying points of convergence and divergence between the two proposals.

Keywords: Media Regulation; VOD; Streaming; Cultural Policies; Political Economy of Communication.

Introdução

As plataformas de VOD formam um mercado consolidado de consumo de conteúdo audiovisual, presente em mais de 43% dos domicílios brasileiros[286]. Apesar de sua expansão ao longo da última década, ainda não existe uma legislação específica que regulamente esse tipo

284 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 4 – HISTÓRIA E POLÍTICA NO CINEMA E AUDIOVISUAL DAS AMÉRICAS LATINAS E DOS BRASIS – Sessão 7 – Coordenação: Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva.

285 | Roteirista, pesquisadora audiovisual e mestranda do PPGCOM/USP, Luisa Santana é graduada em Ciências Sociais pela UFF e pós-graduada em Cinema Documentário pela FGV CPDOC.

286 | Fonte: IBGE. Agência de Notícias. Streaming estava presente em 43,4% dos domicílios com TV em 2022. 2023. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38306-em-2022-streaming-estava-presente-em-43-4-dos-domicilios-com-tv. Acesso em: 5 abr. 2025.

de atividade. A regulamentação do setor é apontada como estratégica para a criação de novas fontes de arrecadação, o fortalecimento da produção audiovisual nacional e a valorização de conteúdos brasileiros nos catálogos das plataformas, conforme destacado em relatórios recentes da ANCINE (MINC/ANCINE, 2023).

Adereçando esse problema, dois projetos de lei se destacaram nas instancias legislativas: a PL 2331/22, de autoria do senador Nelsinho Trad, do PSD-MS, o PL 8889/17, de autoria do deputado federal Paulo Teixeira, do PT-SP. Em 2025, o PL 2331/22 foi apensado ao 8889/17 ao chegar na Câmara, de forma a unificar a discussão, uma vez que os dois projetos abordavam o mesmo tema. O PL 8889/17 foi aprovado na Câmara e segue em tramitação.

Ainda que tratem do mesmo objeto, os projetos foram apresentados por parlamentares de campos políticos opostos – o que não deveria, por si só, ser um assunto polêmico. No entanto, no atual cenário político do Brasil, onde o investimento público no setor cultural se tornou um tópico divisivo, o assunto acaba se tornando espinhoso. Tendo em vista este cenário, esta pesquisa busca compreender de que forma as posições políticas opostas dos autores se refletem em suas abordagens propostas para solução de um mesmo problema e em suas repercussões.

Análise comparativa

A análise comparativa concentrou-se nas versões originais dos dois projetos quando foram submetidos pelos autores, e considerou seis eixos centrais: definição de CAvD, definição de VOD, tributação, cotas de conteúdo brasileiro, proteção à produção independente e competência regulatória. Embora ambos reconheçam a necessidade de regulamentação, as abordagens divergem de forma significativa. A tabela a seguir demonstra a comparação entre esses pontos em cada um dos projetos:

TEMAS	PL 8889/17 (Dep. Paulo Teixeira – PT)	PL 2331/22 (Sen. Nelsinho Trad – PSD)
DEFINIÇÃO DO CAvD	Definia a oferta do serviço de vídeo sobre demanda, abrangendo o streaming por assinatura (VOD), transação (TVOD) ou gratuito com publicidade (AVOD).	Enquadrava "agentes econômicos de vídeo sobre demanda", sem detalhar categorias.
DEFINIÇÃO DO VOD	"atividade destinada à oferta de conteúdo audiovisual para aquisição avulsa, destinado à preservação pelo destinatário ("download") ou ao direito de acesso ao mesmo ("streaming"), mediante o uso de recursos de telecomunicações que lhe sirvam de suporte, a seu pedido e em momento por ele determinado" (BRASIL, 2017, p.1)	"oferta de conteúdo audiovisual previamente selecionado ou organizado em catálogos, a partir de quaisquer tecnologias, redes ou plataformas, contratado por evento, a pedido e em horário determinado pelo usuário, ou mediante assinatura, com acesso ilimitado às obras disponíveis." (BRASIL, 2022, p.2)

TRIBUTAÇÃO	Estabelecia um pagamento progressivo do imposto CONDECINE: iniciando em 0% para plataformas com receita de até 3,6 milhões/ano e de até 4% para plataformas com receitas de mais de 70 milhões/ano no BR. Colocava a possibilidade de até 30% de desconto sobre o imposto devido direcionando o recurso para aquisição de direitos, licenciamento e produção de obras brasileiras de produção independente. 30% dos recursos recolhidos deveriam ser destinado à produções do Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Estabelecia multas em caso de descumprimento das recomendações.	Estabelecia um pagamento progressivo do imposto CONDECINE: iniciando em 0% para plataformas com receitas de até 4,8 milhões/ano e até 4% para plataformas com receitas de mais de 70 milhões/ano no BR. Colocava a possibilidade de até 50% de desconto sobre o imposto devido direcionando o recurso para aquisição de direitos, licenciamento e produção de obras brasileiras.
COTAS DE CONTEÚDO BRASILEIRO	Dependia do tamanho da plataforma, não podendo ser menos que 2% das horas de conteúdo para empresas pequenas, e no mínimo 20% para grandes empresas. Desses 20%, no mínimo 50% de obras de produtoras brasileiras independentes. Adiciona também obrigatoriedade de fornecer visibilidade, destaque e promoção desse conteúdo pelo algoritmo da plataforma.	Não havia previsão de cota mínima de conteúdo brasileiro obrigatória. Apenas propunha um incentivo de dedução do imposto para as produtoras que produzissem ou licenciam conteúdos brasileiros na mesma proporção da aplicação do CONDECINE.
PRODUÇÃO INDEPENDENTE	Destacava a necessidade de produção independente no estabelecimento das cotas e adicionava também esse destaque na porcentagem de desconto de imposto.	Abordava o desconto do imposto para licenciamento e produção de obras brasileiras, sem mencionar a necessidade de ser independente.
COMPETÊNCIA REGULATÓRIA	Atribuía maior responsabilidade à ANCINE, definindo sua responsabilidade de fiscalizar e multar as empresas, regular as cotas, arrecadar os tributos e cobrar das empresas acesso à informações sobre dados de oferta e consumo de conteúdos.	Menciona a ANCINE junto da ANATEL dentro do escopo que já existia na lei que propunha a alteração (MP 2228-1), mas não define a responsabilidade da Agência com as alterações propostas.

Assim, podemos observar diferenças na forma como cada um dos projetos aborda a regulação do VOD em suas propostas: o PL 8889/17, do deputado Paulo Teixeira do PT, tinha uma perspectiva de regulação dentro de uma visão mais ampla adicionando questões como a regionalização dos conteúdos; necessidade de fornecer acessibilidade; e preocupações sobre as questões inerentes à economia de dados e atenção, definindo que as empresas deveriam oferecer à ANCINE uma transparência sobre os dados de consumo.

Já o PL 2331/22, do senador Nelsinho Trad do PSD, se apresentava mais enxuto e focado, com uma abordagem mais restrita à questão tributária, sem maiores definições sobre o tipo de atividade CAvD e as responsabilidades das plataformas sua atuação no Brasil. Seu foco era centrado em um ajuste tributário pontual. Carregando uma perspectiva industrialista, demonstrava um foco na produção de novos conteúdos, mas sem maiores preocupações com as questões de distribuição e visibilidade do conteúdo brasileiro nas plataformas de streaming.

Essa diferença de visão do que deveria ser regulado e destacado em cada um dos projetos de lei não se reflete da mesma forma nos textos de justificativa que os acompanham, onde são mais semelhantes. Ambos os textos justificam sua proposta destacando a importância das big techs contribuírem para a indústria audiovisual brasileira para atuar no território, e também mencionavam ter como objetivo a correção de assimetrias legislativas e tributárias entre outras modalidades de serviço de distribuição de conteúdos audiovisuais, como as TVs por assinatu-

ra. Sendo assim, é possível observar uma similaridade na justificativa das duas propostas. No entanto, no caso do PL 2331/22, essa defesa não se traduz plenamente em instrumentos regulatórios efetivos no texto normativo.

Conclusões

O conceito de partido ou representante "de direita" ou "de esquerda" no Brasil é cheio de peculiaridades. Modelos de escala de espectro ideológico que foram utilizados em outros países, muitas vezes não se encaixam na realidade brasileira (TAROUCO, MADEIRA, 2013, p.157-158). Essa complexidade pode ser observada no caso dessa análise comparativa entre projetos de lei sobre o mesmo tema, mas submetidas por políticos opostos no espectro ideológico. Embora os dois projetos reconheçam a urgência da regulamentação do VOD, suas abordagens refletem concepções distintas sobre o papel do Estado e do mercado na economia da cultura.

Há diferenças claras entre os dois projetos que obedecem as associações comumente feitas à abordagens "de esquerda" ou "de direita" sobre o tópico regulatório: o projeto do deputado "de direita" Nelsinho Trad, tinha abordagem mais alinhada ao neoliberalismo, com abordagem econômica totalmente restrita ao tributarismo, aumentando a possibilidade de isenção fiscal para as empresas e estabelecendo menos competências regulatórias aos aparelhos do Estado; enquanto o projeto do deputado "de esquerda", Paulo Teixeira, fortalecia a presença estatal na discussão estabelecendo as responsabilidades da ANCINE e adicionava princípios norteadores que deveriam guiar a oferta de CAvD, que incluíam por exemplo a "promoção de diversidade cultural". A posição partidária dos autores das leis se reflete diretamente em suas abordagens sobre o tema da economia da cultura, um numa perspectiva mais protecionista da cultura nacional; e o outro com um viés mais tributarista e neoliberal.

Os dois projetos demonstram fortes preocupação com a flexibilidade do mercado, e ainda são incompletos em relação às recomendações do relatório da ANCINE (2023, p.40-43), que recomendava que se abordasse também a proteção dos direitos autorais patrimoniais das obras brasileiras, por exemplo.

É importante notar que os dois projetos se distinguiam mais nessa versão inicial dos textos. Conforme o debate avançou nas comissões em suas respectivas casas legislativas, os dois projetos ganharam novos contornos e suas convergências aumentaram. Até que, no final de 2025, o PL 2331/22 foi anexado ao 8889/17 e os dois foram unificados. Entretanto, apesar das crescentes convergências entre os dois projetos, apenas um deles foi alvo de fake news quando foram colocados para votação na Câmara: aquele formulado pelo deputado do PT[287].

[287] | Em maio de 2024, o PL 8889/17 esteve no centro de uma campanha de desinformação que acusava o projeto de favorecer a Globo em detrimento das plataformas de streaming e de taxar o Youtube e demais redes sociais audiovisuais, além de censurar os seus conteúdos e encarecer os serviços. A campanha foi protagonizada principalmente por deputados da direita/extrema-direita brasileira, como Marcel Van Hattem (NOVO/RS), Nikolas Ferreira (PL/MG) e Eduardo Bolsonaro (PL/RJ). Fonte: *PL da Rede Globo? Entenda a nova fake news bolsonarista.* Revista Fórum, 2024. Disponível em: https://revistaforum.com.br/politica/pl-da-rede-globo-entenda-a-nova-fake-news-bolsonarista/.

Historicamente, uma das questões que mais mobilizou o viés direitista nos temas de relativos à mídia e comunicação foi a questão da regulamentação, com fortes mobilizações de conjuntos e partidos da direita para atrasar ou barrar discussões sobre o assunto nas instâncias legislativas. “Estamos lidando, portanto, com um velho comportamento, atualizado com os novos recursos da tecnologia de comunicação e consolidado pela formação de hábitos arraigados de consumo de entretenimento e de informação ao longo dos anos.” (LIMA, 2015, p.94).

A análise das abordagens propostas por dois políticos de espectro políticos opostos para o mesmo problema da regulamentação do VOD, evidencia como a cultura se mostra como um campo de disputa ideológica. Pelo papel fundamental da cultura de massa para a construção de hegemonias e um conceito unificado de nação (MARTÍN-BARBERO, 1997), a indústria cultural ganha centralidade nos conflitos entre partidos de direita e de esquerda no Brasil. As campanhas de desinformações acionam conceitos consolidados no imaginário popular e que mobilizam fortes emoções no público ao usar palavras como “censura”, usando ferramentas discursivas que buscam fixar como verdadeiras informações errôneas ou inverídicas, gerando uma recepção negativa à temas relativos à cultura (PINTO, 2006, p.80). E temas relativos à difusão cultural e a expressão artísticos, foram cooptados pela direita brasileira para promoção de uma guerra cultural, como pode ser percebido também nos ataques de desinformação sofridos também pela lei Rouanet (MACHUY et al, 2024, p.367).

Agora, numa sociedade midiatizada (COUTRY, HEPP, 2013), as campanhas de desinformação foram utilizadas no caso do debate sobre a regulamentação do VOD para fixar como verdade uma imagem negativa sobre um tema que ambos os lados concordam ser urgente e necessário, ainda que haja divergências sobre como abordá-lo – e que caminhem, cada vez mais, para uma convergência. No debate sobre a formulação de políticas culturais, o fato das propostas serem mais opositoras ou mais parecidas parece secundária: a polarização é mais sobre uma questão de princípio. Quando as políticas culturais estão em debate elas são mobilizadas com centralidade no cabo de guerra político-ideológico-partidário, porque o que é colocado em xeque é a visão de Brasil que queremos.

Referências

BRASIL. Câmara dos Deputados. PROJETO DE LEI. Dispõe sobre a provisão de conteúdo audiovisual por demanda (CAvD) e dá outras providências. *Projeto de lei nº 8889/2017*. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2157806&fichaAmigavel=nao. Acesso em 03 out. 2024

BRASIL. Senado Federal. PROJETO DE LEI. Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001, e a Lei nº 12.485, de 2011. *Projeto de Lei nº 2331/2022*. Disponível em: https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/154545. Acesso em: 03 out. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura; ANCINE. Grupo de Trabalho VOD. *Relatório final do GT VOD*. Brasília, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorio-final-gt-vod/relatorio-final-gt-vod2023.pdf. Acesso em: 03 out. 2024.

COULTRY, Nick, MEJIAS, Ulisses. *The Costs of Connection*: How Data is Colonizing Human Life and Appropriating it for Capitalism. Stanford University Press, 2019.

LIMA, Venício A. de. *A direita e os meios de comunicação.* In: CRUZ, Sebastião Velasco e; KAYSEL,

André; CODAS, Gustavo (Org.). Direita, volver! O retorno da direita e do ciclo político brasileiro. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015. p. 91-114.

MACHUY, Camilla; SCHNEIDER, Marco; SEIXAS, Priscila. *Inimigo à esquerda*: Conservadorismo brasileiro e as origens da guerra contra a cultura. In: Dossiê A Imagem Viva: temporalidades e transformações na cultura visual. v. 27, n. 1, 2024.

MARTÍN-BARBEIRO, Jesús. *Redescobrindo o povo*: a cultura como um espaço de hegemonia. In: Dos meios às mediações: comunicação. cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997. P. 90-126.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Elementos para uma análise de discurso político*. In: Barbarói: revista do Departamento de Ciências Humanas e do Departamento de Psicologia. Santa Cruz do Sul, RS. N. 24 (jan./jun. 2006), p. 78-109.

TAROUCO, Gabriela da Silva; MACHADO, Madeira Rafael. *Partidos, programas e o debate sobre esquerda e direita no brasil*. In Revista de Sociologia e Política. 2013, 21(45), p. 149-165. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23827809011. Acesso em: 03 out. 2025.

Corpos em opacidade: uma história de Taipei[288]

Opaque bodies: a Taipei story

Luiz Afonso Morêda
(Centro Universitário Armando Alvares Penteado)

Resumo: Este trabalho visa investigar a qualidade da presença dos corpos no filme História de Taipei (1985), de Edward Yang, partindo de uma noção de transparência observada na forma do filme que encontra uma resistência nas suas personagens, que se tornam, cada vez mais ao longo da obra, rarefeitas e opacas. O estudo visa situar Edward Yang, por oposição aos seus contemporâneos, em um determinado momento da história do cinema, investigando um trabalho de representação difícil de ser rastreado.

Palavras chave: Naturalismo, maneirismo, cinema contemporâneo, mise-en-scène, estilo cinematográfico.

Abstract: This paper aims to investigate the quality of the presence of bodies in the film *Taipei Story* (1985), by Edward Yang, based on a notion of transparency observed in the film's form that encounters resistance in its characters, who become increasingly rarefied and opaque throughout the work. The study seeks to situate Edward Yang, in contrast to his contemporaries, at a specific moment in film history, investigating a form of representation that is difficult to trace.

Keywords: Naturalism, mannerism, contemporary cinema, mise-en-scène, cinematographic style.

Um homem retorna para casa após uma noite na qual perdeu tudo, inclusive seu carro. Ele anda em uma estrada vazia. Um táxi passa por ele, mas ignora os seus gritos e chamados. O homem corre atrás do táxi, que segue impassível e então, um corte: passamos para um plano em que a câmera está acoplada ao carro em movimento e que enquadra o rapaz correndo — ele persegue, dessa forma, o carro e a câmera ao mesmo tempo. A tomada segue por um tempo, o veículo em movimento, o homem cada vez menor no quadro, pois a câmera se distanciou, até que o táxi vira a esquina e esse homem desaparece no plano: ele é abandonado na estrada — pelo carro, pelo filme. Essa cena de *História de Taipei* expõe a dupla natureza da obra. O corpo errante que persegue o carro/câmera possui uma dualidade. Ele é, de uma só vez, um homem desesperado para chegar em casa, abandonado por um carro, e também uma efígie, um fantasma, aprisionado nos limites do quadro do filme, abandonado pela câmera, e que a persegue em busca de uma saída. Dessa forma, encarada dessa maneira, a cena pode ser vista como uma síntese deste longa-metragem, notadamente marcado por personagens que buscam uma saída de Taipei.

288 | Trabalho apresentado no no XXVIII Encontro SOCINE na sessão Eixo Temático: ET 3 – Fabulações, realismos e experimentações estéticas e narrativas no cinema mundial

Ao colar o ponto de vista da câmera ao carro e abandonar o personagem, Yang produz uma quebra dentro da proposta naturalista do filme. A visão de cinema que até então o filme apresentava, a de um certo ilusionismo, proposta que parece confiar no caráter ontológico da imagem cinematográfica — que sempre nos leva a crer que os corpos representados guardam algo de seus modelos originais e devem ser analisados a partir das propriedades desses modelos, os corpos orgânicos — é interrompida, desafiada, pela encenação que coloca o personagem nessa posição vulnerável, diante de uma auto-consciência, perante a demiurgia de seu criador. Revela, por assim dizer, algo que parecia estar presente ao longo do filme, mas subterrâneo: uma espécie de latência, de opacidade na presença dessas personagens. A tensão entre uma câmera invisível que proporciona uma transparência, mas que encontra na presença desses corpos algo de indecifrável e misterioso.

A trama de *História de Taipei* é relativamente simples e verossímil. Lung (Hou Hsiao Hsien) — o rapaz abandonado na estrada — e Chin (Tsai Chin) formam um casal de jovens de classe média que possuem, ao início da obra, o sonho, em conjunto, de se mudar de Taipei para os Estados Unidos. Ele, antigo jogador de beisebol, ainda grande entusiasta do esporte, gasta algumas de suas noites assistindo jogos na televisão, trabalha no setor de importação/exportação de tecidos; ela tem um cargo administrativo menor em um escritório, diretamente ligado ao crescimento e desenvolvimento de Taipei. A família de Lung mora nos EUA e representa para o casal a ponte que possibilitará a mudança de país.

Por outro lado, há uma força que os puxa para Taipei, e ao longo do filme Lung se transforma em um antagonista ao desejo de Chin, conforme percebe que não quer sair de Taiwan. Ela olha para frente, para o futuro, e ele para trás, para a história construída em Taipei, que o impele de um senso de urgência em permanecer. Em algum lugar, os dois são prisioneiros nesta cidade e o filme acompanha essa busca incessante e sem sucesso enquanto registra as transformações que ocorrem nesse processo[289]. A trajetória de ambos os personagens é permeada pelo encontro com outras pessoas, colegas de trabalho, antigos amores, amigos, amantes, que dignificam e os ajudam a elaborar a vida em Taipei.

Na fatídica cena da estrada, sozinho, Lung está destituído de seus bens materiais, sem apartamento, sem carro, sem namorada, sem planos. Ele é reduzido a um corpo. A construção narrativa do filme encaminha Lung para essa cena nessas condições, isto é, a cena na qual o regime naturalista do filme encontra sua fissura, quando o personagem tenta escapar do ecrã, converge com um ponto na narrativa em que foi reduzido a quase nada, restando apenas o fundamental. Ignorado pelo táxi, a cena prenuncia uma cena posterior, uma das últimas do filme, em que Lung, novamente nessa mesma estrada, confronta um rapaz que o segue e, ao entrar em combate corporal com ele, é esfaqueado e morre. O momento em que Lung perdeu tudo, no qual resta apenas seu corpo é já a sua morte. A descrição das cenas e da trama do filme é importante pois a morte de Lung indica que o seu corpo não é suficiente para constituir uma presença. Quando só lhe resta o seu corpo é como se ele se transformasse em um fantasma

289 | Nos anos 80, a ilha passa por um processo de expansão urbana, conforme passa a se mover para setores ligados à tecnologia e a receber mais investimento direto estrangeiro; nos anos 70, o governo estadunidense tinha reconhecido a República Popular da China, relegando Taiwan a um isolamento diplomático; além disso, dois anos após a realização do filme, tem início a redemocratização da ilha, após mais de 40 anos sob lei marcial.

— o que é corroborado pelas cenas seguintes, nas quais o seu corpo[290], bem como o de outros personagens, ganha algo de rarefeito, beirando o intangível, consolidando uma transformação na qualidade da presença dos corpos na obra.

Com efeito, o cinema de Edward Yang se encontra inserido em um período histórico no qual alguns teóricos percebem um esgotamento da representação fílmica. No mesmo ano de lançamento de *História de Taipei*, é publicado o dossiê "Le cinéma à l'heure du maniérisme" na revista *Cahiers du cinéma*, no qual Alain Bergala pontua em um conjunto de filmes e realizadores da época uma unidade perante uma dificuldade de rodar um único plano; seria o "momento maneirista" do cinema (Bergala apud Oliveira Jr., 2010). Embora pudéssemos aproximar *História de Taipei* mais do segundo grupo classificado por Bergala, o da lentidão, do enredo desdramatizado, da narrativa rarefeita (Wim Wenders, Jim Jarmusch) do que do primeiro grupo, o da hipérbole e da tensão formal, a aproximação não se concretiza plenamente.

Em um breve texto sobre o cineasta japonês Mikio Naruse, Edward Yang elogiou o "estilo invisível" do realizador, cuja principal qualidade ele colocou como o fato de que "ele nunca tentou me impressionar de que era um grande diretor" (Yang, 1998). Embora não se deva traçar uma relação imediata entre os dois artistas, ao menos não no âmbito de uma herança formal a ser ultrapassada, como no caso dos maneiristas, pode-se dizer que em *História de Taipei*, como em toda obra de Yang, os traços estilísticos do cineasta são dos mais sutis. Prevalece o *raccord* no eixo, uma montagem que costura sem saltos os espaços e ações, uma câmera que parece estar sempre no lugar certo, de modo a passar a ilusão de que ela nem mesmo existe, isto é, a imagem não chama atenção para si. Mesmo nos planos mais rebuscados, com superfícies espelhadas, reflexos, luzes diversas que incidem no plano, criando composições plásticas, complexas, tudo está integrado em uma continuidade espacial, temporal, estilística. Tal frontalidade coaduna a visão de um regime naturalista sobre o qual o filme, a princípio, opera. Por naturalista entende-se o trabalho em prol de uma "invisibilidade dos meios de produção de sua realidade", procurando "anular a sua presença como trabalho de representação" (Xavier, 2005, p.41).

A admiração manifesta de Edward Yang por Mikio Naruse indica não só pistas sobre uma inclinação estilística daquele, como permite uma aproximação muito útil para se pensar o cinema do realizador taiwanês[291]. Mas existe alguma coisa, no entanto, que difere a representação que toma lugar nesse filme de 1985 da que ocorre em um filme de Mikio Naruse, por exemplo. Embora grande parte da obra do realizador japonês tenha se dado nos anos logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, aquele mundo ainda permitia uma representação direta, na qual a fórmula "discurso = real", isto é, o filme como uma janela para o mundo, ainda era possível.[292]

290 | Entende-se aqui um limiar entre registro e caracterização; a rarefação que toma conta das personagens ocorre em ambos os níveis, tanto na forma com que são filmados como em seus comportamentos e gestos.
291 | Assim como o japonês, cuja carreira foi ofuscada por contemporâneos e conterrâneos — Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu —, cujos filmes ganhavam destaque por estilos mais evidentes, Edward Yang também foi ofuscado pela atenção dada a outros cineastas radicados em Taiwan na mesma época, como Hou Hsiao Hsien e Tsai Ming Liang.
292 | Não à toa, o texto de Yang sobre Naruse chama-se "Generosidade: o estilo *invisível* de Mikio Naruse" [grifo meu] (Yang, 1998)

Retomando o texto que Yang escreveu sobre o realizador, ele cita a última cena do filme *Midareru* (em português, *Tormento*), de 1964. Na obra, uma viúva da Segunda Guerra vive com a família de seu falecido marido, como era o costume da sociedade japonesa da época em casos assim, tomando conta do supermercado do qual ele era o dono. Ela se encontra em um dilema entre aceitar essa fatalidade da vida ou seguir em frente, começar uma nova família com outra pessoa, mas nesse processo acaba por desenvolver um sentimento pelo cunhado — irmão do marido morto — e na última parte do filme os dois fogem juntos. Yang descreve no texto a última cena da obra, quando, em um hotel em outra cidade, o cunhado sofre um acidente e morre. O corpo é levado e a protagonista, ao saber do que ocorreu, corre em direção ao grupo que carrega o corpo. A câmera acompanha com um movimento de *travelling* durante um longo momento até que acaba com um *close* dessa mulher que, eventualmente, para de correr e o desespero que figurava no seu rosto desaparece — então o filme acaba.

No texto, Yang elogia não só a frontalidade da cena, mas essa parada súbita no movimento da personagem como fruto de uma "generosidade" de Naruse, que em seguida encerra o filme sem tempo para explorar ou exagerar sentimentalmente a cena, cujo teor é muito pesado. No entanto, chama a atenção a similaridade dessa sequência com as circunstâncias que encerram *História de Taipei*. As duas últimas cenas do filme são, respectivamente: Chin adentrando um escritório vazio, acompanhada de sua antiga chefe que acaba de lhe oferecer uma nova oportunidade de trabalho; e o corpo de Lung sendo recolhido na rua, enquanto policiais e o que parece ser um legista ou médico conversam e fumam cigarros. A segunda cena interrompe a primeira como um *insert*, e então retornamos ao escritório. Yang corta de um plano geral para um plano médio, em que vemos Chin de costas, a frente do seu rosto refletida no vidro da janela. Em seguida ele corta para um *close*, em que perdemos a referência do corpo dela e vemos apenas o reflexo do seu rosto no vidro. Não mais a frontalidade que Yang elogiava, mas entre câmera e atriz agora parece se impor uma superfície, um reflexo, como se não fosse mais possível filmar os corpos, apenas suas imagens.

Para além da forma como são filmadas a sequência final dos dois filmes, chama atenção como as duas protagonistas agem perante o que ocorre. No filme de Naruse, a personagem principal, em um pequeno hotel no interior do Japão, sabe que aconteceu algo com o seu amado: alguém a avisa, ela vê o corpo sendo retirado à distância, e persegue o grupo que leva o falecido embora, visivelmente triste e desesperada. Há, por assim dizer, uma clareza na emoção e um sentido que é construído através do *raccord* entre os planos (em um plano ela olha, no outro vemos o que ela olhou).

Em *História de Taipei* não sabemos sequer se Chin tem conhecimento da morte de Lung, tão separadas são as duas vidas na metrópole. O corpo dele não é retirado às pressas, nem há ninguém para trazer a notícia, apenas médicos e policiais fumando cigarro em uma manhã comum, enquanto o sangue é limpado da rua. Yang contrapõe as suas duas personagens principais, o que indica que Chin pode saber do ocorrido mas, estando consciente ou não, ficamos com uma personagem que olha para cidade, completamente fria, sem transparecer emoção e sem ver a morte que ocorreu.

Uma série de ações contrastam essa última cena do filme de 1985 à última cena do filme de Naruse, e corroboram e consolidam a opacidade com a qual a obra flertava. É uma questão de encenação: primeiro, a personagem não é filmada de frente, mas de costas. Na frente do seu corpo não há a vastidão do mundo, para qual o seu olhar pode se direcionar, mas uma superfície espelhada e um mar de prédios. Em segundo lugar, lá onde Naruse empregava o corte de um plano médio para um *close*, fazendo o movimento natural do cinema clássico de se aproximar da personagem no pico de emoção, Yang também o faz, mas concede um *close* da imagem da personagem, um plano de seu rosto refletido na janela. Por fim, para além da forma como são encenadas e decupadas, as cenas diferem também em suas personagens. Chin encerra o filme — a essa altura já vemos apenas o seu reflexo — colocando um óculos escuro, o que cela de uma vez por todas a opacidade com a qual o filme flertava, na medida em que nos esconde até mesmo os olhos da personagem.

Com essa última ação Edward Yang promove para o espectador a obstrução do olhar da personagem, componente essencial na encenação[293]. Primeiro, a obstrução pelas vias formais — a recusa ao *raccord* de olhar empregado por Naruse —, depois na própria diegese, as "janelas para alma" da personagem nos são vedadas, consolidando a opacidade com a qual ele flertava e acabando com a sugestão de transparência, o que à essa altura também revela algo sobre a própria personagem: não mais, como em Naruse, desesperada, com olhos vivos cheios de emoção, mas fria, dissimulando seus sentimentos. Muda-se a forma de filmar, mudam-se as vidas que são filmadas.

A discussão contemporânea:

Quando Edward Yang realiza *História de Taipei* o mundo já é outro. Depois de muitos anos morando nos Estados Unidos, onde presenciou a ebulição cultural dos anos 70, no começo da década de 80, trabalhando em um dos laboratórios pioneiros de microchips em Seattle, Yang retorna para Taiwan e encontra um país alavancado industrialmente, em completa transformação, às vésperas de pôr fim ao regime de lei-marcial que vigorava desde os anos 40. De fato, esse momento de mudança cultural é o objeto e tema do filme — em determinado momento um personagem que trabalha no ramo de construção civil diz para Chin, ao olhar do alto de um edifício para cidade, que já não consegue diferenciar os prédios que ele construiu dos outros. Mas essa passagem que o filme registra, o ocaso de um novo mundo, pode ser observada enquanto movimento dentro da própria história do cinema — o crescimento do uso do digital, a quantidade de filmes que tentam ao longo dos anos 90 dar cabo de uma nova etapa que o mundo parece se encontrar. Para ficar no terreno do Novo Cinema Taiwanês: o mundo que o pai de Chin, o personagem mais antiquado e saudosista em *História de Taipei,* parece habitar, esse mundo que está sumindo, já não possui vestígios em filmes posteriores como *Millennium Mambo* (2001), de Hou Hsiao Hsien ou *Os Rebeldes do Deus Neon* (1992), de Tsai Ming Liang. O filme de Yang talvez seja um dos últimos a mirar esse passado, quase como por uma última vez, a despedir-se.

293 | No limite, Yang também é vítima dessa obstrução, na medida em que igualmente não pode saber para onde Tsai Chin, a atriz, está a olhar, uma vez que ela colocou os óculos, o que é interessante pois revela também uma mudança no âmbito do próprio processo de filmagem.

Referências bibliográficas:

ANDERSON, John. Edward Yang. Illinois: University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2005.

AUMONT, Jaques. O Cinema e a Encenação. Tradução: Pedro Elói Duarte. Portugal: Edições Texto e Grafia, 2006.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. *Cahiers du Cinéma*, nº 566, dezembro de 2002.

BRENEZ, Nicole. *On The Figure In General And The Body In Particular.* Translation: Ted Fendt. New York: Anthem Press, 2023.

BURCH, Noel. *Life to those Shadows*. Translation: Ben Brewster. California: University of California Press, 1990.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma* 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LALANNE, Jean Marc. Que plano é esse? Tradução: Ruy Gardnier. Cahiers du Cinéma nº569, 2002. Disponível em: https://cultureinjection.wordpress.com/2017/12/07/texto-que-plano-e-esse-por-jean-marc-lalanne-2002/ Acesso em jul 2025.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. 2010. *O Cinema de fluxo e a mise-en-scène*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - USP, São Paulo, 2010

WILSON, Flannery. *New Taiwanese Cinema in focus: Moving Within and Beyond the Frame*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YANG, Edward. Generosidade: El invencible estilo invisible. 1998. In: HASUMI, Shigehiko e YAMANE, Sadao. *Mikio Naruse*. San Sebastian: Festival Internacional de Cine de San Sebastian, 1998.

Música clássica e cinema autoral francês contemporâneo: recorrências e tecnologia[294]

Classical music and French contemporary author cinema: recurrences and tecnology

Luíza Beatriz A. M. Alvim[295]
(Doutora – Universidade de São Paulo)

Resumo: Apresentamos o resultado de mapeamento do uso de música clássica ocidental em 51 filmes franceses selecionados a partir dos festivais de Cannes, Veneza e Berlim dos anos 2010. Há uma concentração de repertório antigo (Bach, Vivaldi e Mozart), com pouco uso de música contemporânea. Esteticamente, a música clássica é utilizada como pontuação, em momentos-chave e no clichê de sua associação a classes abastadas e intelectuais. Questionamos o quanto algumas recorrências se devem a algoritmos.

Palavras-chave: Cinema francês, música clássica, cinema contemporâneo, cinema autoral, algoritmos.

Abstract: The result of an investigation about the use of Western classical music in 51 French films is presented. The films were selected from Cannes, Venice, and Berlin film festivals of the 2010s. There is a concentration in older repertoire (Bach, Vivaldi, and Mozart), and little use of contemporary music. Aesthetically, classical music is used as punctuation, at key moments, and in the cliché association with wealthy and intellectual classes. The role of algorithms in some recurrences is questioned.

Keywords: French cinema, classical music, contemporary cinema, author cinema, algorithms.

Este texto faz parte de pesquisa de pós-doutorado sobre o uso de música clássica ocidental preexistente em cinemas autorais contemporâneos da década de 2010. Ele contém os resultados de análise do *corpus* francês, que corresponde a 51 filmes num total de 132. Para chegarmos a esses filmes, fizemos mapeamento das mostras principais dos festivais de Cannes, Veneza e Berlim de 2011 a 2020 (no caso de Cannes, utilizamos também a mostra secundária *Un certain regard* e estendemos a pesquisa até 2021, visto que a edição de 2020 foi atípica; no caso de Veneza, utilizamos igualmente a mostra *Orizzonti*), selecionando os filmes com uso de música clássica ocidental preexistente com auxílio de informações contidas no IMDb e no site francês Cinezik.

294 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 1 do Seminário Temático "Histórias e tecnologia do som no audiovisual".
295 | Doutora em Comunicação (UFRJ) e em Música (UNIRIO), graduada em Cinema (UFF), mestre em Letras (UFF) e pós-doutora em Música (UFRJ). É pós-doutoranda da ECA-USP com bolsa CNPq.

Para a análise do uso estético da música, os 51 filmes foram visualizados e analisados por meio de técnicas de análise fílmica. Levando em conta que são diretores autorais, buscamos suas motivações para as escolhas musicais por meio de entrevistas. Correlacionado com isso, Gorbman (2007) associa o que chama de "música de autor" às escolhas de diretores melômanos. Ela considera também que o uso de tecnologias digitais facilita o controle da música e de sua montagem no filme pelo diretor.

Em artigo anterior (ALVIM, 2023), com um *corpus* mais reduzido, já questionávamos certas recorrências de obras, como partes das *Quatro Estações* de Vivaldi, e o papel dos algoritmos. Se, no século XX, a Indústria Cultural contribui para uma reiteração do mesmo (o que é mais ouvido, é mais apresentado), no século XXI, os algoritmos perpetuam esse mecanismo (o que é mais buscado, é mais indicado). No entanto, a partir das entrevistas, como veremos aqui, não há como provar cabalmente a ação direta deles nas escolhas para além de uma concepção mais geral de sua ação na sociedade, tal qual observado por Arielli (2018).

Dados de repertório

Numa apreciação geral das obras e compositores escolhidos, observa-se a grande presença de Bach, Vivaldi e Mozart (tabela 1), corroborando a pesquisa de Greig (2021) sobre a frequência de música barroca a partir do cinema do pós-guerra e a nossa pesquisa anterior sobre a Nouvelle Vague nos anos 1950-1960 (ALVIM, 2017), em que Bach, Beethoven e Mozart foram os principais compositores utilizados (no caso da pesquisa atual, Beethoven não está tão representado, mas Bach e Mozart, sim). Mantém-se, portanto, a tendência a um uso predominante de um repertório muito antigo e a emprego de poucas obras do século XX ou contemporâneas.

A tabela 1 não representa a totalidade dos compositores encontrados, tendo sido construída com alguns exemplos de compositores que consideramos relevantes em freqüência, além de incluirmos compositores franceses, como Bizet, Debussy e Ravel, que, assim como no trabalho sobre a Nouvelle Vague (ALVIM, 2017), não tiveram destaque em comparação com Bach, Vivaldi, Mozart, Chopin e Schubert.

Tabela 1: presença de compositores por filme

Vivaldi	12
Bach	14
Purcell	5
Handel	3
Mozart	10
Beethoven	3
Schubert	6
Chopin	6
Tchaikovski	4
Bizet	4
Debussy	3

Ravel	2
Arvo Pärt	2
Philip Glass	1

Elaboração própria, assim como as demais tabelas

No repertório barroco, como já mencionamos, destaca-se particularmente o uso das *Quatro Estações* de Vivaldi, seja na partitura original ou na forma de arranjos. Dos 11 filmes do corpus total da pesquisa com uso dessa obra, seis deles, ou seja, mais da metade é francês e quase todos da segunda metade dos anos 2010 (tabela 2). Greig (2021) observou que, para o *revival* de Vivaldi ocorrido após a Segunda Guerra Mundial, foi importante o desenvolvimento da indústria fonográfica, com destaque para o recebimento do prêmio francês Grand Prix du Disque, em 1950, por uma gravação das *Quatro Estações*, após o que várias gravações da obra se seguiram.

Tabela 2: Filmes do corpus geral com partes das Quatro Estações de Vivaldi

	Filme/diretor/ano	**País**	**Parte das Quatro Estações e movimento**	**Arranjo?**
1	*Marguerite et Julien* (Valérie Donzelli, 2015)	França	Outono II	X
2	*La danseuse* (Stéphanie Di Giusto, 2016)	França	Primavera (I,II), Inverno (I, II) e Verão (I, III)	Max Richter
3	*Quarto 212* (Christophe Honoré, 2019)	França	Inverno III	Max Richter
4	*Sibyl* (Justine Triet, 2019)	França	Verão III	Arranjo para piano
5	*Retrato de uma jovem em chamas* Céline Sciamma, 2019)	França	Verão III	Tema tocado ao cravo e versão original
6	*Slalom* (Charlène Favier, 2020)	França	Verão III	X
7	*Irmãos à italiana* (Claudio Noce, 2020)	Itália	Verão I	Arranjos para piano, saxofone, sopros e orquestra.
8	*Force Maior* (Ruben Östlund, 2014)	Suécia	Verão III	Versão para acordeon e versão original
9	*Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012)	Canadá	Verão I	X
10	*Mommy* (Xavier Dolan, 2013)	Canadá	Verão III	X
11	*A febre de Petrov* (Kirill Serebrennikov, 2021)	Rússia	Inverno	Versão de Aidar Salakhov

Note-se a particular recorrência do terceiro movimento ("Presto") do *Verão* nos filmes, sendo que dois deles – *Retrato de uma jovem em chamas* e *Sybil* – concorreram à mesma mostra competitiva principal do Festival de Cannes de 2019. Além disso, o arranjo de Max Richter aparece em dois filmes (tabela 2). Coincidência ou alguma ação dos algoritmos?

No caso das obras do século XX e XXI, como podemos ver na tabela 1, houve a opção pelo compositor pós-minimalista estoniano Arvo Pärt em dois filmes: em *Félicité* (2015), do franco-senegalês Alain Gomis, e em *Imagem e palavra* (*Le livre d´images*, 2018), último longa-metragem de Jean-Luc Godard. Não chega a ser uma frequência tão grande, diferentemente do que acontece no *corpus* de filmes italianos (apresentado no congresso da Socine de 2024), no qual ficava evidente o "efeito Arvo Pärt", assim designado por Chion (2019) por causa da recorrência de obras do compositor no cinema contemporâneo. É importante dizer que o Minimalismo e o Pós-minimalismo representam, junto com o Barroco, a segunda maior tendência de uso de

música preexistente no cinema contemporâneo e são entendidos por alguns autores como um "Neo-Barroco" (GREIG, 2021). No caso do minimalista Phillip Glass, aparece somente no filme *R*éalité (2014), de Quentin Dupieux.

Outros compositores dos século XX e XXI que aparecem nesse conjunto de filmes são: Schostakovich em *Holy Motors* (Léos Carax, 2012), Charles Ives em *O vale do amor* (Guillaume Nicloux, 2015), Aaron Copland em *Amanda* (Mikael Hers, 2018) e Bryce Dessner em *Dheepan* (Jacques Audiard, 2015), além de vários compositores do catálogo da gravadora Edition of Contemporary Music (ECM) nos dois filmes de Godard (*Adeus à linguagem*, 2014, e *Imagem e palavra*).

Estilo e conotações do uso de música clássica no *corpus* francês

A partir da visualização dos filmes e do modo de utilização da música ao longo deles, fizemos uma classificação. A tabela 3 traz algumas recorrências importantes de características de estilo e conotações do uso da música nesses filmes.

Tabela 3: estilo e conotações de uso de música clássica e número de filmes franceses

Música extradiegética (a mesma ou não) pontuando diversos momentos do filme	15
Música extradiegética em um ou dois momentos marcantes	6
Música diegética em momento marcante	4
Música diegética associada a classes abastadas ou personagens intelectualizados	8
Música clássica como gosto de um personagem	6
Música em ambientes chiques (restaurantes) ou intelectuais (museu)	3
Personagens musicistas profissionais ou amadores tocando	4
Música como ambientação para ensaios ou espetáculos de dança	2

Assim, muitos filmes, como *Acima das nuvens* (*Sils Maria*, 2014) e *Personal Shopper* (2016), ambos de Olivier Assayas, *Mistério na costa Chanel* (*Ma Loute*, 2016), de Bruno Dumont, entre outros, retomam um aspecto formal empregado nos filmes do influente cineasta francês Robert Bresson, a dizer, usar trechos de uma mesma música extradiegética (ou de música de um mesmo estilo), pontuando o filme apenas em alguns momentos.

Em outros filmes, a música do repertório clássico extradiegética está em momentos-chave da história. É o que acontece em *Titane* (Julia Ducournau, 2021), com o coro da *Paixão de São Mateus* de Bach, durante o parto da protagonista, num filme em que essa personagem dança diversas vezes ao som de músicas de diversos gêneros populares.

Por vezes, esse momento marcante é representado por música diegética. É o caso do "Presto" do *Verão* de Vivaldi em *Slalom* (Charlène Favier, 2020), ouvido no rádio de carro em que a protagonista, uma aspirante a esquiadora profissional, pega carona: a partir desse momento, ela passa a ter atitudes no sentido de se libertar de seu treinador abusador.

Há ainda uma grande associação de música clássica a personagens intelectuais ou de classes sociais abastadas no sentido evocado por Bourdieu (1994), um clichê antigo que se mantém. Por vezes, não há uma maior justificativa a não ser essa caracterização-clichê de personagens, como em *Polisse* (Maiwenn, 2011), *Jeune & Jolie* (François Ozon, 2013) e *Graças a Deus* (*Grâce à Dieu*, François Ozon, 2018). Em outro filme de Ozon, *Está tudo bem* (*Tout s´est bien passé*, 2021), essa relação é mais enraizada, pois uma das personagens organiza um festival de música clássica.

A música pode estar associada a personagens de outra maneira: pode representar o seu gosto, como o do estilista Saint-Laurent, na cinebiografia homônima de Bertrand Bonello de 2014. Ou pode ocorrer porque o personagem é musicista profissional ou amador, caso do personagem de Louis Garrel em *Um instante de amor* (*Mal des pierres*, Nicole Garcia, 2016), que toca a *Barcarolla* op. 37 n. 6 de Tchaikovski, obra que vai acabar se tornando um símbolo da paixão da protagonista por ele.

Sobre escolhas de cineastas, tecnologia e um certo estilo de "cinema francês"

Alguns cineastas evocaram gostos pessoais por determinadas obras/compositores, como Robert Guédiguian (pela *Pavana* de Ravel); Jacques Audiard e Mia Hansen-Love (por Schubert); Valérie Donzelli (por Vivaldi); e Quentin Dupieux (por Philip Glass). Justine Triet relatou a sua forte relação com a música clássica de piano, instrumento que estudou durante mais de 10 anos (BASIRICO, 2013), o que talvez explique a recorrência de música tocada em piano em seus filmes. Tais preferências manifestas traduzem, talvez, resultados de uma educação musical mais clássica desses diretores, de classe social (o que é evidente em Hansen-Love), ou ainda, no caso de Dupieux, o fato de ser ele também compositor.

Por outro lado, a grande presença de música clássica em filmes franceses, especialmente de compositores do Barroco ao Romantismo, ajuda a consolidar um clichê de "estilo cinema francês", algo aludido pelo compositor Erwan Castex (Rone) na entrevista sobre a música do filme *Paris 13º distrito* (*Les Olympiades*, 2021), de Jacques Audiard. Rone relatou que, no início, Audiard havia preenchido o filme com música de Schubert, mas que "queria ir na direção oposta de Schubert e evitar o lado filme francês" (SARRAMÉA, 2021, n.p., tradução nossa). Foi, aí, que Rone compôs música eletrônica, embora Schubert tenha permanecido em algumas sequências.

Quanto à grande presença de Vivaldi e do arranjo de Max Richter das *Quatro Estações*, podemos suspeitar a ação de algoritmos, mas é difícil provar a partir das entrevistas, embora observemos as intenções de uso de Vivaldi por Céline Sciamma em *Retrato de uma jovem em chamas* (2019) apontando nessa direção. Diz ela: "queria uma música que todo mundo conhecesse; queria um 'hit'" (TAUBIN, 2019, n.p., tradução nossa). Stéphanie di Giusto (BENARDELLO, 2017, n.p.) relata que escreveu o roteiro de *La danseuse* (2016) ouvindo a música de Richter/Vivaldi. Foi também por gosto pessoal que Valérie Donzelli[296] escolheu as obras de Vivaldi (entre elas, o *Outono* de Vivaldi) para *Marguerite e Julien* (2015).

296 | Em conversa por ocasião do Festival de Cinema Francês do Brasil, em novembro de 2025.

Outro "hit", o *Canon* de Pachebel, foi utilizado, entre outras obras, nas pontuações musicais de *Acima das nuvens* (2014). Se tomarmos o que o diretor Olivier Assayas relata, a música barroca para este filme veio de um cansaço com o constante uso de *indie rock* e a partir de uma sequência com música de Handel como ambiente (Muzak), num restaurante chique (LUKENBILL, 2015, n.p.), ou seja, a partir de um clichê.

Levando-se em conta o "efeito Arvo Pärt", no caso de *Félicité* de Alain Gomis, é uma escolha particularmente inusitada por causa de suas circunstâncias e do modo como a música foi inserida no filme: a gravação de três obras do compositor foi feita por uma orquestra da República Democrática do Congo que aparece no filme, mas não é personagem. Gomis chegou a Pärt ouvindo-o na rádio francesa e ressaltou, em entrevista, a importância de ter música contemporânea no filme (BASIRICO, 2017).

Considerações finais

De maneira geral, diretores e diretoras francesas parecem ser bastante ativos na escolha da música preexistente para seus filmes, num sentido próximo ao da "música de autor" de Gorbman (2007). Apenas Nicole Garcia e Emmanuel Mouret reconheceram o papel importante de seus supervisores musicais.

Também de modo geral, os cineastas franceses parecem conservadores quanto às suas escolhas de obras do repertório clássico, resvalando para o que seria um suposto "estilo de cinema francês" reconhecível. Outra recorrência bem presente é o uso de música clássica associada a classes abastadas e intelectualizadas.

Por outro lado, há uma parcimônia geral de uso de música extradiegética, o que pode se dever a uma influência de Robert Bresson, importante cineasta do cinema moderno francês, apontado como inspiração por vários da pesquisa, como Olivier Assayas, e que advogava a parcimônia musical, com preferência ao uso de música diegética (embora, em filmes dos anos 1950 e 1960 tenha usado pequenos trechos de música clássica extradiegética como pontuação).

Quanto a algumas recorrências musicais, é possível que haja influência do ambiente de algoritmos em que estamos imersos, ainda que, a partir do que é dito nas entrevistas, não tenhamos como provar.

Referências

ALVIM, L. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague* – anos 50 e 60. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

ALVIM, L. "Pre-existing classical music in French auteur cinema in the 2010s: Baroque predominance and processes of choices in a digital world". Revista FAMECOS, v. 30, n. 1, 2023.

ARIELLI, E. "Taste and the algorithm". Studi di estetica, v. 56, n. 4, 2018.

BASIRICO, B. Cannes 2013: "La Bataille de Solferino par Justine Triet". Cinezik, 17 mai. 2013. Disponível em: https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20130517223647 Acesso: 26 dez.

2025.

BASIRICO, B. “Interview Alain Gomis /Félicité, une chanteuse à Kinshasa”. Cinezik, 30 mars 2017. Disponivel em: https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20170330195600 Acesso: 26 dez. 2025.

BENARDELLO, K. “Interview: Stéphanie Di Giusto Talks The Dancer (Exclusive)”. Shock Ya!, Nov. 30 2017. Disponível em: https://www.shockya.com/news/2017/11/30/interview-stephanie-di-giusto-the-dancer-exclusive/ Acesso em: 5 out. 2025.

BOURDIEU, P. *Distinction*: a social critique of the judgement of taste. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

CHION, M. *La musique au cinéma*: Les chemins de la musique. 2.ed. aum. e rev. Paris: Fayard, 2019.

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.

GREIG, D. *Baroque Music in Post-War Cinema*: Performance Practice and Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

LUKENBILL, M. “Interview: Olivier Assayas on Clouds of Sils Maria, Kristen Stewart, and More”. Slant, April 1 2015. Disponível em: https://www.slantmagazine.com/film/interview-olivier-assayas/ Acesso em: 08 mar. 2025.

SARRAMÉA, C. “Rencontre avec Rone: ‘Pour Audiard, j’ai fait pleurer les synthétiseurs’”. Numéro, 4 nov. 2021. Disponível em: https://web.archive.org/web/20211104190847/https://www.numero.com/fr/musique/rone-interview-les-olimpiades-jacques-audiard-bo Acesso: 26 dez. 2025.

TAUBIN, A. “Interview: Céline Sciamma”. Film Comment, Nov.-Dez., 2019. Disponível em: https://www.filmcomment.com/article/interview-celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire/ Acesso em 25 jul. 2025.

“Orixá que ri enquanto dança”: temporalidades e música na feitura do filme “Obá: Alegria Preta”[297]

“The Orisha who laughs while dancing”: temporalities and music in the making of the film “Obá: Alegria Preta”

Marcelo Ricardo dos Santos[298]
(Doutorando– Póscom-UFBA)

Resumo: Este relato de experiência investiga as estratégias criativas do filme Obá- Alegria Preta, propondo diálogo com as contribuições teóricas de Fred Moten, Édouard Glissant, Tricia Rose e Muniz Sodré, acionando conceitos como otimismo negro, alacridade, eco-mundo e jogo. Esses referenciais permitem compreender como o som, especialmente enquanto ruído e repetição opera como resposta à coisificação, instaurando modos de presença que escapam às lógicas representacionais da modernidade ocidental.

Palavras-chave: Alegria Preta; Comunidades-Terreiro; Filme; Otimismo Negro

Abstract: This experience report investigates the creative strategies of the film Obá- Alegria Preta, proposing a dialogue with the theoretical contributions of Fred Moten, Édouard Glissant, Tricia Rose, and Muniz Sodré, drawing on concepts such as Black optimism, alacrity, eco-world, and play. These references allow us to understand how sound, especially as noise and repetition, operates as a response to reification, establishing modes of presence that escape the representational logics of Western modernity.

Keywords: Black Joy; Terreiro Communities; Film; Black Optimism

Xangô é um orixá cultuado como Alafin (título majestoso) a quem a justiça e o domínio do fogo e dos trovões é destinado para as tradições Iorubás. Desde a cidade de Oyó na Nigéria às Américas, ao “santo-rei” é conhecido pela bravura e intrepidez em seu processo de expansão do reino e pela sua longevidade. Temido por vezes por ser hábil guerreiro, a diplomacia e imparcialidade da deidade dão tom de uma energia complexa e vivida. É a partir deste orixá, que o filme ao utilizar um dos seus títulos, Obá, defende a Alegria Preta como um movimento cultural difundido largamente desde 2016 junto ao movimento Black Lives Matter e aponta uma anterioridade ao trazer as comunidades-terreiros para pensar o otimismo negro enquanto um valor ético destas tradições. A partir desta obra, concebida através de recursos da Lei Paulo Gustavo, através do

297 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 3: Memória, resistência e identidades em disputa.
298 | Doutorando em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, é mestre em Estudos Étnicos e Africanos pelo PósAfro – UFBA. Jornalista e Bacharel em Humanidades, é também realizador em audiovisual

programa Salcine desenvolvido pela Prefeitura Municipal de Salvador, na Bahia, a obra documental com pouco mais de 28 minutos aproxima cenas de alegria, uso de IA, música e dança para configura a partir da estética de filme-carta.

Neste artigo, desejo articular duas vertentes desse meu trabalho, enquanto cineasta pretendo apresentar as estratégias para construção da obra trazendo os contextos e adaptações pretendidas junto a equipe técnica ao passo que também apresento a relação entre essa obra e minha pesquisa de doutorado junto ao Poscom-UFBA, dado meu interesse ao investigar o otimismo negro a partir das performances negras dada nas experimentações dos cinemas negros. Sendo assim, pretendo descrever os métodos de trabalho em articulação aos conceitos promovidos em minha pesquisa, de modo a observar o quanto estes se aproximam e distanciam de meus interesses enquanto realizador audiovisual. O meu interesse na elaboração deste texto não se faz por uma análise fílmica da obra finalizada, mas para pensar junto ao filme elementos epistemológicos que junto a teoria produzem um relato de experiência/ diário de direção que se faz junto a uma abordagem teórica-analitica.

Para tal, encadeio fundamentalmente o conceito de Otimismo Negro como promovido por Frede Moten e Alacadridade como defendido por Muniz Sodré, afim de observar como a partir da produção musical e performativas do filme como são apresentadas esta discussão teórica. Desta forma, a materialidade fônica em sua dimensão é apropriada como uma operação ontológica negra, capaz de instaurar um *auralidade exterior*, por meio desta podemos chegar a uma estado extático, cujo a alacridade se qualifica pelo jogo promovido entre corpo, práticas rituais e música. Também, através do conceito glissantiano de Eco-Mundo, me interessa articular a potência intraduzível e a partilha do sensível que é defendida neste filme.

Auralidade Exterior

A explosão da cena performática, compartilhada por dois trompetistas, um homem em cadeira de rodas e um bailarino, imprime um tom quente ao filme. Nesse momento, a obra se apresenta como um clipe musical, no qual a música assume centralidade estética e narrativa. A canção que estrutura essa sequência é atravessada por um *orin* (cantiga), elemento fundamental para a construção sonora e simbólica da cena.

Para a criação dessa faixa, a direção musical propõe o uso do *sample* a partir de uma gravação da professora e dançarina Inaicyra Falcão, filha do decano Mestre Didi, expoente da cultura iorubá. O registro integra o álbum *Okan Awa – Cânticos da Tradição Yorubá* (2002) e corresponde ao *orin Obá Serawá*, cantiga entoada nos candomblés em louvação ao orixá Xangô. Na produção da faixa, o trecho selecionado é reiterado em repetição e articulado a vozes que compõem a trilha original do filme. A estratégia técnica, desenvolvida em parceria pelos diretores Laraapio e Gustavo Felix, busca adaptar o canto responsorial, comum às tradições africanas e afro-diaspóricas, no qual uma voz mais experiente entoa fragmentos do cântico, acompanhada por um conjunto de vozes e palmas.

Em *A resistência do objeto: o grito de Tia Hester*, Fred Moten (2020) concebe a música como matéria insurgente que escapa tanto à estética formal quanto à representação semântica. Produzida sob a condição histórica da coisificação, essa matéria sonora não apenas responde à violência que a engendra, mas a excede, instaurando uma resposta que é, antes de tudo, performática, fônica e relacional. Moten situa essa operação no limiar entre o grito, a fala e a música, tomando como cena primária o relato de Frederick Douglass sobre o açoitamento de Tia Hester.

Nesse sentido, os golpes de chicote configuram-se como um chamado violento do sistema escravocrata, enquanto os gritos emergem como resposta sonora que irrompe a economia do espetáculo da violência, inaugurando um chamado-e-resposta radical. Trata-se de um gesto que busca "suturar rupturas decorrentes e assintoticamente divergentes" e que afirma um engajamento com "uma exterioridade mais atenuada, determinada mais internamente, e um namoro com uma origem sempre indisponível e substitutiva" (MOTEN, 2020, p. 21). Os gritos dilacerantes associam-se, assim, às potências disruptivas da performance negra, evidenciando seu não pertencimento estrito à fala ou à música, ao mesmo tempo em que revelam uma *auralidade exterior*.

Longe de qualquer função reparadora, esse chamado-e-resposta perturba a ordem ao responder ao chicote sem traduzi-lo em sentido, recusando a captura simbólica da dor e abrindo um campo de ressonância com práticas musicais como o free jazz. Moten cita a colaboração entre Abbey Lincoln e Max Roach como exemplo de um som que excede a forma e se afirma como gesto político. Na canção Protest (1961), Lincoln transita do cantarolar ao grito sobre a percussão intensa de Roach, movendo-se inexoravelmente em direção a um lugar distante das palavras, quando não além delas, tornando-se inacessível à linguagem verbal (MOTEN, 2020, p. 36–37).

Em oposição à modernidade e à redução do sujeito negro à condição fungível de coisa ou mercadoria, Moten articula a noção de "resistência do objeto" ao afirmar que os objetos podem e, de fato, resistem. Essa formulação evidencia a negritude como movimento extenso, como "revolta específica, uma irrupção contínua que desarranja cada linha" e que "pressiona a suposição da equivalência entre pessoalidade e subjetividade" (MOTEN, 2020, p. 15). Trata-se de uma despossessão sonora que fratura a soberania subjetiva de matriz humanista e instaura uma zona de indistinção produtiva entre objeto e sujeito, na qual a materialidade fônica se torna central.

Enquanto em Marx há apenas uma retórica hipotética das mercadorias que falam, Moten radicaliza essa figura ao insistir que as mercadorias falam efetivamente, mesmo sob a condição histórica da escravização, fazendo sobreviver sua fala como ruído, grito e música. O evento fônico, assim, constitui-se como substância material, gráfica e sonora capaz de perturbar os regimes de troca, como o próprio autor afirma:

> Quando faz essas afirmações, Marx se move em uma coreografia já bem estabelecida de aproximação e distanciamento de uma possibilidade de descoberta já recitada por Douglass: o valor (de troca) da mercadoria falante também existe, por assim dizer, antes da troca. Além disso, ele existe pre-

> cisamente como a capacidade de troca e a capacidade de uma perturbação fonográfica, performativa e literária dos protocolos de troca [...] (MOTEN, 2020, p. 25).

É nesse ponto que o som se afirma simultaneamente como resposta à coisificação e como presentificação da vida. No grito de Tia Hester, a humanidade não é restituída nos termos modernos do humanismo, mas passa a existir em um presente degradado que não se reduz à lógica mercantil. Como sugere Moten, trata-se da manifestação do "futuro no presente", evidenciada nas reproduções sonoras como operação ontológica marcada pelo excesso vibrátil, aquilo que insiste e ressoa.

É neste sentido, que a cena enérgica de *Obá - Alegria Preta* descrita anteriormente aponta diretamente para a noção de *auralidade exterior* defendida por Fred Moten, uma vez que a voz de Mestre Didi ressoa como presença que atravessa o além-vida e é respondida no presente da obra. O filme, assim, não apenas convoca a escuta, mas também convida o espectador a dançar e cantar junto enquanto as imagens se desenrolam. Desse modo, a cena promove uma compreensão nagô da relação entre vida e morte, na qual ruptura e continuidade coexistem, instaurando uma poética relacional como elemento estético central.

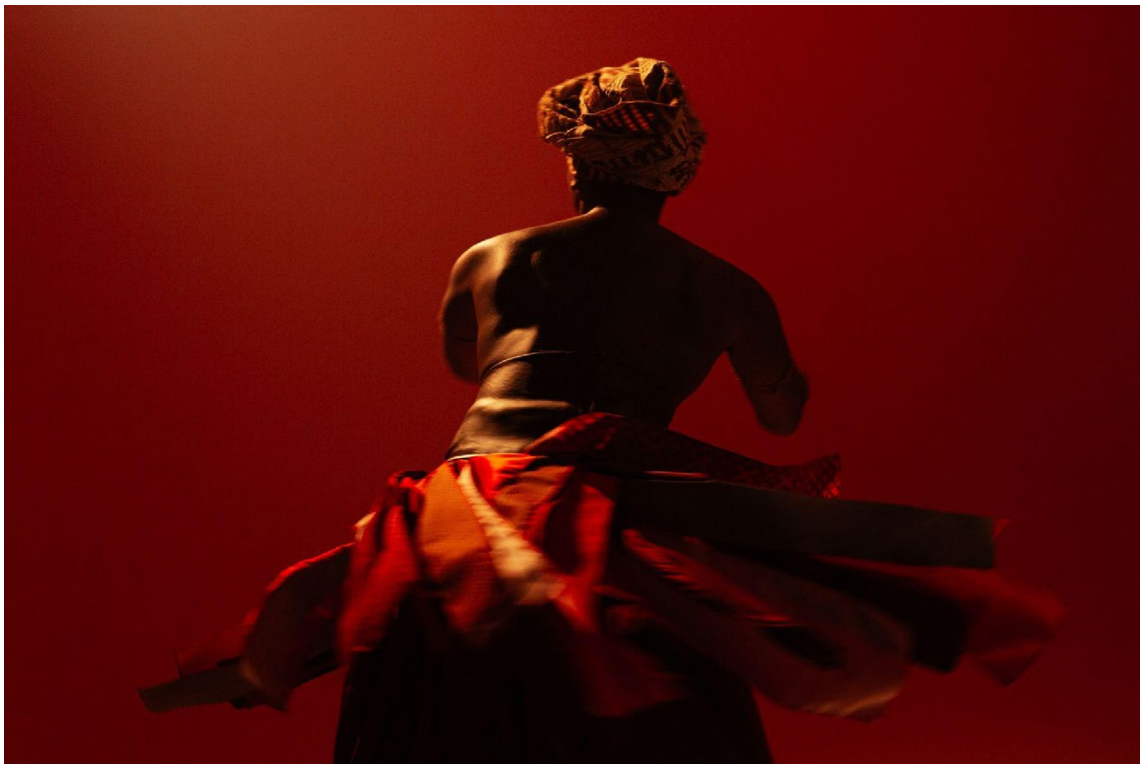


figura 1: Dança de Xangô | Fonte: Divulgação

Em algumas comunidades-terreiro, Xangô é compreendido como um orixá avesso à morte. A partir das narrativas míticas (itan), afirma-se que, quando esteve em terra, o orixá teria instituído o culto a Babá Egungun como forma de manter distância do desfecho da vida. Essa ambiguidade, por vezes contraditória, é mobilizada pelo filme para pensar como o otimismo negro se constrói a partir dos vestígios da vida negra. Nesse contexto, o canto responsorial opera como um chamado-e-resposta (call-and-response), no qual vida e morte se articulam por

meio de uma materialidade fônica capaz de sustentar outra ontologia negra. É precisamente nessa ambiguidade do orixá, que dança, guerreia e sorri, que se evidencia um excesso vibrátil do otimismo negro.

Sampleando os vestígios

Em Barulho de Preto (2021), Trícia Rose identifica o sampling como uma prática e recusa a origem, ao afirmá-lo como princípio criativo de montagem, deslocamento e citação do rap e das culturas negras. Ao reinscrever fragmentos sonoros em novas constelações, o gesto de samplear produz sentidos não linear a partir da relação com restos. Entretanto, o uso estratégico da tecnologia de reprodução eletrônica, particularmente os equipamentos de sampling, "afirma as precedências estilísticas da organização e da seleção de sons encontradas em muitas expressões de músicas afro-diaspóricas" (ROSE, 2021, p. 114).

> A suspensão do tempo por meio dos breaks rítmicos - nos quais as linhas de baixo são isoladas e suspensas - são pistas importantes para explicar as fontes de prazer nas músicas negras. As perspectivas sonoras, rítmicas e repetição no rap exibem praticamente todas essas características. As técnicas dessa música, particularmente o uso da tecnologia do sample, envolvem a repetição e a reconfiguração de elementos rítmicos que demonstram uma atenção redobrada aos padrões rítmicos e ao movimento entre esses padrões por meio dos breaks e dos pontos de ruptura musical. Múltiplas forças rítmicas são postas em movimento e, então, são seletivamente suspensas. Os produtores do rap constroem loops sonoras, e, depois, constroem momentos decisivos nos quais o ritmo estabelecido é manipulado e suspenso (ROSE, 2021, p. 108)

Ao repetir, esticar e deslocar fragmentos sonoros, o sampling produz o estado extático elaborado por Moten enquanto uma "experiência temporal fora do eixo, onde o futuro vibra no presente", neste diálogo com Rose, as práticas rítmicas são operações negras que utilizam os vestígios da Vida Negra na promoção de estados extáticos, em que a alergia não é reconciliadora, mas excessiva e indisciplinada.

.

> A suspensão do tempo por meio dos breaks rítmicos - nos quais as linhas de baixo são isoladas e suspensas - são pistas importantes para explicar as fontes de prazer nas músicas negras. As perspectivas sonoras, rítmicas e repetição no rap exibem praticamente todas essas características. As técnicas dessa música, particularmente o uso da tecnologia do sample, envolvem a repetição e a reconfiguração de elementos rítmicos que demonstram uma atenção redobrada aos padrões rítmicos e ao movimento entre esses padrões por meio dos breaks e dos pontos de ruptura musical. Múltiplas forças rítmicas são postas em movimento e, então, são seletivamente suspensas. Os produtores do rap constroem loops sonoras, e, depois, constroem momentos decisivos nos quais o ritmo estabelecido é manipulado e suspenso (ROSE, 2021, p. 108)

Ao repetir, esticar e deslocar fragmentos sonoros, o sampling produz o estado extático elaborado por Moten enquanto uma "experiência temporal fora do eixo, onde o futuro vibra no presente", neste diálogo com Rose, as práticas rítmicas são operações negras que utilizam os vestígios da Vida Negra na promoção de estados extáticos, em que a alergia não é reconciliadora, mas excessiva e indisciplinada.

> Snead afirma que a cultura europeia "oculta" a repetição, categorizando-a como progressão ou regressão, atribuindo ao movimento acumulação, alargamento ou estagnação, enquanto as culturas negras enfatizam a prática da repetição, percebendo-a como circulação, equilíbrio. De forma semelhante a Small, Snead argumenta que a música clássica ocidental usa o ritmo principalmente como "um auxílio na construção de um sentido de progressão para uma cadência harmônica (e) a repetição foi suprimida para realizar o objetivo da resolução harmônica". Da mesma forma, a museóloga Susan Mc Clary aponta que a música "tonal" (referindo-se à tradição clássica ocidental) é, pelo menos, narrativamente, concebida desde que a área da tecla original - a tônica - também sirva como o objetivo final. As estruturas tonais são organizadas teleologicamente, com a ilusão de identidade unitária prometida ao final de cada trecho" (ROSE, 2021, p. 111)

Conquanto, para as culturas negras, o corte não apenas interrompe o andamento musical mas se transforma em um dispositivo estético e político capaz organizar a repetição rítmica permitindo assim que ruptura e continuação coexistem de forma criativa efetivando um ciclo rítmico que gerencia às "ameaças a narrativa" e as narrativas de celebração.

Fazer ecos-mundo

Com a percussão de palmas, o olhar do espectador é despertado em meio a uma viagem dentro de uma embarcação. As imagens apresentam pessoas adentrando ao ferryboat e navegando em meio a Baía de Todos os Santos. A música se ocupa de três linhas sonoras que se fazem por embaraçar todo tempo, apresentando por vezes desconfortos sonoros e suavidade. Ouvimos a narração de uma carta, que tenta responder o que e onde se encontra a felicidade, por vezes, a carta muda de idioma, variando entre português, francês e inglês. Em cada língua, a carta parece tratar de temas peculiares que se desvelam na mesma vagarosidade que o texto é lido. Ainda, um som metálico do xerém - instrumento usado no culto a Xangô, ressoa sobre e por trás da voz, gerando um estado turbulento e repetitivo, também é acrescido a música/fala um saxofone. Variando em uma melódica suave, rouco e rasgado, os instrumentos, e a leitura vagam à deriva como a embarcação em abundante estado de transeunte e detendo valioso 3 minutos de calmaria e ranhuras ao filme.

No livro Poética da Relação, Édourad Glissant, conceitua Eco-Mundo (Tout-monde), a partir da crítica a totalização do conhecimento na modernidade, em que configura um mundo de relações através de encontros, choques, traduções incompletas e convivências sem uma síntese final. Neste campo dinâmico, "as culturas se encontram, opõem e transformam sem jamais fundirem-se em uma transparência total" (Glissant, 2021).

A partir desta formulação central, em que a complexidade do diverso recusa qualquer modelo de tradução plena ou assimilação, o eco-mundo é forjado por encontrados forçados e criativos, dada a violência da travessia e a reinvenção contínua das culturas diaspóricas. Glissant insiste que culturas se formam por rizomas, numa multiplicidade de ligações e que a opacidade protege e implica na irredutibilidade. Como uma ética da convivência, o eco-mundo propõe habitar um mundo de diferenças, que não permite sua simplificação, que é imprevisível, e que não se permite justificar facilmente ao olhar dominante.

Fazer ecos-mundo

Com a percussão de palmas, o olhar do espectador é despertado em meio a uma viagem dentro de uma embarcação. As imagens apresentam pessoas adentrando ao ferryboat e navegando em meio a Baía de Todos os Santos. A música se ocupa de três linhas sonoras que se fazem por embaraçar todo tempo, apresentando por vezes desconfortos sonoros e suavidade. Ouvimos a narração de uma carta, que tenta responder o que e onde se encontra a felicidade, por vezes, a carta muda de idioma, variando entre português, francês e inglês. Em cada língua, a carta parece tratar de temas peculiares que se desvelam na mesma vagarosidade que o texto é lido. Ainda, um som metálico do xerém - instrumento usado no culto a Xangô, ressoa sobre e por trás da voz, gerando um estado turbulento e repetitivo, também é acrescido a música/fala um saxofone. Variando em uma melódica suave, rouco e rasgado, os instrumentos, e a leitura vagam à deriva como a embarcação em abundante estado de transeunte e detendo valioso 3 minutos de calmaria e ranhuras ao filme.

No livro Poética da Relação, Édourad Glissant, conceitua Eco-Mundo (*Tout-monde*), a partir da crítica a totalização do conhecimento na modernidade, em que configura um mundo de relações através de encontros, choques, traduções incompletas e convivências sem uma síntese final. Neste campo dinâmico, “as culturas se encontram, opõem e transformam sem jamais fundirem-se em uma transparência total” (Glissant, 2021).



figura 2: captação de som direto no Ferry Boat | Fonte: Divulgação

A partir desta formulação central, em que a complexidade do diverso recusa qualquer modelo de tradução plena ou assimilação, o eco-mundo é forjado por encontrados forçados e criativos, dada a violência da travessia e a reinvenção contínua das culturas diaspóricas. Glissant insiste que culturas se formam por rizomas, numa multiplicidade de ligações e que a opacidade protege e implica na irredutibilidade. Como uma ética da convivência, o eco-mundo propõe habitar um mundo de diferenças, que não permite sua simplificação, que é imprevisível, e que não se permite justificar facilmente ao olhar dominante.

Bi Ayó

Ao chegar no município de Itaparica, na Bahia, a câmera nos apresenta o Balbino Daniel de Paula, o Alapini do culto Egungun (Omo Ilè Agboulá). O titular o terreiro narra como vida e morte são compreendidas nesta comunidade-terreiro, e informa sobre as festividades que são feitas em reverência aos ancestrais desta tradição. Acredita-se ali, que homens iniciados nesta tradição e com posto honoríficos, após sua morte são convocados novamente a vida terrena, agora não mais em sua forma antropomórfica, mas sim, como ventos que içam da terra roupas (asò), empunhando ferramentas dos orixás, deidades a quais foram devotos em vida, e agora comunicando com os terrenos de modo gutural. Em cada templo Egungun, surge os conhecidos Babá, pais das comunidades, para celebrar e orientar aqueles que devotam suas fés e súplicas por uma vida plena. O Alapini comenta durante a entrevista que as festas para os Babá Egungun costumam ultrapassar a madrugada e estendendo por dias e é frequentada por multidões que integram homens iniciados, mulheres que detém postos em salvaguarda ao culto e crianças que cantam e dançam para os antepassados.



figura 3: entrevista com Alapini Balbino Daniel Fonte: Divulgação

Durante o depoimento, o sacerdote conta que durante as festividades, quando o público que assiste perde fôlego, um dos Babá pergunta "*Ayó?*", em que o intérprete dos ancestrais traduz como "vocês querem festa? Querem alegria?", e o público responde com "ayó!", em tréplica, o ancestral diz "*Bi Ayó*", sendo rapidamente traduzido como "que nasça a alegria".

Moten formula que o otimismo negro é uma irrupção temporal e sensível que acontece no agora, mesmo diante a restrição, o fardo ou constragimento. Para ele, é mais que uma ingenuidade esperançosa e conciliadora no futuro, mas sim, desloca o sujeito de si, colocando em suspensão a cronologia línear que põe vista o sofrimento do presente e salvação futura (MOTEN, 2022).

Portanto, esse estado extático é fruto da fricção em que o futuro já vibra no presente que desorganiza a progressividade da história e sua logística institucional. Ainda que seja impossível negar a gratuidade da violência contra as pessoas negras, o otimismo nasce dentro da negação da vida como uma fuga imanente, de maneira que a alegria é inseparável da tensão. Moten ainda vincular o otimismo negro à música:

> "Além da noção de operação negra, também estou interessado em algo que gostaria de chamar de otimismo negro, algo que iluminará a convergência da condição de possibilidade e o fim da política (algo que James pensaria como "o futuro no presente", algo que King discutiria sob a rubrica da "urgência feroz do agora", onde urgência feroz denota não apenas dor, mas também prazer - estou falando de uma exigência que, acima de tudo, é inerente e irradia da Música" (MOTEN, 2022, p. 5)

Assim como a música, Moten afirma o otimismo negro como uma política que não se integra ou traduz com facilidade, aparece como riso, canto, dança e improviso, de modo que não se deixar capturar por um poder total. “Sempre vive, ou seja, escapa, na afirmação de um direito a recusa, que é [...] o primeiro direito”, (MOTEN, 2020, pg. 4).

Ainda no filme, e em diálogo com o otimismo negro como estamos promovendo, no filme Obá - Alegria Preta, após a formulação do “bi ayó” (nasça a alegria), um corte seco no leva a uma cena ruídosa, em que uma mulher negra vestida por um tecido com grafismos e cores fortes, tal qual o plano de fundo, comunica-se pela Linguagem Brasileira de Sinais. Em gestos, e deixando escapar alguns sonhos em meio a um som contínuo do estudo, vemos a performer declarar-se numa sincera carta ser a própria alegria. Na repetição dos movimentos, e jogando com a padronagem atrás de si, ela escreve com o corpo “eu sou a alegria, e eu sempre estive aqui”, “eu sou a alegria e estou aqui”, “eu sou a alegria e sempre estarei aqui”. É em meio a potência dessa cena curta e ruidosa que a alegria nasce e nos aponta mais uma vez para possibilidade de libertação do otimismo negro dadas as perfomances negras.

Para Muniz Sodré, o jogo é uma categoria central para compreender a forma social negro-africana em relação a modernidade ocidental. O jogo é um modo de organização da vida, princípio relacional e para uma operação política que atravessa o corpo, o rito, o tempo e a comunicação. Desse modo, o jogo não é exterior a vida, mas um princípio que regula o vínculo social, a comunicação e o uso do corpo.

O jogo é um poética da relação por colocar diferenças em contato, embora o conceito para Glissant esteja para um horizonte planetário, e em Sodré este se ancore em territórios específicos, em comunidades que produzem sentido a partir do corpo em situação, o jogo é uma chave epistemológica e política, que “se entende em sentido amplo como a protoforma de toda cultura: sistema de regras de movimentações humanas e de um grupo, horizonte de relacionamento com o real” (SODRÉ, 2002, p. 23)



figura 4: intérprete performa carta da Alegria Fonte: Divulgação

O corpo é espaço e produz território, dessa maneira, nas comunidades-terreiro, essa produção se dá pelos ritos, gestos e dança, da repetição do canto, o que cria presenças compartilhadas, constitui territorialidades. Com o conceito de corpo-território, Sodré localiza a alacridade compreendida por uma disposição vital que se faz pelo estado de prontidão, ritmo e abertura ao acontecimento. O estar no mundo álacre foge a lógica produtivista e línear, e se faz por momentos rituais, cíclicos e intensos, como descreve:

> Álacre é, por exemplo, o instante em que o indivíduo, abrindo-se sinestesicamente às coisas do mundo - o sol que nasce, a água corrente, o ritmo dos seres-, abole o fluxo do tempo cronológico, deixando o seu corpo libertar-se de qualquer gravidade para experimentar a sensação do presente. O real não emerge da temporalidade abstrata criada pelo valor que rege o mundo do trabalho capitalista (guiado pela expectativa de um gozo futuro). O real surge, ao contrário, de um tempo próprio (diferente do cronológico), como na celebração festiva. No aqui e agora do mundo sente-se, por instantes, a presença do real, isto é, da singularidade das coisas. (SODRÉ, 2002 p. 163)

Desta maneira, a cena da poesia surda enlaça no estilo mosaico do filme aponta para a repetição da frustação da desgraça negra, dado ao instante de protodisposição afetiva a vida, cujo o corpo negro traz em seus repertórios culturais cenas incidentais para a promoção outras gramáticas para a vida negra.

Considerações Finais

Neste relato, busquei demonstrar como Obá – Alegria Preta articula uma constelação de práticas afrodiásporicas, como o canto responsorial, o sampling, o jogo ritual, a repetição rítmica e a performance que operam como tecnologias de vida. Considerando que estas práticas produzem estados de presença nos quais a vida negra se afirma como vibração do insistente, mesmo diante da precarização histórica.

Tanto para Moten como para Sodré, o estado álacre do otimismo negro trata-se de uma experiência temporal de fora do eixo normativo, em que o corpo, deslocado de si, lança-se à uma intensidade coletiva. Dada a êxtase moteniana emergente da música, enquanto um chamado-e-resposta (*call-e-response*), para as performances negras, para a alacridade defendida por Sodré o jogo manifesta o ritmo do terreiro, do transe e da dança nas festividades.

Dessa maneira, o sampling é também uma exigência à opacidade sonora, carregando consigo histórias que se mantém frequentemente ruidosas a uma ordem dominante. É neste estado extático que o sample desboca, que a opacidade desenha ecologias sonoras e que põe em loop a insistência vital das culturas afro diaspóricas.

O filme, ao articular vida e morte por meio do culto aos ancestrais, do "bi ayó" e das performances contemporâneas, evidencia que a alegria negra não se funda na negação da dor, mas na capacidade de fazer mundo por ecos. O som ancestral sampleado, o ruído, o corpo em repetição e o gesto lúdico instauram uma ontologia em que ruptura e continuidade coexistem, produzindo estados de intensidade que desorganizam a lógica da perda absoluta.

Por fim, a alegria que emerge em Obá – Alegria Preta é chamado que convoca resposta, um jogo que reinventa o território. Trata-se de uma alegria que, como afirmam as performances negras analisadas, não promete salvação futura, mas afirma, outra ontologia para a vida negra.

Referências

GLISSANT, Édouard. Poética da relação. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Sextante, 2011.

MOTEN, F. A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester. Revista Eco-Pós, *[S. l.]*, v. 23, n. 1, p. 14–43, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27542. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27542. Acesso em: 30 jan. 2026.

MOTEN, Fred. Otimismo negro/Operção Negra, Chicago, 10/19/08. Tradução livre. Bibliopreta, 2022. (Título Original: black optimism/black operation. Fred Moten);

_____. Ser prete, ser nada: misticismo na carne. In: Pensamento Negro Radical: Antologia de Ensaios. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2021;

ROSE, Tricia. Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. São Paulo: Perspectiva, 2021

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2002.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petropólis, RJ: Vozes, 2017

Linha de Montagem x Rede: caminhos poéticos para a IA Generativa[299]

Assembly Line vs. Network: Poetic Pathways for Generative AI

Marcelo Rodrigo Mingoti Muller[300]
(Doutor - Universidade de São Paulo)

Resumo: Este trabalho investiga como a inteligência artificial generativa pode reorganizar o processo de realização cinematográfica, estruturado de forma linear desde o início do século XX. Propomos pensar o cinema com IA como uma rede dinâmica de ações simultâneas, articulando as ideias de criação em rede (Salles) e processamento paralelo das redes neurais (Boden), para identificar novas possibilidades poéticas a partir do uso do computador como ferramenta do pensamento (Grau).

Palavras chave: Cinema, Inteligência Artificial Generativa, Redes de Criação, Montagem, Processos Criativos

Abstract: This paper investigates how generative artificial intelligence can reorganize the process of filmmaking, traditionally structured in a linear manner since the early twentieth century. It proposes to think cinema with AI as a dynamic network of simultaneous actions, articulating the concepts of creation as a network (Salles) and the parallel processing of neural networks (Boden), in order to identify new poetic possibilities arising from the use of the computer as a tool for thought (Grau).

Keywords: Cinema, Generative Artificial Intelligence, Creation Networks, Editing, Creative Processes

1. Introdução

Na primeira metade do século XX, a realização cinematográfica consolidou-se como prática artística vinculada a uma forma industrial de produção. A organização do trabalho em etapas sucessivas e a especialização das tarefas moldaram um modo hegemônico de fazer cinema que permanece até hoje. Mesmo que, nas últimas décadas, a digitalização tenha alterado ferramentas e suportes do audiovisual, não modificou de forma estrutural a lógica sequencial da produção. Por razões evidentes, a escrita do roteiro continua precedendo a filmagem, que antecede a montagem, mantendo a linearidade como princípio organizador.

299 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 24: Cinema e IA: poéticas, simulações e novas linguagens

300 | Marcelo Müller é professor no Curso Superior do Audiovisual na ECA/USP e no PPGARTES/UFC. Pesquisador em Inteligência Artificial e Realidade Virtual, diretor e roteirista, formou-se pela ECA/USP (graduação, mestrado e doutorado) e pela EICTV (Cuba). Escreveu filmes como Infância Clandestina e O Outro Lado do Paraíso, séries como Encerrados e Brilhante FC e dirigiu o longa-metragem Eu Te Levo.

A emergência recente das inteligências artificiais generativas (IAG), no entanto, introduz um deslocamento relevante nesse cenário, ao permitir que diferentes tipos de mídia sejam produzidos, manipulados e retrabalhados simultaneamente em um mesmo ambiente computacional.

Este trabalho parte da hipótese de que a IAG não substitui o modelo industrial canônico, mas introduz uma alternativa poética ao seu regime de linearidade. Ao possibilitar ações criativas paralelas, a realização com IAG aproxima o processo audiovisual de uma lógica de rede, na qual decisões estéticas, narrativas e formais ocorrem de modo contínuo, retroativo e transversal. Nesse contexto, a montagem deixa de ser apenas uma etapa final e passa a operar como modo permanente de pensar e fazer o filme.

Propõe-se, assim, refletir sobre como a IAG pode favorecer novas poéticas do audiovisual, baseadas na simultaneidade, na experimentação e na recombinação constante, em diálogo com estudos sobre a racionalização industrial do cinema, o processo criativo como rede e o computador como ferramenta do pensamento.

2. Fazer filmes como linha de montagem

A consolidação do cinema como prática industrial ocorreu paralelamente aos processos de racionalização do trabalho do início do século XX. Entre as décadas de 1910 e 1920, o cinema hollywoodiano estruturou-se segundo princípios próximos ao fordismo, organizando a produção em etapas sucessivas e funções especializadas. Esse modelo aumentou a produtividade e padronizou formas narrativas, estilos visuais e procedimentos técnicos, transformando o filme em um produto previsível.

Thompson (1985) observa que, já nos anos 1920, os estúdios haviam estabelecido uma divisão do trabalho orientada pelo controle do processo produtivo. A separação entre roteiro, direção, fotografia e montagem fazia parte de uma lógica industrial baseada em protocolos relativamente fixos. A linearidade do processo — escrever, filmar, montar — tornou-se princípio estruturante do modo de produção cinematográfico.

Esse modelo consolidou-se também como forma cultural, naturalizando a organização sequencial das etapas como o “modo correto” de fazer cinema. Mesmo com o surgimento de cinematografias autorais e experimentais, essa estrutura permaneceu hegemônica, inclusive fora de Hollywood. Caldwell (2008) aponta que, apesar das transformações tecnológicas, essa cultura de produção segue estável, sustentada por cadeias produtivas especializadas e divisão rígida de competências.

Nesse regime, o filme só se revela plenamente ao final do processo, pressupondo um projeto bem definido desde o início e minimizando desvios e experimentações. É essa lógica eficiente, porém rígida, que entra em tensão com os processos criativos e com as possibilidades abertas pelas tecnologias baseadas em IA.

3. Criação como rede

Cecília Salles (2006) propõe compreender o processo criativo como uma rede dinâmica de ações, relações e decisões em constante transformação. A criação artística não se desenvolve de forma sequencial nem orientada exclusivamente por um objetivo final definido, mas pela "simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos" (p. 10). A obra não emerge como resultado de uma cadeia ordenada de etapas, mas como efeito provisório de um percurso instável, atravessado por desvios, retomadas, acasos e transformações. Essa concepção entra em conflito direto com a lógica da linha de montagem. Enquanto o modelo industrial busca reduzir incertezas, a criação em rede assume a incompletude como motor do processo.

No audiovisual, essa tensão sempre existiu, mas foi historicamente contida por limites técnicos e econômicos: a necessidade de filmar antes de montar ou finalizar antes de exibir impunha barreiras à simultaneidade das ações. Assim, mesmo que o pensamento criativo operasse em rede, a realização material do filme submetia-se a uma sequência rígida de etapas.

O uso da IAG reduz esse constrangimento e permite novas formas de pensar a produção cinematográfica, tanto em sua temporalidade quanto na organização das equipes.

4. Redes neurais, processamento paralelo e criatividade

A noção de criação como rede encontra um paralelo conceitual nas reflexões de Margaret Boden (2016) sobre a criatividade humana e as inteligências artificiais baseadas em redes neurais. Para a autora, tanto o pensamento criativo quanto os sistemas conexionistas operam por processamento simultâneo de múltiplos elementos, substituindo a lógica sequencial por regimes de probabilidade e associação.

Segundo Boden (2010, 2016), redes neurais não seguem instruções lineares explícitas, mas aprendem a partir de padrões distribuídos, ajustando conexões conforme novas informações são incorporadas. Esse modo de operação favorece soluções inesperadas, resultantes da recombinação e da transformação de elementos existentes. A criatividade, assim, não é um salto isolado, mas um processo contínuo de variação e reorganização em um espaço de possibilidades mutável.

Essa descrição aproxima-se da criação em rede proposta por Salles. Em ambos os casos, a simultaneidade, a ausência de hierarquia fixa e a possibilidade de intervenções retroativas são centrais. Criar com IAG pode, portanto, ser compreendido como um processo modelado pelas características da rede, tanto em seu aspecto tecnológico quanto criativo.

5. Do cinema da câmera ao cinema do computador

As transformações introduzidas pela IAG tornam mais evidente um deslocamento já apontado desde a consolidação da imagem digital: a passagem de um cinema centrado na câmera para um cinema centrado no computador. Manovich (2001) identifica esse movimento ao afirmar que a produção da imagem passa a operar segundo a lógica do software, do banco de dados e da programação.

A câmera deixa de ser instância privilegiada de produção da imagem, que pode ser construída ou inteiramente gerada no computador. O artista passa a atuar como operador de sistemas e programador de relações visuais, sonoras e narrativas. Trabalhar com imagens digitais implica lidar com camadas, versões e procedimentos reversíveis.

Grau (2003) observa que, nesse contexto, o computador deixa de funcionar como ferramenta manual e passa a atuar como ferramenta do pensamento (thinktool), estabelecendo um diálogo constante entre intenção e possibilidade técnica. A criação com IAG aprofunda esse deslocamento, posicionando o computador como centro do fluxo criativo em rede.

6. A criação contra a linearidade

Embora a reorganização do processo em fluxos paralelos seja frequentemente associada às tecnologias digitais, esse desejo é anterior aos computadores. Machado (1997) identifica antecedentes históricos que já tensionavam a linearidade industrial, como a experiência de Francis Ford Coppola em Do Fundo do Coração (1981).

O uso do "storyboard eletrônico" e de sistemas de edição provisória durante a captação permitia visualizar versões do filme em tempo real, rompendo a separação rígida entre filmagem e montagem. Essa proposta antecipava a concepção do cinema como processo espacial e não linear.

A diferença central é que, enquanto essas experiências dependiam de estruturas técnicas complexas e custosas, a IAG torna acessível, em um único ambiente computacional, aquilo que antes exigia múltiplos sistemas e equipes especializadas.

7. Novas poéticas audiovisuais com IAG

Propomos, assim, pensar a realização de filmes com IAG não como uma ferramenta de aceleração do modelo industrial existente, mas como um dispositivo que favorece a emergência de poéticas audiovisuais baseadas em fluxos paralelos de criação. Desta forma, a criação audiovisual não se organizaria a partir de uma sequência de etapas, mas como um processo exploratório e construtivo, em que texto, imagem, som, voz, montagem e estrutura narrativa são trabalhados desde o início, influenciando-se mutuamente. Diferentemente do modelo canônico, em que cada linguagem é utilizada em um momento específico, a IAG permite que todas este-

jam disponíveis desde as primeiras decisões criativas, favorecendo a concepção da obra como totalidade em permanente formação, em vez de como soma de partes finalizadas sucessivamente.

Nesse contexto, a montagem não é mais uma fase posterior de organização do material, mas uma operação constante que atravessa todo o processo. Cada nova geração, seleção ou modificação implica uma decisão de montagem, ainda que provisória e o filme se constrói por versões, não por etapas concluídas. A ilha de edição passa a ser o local onde o todo define o que como deve ser cada uma das partes e onde são visualizadas e testadas as diferentes possibilidades de obra.

Essa reorganização do processo também implica uma redefinição da forma como organizar as equipes e as competências profissionais e artísticas envolvidas no projeto. Acreditamos que, em vez de uma divisão estrita por especialidades do cinema linear, o trabalho com IAG tende a se organizar por zonas de forma transversal, em um intenso processo de diálogo sobre a visualização da obra como um todo. Isso não elimina a colaboração nem o conhecimento técnico especializado, mas desloca o centro decisório para um espaço onde múltiplas dimensões da obra são pensadas em conjunto. Os domínios da imagem, da dramaturgia, da performance atoral, do som, da montagem, etc, seguem complexos e a integração de diversos artistas e profissionais com competências específicas é importante para a construção de diálogos e o movimento criativo, embora também seja possível realizar filmes individualmente com IAG.

8. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, buscamos compreender de que maneira a IAG pode reorganizar os fluxos do fazer cinematográfico, não como substituição do modelo industrial canônico, mas como alternativa poética fundada em uma lógica de rede. Ao permitir que texto, imagem, som, música, voz e movimento sejam gerados, modificados e combinados a partir de um mesmo ambiente computacional, a IAG possibilita a realização de filmes em múltiplas frentes ao mesmo tempo. Escrever, editar, montar, sonorizar e testar passam a ser ações coexistentes e realizadas de forma integrada. Diferentemente do modelo linear, em que cada etapa depende da conclusão da anterior, a criação mediada por IAG favorece o movimento em paralelo. Um som pode gerar uma imagem, que por sua vez sugere uma nova cena ou reorganiza a estrutura narrativa. Fragmentos descartados podem ser rapidamente recuperados e transformados. O processo deixa de ser orientado exclusivamente por um produto final previamente definido e passa a se constituir como um campo exploratório, no qual a obra se constrói a partir do próprio movimento do fazer.

Nesse sentido, a IAG aproxima a prática audiovisual de um modelo cognitivo e criativo baseado em redes, no qual a invenção emerge da interação contínua entre elementos, em vez de resultar da execução linear de um plano pré-estabelecido. Essa reorganização do processo não elimina a necessidade de escolhas e o estabelecimento de critérios para o desenvolvimento das obras, mas desloca o momento e a natureza dessas decisões, que passam a ocorrer de maneira distribuída ao longo de todo o percurso criativo.

Nesse contexto, a montagem deixa de ocupar um lugar delimitado no final da cadeia produtiva e passa a se configurar como um modo permanente de operação do artista. Montar, escrever, escutar, ver e refazer tornam-se gestos indissociáveis, realizados de forma simultânea e afetando-se mutuamente. O filme não é mais apenas o resultado de um percurso previamente traçado, mas a materialização provisória de um processo em constante reformulação.

Ao compreender o computador como ferramenta do pensamento, capaz de dialogar com o artista por meio de sugestões, variações e respostas probabilísticas, a IAG amplia o espaço da experimentação estética e desloca o centro da criação da câmera para o ambiente computacional. Esse deslocamento não elimina os modos tradicionais de produção, mas instaura um campo de tensão produtiva entre regimes distintos de criação, abrindo espaço para poéticas que operam fora da linearidade industrial estabelecida no início do século XX. Por fim, sugerimos que as poéticas do audiovisual mediadas por IAG generativa devem ser pensadas menos como um novo paradigma definitivo e mais como um território de conflito e convivência. É nesse atrito entre linha de montagem e criação em rede que se delineiam possibilidades estéticas ainda em construção, nas quais o cinema se afirma não apenas como produto final, mas como processo vivo, relacional e continuamente pensado em ato.

9. Referências Bibliográficas

BODEN, Margaret A. A mente criativa: mitos e mecanismos. Tradução de Jeferson Luiz Camargo. Porto Alegre: Penso, 2016.

CALDWELL, John Thornton. Production culture: industrial reflexivity and critical practice in film and television. Durham: Duke University Press, 2008.

GRAU, Oliver. Virtual art: from illusion to immersion. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MANOVICH, Lev. The language of new media. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

THOMPSON, Kristin. The formulation of the classical style, 1909–1928. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985. p. 155–240.

Continuidade, montagem e IA: imaginando futuros[301]

Continuity, Editing, and AI: Envisioning Futures

Márcia Bessa[302]
(Doutora – Faculdade CAL)

Vanessa Lauria[303]
(Mestre – UERJ)

Resumo: Este trabalho visa repensar as relações entre continuidade e montagem no cenário da Inteligência artificial generativa (IAG), considerando as possíveis implicações técnicas e criativas suscitadas no cinema por essa nova tecnologia. Ressaltamos que a IA já é uma realidade no meio audiovisual atual. De um ponto de vista mais amplo, pretendemos valorizar o cargo de continuísta dentro da equipe técnica e da indústria cinematográfica e contribuir para a adaptação da função a essa nova realidade.

Palavras-chave: Cinema, Continuidade, Montagem, Inteligência artificial generativa, Novas tecnologias.

Abstract: This work aims to rethink the relationship between continuity and editing within the landscape of Generative AI, considering the potential technical and creative implications raised in cinema by this new technology. We emphasize that AI is already a reality in today's audiovisual industry. From a broader perspective, we intend to highlight the importance of the Script Supervisor within the technical crew and the film industry, contributing to the adaptation of this role to this new reality.

Keywords: Cinema, Continuity, Film editing, Generative AI, New tecnologies.

Como arte intrinsecamente tecnológica, o cinema se transmuta sob a influência das inovações digitais. Atualmente, a Inteligência Artificial Generativa (IAG) emerge como uma força disruptiva, revolucionando os pilares da indústria cinematográfica, com impactos profundos e imediatos nos domínios da continuidade e da montagem. Através de ferramentas de análise automatizada, correção de imagens e síntese de conteúdo, a IA redefine os perímetros dessas funções, ampliando a precisão técnica e a eficiência produtiva. Já é uma realidade o uso de algoritmos para a criação de efeitos visuais de alto realismo, permitindo a remoção de objetos indesejados ou a alteração sutil de elementos cênicos para uma melhor adequação narrativa. Tais avanços poupam esforço e tempo de continuístas e montadores, que podem, assim, agilizar tarefas puramente burocráticas e operacionais.

301 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na Sessão 01 do ST Edição e Montagem audiovisual: reflexões, articulações e experiências entre telas e além das telas.
302 | Márcia C. S. Sousa é doutora em Memória Social (UNIRIO/UChicago). Concluiu pós-doutorado no PPGCINE/UFF (Bolsista Capes). É artista A/v no Coletivo DUO2X4 e docente na Faculdade CAL de Artes Cênicas.
303 | Doutoranda em Comunicação (UERJ) e Mestre em Mídias Criativas (UFRJ). É professora e coordenadora de pós-graduação na Faculdade CAL de Artes Cênicas.

Salientamos, contudo, que a inteligência artificial deve ser compreendida como um braço estendido do profissional, e não como sua substituta. Seu potencial reside em transformar o fazer cinematográfico, tornando-o mais exato e, simultaneamente, mais aberto à experimentação. Esta nova realidade descortina múltiplas possibilidades de crescimento, exigindo que continuístas e montadores se adaptem rapidamente, incorporando o domínio dessas ferramentas ao seu repertório técnico. A criatividade humana, a visão artística e o conhecimento profundo da linguagem fílmica devem permanecer como os eixos centrais que garantem a qualidade da experiência estética e a coerência da narrativa.

Embora novas tecnologias sejam frequentemente percebidas como ameaças à preservação de postos de trabalho e, em muitos contextos, essa preocupação seja legítima, a gradativa automação nas artes criativas influenciará inevitavelmente a força de trabalho dessas indústrias. Como observa Schwartz (2023), a questão fundamental não reside na resistência à mudança, mas em como nós, profissionais, aproveitamos a tecnologia da IA em nosso benefício. Apesar dos receios inerentes à transição, as vantagens competitivas e criativas sinalizam um horizonte onde a tecnologia serve à sensibilidade humana.

A IA entra em cena

A aplicação da inteligência artificial no cinema teve um marco inicial em 2016, quando a Fox utilizou o supercomputador Watson, da IBM, para criar o *trailer* do filme Morgan. O sistema realizou um "entendimento afetivo" da obra, tagueando trechos com 24 categorias emocionais baseadas em padrões de *thrillers*. Embora o Watson tenha sugerido as cenas com maior carga dramática (como suspense e medo), a decisão final e a rítmica da peça promocional permaneceram sob o controle de um editor humano (SMITH, 2017; OLIVEIRA, 2019). Esse caso foi o precursor de uma mudança de paradigma: a transição da IA analítica, que apenas classifica dados e identifica padrões pré-existentes, para a Inteligência Artificial Generativa (IAG), que agora atua diretamente na manipulação, síntese e criação de novas realidades visuais, subvertendo o material bruto capturado.

A IAG redefine as fronteiras da continuidade e da montagem ao atuar como uma ponte entre a visão criativa do diretor e as inevitáveis limitações materiais e imprevistos do *set* de filmagem. Diferente das ferramentas tradicionais de edição, a vertente generativa permite que o montador não apenas organize o que foi captado, mas repare e expanda o material filmado de forma inédita. Ela é capaz de ajustar desvios de continuidade visual que antes prejudicariam uma cena, como estender cenários para novos enquadramentos (*outpainting*), modificar microexpressões faciais para alinhar a carga emocional de *takes* diferentes ou corrigir o eixo de olhar de um ator que divergiu da marca original. Na mão do montador, essa tecnologia funciona como uma cola invisível que resolve falhas técnicas – como um objeto fora de lugar ou uma mudança brusca na posição das mãos – que anteriormente exigiriam refilmagens custosas, o uso de *inserts* ou comprometeriam o ritmo e a fluidez da montagem final.

No âmbito da continuidade, a presença da IA transforma radicalmente o papel da continuísta (*script supervisor*), elevando a função de vigilância para uma gestão de metadados criativos. Atualmente, algoritmos de visão computacional podem ser treinados para monitorar, em tempo real no *set* ou na pós-produção, a consistência de detalhes minuciosos que escapam ao olho humano. Seus algoritmos vasculham grandes quantidades de material bruto para identificar discrepâncias sutis na iluminação entre planos, variações em acessórios, penteados e até o nível de preenchimento de líquidos em copos dentro de uma mesma sequência. Essa precisão automatizada garante uma experiência de trabalho mais segura e tecnicamente apurada, permitindo que a(o) continuísta se concentre na continuidade dramática, na progressão dos arcos de atuação e na performance, delegando a vigilância de objetos e vestimentas aos sistemas inteligentes. Nas áreas de correção, técnicas de IAG, como *inpainting*[304] e rotoscopia assistida[305], permitem que o profissional de pós-produção preencha espaços vazios ou remova elementos indesejados de forma imperceptível, garantindo a integridade da lógica fílmica e a atenção do espectador.

Para os setores de cenografia e fotografia, as contribuições da IAG são diretas e práticas, minimizando o impacto de erros humanos ou falhas de equipamento. Se em uma cena de perseguição complexa um espelho retrovisor cai acidentalmente entre um *take* e outro, a IA pode recompor o objeto digitalmente com base nos *frames* anteriores, mantendo a unidade visual sem a necessidade de intervenção manual *frame* a *frame*. Da mesma forma, se a luz natural oscila drasticamente durante uma diária externa prolongada, as ferramentas generativas podem harmonizar a luminosidade e a temperatura de cor entre os planos de forma automática, criando uma transição suave que mantém o espectador imerso na narrativa, sem que o corte denuncie a passagem real do tempo cronológico durante a produção.

Na montagem, a IA tem otimizado o fluxo de trabalho ao acelerar etapas técnicas e exaustivas que historicamente consumiam grande parte do cronograma. Ferramentas de seleção automática conseguem analisar o material bruto e ratificar os melhores *takes* com base em critérios técnicos (foco, enquadramento e estabilidade), organizando o projeto antes mesmo do primeiro corte. Além disso, a IAG já atua diretamente no processo criativo: modelos de edição assistida sugerem cortes e transições com base em padrões rítmicos e estruturas dramáticas, identificando momentos de *clímax* e sugerindo sequências que reforcem o arco emocional do filme. Isso amplia o repertório expressivo do montador, permitindo que ele teste rapidamente diferentes versões de uma mesma cena, explorando ritmos variados e possibilidades narrativas sem o custo de tempo do processo manual, fomentando uma liberdade experimental sem precedentes.

Atualmente, o mercado já opera com alguns modelos robustos de IAG integrados aos fluxos profissionais, transformando *softwares* padrão em estações de trabalho inteligentes. O Adobe Sensei automatiza a remoção de objetos e a correspondência de cores de forma inteligente no Premiere Pro; o Gen-3 Alpha (Runway) permite a substituição de elementos e a altera-

304 | Técnica que permite preencher áreas danificadas ou faltantes em uma imagem com conteúdo gerado por IA corrigindo falhas na textura ou removendo objetos.
305 | Uso de IA para criar máscaras precisas que isolam elementos específicos, facilitando a correção de erros de continuidade de forma eficiente.

ção de dinâmicas de iluminação em vídeos já finalizados; enquanto ferramentas como Synthesia e Luma AI oferecem soluções para a criação de avatares e a limpeza de *frames* complexos através de reconstrução neural de alta fidelidade.

Apesar desse poder tecnológico, é imperativo que o uso da IAG seja pautado pela ética, pela transparência e pela defesa da autoria. A criatividade humana e a sensibilidade do montador e da continuísta devem permanecer no centro da criação cinematográfica, pois a tecnologia não possui a vivência necessária para compreender a nuance de um subtexto ou a intenção poética de um silêncio, por exemplo. Como aponta Schwartz (2023), um *prompt* alimentado por IA é um mecanismo que "vasculha a mente digital coletiva", mas o resultado ainda é um processo derivado que exige a direção intelectual e o julgamento estético humano. O futuro da continuidade e da montagem será moldado por essa colaboração simbiótica, onde a tecnologia remove a fricção operacional e técnica para que o talento humano possa focar no que é verdadeiramente insubstituível: "a capacidade humana de criatividade, experiência e, bem, de ser humano" (WHITTENBERG, 2023).

Perspectivas futuras

Futuramente, a inteligência artificial gerará imagens e vídeos realistas que se encaixarão perfeitamente na continuidade de um filme, abrindo possibilidades inovadoras para a produção de cenas complexas e a recriação de momentos históricos sem a necessidade de filmagens extras. Embora ferramentas experimentais de IAG já auxiliem continuístas e montadores na visualização ágil de ideias, a área de IA para o cinema ainda está em desenvolvimento e nem todos os programas estão completamente prontos para o uso profissional. Por isso, faz-se necessário acompanhar de perto as empresas de tecnologia que desenvolvem soluções específicas para a indústria audiovisual, avaliando funcionalidades e realizando testes em projetos-piloto antes da adoção definitiva nos fluxos de trabalho.

O papel da futura continuísta envolverá necessariamente o domínio dessas ferramentas, reforçando ainda mais sua função organizacional estratégica dedicada a garantir a coerência e a coesão narrativas. Essa adaptação exige o aprimoramento de habilidades em curadoria de dados, na interpretação criativa dos resultados algorítmicos e em uma comunicação colaborativa intensificada com diretores e artistas de efeitos visuais. Paralelamente, a IAG amplia o campo de atuação do montador ao fortalecer sua função estratégica através da automação de etapas técnicas demoradas, como a sincronização e a organização inicial do material. Essa liberação de tempo permite que o(a) editor(a) se concentre na essência dramática, utilizando a IA como uma parceira de exploração que sugere combinações narrativas e rítmicas sem substituir sua autoria.

A integração entre montagem e *VFX* também se torna mais orgânica, possibilitando correções automáticas, *upscaling* inteligente e pré-visualizações rápidas que elevam o padrão visual das produções, inclusive em contextos de baixo orçamento. Além disso, a flexibilidade do versionamento inteligente facilita a adaptação de um mesmo corte para múltiplos formatos e plataformas, ajustando enquadramentos e gerando *teasers* automaticamente. Esses novos

papéis profissionais configuram um trabalho mais conectado, onde o montador ocupa funções curatoriais ao interagir com sistemas automatizados e dados complexos. Apesar dos desafios, as previsões indicam uma integração profunda da IAG nas rotinas cinematográficas. É possível que, em breve, a IAG seja utilizada em todas as etapas da realização fílmica, desde a criação do roteiro até a distribuição da obra audiovisual. É tudo muito novo e ainda não há nada definido. Um horizonte de possibilidades se apresenta a nossa frente.

Considerações finais

Se, por um lado, a digitalização democratizou o fazer cinematográfico, tornando a produção mais acessível e ágil, por outro, a adoção generalizada da Inteligência Artificial no audiovisual impõe novos dilemas socioeconômicos, como o risco de precarização do trabalho e a concentração de poder nas mãos de grandes detentores de tecnologia. Diante desse cenário, torna-se fundamental o engajamento coletivo em discussões sobre o desenvolvimento e a implementação responsável da IA garantindo que esses avanços operem em benefício tanto dos criadores quanto dos espectadores, sem sacrificar a diversidade humana em prol da eficiência industrial.

Outras questões críticas permanecem em aberto e exigem atenção acadêmica e profissional. Existe o risco real de uma padronização estética, onde a dependência excessiva de algoritmos pode resultar em montagens previsíveis, limitadas à replicação de padrões de dados preexistentes. No campo jurídico, a autoria e os direitos autorais tornam-se nebulosos: quem assina, em última instância, uma montagem gerada parcialmente por sistemas autônomos? Paralelamente, surge o desafio para a formação profissional, exigindo que as escolas de cinema adaptem seus currículos para integrar ferramentas de IA sem negligenciar o aprendizado narrativo e estético. Em termos de ética, torna-se essencial estabelecer protocolos que explicitem quais etapas foram automatizadas e quais derivaram de decisões humanas conscientes.

Embora o sentimento de que o processo criativo esteja sendo reduzido à formulação de *prompts* e à automação técnica seja intimidador, a verdade é que o papel do(a) montador(a) e da(o) continuísta reside em descobrir a melhor maneira de colaborar com esses novos agentes. Nesse novo paradigma, a capacidade de formular perguntas pertinentes torna-se mais importante do que as respostas imediatas fornecidas pela máquina. Como sugere Millán (2023), talvez o futuro da arte resida mais no processo de exploração e na geração de ideias inovadoras do que em um resultado final estanque ou na busca por uma conquista puramente técnica. Sigamos, portanto, imaginando futuros em que a tecnologia não encerre as possibilidades, mas abra novos caminhos para a sensibilidade humana.

Referências

MILLÁN, S. Should we use artificial intelligence in production design? *Production designers collective*, 01/04/2023. Disponível em: https://www.productiondesignerscollective.org/pdcforum/should-we-use-artificial-intelligence-in-production-design%3F. Acesso em: 23 jun. 2024.

MORGAN (2016). Official trailer [HD], 20th Century Fox. *YouTube vídeos*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rqmHSR0bFU8. Acesso em 26 ago. 2024.

OLIVEIRA, V. L. Audiovisual e Inteligência Artificial: A IA no processo de edição e pós-produção. *Dissertação* de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, FAAC/UNESP (Universidade Estadual Paulista), Bauru, 2019.

SMITH, J. R. *et al*. Harnessing A.I. for augmenting creativity: application to movie trailer creation. In: *Proceedings of the 25th ACM International Conference on Multimedia* (MM '17). New York, NY, USA: Association for Computing Machinery, 2017. p. 1799–1808. DOI: 10.1145/3123266.3127906.

SCHWARTZ, A. Should we use artificial intelligence in production design? *Production designers collective*, 01/04/2023. Disponível em: https://www.productiondesignerscollective.org/pdcforum/should-we-use-artificial-intelligence-in-production-design%3F. Acesso em: 23 jun. 2024.

WHITTENBERG, A. Should we use artificial intelligence in production design? *Production designers collective*, 01/04/2023. Disponível em: https://www.productiondesignerscollective.org/pdcforum/should-we-use-artificial-intelligencein-production-design%3F. Acesso em: 23 jun. 2024.

Dos vestígios e à fabulação: videoarte, escritas de si e a pesquisa artística em Pa_Terno[306]

From Traces to Fabulation: Video Art, Self-Writings, and Artistic Research in Pa_Terno

Márcio Henrique Melo de Andrade[307]
(Doutor – Pesquisador Independente)

Resumo: O artigo apresenta os processos de criação da videoarte *Pa_Terno*, de Márcio Andrade, a partir da vivência com o Alzheimer do pai para investigar o luto e a memória por meio de imagens de arquivo, animação e autoficção. A pesquisa articula teoria e prática, situando-se no campo das escritas de si (Lejeune, 1989; Arfuch, 2010), em diálogo com a videoarte autorrepresentativa (Vieira, 2003), propondo-se como gesto de resistência à dissolução da memória e à invisibilidade das subjetividades.

Palavras-chave: Escritas de Si; Cinema; Luto; Memória; Videoarte;

Abstract: This article presents the creative processes behind the video art work *Pa_Terno*, by Márcio Andrade, based on his experience with his father's Alzheimer's disease, to investigate grief and memory through archival images, animation, and autofiction. The research articulates theory and practice, situating itself within the field of self-writing (Lejeune, 1989; Arfuch, 2010), in dialogue with self-representational video art (Vieira, 2003), proposing itself as a gesture of resistance to the dissolution of memory and the invisibility of subjectivities.

Keywords: Writings of the Self; Cinema; Mourning; Memory; Video Art

Da narrativa como operação imagética

Este artigo apresenta uma pesquisa artística em desenvolvimento que resultará na videoarte *Pa_Terno*, concebida por Márcio Andrade. O trabalho se inscreve em uma reflexão mais ampla sobre a imagem e a narrativa como espaços tensionados entre sujeito e objeto, atravessados por desejos de ver e de se ver. Ao longo da história humana, esses desejos situam a imagem em um regime ambíguo, simultaneamente sensível e simbólico, que atravessa diferentes contextos culturais e artísticos. Esse entendimento da imagem como lugar de projeção de desejos atravessa desde as artes rupestres, passa pelas interdições ao gesto representativo

306 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no ST Teoria de Cineastas: dos processos de criação à dimensão política do cinema.
307 | Roteirista, pesquisador, produtor e educador. Doutor em Comunicação (UERJ) e mestre em Educação Tecnológica (UFPE). Autor de livros e artigos sobre documentário, narrativa e escritas de si.

nas religiões monoteístas de matriz judaico-cristã, pelas formulações das escolas artísticas, até chegar aos regimes contemporâneos de visualidade, como a publicidade e os instantâneos produzidos por smartphones.

Partindo da vivência do autor com o adoecimento e o falecimento do pai em decorrência do Alzheimer, o projeto investiga de que modo as linguagens audiovisuais podem reconfigurar experiências subjetivas de perda, luto e memória, transformando-as em formas poéticas e críticas. Com duração prevista entre 15 e 20 minutos, a videoarte articula imagens de arquivo pessoal, trilhas sonoras autorais, animações feitas à mão e elementos ficcionais, tensionando as fronteiras entre documento e invenção. Nesse percurso, as imagens deixam de carregar apenas um aspecto concreto do visível e passam a evocar uma dimensão intangível e etérea, na qual a narrativa se constrói como experiência sensível, aberta e atravessada pela memória:

> Devemos encarar a imagem não só como produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível (BELTING, 2014, p. 10)

A obra se propõe como uma operação imagética, em que o gesto de rememorar se articula a estratégias de autorrepresentação, autoficção e reinvenção identitária. Compreender a narrativa a partir da operação imagética implica reconhecer que a criação da imagem não se limita à autoria de uma obra, mas envolve também a construção de modos de perceber, interpretar e narrar o mundo. A imagem, assim, configura-se como um dispositivo que produz sentidos e reorganiza experiências individuais e coletivas. Esta pesquisa insere-se no campo das escritas de si, articulando processos criativos e investigações teóricas voltadas aos modos de inscrição da subjetividade na arte contemporânea. As escritas de si são aqui compreendidas como práticas nas quais o sujeito se constitui ao narrar-se, reinscrevendo sua presença no tempo e no espaço (LEJEUNE, 1989; ARFUCH, 2010). Trata-se de um processo em que a identidade se constrói de forma relacional, instável e sempre atravessada pela memória e pelo outro.

Neste artigo, investiga-se a relação entre a produção em videoarte e a narrativa documentária de caráter autobiográfico e experimental, a partir da descrição dos processos de criação do roteiro de um filme experimental. Em *Pa_Terno*, a videoarte é mobilizada como linguagem capaz de expandir essas escritas, ao reunir fragmentos visuais, sonoros e discursivos que operam simultaneamente como documento e metáfora e arquivo. Aqui, pretende-se compreender a composição de um 'eu fílmico' que emerja, ao mesmo tempo, como um gesto de constituição de si e uma operação estética de resistência à dissolução da memória.

Este projeto constitui-se como um desdobramento de uma das temporadas do podcast narrativo *Espelhos Partidos*, publicado em 2025, que adota uma abordagem autobiográfica experimental a partir do trabalho com materiais de arquivo. A temporada é composta por dez episódios, cada um com duração entre 10 e 15 minutos, que constroem esse universo narrativo a partir da retomada de arquivos familiares, como fotografias, vídeos e áudios, articulando a dissolução da memória a reflexões em torno do luto. Tanto os podcasts quanto a videoarte in-

tegram um mesmo projeto de investigação, no qual a metodologia adotada é de caráter híbrido, reunindo procedimentos da pesquisa acadêmica e das práticas artísticas. Ancorada no ponto de vista do artista-pesquisador, essa metodologia envolve experimentar, registrar e refletir criticamente sobre o próprio processo criativo, compreendendo a criação como forma de conhecimento.

Em ambas as obras, o roteirista investiga as relações entre presença e ausência da memória de uma figura masculina fundamental em sua formação como sujeito. Os arquivos sonoros incorporados aos episódios registram os primeiros sintomas da doença, bem como as reverberações desse processo nas relações familiares, ampliando a dimensão afetiva e relacional da narrativa. Com linguagem ensaística e experimental, os roteiros dos podcasts combinaram a voz de um narrador com descrições e reflexões sobre fotografias, ambiências sonoras e gravações de telefonemas entre o roteirista e seus familiares. O projeto da videoarte, por sua vez, articula leitura e fichamento de textos teóricos, escrita de diário de criação, elaboração de roteiros e a realização de experimentos práticos em vídeo e animação.

Para a concepção da videoarte, busca-se expandir as possibilidades expressivas desses materiais, acolhendo o hibridismo entre cinema, artes visuais e performance. Nesse sentido, dialoga-se com a noção de pesquisa em artes visuais proposta por Rey (1996), para quem o processo investigativo pressupõe um trânsito constante entre conceitos e prática, em que as ideias emergem da experimentação e retornam ao gesto criador ressignificadas. Neste artigo, realiza-se, por fim, uma análise teórico-prática do processo de criação dos roteiros do podcast e a adaptação para videoarte, com o objetivo de compreender como a escrita autobiográfica e a linguagem experimental se articulam no uso alegórico do material de arquivo, nas conexões e justaposições entre músicas, sons e palavras, e em uma narração de caráter pessoal e reflexivo.

Dentre as inspirações criativas, resgatam obras desde os anos 1960, de artistas como Rafael França, Sandra Kogut e Regina Silveira, que exploraram o vídeo como espaço de autorrepresentação (VIEIRA, 2003). Na contemporaneidade, essas produções configuram-se como zonas de invenção subjetiva, nas quais a imagem se torna superfície de inscrição do corpo, da voz e da memória do artista. Para a criação do podcast, as inspirações percorrem programas documentários e narrativos como *papo.nudity*, de Rafael Nogueira, *Janelas do Mundo*, de Babi Fontana, e *Além do Meme*, de Chico Felitti. A partir dessas referências, o roteirista busca compor um panorama simultaneamente subjetivo e reflexivo sobre a dissolução da memória e as questões em torno do luto, articulando experiências pessoais e dispositivos narrativos próprios do campo radiofônico.

A videoarte *Pa_Terno*, por sua vez, dialoga com esse percurso histórico ao acionar o vídeo como forma de elaboração simbólica da perda e do afeto, compondo um autorretrato movente e descontínuo. Para Arfuch (2010), tais práticas configuram um "espaço biográfico" em que o testemunho individual adquire densidade coletiva, possibilitando processos de reconhecimento de si e do outro. Neste artigo, parte-se da descrição e análise do processo de produção dos roteiros dos episódios do podcast e de sua transição para um roteiro de videoarte, com o objetivo

de compreender como a linguagem documentária e as histórias de vida do criador e dos personagens se desenvolvem por meio dos elementos da linguagem audiovisual e sonora, como imagem, palavra, música, efeitos sonoros e montagem.

Para isso, serão combinados autores que refletem o campo dos filmes de família (ODIN, 1995; LINS, BLANK, 2012), das escritas documentárias de si (LANE, 2002; MACDONALD, 2013) e dos processos e poéticas na escrita audiovisual. Além disso, serão abraçados estudos de autores como Bergala (1998), Macdonald (2013) e Mesquita (2007), que indicam que o gesto autobiográfico se intensifica no documentário contemporâneo ao privilegiar recortes mínimos, o cotidiano e os afetos, deslocando a noção tradicional de verdade documental ao assumir a subjetividade como operador estético. A partir dessas conexões, busca-se compreender como, no projeto *Pa_Terno*, os elementos da linguagem radiofônica e da videoarte trazem especificidades à construção do roteiro audiovisual, ao potencializarem os aspectos imaginativos das sonoridades, enfatizarem o caráter íntimo da abordagem e possibilitarem experimentações na organização narrativa.

Dos filmes de família aos filmes em família

O campo de estudos em torno das narrativas de vida tem identificado, em diferentes contextos, como o consumo do eu alheio pode produzir consequências psíquicas e sociais de variados espectros, como a projeção excessiva na vida do outro, o esfacelamento da autoestima e a desconexão em relação à própria comunidade. Ao mobilizar essa diversidade de referências nos campos das Artes Visuais e do Cinema, acredita-se ser possível construir ferramentas de reflexão que promovam um consumo mais consciente desse tipo de produto, ao mesmo tempo em que se questionam os contextos nos quais as narrativas de si podem conduzir a reflexões em torno da ideia de sujeito a partir do encontro com o outro. Por se tratar de um projeto de pesquisa que abarca a conjunção entre as linguagens das Artes Visuais e do Cinema a partir do campo das escritas de si, os referenciais teóricos que sustentam a investigação combinam estudiosos desse campo na Literatura (DOUBROVSKY, 1977; CALIGARIS, 1998; COLONNA, 2004; ARFUCH, 2010; LEJEUNE, 2014; SCAMPARINI, 2018), nas Artes Visuais (VIEIRA, 2003) e no Cinema (BERGALA, 1998; MESQUITA, 2007; LINS, MESQUITA, 2008; MACDONALD, 2013). Essa articulação permite compreender as escritas de si como um campo transdisciplinar, atravessado por questões estéticas, éticas e políticas.

Originada no campo literário no século XIX, a palavra autobiografia designa tanto o desejo do sujeito autor de se representar quanto o 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). Nesse movimento, o consumo do eu alheio opera como uma forma de alimentar a si próprio, na medida em que o leitor se aproxima do gênero autobiográfico por meio de narrativas cuja forma deriva das memórias. Calligaris (1998) aponta que, embora histórias de vida fossem comuns em períodos anteriores à Idade Moderna, é nesse contexto que se consolida a concepção da vida como uma história, dotada de coerência narrativa. Para o autor, a escrita autobiográfica surge quando o indivíduo passa a conceber sua trajetória como separada

da comunidade à qual pertence, afastando-se da crença em um destino previamente determinado. O desenvolvimento do gênero autobiográfico corresponde, assim, à ênfase no valor do indivíduo, cuja história passa a ser narrada a partir de sua gênese na infância e de sua formação na juventude, etapas fundadoras de uma identidade singular.

Nesse sentido, o desejo de escrita de si, entendido como possibilidade de invenção da própria história e de conexão com comunidades e grupos sociais, desdobra-se em diferentes motivações que, muitas vezes, se articulam entre si. Como observa Calligaris, essas práticas "respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido" (CALLIGARIS, 1998, p. 43). Arfuch (2010) denomina esse amplo conjunto de relatos de vida e narrativas autobiográficas e biográficas como espaço biográfico, o qual se dissemina em gêneros diversos, como biografias, autobiografias, memórias, cartas, diários íntimos, confissões e cadernos de viagem. Para Maluf, nem a experiência nem o sentido de uma narrativa se reduzem ao discurso ou a um significado fixo; ao contrário, os modos de narrar e as situações das histórias contadas devem ser compreendidos como "maneiras, caminhos, veículos da experiência e do sentido – mesmo que se trate de um sentido precário, ou porque temporário ou porque nunca inteiramente ao alcance da compreensão" (MALUF, 1999, p. 72).

Surgido no século XVIII, o gênero biográfico dissemina-se a partir da expansão e da afirmação dos direitos individuais, fortalecidos pelos ideais da Revolução Francesa. Para Calligaris, o sujeito não possuiria um conteúdo essencial a representar, tampouco a subjetividade se configuraria como mero efeito do discurso; ao contrário, o indivíduo moderno "sofre principalmente do vazio que ele mesmo construiu ao redor e dentro de si por recusar um destino e, em última instância, uma essência decididos pela tradição" (CALLIGARIS, 1998, p. 49). Já no século XIX, a noção de autobiografia passa a designar outras dimensões desse desejo de compreender a representação do sujeito, quando os leitores começam a buscar "por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor: do lirismo romântico à psicanálise, da crítica biográfica à la Sainte-Beuve a 'Apostrophes'" (LEJEUNE, 2014, p. 260, grifo no original).

Lejeune (2014), por sua vez, estabelece as bases conceituais da autobiografia como um relato retrospectivo da existência de um sujeito, cujos principais critérios de identificação incluem a presença de um pacto de veracidade, a abordagem da vida individual, o uso da primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem. Essas narrativas podem assumir formas diversas, como autorretratos, ensaios, cartas, diários, crônicas, autoficções e narrativas de caráter social e político. A proliferação das escritas de si inaugura, assim, uma tradição literária marcada pela diversidade formal e pela diluição das fronteiras entre gêneros e linguagens artísticas.

No campo do cinema, considerando a imagem em movimento como possibilidade de registro de ambientes privados e familiares, esse gesto se faz presente desde os primórdios do cinematógrafo. O curta-metragem *Le repas de bébé* (1895), por exemplo, apresenta uma cena doméstica em que os pais alimentam seu filho e foi exibido "na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história, ao lado das célebres sequências da saída da fábrica e da chegada

do trem" (BLANK, 2015, p. 30). A atração do público pelas imagens em movimento impulsionou, desde então, o desejo de registrar acontecimentos e preservar memórias no interior dos núcleos familiares e do cotidiano, de modo análogo aos álbuns fotográficos (ALLARD, 2010). Nesse contexto inicial, os filmes de família não se configuram como obras autobiográficas propriamente ditas, pois se sustentam mais no desejo de registrar a memória privada do que na intenção de narrar publicamente a história de uma família.

Ao longo do século XX, a disseminação dos equipamentos e da linguagem cinematográfica favoreceu a consolidação do filme de família, conceituado por Odin (1995) como uma realização audiovisual produzida por um membro do grupo familiar, voltada ao registro de eventos ligados à dinâmica entre seus integrantes. Destinados ao uso privado, esses filmes são realizados em contextos de lazer por pessoas que não buscam produzir uma obra cinematográfica, mas acompanhar acontecimentos marcantes (como viagens, aniversários, casamentos, batizados e formaturas) ou cenas do cotidiano, como visitas e etapas do crescimento dos filhos. De modo geral, o filme de família evita revelar conflitos íntimos, como discussões entre casais, pais e filhos ou irmãos, funcionando, na dinâmica dos eventos registrados, como "um operador de consenso, que contribui ao seu modo para a manutenção de uma certa ordem" (ODIN, 2003, p. 160, grifo no original). Ao reiterar imagens positivas e regular comportamentos, esses filmes reforçam o mito da comunhão familiar e costumam ser exibidos em reuniões restritas, compondo um ritual coletivo de evocação e reinvenção das memórias familiares, capaz de potencializar seus laços afetivos (ODIN, 1995; ALLARD, 2010).

Dessa forma, o desenvolvimento do gênero autobiográfico corresponde à ênfase no valor do indivíduo, cuja trajetória passa a ser narrada a partir de sua gênese na infância e de sua história na juventude. Contudo, nas memórias, quando o autor se assume como testemunha de seu próprio tempo, o objeto de seu discurso ultrapassa a esfera estritamente individual e se desdobra na história dos grupos sociais e históricos aos quais pertence (LEJEUNE, 2014). Nesse sentido, o desejo de escrita de si, compreendido como possibilidade de invenção da própria história e de conexão com comunidades e grupos sociais, manifesta-se em motivações diversas que, em geral, se combinam, pois "respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido" (CALLIGARIS, 1998, p. 43).

Nessas narrativas da intimidade, constituem-se registros da vida cotidiana que incorporam comportamentos banais do dia a dia, sensações, desejos e confissões, além de relatos de viagens, gostos e costumes. Arfuch (2010) denomina esse amplo conjunto de relatos de vida e narrativas autobiográficas e biográficas como espaço biográfico, que se dissemina em gêneros diversos, como memórias, cartas, diários íntimos, confissões, biografias, autobiografias e cadernos de viagem. Em paralelo à disseminação do filme de família no campo do cinema amador, as narrativas autobiográficas passam a ser experimentadas no cinema experimental, sobretudo por cineastas da vanguarda norte-americana, como Stan Brakhage, Andrew Noren, Jerome Hill e Hollis Frampton. Esses realizadores investiram nesse gesto como forma de reivindicar a existência de um cinema experimental atravessado por tendências autobiográficas e pela apropriação de registros caseiros. Allard (2010) compreende o documentário autobiográfico como

um espaço de encontro entre o filme de família e o filme experimental, no qual imagens originalmente voltadas à esfera privada são deslocadas para contextos de exibição pública, como galerias e museus.

Para a autora, cineastas como Marie Menken, em Arabesque for Kenneth Anger (1961), obra em que homenageia o amigo e artista experimental Kenneth Anger, e Jonas Mekas, em Award presentation to Andy Warhol (1964), filme construído a partir do registro de uma premiação dedicada ao amigo Andy Warhol, aproximam o filme experimental e o filme de família tanto pela condição amadora de realização quanto pela atenção ao cotidiano. Desse modo, o ambiente experimental dos anos 1960 criou condições para que o gesto autobiográfico propusesse formas de representação do cotidiano orientadas menos pelo realismo e mais pela abstração, explorando, na gramática cinematográfica, modos de compor estados mentais e emocionais (BRENEZ, 1998 in BERGALA, 1998).

Serge Doubrovsky (1977), por sua vez, cunha o termo autoficção a partir da necessidade de definir seu romance Fils: "Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; autoficção, se preferir, de confiar a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem, além da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo" (p. 10). Colonna (2004) aprofunda essa formulação ao compreender a autoficção como uma forma literária em que o autor transfigura sua existência e identidade em uma narrativa que investe em concepções ampliadas de realidade, imaginação e verossimilhança. Para Scamparini (2018), as características associadas ao conceito de autoficção costumam envolver: (a) a autorreferência e o uso de fatos da vida do autor, frequentemente acompanhados por menções à própria obra artística; (b) a incorporação de recursos tradicionalmente associados ao regime de leitura oposto, como documentos factuais em narrativas ficcionais e elementos fictícios em obras documentárias; e (c) a produção de um efeito de dúvida em relação à natureza dos eventos narrados e da própria obra, tensionando categorias como romance, documentário, ficção e imagem. Nesse movimento de alimentar outras dinâmicas entre o sujeito e o fora-do-sujeito, as autoficções fazem emergir uma subjetividade em devir, intensificando as turbulências entre identidades autorais, genéricas e formais das próprias obras.

No caso do cinema documentário, a emergência de abordagens autobiográficas relaciona-se ao desejo de tornar visíveis o olhar e a própria figura do documentarista, por meio da exposição do processo criativo, da subjetividade, da autorreferência e de elementos de sua experiência pessoal. Lane (2002), ao investigar o documentário autobiográfico, identifica como principais raízes históricas dessa ascensão: a emergência do autobiográfico no cinema de vanguarda; o progressivo distanciamento em relação ao cinema direto; e o advento das questões da reflexividade na imagem documentária. No contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, os modos de representação passam a evidenciar questionamentos em torno da imagem e da narrativa documentária, sobretudo no que diz respeito à veracidade do referente histórico e à mimese do eu. Esse movimento produz, no espectador, uma desmistificação do gesto de filmar, que passa a ser compreendido não apenas como resultado de uma criação artística, mas também como autorregistro da intimidade e possibilidade de invenção de si. O surgimento dessas estratégias

de abordagem articula-se a um movimento identificado como *le retour du sujet*, fundamentado em um "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).

Para Maluf (1999, p. 72), nem a experiência nem o sentido de uma narrativa se reduzem ao discurso ou a um significado concreto. Ao contrário, os modos de narrar e as situações das histórias contadas são "tomados como maneiras, caminhos, veículos da experiência e do sentido, mesmo que se trate de um sentido precário, ou porque temporário ou porque nunca inteiramente ao alcance da compreensão". Nessa perspectiva, a composição de uma forma de si configura-se como uma ligação entre sujeitos, produzindo um tecido frágil, temporal e constantemente em movimento. Lejeune (1989) estabelece as bases que definem a autobiografia como um relato retrospectivo da existência de um sujeito, cujos principais critérios de identificação incluem a presença de um pacto de veracidade, a abordagem da vida individual, o uso da primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem, assumindo formas como autorretratos, diários, crônicas e narrativas sociais e políticas.

A partir dos anos 1970, o cinema documentário passa a reapropriar filmes de família como desdobramento do interesse pelas narrativas subjetivas. Cineastas recorrem a arquivos privados 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). Desde os anos 1960, observa-se uma tendência à recuperação de histórias familiares, como em *Nana, mom and me* (1974), de Amalie Rothschild; *Italianamerican* (1974), de Martin Scorsese; *Joe and Maxi* (1978), de Maxi Cohen; e nos documentários de Alan Berliner, como *The family album* (1986), *Intimate stranger* (1991) e *Nobody's business* (1996), centrados em arquivos familiares e relações intergeracionais (CUEVAS, 2010). A partir dos anos 2000, as narrativas de si no documentário se expandem e se diversificam, abrangendo filmes-diário, cartas fílmicas, autoetnografias e ensaios fílmicos.

No campo das Artes Visuais, a autorrepresentação atravessa uma ampla diversidade de linguagens, como fotografia, escultura, pintura, happenings e instalações. Na dissertação A poética autobiográfica na arte contemporânea (2008), a artista e pesquisadora Márcia Porto analisa a autobiografia como poética na arte contemporânea. A partir da relação entre vida e obra em artistas como Louise Bourgeois, Tracey Emin e Wonsook Kim, a autora argumenta que o gênero autobiográfico, consolidado na literatura moderna, favoreceu uma reflexão sobre seus desdobramentos nas artes visuais a partir da década de 1970, influenciando procedimentos, estratégias e modos de construção de linguagem. Os vínculos com a produção autoficcional e a autorrepresentação data das décadas de 1960 e 1970, em que a disseminação da *performance art* colocou os corpos e as identidades dos artistas em cena e em uma diversidade de formatos audiovisuais – 16mm, 35mm, Super 8, MiniDV etc.. No texto intitulado *Vídeo em primeira pessoa - Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira*, o pesquisador Leandro Vieira desenvolve um panorama da produção videográfica experimental brasileira com ênfase na autorrepresentação. Nesse levantamento, o autor destaca uma de suas vertentes principais: os trabalhos habitados pela presença do autor, autorrepresentado diante da própria câmera. A partir de um corpus organizado em torno de pouco mais de uma dezena de vídeos, a pesquisa ana-

lisa trabalhos de artistas como Regina Silveira, Rafael França, Carlos Nader, Marco Valle, Sandra Kogut etc., compreendendo como eles empregam estratégias como a "auto-referencialidade, a autoconsciência formal, a produção documental performativa e híbrida" (VIEIRA, 2003, p. 42).

Na mesa redonda *Le chemin (filmé) de la vie*, Lejeune (apud BERGALA, 1998), inicialmente, comenta sobre a intensificação da prática autobiográfica, tanto no cinema quanto em outras artes, como sintoma de uma necessidade de solidez de uma noção de identidade a partir de mudanças da sensação de passagem de tempo ao longo da história das civilizações. Por sua vez, Bruss (1980) compreende que o espaço autobiográfico no cinema diz de uma impossibilidade da autobiografia em sua essência, visto que, na literatura, a voz do eu poderia ser transmitida de forma mais "limpa" e, de fato, individual. Partindo de obras consideradas de vanguarda e de autoficções, a autora argumenta que os modos de produção descentralizados do cinema alteram a dinâmica de abordagem e composição da subjetividade neste tipo de obra. No entanto, entender o autobiográfico menos como forma e mais como gesto nos permite circunscrever o modo por meio da qual os cineastas permitem compartilhar e elaborar a experiência de uma existência. Assim, essa troca entre narrativas individuais e coletivas a partir do gesto de escrever e publicar a própria vida "foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes" (MALUF, 1999, p. 132), mas que termina se popularizando em outras formas da escrita de si em variadas linguagens e espaços midiáticos. Nas chaves de narrativas de si, escritas de si, autoficção, autorretratos, ego-escritos ou autorrepresentação, ela também aparece em outras artes, como música, dança, teatro, entre outros.

No cinema, algumas das formas da autoficção aparecem por meio de filmes em que um cineasta, ao invés de registrar sua própria vida com uma câmera por um certo período (como fazem Jonas Mekas ou David Perlov, por exemplo), escreve um roteiro e contrata um ator para interpretar um personagem que corresponde à primeira pessoa do diretor. Isso acontece em obras de François Truffaut e Alejandro Jodorowsky[308], por exemplo, ou em filmes em que o próprio cineasta intepreta uma versão cinematográfica de si mesmo – caso de Nanni Moretti e Atom Egoyan[309]. Na contramão de certa imprevisibilidade, errância e sensação de abertura das narrativas autobiográficas no documentário, essas autoficções, em sua maioria, exploram universos diegéticos mais definidos. Com estruturas narrativas com recortes mais delineados a partir de enredos com eventos específicos, elas costumam se distinguir de forma seminal ao caráter fragmentário de formas como o filme-diário ou cartas fílmicas, por exemplo. No contexto brasileiro, essa produção autobiográfica encontra espaço para seu desenvolvimento no cinema documentário, quando se percebe que certos filmes passam tornar sua subjetividade mais evidente, ampliando aspectos que emergiam em períodos anteriores: "em vez de almejarem grandes sínteses, os documentários atuais buscam seus temas pelo recorte mínimo, abordando histórias e expressões circunscritas a pequenos grupos" (MESQUITA, 2007, p. 13).

308 | Em *Les 400 Coups* (1959), François Truffaut compõe um alter-ego no personagem Antoine Doinel, vivido por Jean-Pierre Léaud, em um filme que retrata sua adolescência na França; e, em *La Danza de la Realidad* (2013), Jodorowsky escala o ator Jeremías Herskovits para retratar sua infância na cidade de Tocopilla, Chile

309 | Em *Caro Diario* (1993), Nanni Moretti interpreta a si mesmo no filme em que percorre as ruas de Roma, descobrindo fachadas, indo ao cinema, visitando o lugar onde Pasolini foi assassinado etc.; e, em *Calendar* (1993), o cineasta egípcio Atom Egoyan interpreta um alter-ego, um fotógrafo que retorna ao seu país natal com sua esposa (Arsinée Khanjian, atriz e esposa do diretor na vida real) para tirar fotos de igrejas armênias para um calendário.

Desta forma, a partir desse projeto de pesquisa, pretende-se compreender as principais estratégias de autorrepresentação que podem contribuir para a produção de uma videoarte interessada em abordar temáticas como luto, dissolução da memória e paternidades. A partir da combinação entre aspectos teóricos e práticos, essa investigação busca também possibilitar debates sobre a autorrepresentação em seus contextos sociais, políticos, históricos e culturais e compreender as motivações que atravessam esses anseios de escritura: o registro de reflexões íntimas, uma reparação com o passado, uma sensação de falta de pertencimento ou a complexa relação com outros sujeitos.

As dimensões da criação do projeto de videoarte e de representação de si, neste projeto de pesquisa, serão compreendidas não somente como o resultado de um labor técnico, mas como um espaço de construção do sujeito: se a subjetividade tem se constituído cada vez mais como imagem, a partir dela, tentaremos compreender como a criação audiovisual opera estratégias de construção a partir das narrativas de si. Considerando se tratar de um projeto de pesquisa que combina aspectos de pesquisa acadêmica e processos de criação, acredita-se que a metodologia de pesquisa e produção demanda uma combinação entre instrumentos de coleta de informações e procedimentos de criação. Em relação à investigação teórica, considerando aspectos mais formais para esta investigação, procura-se uma abordagem qualitativa imbuída da visão do pesquisador, um enfoque fenomenológico, descrevendo e interpretando o fenômeno em um contexto mais imediato e um método observacional num nível exploratório que considere métodos mais flexíveis de pesquisa, como a mescla de instrumentos como revisão bibliográfica, análise narrativa de filmes experimentais e criação estética a fim de obter produtos e reflexões distintas.

Todavia, considerando as metodologias de investigação teórico/prática no campo das Artes, esse projeto aponta tanto para busca de embasamento para a criação por meio do levantamento bibliográfico, tanto para pensar conceitos a partir da prática artística. Nesse sentido, alguns autores colaboram para uma visão menos ortodoxa dos processos de investigação no campo artístico, como Rey (1996), para quem a pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria: “Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa” (p. 123). No caso deste projeto, a metodologia da pesquisa envolverá a composição de um repertório teórico a partir da leitura e fichamentos de textos selecionados (dentre artigos, livros, teses e dissertações) e a produção de instrumentos de coleta de dados no processo de criação. Dentre esses instrumentos, destacam-se os próprios resultados da criação artística (roteiro de videoarte, projeto técnico de produção e experimento em vídeo), assim como a produção de um diário de criação. Esse diário conterá descrições das etapas seguidas pelo artista-pesquisador, fotografias dos bastidores e será atravessado por reflexões em torno dos percursos metodológicos e dos resultados alcançados em cada fase.

Dos processos de criação de *Pa_Terno*

O objetivo de aliar pesquisa acadêmica à pesquisa estética parte de uma compreensão da escrita audiovisual como um gesto de mapear e elaborar estratégias de narrativa documentária e representação de si cujas distinções entre real e ficcional podem se mostrar elásticas em duas perspectivas: "por um lado é da ordem das visibilidades não-visuais, isto é, da capacidade de tornar visíveis experiências sensíveis que são de outra natureza e, por outro lado, permite a indiscernibilidade entre realidade e representação" (CARVALHO, 2006, p. 86). Nesse sentido, tomar esses modos de escrita de imagens de si como objeto de investigação alinhava minha intenção de observar a narrativa não somente como uma forma de representação da experiência, mas também como a própria experiência.

Nossa intenção reside em identificar estratégias narrativas que relacionem composições documentárias (entrevistas, retomadas de material de arquivo, *found footage* etc.) a formas de representação de si (autobiografia, ensaio, diário, carta, etc.). Criado e roteirizado por Márcio Andrade, o projeto *Pa_Terno* nasce, inicialmente, como uma minissérie em formato de *podcast*, integrando uma das temporadas do projeto *Espelhos Partidos*, lançado em 2025. 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 multimídia. Ou seja, a partir dos experimentos com a linguagem radiofônica (com elementos como palavra, música, efeitos sonoros, silêncio), pretende-se experimentar outros modos de compor histórias com outras mídias – como videoarte, filme de longa-metragem etc.. Como um pesquisador e roteirista da área de cinema e audiovisual, o criador do projeto, Márcio Andrade, toma como base a variedade de repertório narrativo e gramatical do cinema (documentário, ficcional, experimental etc.) para explorar modos de escrita nos campo do *podcast narrativo, do filme experimental etc.*.

No podcast *Espelhos Partidos*, a temporada *Pa_Terno* 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.. 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. Para compreender como esse processo de escrita aconteceu no caso de *Pa_Terno*, faz-se necessário traçar relações entre leituras em torno da escrita como um rito de passagem e ideia do luto como produção de imagem, que serão desenvolvidas em paralelo à descrição de trechos de roteiros do podcast.

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.). Ao superar esses marcos simbólicos, que podem (ou não) representar pontos em uma vida, o indivíduo passa por ritos de passagem, através dos quais o sujeito toma consciência das mudanças em sua trajetória. Nesse processo, as imagens funcionam como resultado e operação que torna possível conferir sentido às transições entre um desses estágios sucessivos que rompem com o cotidiano.

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 (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b) 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. No caso de uma perda como a morte, deflagra-se um afastamento que nos demanda a criação de imagens que nos possibilitem reconfigurar sua forma de estar presente a partir de diversos rituais gradativos de despedida: "A cremação, o convívio no vinho e o banquete funerário, acompanhados de veementes lamentos e choro, proporcionam ao morto o seu direito à morte ritual" (BELTING, 2014, p. 198).

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 acontecimentos protagonizados pelo criador e sua família. A seguir, realiza-se uma descrição dos roteiros, buscando compreender como a retomada dos arquivos e escrita autoficcional se combinam para compor poeticamente a relação entre o processo de dissolução da memória e a elaboração do luto. Para isso, a criação dos roteiros encontrou estratégias narrativas como o uso ilustrativo e alegórico do material de arquivo, as conexões entre palavras e situações e na diluição de fronteiras entre a descrição de situações factuais e a concepção de cenas ficcionalizadas, como aparece na Figura 1.

Ouvir

Em um banco de ônibus.

Pra mim, a voz sempre foi superestimada, sabe?
Nem todo mundo tem alguma coisa pra falar...
Quer dizer, eu nunca achei que eu tivesse.

Somos dez bilhões e meio.
É um bocado de barulho.

Ele olha para a janela, sentindo o movimento do ônibus.
Diversas de pessoas falam em *slow motion*.



De um fusca vermelho, te observo.
Seus cabelos longos se misturam a uma paisagem.
Você tem a vida toda pela frente.
Um filho pequeno. Um carinho inédito.
O que poderia se tornar depois que o fusca envelhece?

2

Figura 1 - Trecho dos primeiros rascunhos do roteiro de Pa_Terno, a partir de imagens de arquivo

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 Márcio Andrade 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. Esses telefonemas contém conversas entre o criador, Márcio Andrade, 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 irmãos mais novo). Gravados 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. Ou seja, registram conversas prosaicas sobre vizinhanças, parentes e consultas médicas, mas, além disso, contém um registro sobre o processo de desenvolvimento e agravamento da doença de Alzheimer no patriarca da 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. Esses diálogos gravados, portanto, documentam o avanço da doença,

assim como as emoções envolvendo, principalmente, a mãe do roteirista, Luzitânia, que, ao se ver consternada com essa perda gradativa, vai reencontrando os modos de lidar com a nova circunstância que cerca o marido. Ao mesmo tempo, 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.

Além dessa retomada de materiais de arquivo sonoro, o roteiro do podcast combina narrações de situações e reflexões do protagonista sobre memórias, sensorialidades e inconsciências em torno desse rito de passagem. Desta forma, a alternância entre a retomada de arquivos sonoros e as situações descritas pelo protagonista visa constituir uma experiência que se arvora em um desequilíbrio entre a concretude da história de uma perda atravessada por uma família e as poéticas possíveis para abordar a reconstituição dessa perda. Sob nosso olhar, o objeto da perda existe como algo que captura nosso desejo de permanecer, como uma figura que "envolvemos com uma multidão de imagens superpostas, cada uma delas carregada de amor, de ódio ou de angústia, e a fixamos inconscientemente através de uma multidão de representações simbólicas" (NASIO, 1997, p. 39), delineadas a partir de aspectos que se tornaram marcantes. Na operação narrativa impressa entre os primeiros rascunhos e a versão final dos roteitos de *Pa_Terno*, o luto do criador e roteirista Márcio Andrade se compõe como um exercício de deslocamento e desapego da imagem de seu pai, constituindo sua própria forma de crença sobre a morte e a perda.

PROJETO ESPELHOS PARTIDOS
TEMPORADA PA_TERNO
TÍTULO 2.01 – NENHUM ÁUDIO. NENHUM SOM
ROTEIRO MÁRCIO ANDRADE

ROTEIRO

Bloco 01

TEC	**Vinheta de Abertura**
TEC	**Som de telefone tocando**
Márcio	06 de outubro de 2022. Onze e cinco da noite.
Márcio	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.
TEC	**Som de telefone tocando**
Márcio	De fato, não consegui atender ao telefone. Era minha cunhada. Ela nunca me liga em nenhum horário. Me ligar às onze da noite só podia significar alguma urgência.
Márcio	Antes de retornar a ligação, resolvi checar as mensagens no WhatsApp. Talvez ali ela tivesse escrito algo sobre o que queria falar.
TEC	**Som de mensagem WhatsApp**
Márcio	De fato, ali estavam as palavras que tive medo de receber nos últimos três anos, pelo menos. E agora precisaria ler e enfrentar aquilo de frente.
TEC	**Trilha Sonora SOBE**
TEC	**Episódio de Hoje – Nenhum áudio. Nenhum som**
TEC	**Som de gravação de telefonema – Trecho 01**
	Essa é a voz do meu pai, Adilson. Esse foi um telefonema que dei para a casa dele e da minha mãe em 2018. Mais precisamente, em 16 de abril.
	Estava telefonando para falar com minha mãe.
TEC	**Som de gravação de telefonema – Trecho 02**
	Comecei a gravar meus telefonemas desde 2018. Nesse período, tinha voltado para morar em Recife havia uns quatro meses.
	Esse período de retorno à cidade me fez repensar muito da minha trajetória, da minha relação com minha família.
	Entre 2015 e 2018, morei fora de Pernambuco, meu estado de nascença. Estudei doutorado no Rio de Janeiro, e consegui bolsa sanduíche para pesquisar na Espanha...
	Durante esses três anos, minha comunicação com minha família foi lacônica. Telefonava a cada dois meses para minha mãe, falava muito pouco com meus irmãos e as conversas com meu pai eram quase nulas.
	Comecei a gravar esses telefonemas sem uma pretensão muito concreta.
TEC	**Som de gravação de telefonema – Trecho 03**
	Nesse período, ainda estava em processo de escrita da minha tese sobre documentários autobiográficos. E nesse processo de escrita, algo me inspirava a rever e contar algo da história da minha família.
	E quanto mais eu gravava, mais percebia que a história ia mudando.
	E hoje, a história que quero contar seguirá por esses episódios.
TEC	**Som de gravação de telefonema – Trecho 04**

Figura 2 - Exemplo de roteiro final de primeiro episódio de Pa_Terno

No processo de elaborar experiências desse escopo na vida pública e privada, passamos a recolher os vestígios físicos e mentais como uma maneira de retomar essa presença no convívio social. Quando relacionamos esse processo de mudança às operações que os personagens de *Pa_Terno* realizam, acredita-se que esse cotejamento entre as memórias concretas que surgem no arquivo e as situações e reflexões descritas toma a imaginação como um exercício de remontar a memória sobre o pai e repetir seu trajeto em direção à morte. Nesse caminho, a narrativa funciona como um espaço de elaboração de um desejo pela permanência, em que as relações entre as imagens e o ser não se fazem atravessadas por questões como autenticidade ou veracidade sobre os fatos, por exemplo, mas são consideradas como "o que revela da verdade do sujeito no caminho das suas operações reais e imaginárias" (MONDZAIN, 2015b, p. 21). O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo:

> Nos lugares em que as idades são separadas, e também as ocupações, estas idades, esta passagem é acompanhada por atos especiais, que, por exemplo, constituem para nossos ofícios a aprendizagem, e que entre os semicivilizados consistem em cerimônias (VAN GENNEP, 1977, p. 26)

Partindo do roteiro do podcast, para elaborar o roteiro da videoarte *Pa_Terno*, buscou-se investir em uma estrutura ensaística e fragmentária que recusasse, de certo modo, a linearidade cronológica em favor de uma lógica de associação e dissociação entre imagem e som. Essa opção narrativa aproxima o trabalho das escritas do ensaio audiovisual, em que a progressão do relato acontece pela justaposição de imagens e sons para concepção de pensamentos afetados pela experiência. Nessa narrativa, aspectos como memória e fabulação se contaminam, instaurando um rito de passagem marcado por retornos, lacunas e suspensões. Nesse sentido, a forma como o rito de passagem se consolida a partir da imagem se desvincula de uma conexão entre o desejo de representar a si, orientando-se para uma forma de atravessar um caminho para alcançar seu objeto de desejo. De acordo com Belting (2014), no modo como culturas ditas 'primitivas' lidavam com a morte, o culto funciona como um ritual que protege o corpo de sua decomposição a partir de sua transformação em imagem: "A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia, era ainda uma forma de preservação, tal como acontecera com a múmia" (BELTING, 2014, p. 185).

PROJETO PA_TERNO
ROTEIRO MÁRCIO ANDRADE

ESTUDOS DE ROTEIRO

Créditos Iniciais	
Tela Preta	**Som de telefone tocando**
	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.
Tela Preta	**Som de telefone tocando**
(Imagem de sala de estar vazia, com luz do banheiro acesa)	De fato, não consegui atender ao telefone. Era minha cunhada. Ela nunca me liga em nenhum horário. Me ligar às onze da noite só podia significar alguma urgência.
	Antes de retornar a ligação, resolvi checar as mensagens no WhatsApp. Talvez ali ela tivesse escrito algo sobre o que queria falar.
	De fato, ali estavam as palavras que tive medo de receber nos últimos três anos, pelo menos. E agora precisaria ler e enfrentar aquilo de frente.
TEC	**Trilha Sonora SOBE**
Créditos Iniciais	**Trilha Sonora**
(Imagem de porta de apartamento fechada)	**Gravação de telefonema** (Transcrição): Márcio: Alô? Adilson: Alô! Márcio: Oi, Diço. Mainha está aí? Adilson: Ela foi para...

Figura 3 - Exemplo de estudos de roteiro de videoarte *Pa_Terno*

As imagens propostas no roteiro articulam arquivos sonoros, locuções do narrador e materiais de arquivo editados especificamente para a obra. Os arquivos não funcionam como ilustração de um discurso prévio, mas como matéria sensível que convoca interpretações, dúvidas e deslocamentos de sentido. Fotografias domésticas evocam a presença de cada um dos personagens e de uma memória compartilhada operando como zonas de elaboração simbólica da perda e do apagamento. Nesse sentido, representar a dissolução da memória como uma experiência que mistura fato e imaginação (ou arquivo e memória) se alinha a uma percepção de que, com o diagnóstico de uma doença como Alzheimer, essa memória se constituirá como ausência, como perda. Por mais que exista, na trajetória desses personagens, um desejo de luta para que essa memória não se desfaça e, por fim, desapareça, existe uma consciência de que se trata de uma busca impossível ou um caminho sem volta. Assim, entender a imaginação como

uma forma de fabular a morte do outro e o encontro com a ideia de finitude implica observar esse ato como um deslocamento, como uma operação que acompanha e constitui uma "mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade" (VAN GENNEP, 1977, p. 27).

Do ponto de vista da concepção de personagens, o roteiro constrói um eu narrador que se apresenta como uma voz em processo, um 'eu fílmico' que emerge na relação com o outro. Com uma presença que se dá majoritariamente por meio de vestígios (vozes gravadas, imagens fragmentadas), o pai se constitui como uma figura espectral cuja dissolução espelha, de certa forma, o próprio avanço da doença e a instabilidade da memória. Nesse contexto, pode-se compreender como o filme funciona como uma imagem do luto que propõe relações entre imagem e ser que dão "a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retrações sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos" (MONDZAIN, 2015b, p. 50). Ao abordar a morte ou a ausência de entes queridos, obras artísticas se constituem como uma trajetória que constitui uma imagem e um olhar que a inscreve no presente e lhe direciona uma possibilidade de futuro. As etapas que os personagens atravessam para compreender de forma inteligível e sensível a morte resultam da impregnação dos afetos que envolvem a perda e, a partir dela, o desejo de atravessar e repetir a despedida, compondo as imagens possíveis dessas ausências, visto que é

> o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

As vozes incluídas no roteiro buscam desempenhar papel central na estrutura narrativa: a voz do narrador articula lembranças e reflexões, pretendendo operar como uma espécie de fio condutor de uma narrativa fragmentada. As vozes de familiares emergem através dos recortes dos telefonemas, ampliando a temporalidade e espacialidade da narrativa aos circunscrevem eventos situados no passado. Além disso, o uso de silêncios, pausas e sons ambientes cria zonas de respiração narrativa, em que o não-dito e o inaudível também produzem sentido. Nas experiências de morte, por exemplo, as imagens (máscaras, pinturas, roupagens, múmias etc.) apareciam nos cultos funerários como espaço de transformação e substituição do corpo inanimado por meio de práticas como invocações ou encenações no seio da comunidade (BELTING, 2014). Contudo, no momento em que esses rituais deixam de ocupar a vida cotidiana, passam a ser substituídos pela recordação em suas outras formas de dar corpo e presença à pessoa falecida e a imagem transfere "a corporificação, como *re-presentação*, para o espectador e as suas imagens internas. A recordação no sujeito individual dissolveu a práxis imaginal coletiva do ritual funerário" (IDEM, p. 188. Grifo no Original). Por se tratar de um roteiro para uma videoarte, busca-se compreender a imagem não propriamente como um objeto, mas como uma relação, um conexão entre formas de olhar o mundo se cruzam e partilham a experiência. Esse recorte se relaciona fortemente com pensamentos de Mondzain (2015a), para quem a imagem configura-se como "um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de

um sujeito que se torna, por sua vez, o objeto da imagem" (p. 39). Nessa relação entre objeto e sujeito, as formas que se imprimem em uma imagem de si confluem os desejos de ser e as condições de existir.

A conjunção entre imagem e texto no roteiro privilegia relações de fricção e ressonância, produzindo desvios interpretativos e abrindo espaço para a imaginação do espectador. Essa estratégia aproxima o roteiro das poéticas do ensaio fílmico e da autoficção. No caso da trajetória dos personagens ao longo dos episódios, um rito de passagem pessoal (como o luto) se atravessa ao ato de imaginar, criando um mito pessoal, uma forma narrativa que colabora no anseio de elaborar os processos de mudanças de estado que atravessam a experiência de viver. Esse gesto de narrar começa, antes de tudo, no indivíduo que elabora para si mesmo a experiência, desdobrando-se por sua vez nos espaços públicos ou vivências terapêuticas e ritualísticas. Nesses ambientes, essas histórias, geralmente, são compartilhadas, compondo uma vivência que "diz respeito a um estado de espírito e a uma cultura partilhada, que interferem no cotidiano, no trabalho, nas relações familiares e sociais" (MALUF, 1999, p. 74). Do ponto de vista estrutural, o roteiro pode ser compreendido como um percurso que vai da tentativa de fixação da memória à aceitação de sua natureza fragmentária e precária. Ao longo desse percurso, a linguagem proposta no roteiro não busca restaurar uma totalidade perdida, mas elaborar formas sensíveis de convivência com o apagamento.

Das possibilidades das escritas de si

Em *Pa_Terno*, o roteiro (ainda em processo) da videoarte constitui-se como um espaço de experimentação em que as escritas de si se desdobram para além da lógica do relato autobiográfico linear. O contato proposto entre as memórias do narrador e a experiência de um outro atravessado pela perda da memória organiza-se como um jogo entre presença e ausência, no qual a imagem não se estabiliza, mas surge e se dissolve continuamente. Nesse sentido, o roteiro assume o autobiográfico como operação imagética que trabalha com a instabilidade da memória e com a fragmentação do tempo. As escolhas estruturais do roteiro da videoarte articulam imagens de arquivo, locuções e voice over e recortes de telefonemas gravados para produzir uma narrativa que espelha, de certa forma, o próprio processo de desaparecimento da memória. Ao privilegiar o fragmento, o intervalo e o silêncio, as escolhas narrativas evidenciam um campo de tensão entre aquilo que permanece e aquilo que escapa, buscando se tornar, em si mesma, uma experiência sensível do luto.

Nesse processo, o roteiro explora ambivalências constitutivas das escritas de si: evocar a morte enquanto se afirma o desejo de vida, habitar a ausência como forma de produzir presença. Ao enfatizar essas operações, *Pa_Terno* tensiona a materialidade da imagem, confrontando o espectador com a fragilidade do visível, introduzindo imagens que aparecem à mesma medida que desparecem. Os arquivos visuais e sonoros funcionam como dispositivos de fabulação em que matéria e memória se confundem para propor modos singulares de experienciar a perda e refletir sobre o desaparecimento.. Nesse jogo, o roteiro constrói uma ética da imagem fundada na aceitação da perda como condição: enquanto Adilson encontra uma forma de sobrevivência

na imaginação de Márcio, o próprio criador elabora sua permanência diante da ausência por meio da escrita do roteiro. Assim, a videoarte termina funcionando como um espaço ficcional em que a experiência da dissolução da memória cria um ambiente de possibilidades de narrar a si e ao outro.

Referências

ALLARD, Laurence. Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal. In: CUEVAS, Efrén (org.). *La casa abierta* – el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y Medcalliio, Libros de Cine, 2010.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

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.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos.. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.

CARVALHO, Victa de. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem*: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, pp. 77-90.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Éditions Tristram, 2004

CUEVAS, Efrén. De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado com cine doméstico. In: _____ (org.). *La casa abierta:* el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y Medio, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

LANE, J.. *Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002

LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação,* Revista de Cultura Audiovisual, revista do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – PPGMPA, Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

MACDONALD, S..*American Ethnographic Film and Personal Documentary*: The Cambridge Turn.Berkeley: University of California Press, 2013

MALUF, Sônia. Antropologia, narrativas e busca de sentido. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 69-82, dez. 1999

MESQUITA, Cláudia. Outros Retratos – Ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. In: Roberto Cruz. (Org.). *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, v., p. 44-51.

MONDZAIN, Marie-Jose. A imagem entre a proveniência e a destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

_____. *Homo Spectator*: ver, fazer ver. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015b

NASIO, Juan-David. *A fantasia*: o prazer de ler Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

ODIN, Roger (org). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, n.13, v.7, 1996.

SCAMPARINI, Julia. O narrador autoficcional na literatura e no cinema. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, 2018, p. 216-229.

VAN GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VIEIRA, Leandro G.. *Video em primeira pessoa* - Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira. 2003. 89f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes (UNICAMP). Campinas, 2003.

Criando Métodos Sonoros - O Som Cinematográfico Francês e Estadunidense.

Creating Sound Methods - French and American Cinematic Sound.

Márcio Elísio Carneiro Câmara[310]

Resumo: O artigo propõe uma reflexão sobre o contexto histórico e tecnológico na constituição de padrões que distinguem e classificam dois métodos, chamados coloquialmente de escolas sonoras: a estadunidense e a francesa. A proposta é encontrar confluências e individualidades em especial na adoção da prática de captação de som direto em locação nos dois países citados.

Abstract: The article proposes a reflection on the historical and technological context in the constitution of standards that distinguish and classify two methods, colloquially referred to as sound schools: the American and the French. The proposal is to find convergences and individualities, especially in the adoption of the practice of direct sound recording on location in the two countries mentioned.

Palavras-chave: 1. Cinema e História, 2. Estéticas e Tecnologias, 3. Som Cinematográfico.

Keywords: 1. Cinema and History, 2. Aesthetics and Technologies, 3 Cinematic Sound.

Introdução

Durante o meu mestrado, quando pesquisei a atuação criativa dos Técnicos de Som Direto no cinema brasileiro, era recorrente ouvir comentários sobre a influência que duas "escolas sonoras" - a estadunidense e a francesa - tiveram no som cinematográfico feito no mundo. Para muitas dos entrevistados havia uma declarada sonoridade advinda da maneira como escutamos os filmes feitos nesses países, delimitando maneira específicas de representação do som no cinema, reverberando em outras cinematografias e criando parâmetros a serem seguidos.

Ao pesquisar sobre o tema não encontrei nada escrito em português, havendo somente um pesquisador, Charles O'Brien, centrando sua investigação no tempo histórico da formação dessas duas escolas, mas sem fazer referência ao fato da criação de um método sonoro a partir desses dois modelos. Dessa maneira constatei uma carência de estudos mais aprofundados, com referenciais teóricos mais sólidos, sobre a criação da tradição e da propagação de uma linha de escuta que distinga cada cinematografia como uma "escola sonora". Para O'Brien, que foca na transição do cinema silencioso para o sonoro, no período que vai de 1927 a 1934,

310 | Bacharel em Artes no Cinema pela San Francisco State University (SFSU), é Mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Contato marcio.camara@ufpe.br

em filmes sonorizados na película projetada (Movietone) ou em discos separados (Vitaphone) (CRAFTON, 1997), o som dos filmes feitos em Hollywood enfatizavam a inteligibilidade da fala dentro da narrativa do filme. Já a realidade francesa ressaltava um modelo alternativo onde o som servia para reproduzir uma performance dos atores, geralmente vindos da ópera, do rádio ou do teatro, sendo os filmes franceses feitos como extensão dessas outras atividades.

A grosso modo o método de captação e reprodução estadunidense prioriza a voz, tendo ela sempre em primeiro plano, minimizando o espaço onde o personagem que fala está inserido. É como se o personagem com o poder da sua fala respondesse pelo resto dos sons, sendo esses sons subordinados ao espaço diegético onde eles ocorrem. O método francês, em contraponto, prioriza o espaço, podendo ter a voz do personagem em um plano mais presente, mas acompanhada do ambiente do local onde está sendo realizada a gravação dos sons, amplificando o espaço onde esse personagem que fala está inserido.

A intenção do artigo é detalhar a situação estética e tecnológica de quando a introdução do som sincronizado nos dois países que aponto como formadores de métodos sonoros. Aprofundo procedimentos práticos em comum - filmagem com múltiplas câmeras, número de microfones espalhados pelo set e o uso da regravação para obter melhores condições sonoras - que foram empregados nos dois países apontados, mas com resultados diferentes.

O uso de microfones.

Nas produções da Warner Brothers, gravando no sistema Vitaphone, era comum gravar com vários microfones, todos funcionando simultaneamente para capturar uma performance encenada para a câmera e o som. A microfonação múltipla de várias fontes sonoras simultâneas exemplificava a ênfase na fidelidade do setor cinematográfico estadunidense durante os primeiros anos do cinema sonoro. No entanto, no final da década de 1920, os técnicos de filmes sonoros nos Estados Unidos trabalharam para limitar o número de microfones durante as sessões de gravação a fim de reduzir o chiado de ruído branco associado à captação múltipla. A principal mudança ocorreu em 1931, com a implantação em todo o setor do método de "microfone único", que envolvia a gravação de vozes com a exclusão de outros sons, por meio do uso de um único microfone direcional, suspenso em uma haste móvel e colocado a uma distância próxima e constante dos atores.

Embora simples em princípio, a gravação com um único microfone implicou em uma revisão radical da prática do filme sonoro estadunidense, que incluiu o desenvolvimento de novas tecnologias e a transformação da acústica do palco sonoro. As tecnologias incluíam novos microfones direcionais, como o modelo de fita da RCA 630A (introduzido em 1931), cuja restrição do campo auditivo a um raio de setenta graus permitia que as vozes fossem gravadas com a exclusão do som ambiente. Durante a gravação da cena, esse microfone de diálogo era o único necessário; a música e os sons do ambiente - passos, portas abrindo e fechando, o clop-clop dos cascos dos cavalos, máquinas de escrever e assim por diante - eram agora gravados separadamente, em estúdios especiais, e depois, por meio da tecnologia multicanal, misturados à trilha sonora durante a pós-produção.

A razão para a imobilidade do microfone não foi encontrada no peso do aparelho, mas no processo inicial de amplificação. O microfone, que tinha um raio efetivo de apenas um metro e meio, precisava ser conectado perto do primeiro amplificador. Este amplificador estava contido em uma pesada caixa de madeira que continha um tubo de vácuo desenvolvido especificamente não para gravação de som, mas para transmissão telefônica. Em outras palavras, foi construído para ser imóvel: se a caixa fosse tocada, ou movida mesmo que levemente, haveria um grande bong ressoando no tubo de vácuo. "O tubo em si era muito microfônico", afirmou o engenheiro de som George Groves (HANDZO, 1985). Não havia como mover o microfone e seu amplificador de microfone associado: uma vez que o microfone estava localizado em um conjunto, ele não podia ser movido. Tinha que ser amarrado com cordas, em uma determinada posição, e qualquer um que falasse ou fizesse qualquer coisa tinha que ir ao microfone: o ator ia para o microfone, e não o microfone ao ator.

No final de 1929, a conjunção da vara e do microfone deu a alguém da MGM a ideia de construir um longo um suporte de chão com um contrapeso em uma extremidade e uma armação, onde o microfone se encaixava, no outro. Angulado corretamente, esse microfone podia pairar sobre os atores e até segui-los, pois toda a extensão da haste podia ser controlada por uma manivela, o que dava mais liberdade aos atores. Além disso, o microfone podia girar de ator para ator, negando assim as características direcionais estritas dos microfones. Virar o microfone para frente e para trás para acompanhar uma conversa produzia um som melhor do que apenas pendurar o microfone em um ponto estratégico no meio do caminho entre as pessoas que falavam em cena.

No entanto, na França, no início da década de 1930, o som do filme era gravado de uma maneira fundamentalmente diferente; em vez de um único microfone direcional, era comum o uso de três a cinco microfones, posicionados para captar tanto o diálogo quanto o som ambiente. Até dezembro de 1938, as cenas com diálogos continuavam a ser gravadas nos estúdios franceses com até oito microfones. Os microfones geralmente variavam em tipo e eram posicionados a distâncias variadas da fonte sonora para captar as características espaciais do ambiente de gravação. Nas cenas de diálogo, microfones adicionais eram suspensos nas estruturas do palco para garantir o relevo sonoro - a sensação necessária de tridimensionalidade, que dependia de um nível adequado de som refletido. Na França, o som refletido era normalmente uma função do que acontecia no set durante a filmagem e, portanto, dependia da colocação criteriosa de vários microfones. Às vezes, eram usados microfones direcionais, mas de uma forma que contradizia a lógica de seu uso em Hollywood. Na Pathé-Natan, por exemplo, a adoção, em 1933, dos mais recentes microfones direcionais da RCA não implicou uma mudança coincidente para o método de microfone único; em vez disso, os novos dispositivos foram incorporados ao sistema existente de múltiplos microfones e múltiplas câmeras de Joinville[311].

Ao garantir a inteligibilidade do diálogo, uma correspondência perfeita entre voz e imagem e grande flexibilidade na criação de um mundo narrativo tridimensional coerente, o método de microfone único atendeu à necessidade de Hollywood de uma abordagem de gravação de

311 | Interior da França, local onde a major estadunidense Paramount construiu estúdios para produzir na Europa as versões estrangeiras dos seus filmes para serem distribuídos em diferentes países.

diálogo compatível com o projeto de filme narrativo estabelecido pelas majors. Além disso, ao isolar o diálogo em uma faixa separada, a abordagem de microfone único também facilitou a dublagem dos filmes de Hollywood para o mercado mundial - uma consideração crucial durante o início da década de 1930, quando Hollywood lutava, diante das novas barreiras linguísticas da era do som, para manter um mercado estrangeiro que, segundo estimativas, gerava cerca de 30% a 40% de sua renda bruta (GOMERY, 2005).

Regravação: o *(Re)Recording*.

Ao longo da década de 1930, as mais recentes técnicas de múltiplas trilhas foram discutidas na imprensa francesa especializada em cinema, onde às vezes encontravam fortes defensores, mas a padronização dessas técnicas só ocorreu na década de 1940 ou até mais tarde. Hannah Lewis detalha a experiência estadunidense com a tecnologia:

> Um exemplo revelador diz respeito à técnica de pós-produção de "regravação", que envolvia a gravação da(s) faixa(s) que compunha(m) a trilha sonora de um filme finalizado, com impressão positiva, uma segunda vez, de modo a produzir um novo negativo para as impressões de lançamento do filme. Quando realizada em um sistema de várias trilhas, a regravação oferecia grandes vantagens para nivelar as variações de volume momento a momento e para criar a hierarquia adequada de diálogo, música e som ambiente. Quando regravadas, as cenas que incluíam tomadas e sons feitos em diferentes momentos e lugares podiam parecer formalmente contínuas na impressão final de um filme. Em Hollywood, a prática de regravação se difundiu imediatamente após sua introdução em 1931; em 1932, dizia-se que até 50% de um filme médio de Hollywood era regravado. (LEWIS, 2018, p. 58).

A técnica de regravação era de interesse particular na França, onde as trilhas sonoras do cinema doméstico geralmente apresentavam uma variação aleatória considerável no volume de cena para cena e até mesmo de tomada para tomada. Em 1932, o problema era tão sério que os projecionistas dos cinemas foram aconselhados a aumentar e diminuir o volume da projeção durante a exibição de um filme, de uma forma que lembrava os primeiros dias da projeção de som em disco. Como a regravação era uma grande promessa para regularizar a qualidade técnica das trilhas sonoras francesas, os editorialistas da imprensa comercial francesa defendiam a adoção da prática em toda a indústria cinematográfica nacional. No entanto, até 1938, a regravação ainda era praticada com pouca frequência nos estúdios franceses.

Múltiplas Câmeras.

A filmagem com várias câmeras foi introduzida em Hollywood em 1926, com a produção dos primeiros curtas da Vitaphone. Naquela época, as condições técnicas para a gravação de som em disco exigiam que o som de uma cena fosse capturado em uma única tomada não editada. Com o som gravado em um disco de cera, a edição de som era efetivamente impossível: para remover um som era necessário refazer todo o disco que podia gravar de seis a dez minutos. Nesse contexto, o sistema de várias câmeras oferecia a grande vantagem de garantir que as tomadas escolhidas para a impressão final de um filme correspondessem à gravação

fonográfica original e não editável. Embora facilitasse a continuidade sônica entre os cortes de uma tomada para outra, a filmagem com várias câmeras tinha sérias desvantagens. Por um lado era cara, exigindo uma grande equipe e, em média, a exposição de aproximadamente três vezes mais material do que o necessário para a impressão final e editada do filme. Também impunha exigências extraordinárias aos atores, músicos e técnicos, que precisavam fazer tomadas contínuas, de até dez minutos de duração, em ambientes de estúdio geralmente com pouca ventilação e calor sufocante.

Por outro lado a filmagem com várias câmeras contribuiu para a suavidade pictórica que os críticos consideravam artisticamente retrógrada nos filmes sonoros do período. Como aponta Salt em relação à cinematografia, por exemplo, era necessário que as luzes de uma cena fossem posicionadas para iluminar os rostos dos atores de maneira uniforme em todas as posições da câmera. À medida que o número de câmeras e luzes aumentava, a cinematografia adquiria uma aparência plana e de tons altos que parecia esteticamente inferior aos efeitos refinados de claro-escuro da era silenciosa (SALT, 2009). As limitações técnicas também eram evidentes em uma abordagem rotineira e de acordo com as regras para a encenação e a montagem.

Considerando os custos materiais e estéticos, a adoção da filmagem com várias câmeras em Hollywood é significativa. A própria ocorrência de tal adoção indica a profundidade do compromisso de Hollywood com uma narração baseada em edição diante das exigências técnicas da era do som. Em 1931, no entanto, os estúdios abandonaram a filmagem com várias câmeras. As tecnologias de múltiplas trilhas permitiram a recuperação de uma versão modificada do antigo sistema de câmera única e múltiplas tomadas da era silenciosa, em que cada plano de uma cena era filmado separadamente, com sua mise-en-scène organizada exclusivamente para o ponto de vista de uma única câmera. O efeito sobre o visual dos filmes de Hollywood de 1930-1931 foi imediatamente evidente: ao mesmo tempo em que pareciam estilisticamente unificados, se não homogêneos, os novos filmes também apresentavam um grande aumento na variedade de opções de iluminação, ângulos de câmera, lentes, design de cenários e assim por diante - incluindo uma variedade de técnicas de imagem da era silenciosa que haviam desaparecido diante das dificuldades técnicas da produção de filmes com som direto.

Na França a história da filmagem com várias câmeras teve um desenrolar diferente. A técnica foi adotada em 1930, alguns anos mais tarde do que em Hollywood, e exatamente quando os desenvolvimentos técnicos estavam permitindo o retorno de Hollywood à filmagem com uma única câmera. Naquela época, certas restrições associadas à filmagem com várias câmeras não eram mais um fator. Fundamentalmente, a introdução do *blimp* de câmera liberou as câmeras do enclausuramento em cabines maciças e relativamente imóveis, permitindo assim uma maior movimentação. Quando a filmagem com várias câmeras foi adotada na França, foi com novas tecnologias à prova de som, como as seis câmeras Bell and Howell com blimp adquiridas pela Pathé-Natan em março de 1930 para uso nos palcos de som de Joinville. Além disso, a filmagem com várias câmeras foi usada na França durante toda a década de 1930, bem mais tarde do que em Hollywood, quando as cenas dos filmes franceses continuaram a ser filmadas com até quatro câmeras, tanto no estúdio quanto nas locações.

Referências Bibliográficas.

BARNIER, Martin. *Les premiers ingénieurs du son français*. Revista 1895, nº 65: *A História dos Trabalhadores de Cinema pré 1945*, págs 200 à 207, 2011.

CRAFTON, Donald. *The Talkies: American cinema's transition to sound 1926 – 1931*. Berkeley: University of California Press, 1997.

HANDZO, Stephen. *A narrative glossary of film sound technology.* In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). *Film sound: theory and practice.* Nova Iorque: Columbia University Press, págs. 383 -425, 1985.

GOMERY, Douglas. *The coming of Sound: a History.* New York: Routledge, 2005

LEWIS, Hannah. *French musical and the coming of sound cinema.* Oxford: Oxford University Press, 2019.

O'BRIEN, Charles. *Cinema's conversion to sound: technology and film style in France and the U.S.* Bloomington: Indiana University Press, 2005.

SALT, Barry. *Film Style and Technology.* Londres: Starword, 2009.

Filmes Arquipélagos e Filmes Mosaicos: Estratégias de Montagem na Construção de Narrativas Documentais[312]

Archipelago Films and Mosaic Films: Montage Strategies in the Construction of Documentary Narratives

Marcos Alex Rodrigues do Andrade[313]
(Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo - Unespar/PPG-CINEAV. Bolsista CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa Cinecriare)

Resumo: Este artigo discute diferenças entre "filmes arquipélagos", que preservam a autonomia discursiva de cada personagem como "ilhas" distintas, e "filmes mosaicos", que entrelaçam depoimentos em uma narrativa integrada. A partir de Na Ilha (2020), Um Lugar ao Sol (2009), The Cutting Edge (2004) e Edifício Master (2002), analisamos o impacto dessas escolhas de montagem nas subjetividades e nas relações éticas entre realizadores, sujeitos filmados e espectadores.

Palavras-chave: Montagem cinematográfica, Documentário, Filme arquipélago, Filme mosaico.

Abstract: This article discusses differences between "archipelago films", which preserve each character's discursive autonomy as distinct "islands", and "mosaic films", which interweave testimonies into an integrated narrative. Drawing on Na Ilha (2020), Um Lugar ao Sol (2009), The Cutting Edge (2004) and Edifício Master (2002), we analyze the impact of these editing choices on subjectivities and on the ethical relations between filmmakers, filmed subjects and spectators.

Keywords: Film editing, Documentary, Archipelago film, Mosaic film.

Introdução

A montagem no cinema documentário transcende a mera ordenação técnica de planos, ela se configura como o momento definitivo de escritura do filme, onde as intenções éticas e estéticas dos cineastas se materializam na estrutura fílmica. Partindo da Teoria de Cineastas (PENAFRIA et al., 2016) como abordagem metodológica fundamental, que valoriza o conheci-

312 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: EIXO TEMÁTICO 5 – ETAPAS DE CRIAÇÃO E PROCESSOS FORMATIVOS EM CINEMA E AUDIOVISUAL – SESSÃO 2

313 | Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar), na linha de Processos de Criação. Membro do grupo de pesquisa CineCriare. Trabalha com audiovisual desde 2010 nas áreas de pós-produção. Pesquisa a ilha de edição como espaço de memória e redes de trabalho.

mento produzido pelos próprios cineastas sobre seus processos, esta pesquisa propõe uma investigação sobre duas estratégias distintas de organização do discurso documental, aqui denominadas "filmes arquipélagos" e "filmes mosaicos".

Estes termos, concebidos e discutidos pelos cineastas Julia Bernstein e Vinicius Nascimento durante o processo de realização do documentário *Na Ilha* (2020), oferecem uma perspectiva analítica valiosa e original. Eles permitem compreender como as escolhas de corte e justaposição determinam não apenas a fluidez na condução fílmica, mas a própria natureza da relação estabelecida com a alteridade. A motivação para esta análise surge da necessidade de categorizar estratégias que oscilam entre a preservação da integridade do fragmento (o depoimento único, a vivência singular) e a dissolução deste fragmento em um todo discursivo maior.

Neste artigo, investigamos como, em *Na Ilha*, a decisão de preservar a singularidade narrativa de cada montador entrevistado reflete um compromisso ético com a integridade de suas experiências profissionais individuais, configurando um "arquipélago". Em contrapartida, analisamos como o filme *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004) opera um entrelaçamento deliberado de depoimentos, criando uma relação distinta na qual as vozes individuais são moduladas para compor uma construção fílmica coletiva e didática, configurando um "mosaico". Para sustentar esta discussão, realizamos uma análise comparativa expandida de quatro obras: *Na Ilha* (2020) e *Edifício Master* (2002) como exemplares da estrutura de arquipélago, e *Um Lugar ao Sol* (2009) e *The Cutting Edge* (2004) como representantes da estrutura em mosaico.

Arquipélagos e Mosaicos: definições conceituais e implicações teóricas

A distinção entre filmes arquipélagos e mosaicos não reside apenas na forma final do filme, mas na postura ética da montadora ou do montador diante do material bruto. Os "filmes arquipélagos" são caracterizados pela intenção de preservar a independência narrativa de cada personagem ou segmento. Nesta estrutura, as falas e experiências são mantidas como unidades distintas, o que estamos considerando como "ilhas", com contornos definidos e autônomos. A metáfora geográfica busca estabelecer um paralelo na ideia de que assim como em um arquipélago, as ilhas são separadas pelo mar mas pertencem a um mesmo conjunto geológico e preservam as suas composições específicas, no filme arquipélago os personagens são separados por cortes definitivos, mas pertencem ao mesmo universo temático.

Esta abordagem evita, em grande medida, embaralhar ou intercalar depoimentos de diferentes sujeitos sobre um mesmo tópico, privilegiando a integridade do fluxo de pensamento de cada indivíduo. Julia Bernstein (2022) relata que, durante a montagem de *Na Ilha*, a proposta era retratar cada ilha de edição como um universo particular. A decisão de não misturar as falas dos personagens, mesmo quando abordavam temas convergentes foi o gesto fundante desta estética. Os autores descrevem o processo:

> Desde o início, nossa proposta era retratar cada montador/montadora e, portanto, cada ilha como um universo particular, que tangencia os outros e dialoga com eles, mas não é igual. [...] Passamos então, ao principal desafio desse formato em "ilhas": costurar uma narrativa fílmica com esse arquipélago artificialmente construído. (BERNSTEIN et al., 2022, p. 16).

Em contraste, os "filmes mosaicos" operam através do entrelaçamento constante. A prioridade é a criação de conexões temáticas, dialéticas ou narrativas que formem uma imagem integrada. No mosaico, a peça individual (o fragmento de fala, o plano de reação) tem pouco valor autônomo, seu sentido só se completa na relação com a peça vizinha. Nesta estrutura, os limites individuais tornam-se menos evidentes ou são deliberadamente dissolvidos em prol da construção de um argumento coletivo ou de uma tese dos cineastas.

Sérgio Puccini Soares (2007, p. 184) define o corte como uma "intervenção arbitrária do diretor". Sob esta ótica, podemos compreender que as escolhas entre arquipélago e mosaico revelam diferentes graus e naturezas de intervenção. Quando um cineasta opta pela estrutura de arquipélago, ele tende a limitar suas intervenções de reordenação dialógica, delegando maior independência narrativa aos personagens. A montagem atua mais na seleção do que na rearticulação interna. Por outro lado, a estrutura em mosaico evidencia a onipresença da "mão" do montador, assumindo um papel mais evidente na criação de significados através da combinação de fragmentos.

Análise da estrutura de Arquipélago

Na Ilha (2020)

O documentário *Na Ilha*, dirigido e montado por Julia Bernstein e Vinicius Nascimento, configura-se como um estudo de caso ideal para o conceito de arquipélago. O filme adentra, de forma privilegiada, espaços de poucos acessos, que são as ilhas de edição do cinema brasileiro. A escolha estrutural de não intercalar as falas dos entrevistados gera um efeito de imersão na metodologia e particularidades de cada profissional. Quando assistimos a Karen Harley, a Jordana Berg, o Giba Assis Brasil ou o Eduardo Serrado, por exemplo, somos convidados a habitar o seu tempo, a entender a sua história e lógica de organização e a sua filosofia de trabalho sem a interrupção de uma voz externa que poderia contradizê-la/o ou validá-la/o.

Essa estrutura reforça a ideia de que não existe "A Montagem" como uma técnica universal e monolítica, mas sim "montagens": plurais, idiossincráticas e dependentes da personalidade de quem opera a máquina. Se o filme optasse pelo mosaico, intercalando dez montadoras e montadores falando sobre "ritmo", o resultado seria uma definição enciclopédica e generalista de ritmo. Ao optar pelo arquipélago, o filme nos entrega a visão de ritmo de Jordana Berg, depois a de Eduardo Escorel, e depois a de Vânia Debs, por exemplo. O espectador é quem deve navegar entre essas ilhas e perceber as nuances que as diferenciam. A montagem do filme, portanto, mimetiza o próprio respeito profissional que existe na categoria: cada ilha de edição é um espaço de criação único, um ateliê para a editora ou editor.

Edifício Master (2002)

Em *Edifício Master*, o diretor Eduardo Coutinho e a montadora Jordana Berg levam a estrutura de arquipélago ao limite da representação social. O filme se passa inteiramente dentro de um prédio em Copacabana, mas recusa a tentação de criar um "perfil sociológico" do morador do Master através da estatística ou da generalização. Cada apartamento visitado é uma ilha narrativa autônoma, com suas próprias regras, atmosfera e tempo.

A montagem de Jordana Berg é crucial para essa construção. O corte, neste filme, não serve para criar "ganchos" narrativos de suspense ou para acelerar o tempo. O corte serve para delimitar o fim de um encontro e o início de outro. A tela preta ou o breve plano dos corredores do prédio funcionam como o oceano que separa as ilhas. A equipe de filmagem, ao se deslocar pelos corredores e elevadores, opera como um elemento de trânsito, um navegador que conecta essas vidas isoladas.

Diferente da estrutura de mosaico, onde a montagem poderia, por exemplo, unir todos os moradores que falam sobre "solidão" em uma única sequência emotiva (com trilha sonora unificadora), *Edifício Master* permite que a solidão de um senhor que canta Frank Sinatra seja radicalmente diferente da solidão de uma jovem prostituta. Não há uma tese anterior sobre o prédio, o prédio é o somatório de suas individualidades irredutíveis. A ética da montagem aqui reside em respeitar a performance do sujeito, mantendo a integridade do seu relato e suas contradições internas, sem diluí-las em um discurso coletivo.

Análise da estrutura de Mosaico

Um Lugar ao Sol (2009)

No espectro oposto, *Um Lugar ao Sol*, dirigido por Gabriel Mascaro e montado por Marcelo Pedroso, utiliza a estratégia do mosaico para construir um discurso unificado. O filme investiga os moradores de coberturas de luxo no Brasil. Diferente de *Edifício Master*, o objetivo aqui não é necessariamente aprofundar na psicologia individual de cada morador, mas sim mapear a mentalidade de uma classe social.

Para atingir esse objetivo, a montagem utiliza a estrutura em mosaico, valendo-se dos depoimentos de diferentes personagens, em diferentes cidades (Recife, Rio de Janeiro, São Paulo), entrelaçando-os tematicamente. Uma fala sobre "segurança" em uma cobertura conecta-se, pelo corte, a uma fala sobre "medo da violência urbana" em outra, que por sua vez conecta-se a um plano de uma câmera de vigilância em uma terceira. A individualidade do personagem importa menos do que aquilo que ele representa: nesse caso, o sintoma de uma "elite" que optou pela verticalização e pelo isolamento.

A justaposição de uma senhora falando sobre a beleza da vista e das balas que cruzam o céu e a imagem distante da favela cria uma crítica que não está verbalizada no texto, mas está inscrita na forma fílmica. O mosaico permite que o diretor construa uma tese: o isolamento acústico e visual das coberturas gera uma cegueira social. A intervenção do montador objetiva manipular os fragmentos de realidade para construir um argumento sociológico.

The Cutting Edge (2004)

Similarmente, *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*, dirigido por Wendy Apple e montado por Tim Tobin, utiliza a estrutura em mosaico com fins didáticos e historiográficos. O filme entrevista dezenas de montadores e diretores renomados do cinema hollywoodiano mas raramente permite que um deles desenvolva um arco narrativo longo e autônomo. Suas falas são fragmentadas e reagrupadas por tópicos, sejam eles compostos por curiosidades e soluções encontradas na montagem ou para discutir aspectos psicológicos e práticos do corte.

Neste caso, a estrutura de mosaico serve à validação de um conhecimento a respeito da prática da montagem que está sendo construído de forma coletiva mas estruturado de maneira homogênea. Aqui o coro de vozes serve aos conceitos que a direção e a montagem desejam articular de forma a um evidenciar, se opor ou reforçar o que já foi dito por alguém ou por meio da narração. Quando cinco editores falam sequencialmente e de maneira intercalada sobre "a importância do corte para a fluidez narrativa", cria-se uma verdade canônica da indústria. A montagem articula o discurso, tornando as interconexões evidentes e guiando a compreensão do espectador de forma pedagógica.

Dimensões éticas e o papel do espectador

A escolha entre estas estratégias define o papel do espectador na recepção da obra. O filme arquipélago, ao preservar uma certa autonomia discursiva e recusar conexões artificiais, exige um espectador mais ativo, capaz de preencher as lacunas deixadas pelo mar que separa as ilhas. É uma experiência que demanda paciência e disposição para o encontro com o outro em sua complexidade não editada (ou menos editada). Baggio (2022) nos lembra que o documentário é uma janela, e no caso do arquipélago, são múltiplas janelas que não necessariamente formam uma fachada uniforme.

O filme mosaico, por sua vez, tende a posicionar o espectador em um lugar de recepção de um discurso já processado. O cineasta "mastiga" a realidade, pré-digere as conexões e entrega uma síntese. Isso gera narrativas mais ágeis, persuasivas e, muitas vezes, mais acessíveis ao grande público. O risco ético, no entanto, é a instrumentalização do sujeito filmado. Ao recortar apenas a frase que convém à tese do filme, o realizador pode reduzir a complexidade humana a uma caricatura ou a um dado estatístico. Em *Um Lugar ao Sol*, por exemplo, essa instrumentalização é assumida como parte de uma estratégia de denúncia social. Nesse caso, a ética da montagem privilegia a crítica à estrutura de classe em detrimento da proteção da autoimagem do indivíduo privilegiado.

Considerações finais

A análise comparativa entre *Na Ilha*, *Edifício Master*, *Um Lugar ao Sol* e *The Cutting Edge* demonstra que as categorias de "filme arquipélago" e "filme mosaico" são ferramentas hermenêuticas poderosas para a análise fílmica. Elas nos permitem ir além da superfície do conteúdo verbal dos documentários e interrogar a sua estrutura profunda e decifrar a construção que é realizada na timeline.

É importante ainda entendermos que não há aqui uma hierarquia de valor entre as abordagens. O arquipélago não é inerentemente mais ético que o mosaico, nem o mosaico é necessariamente mais manipulador ou tendencioso (em um uso pejorativo). Ambas são estratégias de montagem que respondem a problemas específicos de realização e que demandam compromissos éticos diferentes. O arquipélago tem uma tendência maior à investigação fenomenológica, ao retrato humanista e à preservação da memória processual. O mosaico, por sua vez, possui maior propensão a abordagens mais ensaísticas, à argumentação política, à didática histórica e à construção de panoramas sociais.

A consciência dessas duas possibilidades estruturais constituem instrumentos analíticos eficazes para compreender as relações entre ética, forma e processo no cinema documental a partir da montagem. Mais do que uma distinção estrutural, essas estratégias expressam modos de relação com o real. Reconhecer essas operações amplia a compreensão da montagem como gesto político e poético, capaz de articular diferentes modos de representação e seus regimes de verdade e experiência no documentário.

Referências

BAGGIO, Eduardo Tulio. *Documentário*: filmes para salas de cinema com janelas. Curitiba: A Quadro, 2022. (Coleção escrever o cinema; 5).

BERNSTEIN, Julia et al. *Na ilha*: Conversas sobre montagem cinematográfica. São Paulo: Paraquedas, 2022.

MELLO, Jamer Guterres de et al. Apresentação. In: MELLO, Jamer Guterres de; RODRIGUES, Carla Daniela Rabelo; CARVALHO, Marcelo; BASTOS, Thalita Cruz (org.). *Teoria de Cineastas, processos de criação e reflexões teóricas*. São Paulo: Gênio Editorial, 2025. p. 09-17.

PENAFRIA, Manuela et al. *Ver, ouvir e ler os cineastas*: Teoria dos cineastas, v. 1. Covilhã: Labcom, 2016.

SOARES, Sérgio José Puccini. *Documentário e roteiro de cinema*: da pré-produção à pós-produção. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

Teddy Perkins, ou o monstro do absurdo em Atlanta[314]

Teddy Perkins, or The Monster of the Absurd in Atlanta

Marcos A. L. Junior[315]
(Doutorando - UAM)

Resumo: A série Atlanta (2016–2023), de Donald Glover, articula realismo social e absurdo para tensionar a previsibilidade do cotidiano. O episódio "Teddy Perkins" marca uma inflexão ao adotar o horror psicológico e o grotesco. A partir das Lentes do Absurdo, o artigo mobiliza contribuições de autores como Mark Fisher, Slavoj Žižek e Noël Carroll para examinar como o estranho, o sublime ridículo e a violação ontológica revelam fissuras ligadas à identidade, ao racismo e à cultura do espetáculo.

Palavras-chave: *Atlanta,* absurdo, estranho, sinistro, horror.

Abstract: The series Atlanta (2016–2023), created by Donald Glover, combines social realism and absurdity to challenge the predictability of everyday life. The episode "Teddy Perkins" marks a turning point by adopting psychological horror and the grotesque. Through the Lens of the Absurd, this article draws on contributions from thinkers such as Mark Fisher, Slavoj Žižek, and Noël Carroll to examine how the weird, the ridiculous sublime, and ontological violation reveal fractures related to identity, racism, and the culture of spectacle.

Keywords: *Atlanta,* absurd, weird, eerie, horror.

Introdução

Desde sua estreia, Atlanta (2016–2023), criada por Donald Glover, constrói uma linguagem estética singular ao tensionar as fronteiras entre realismo social, surrealismo e absurdo. Ao inserir personagens em situações cotidianas que progressivamente revelam fissuras na lógica do real, a série produz narrativas de deslocamento e instabilidade que operam como dispositivos críticos de leitura da experiência negra contemporânea nos Estados Unidos. Nesse contexto, o absurdo não surge como mero artifício estilístico, mas como operador epistemológico que desestabiliza regimes de normalidade e inteligibilidade racial.

A série acompanha Earnest "Earn" Marks (Donald Glover), um jovem que retorna à sua cidade natal, Atlanta, tentando gerenciar a carreira emergente de seu primo, o rapper Paper Boi (Bryan Tyree Henry). Seu percurso, ao lado da figura excêntrica de Darius (Lakeith Stanfield) e de uma relação familiar instável com Van (Zazie Beetz), evidencia a precariedade e as contradições

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

315 | Mestre e doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor e coordenador do curso de graduação no SENAC Lapa Scipião. Interessa-se por surrealismo, insólito e afro-surrealismo.

da promessa de ascensão social. Embora ancorada em situações reconhecíveis, essa aparente estrutura realista é constantemente atravessada por eventos que suspendem o sentido, revelando a fragilidade das categorias que organizam o cotidiano racializado.

É nesse horizonte que o episódio "Teddy Perkins" (2ª temporada, episódio 6) opera uma inflexão radical na gramática da série. Ao abandonar o tom satírico predominante, assume a forma de um horror psicológico marcado pelo grotesco e pela ambiguidade ontológica. A visita de Darius à mansão isolada de Teddy Perkins — figura de aparência artificial, gestualidade rígida e comportamento errático — desencadeia uma experiência em que o cotidiano persiste, mas já não garante sentido. Teddy não se apresenta apenas como personagem excêntrico ou grotesco, mas como uma figura monstruosa produzida pelo próprio absurdo: um corpo que expõe a falha da fantasia de normalidade.

A atmosfera claustrofóbica, o espaço doméstico em ruína e a presença ausente de um irmão doente instauram uma narrativa sem resolução explicativa, na qual o horror emerge da insistência do banal. Propõe-se, assim, que "Teddy Perkins" mobiliza o absurdo como estratégia estética e política, fazendo do monstro do absurdo um dispositivo crítico capaz de tornar visíveis as violências simbólicas, os apagamentos subjetivos e as distorções identitárias engendradas pelo racismo estrutural e pela lógica do espetáculo. O monstro, nesse sentido, não é exterior à ordem social, mas seu efeito mais íntimo.

As Lentes do Absurdo e as zonas de suspensão: abordagem metodológica

Este artigo adota o conceito de Lentes do Absurdo, desenvolvido como operador metodológico de leitura voltado à análise de narrativas audiovisuais que desestabilizam regimes realistas de inteligibilidade. Trata-se de uma abordagem que privilegia manifestações do estranho, do grotesco e do surreal não como desvios ocasionais, mas como estratégias estéticas capazes de tornar visíveis contradições sociais que permanecem opacas em leituras estritamente realistas.

Nessa perspectiva, o absurdo não é compreendido como incoerência ou ilogicidade, mas como dispositivo epistemológico e estético que desorganiza noções estabilizadas de normalidade e desafia convenções narrativas hegemônicas. Quando articulado a experiências negras marcadas por precariedade e exclusão, o absurdo opera como forma de expressar uma realidade vivida como simultaneamente concreta e ininteligível nos marcos da racionalidade dominante. Em Atlanta, esse procedimento consolida-se não apenas como recurso estilístico, mas como modo narrativo de leitura do real.

A metodologia dialoga com a noção de "zonas cinzentas" evocada por Donald Glover (NPR, 2016), aqui conceitualmente formulada como zonas de suspensão: espaços narrativos situados no limiar entre o real e o onírico, nos quais a experiência permanece plausível e, ao mesmo tempo, perturbadora. Nessas zonas, a narrativa suspende explicações claras e referências estáveis, deslocando o espectador para um estado de inquietação interpretativa.

No episódio "Teddy Perkins", essas zonas de suspensão estruturam a experiência narrativa ao privar o espectador de chaves interpretativas seguras, fazendo com que o cotidiano se torne progressivamente irreconhecível sem abandonar completamente sua aparência de normalidade. A aplicação das Lentes do Absurdo permite, portanto, analisar o episódio como dispositivo crítico que articula o horror psicológico para tornar visíveis tensões raciais e violências simbólicas inscritas na experiência negra contemporânea.

O estranho, o sinistro e o monstro do absurdo

Sob as Lentes do Absurdo, a atmosfera de "Teddy Perkins" compreende-se pela articulação entre o estranho e o sinistro (FISHER, 2016), em diálogo com a estética de David Lynch, marcada por corpos "errados" e pela transformação do espaço doméstico em território de ameaça. O estranho emerge da coexistência incongruente de hospitalidade e violência latente, familiaridade e repulsa. Teddy e seu irmão Benny corporificam essa presença impossível: corpos cuja aparência e gestual produzem um desajuste contínuo, materializando a lógica do absurdo enquanto violação ontológica.

Essa lógica intensifica-se na construção do espaço. A mansão opera como uma casa "*lynchiana*": ambiente ordinário que abriga uma perturbação estrutural. Tal como em *Eraserhead* (1977) ou *Lost Highway* (1997), o doméstico torna-se zona de suspensão ontológica, marcada por silêncios e ameaça constante. Esta configuração aproxima-se do sinistro, onde o desconforto nasce da ausência, quando não há nada presente onde deveria haver algo ou da presença indevida.

O conceito de sublime ridículo (ŽIŽEK, 2009) permite ler Teddy Perkins como materialização da estrutura da fantasia. O ridículo e o sublime interligam-se: é quando o banal se mantém como banal que se torna aterrorizante. O sublime ridículo manifesta-se assim como uma falha na realidade, um ponto em que o simbólico falha em organizar o mundo.

Por isso, a artificialidade extrema de Teddy – sua voz, seus gestos controlados – produz horror não por excesso de monstruosidade, mas por sua proximidade inquietante com a normalidade. Como em Lynch, o terror instala-se pela insistência do cotidiano em revelar sua inconsistência. O corpo "errado" não rompe a realidade: ele a expõe.

O riso nervoso que atravessa o episódio funciona como sintoma: é o reconhecimento da cena como absurda sem possibilidade de fuga. Teddy Perkins, monstro do absurdo, não é exterior à ordem social, mas seu efeito mais íntimo – aquilo que surge quando a fantasia de normalidade falha, deixando à mostra o que deveria permanecer invisível: as violências e os apagamentos constitutivos da experiência racial sob o espetáculo.

Horror, espetáculo e crítica social

A figura de Teddy Perkins mobiliza um imaginário amplamente reconhecível da cultura pop – em especial a imagem pública de Michael Jackson – não como referência biográfica direta, mas como condensação simbólica de processos ligados à espetacularização do corpo negro, à violência psíquica e ao racismo estrutural. Trata-se de uma imagem que provoca desconforto justamente por sua instabilidade ontológica. Como propõe (CARROLL, 1999), o horror frequentemente se organiza por meio da fusão de categorias inconciliáveis, produzindo criaturas que subvertem distinções fundamentais – humano e inumano, natural e artificial, familiar e estranho. Teddy Perkins opera nesse limiar: sua presença desafia qualquer tentativa de classificação estável, instaurando um estado contínuo de perturbação cognitiva no espectador.

> "Uma das estruturas da composição de seres horrendos é a fusão. No nível físico mais simples, isso muitas vezes suscita a construção de criaturas que transgridem distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto, inseto/humano, corpo/máquina, e assim por diante." (CARROLL, 1999, p. 64)

Teddy Perkins encarna precisamente essa fusão categorial: sua aparência transgride as fronteiras entre humano e boneco de cera, entre vitalidade e decomposição, entre o artista negro e o ícone embranquecido pelo espetáculo.

Entretanto, o episódio recusa a alegoria direta ou a explicação causal do horror. Em vez disso, constrói uma ambiguidade radical que impede leituras redutoras e desloca o horror do campo do fantástico para o da crítica social. O que se apresenta como monstruoso não é um desvio, mas o resultado extremo de uma lógica social que opera pela visibilidade, pelo controle e pela mercantilização da subjetividade. Nesse sentido, Teddy Perkins e Benny Hope não são apenas vítimas individuais, mas efeitos de um regime espetacular que exige a deformação do corpo e da identidade como condição de reconhecimento e sucesso.

A monstruosidade que os atravessa não deriva de uma falha pessoal, mas de um processo histórico e midiático impulsionado pelo racismo estrutural e pela lógica do mercado, que transforma artistas negros em figuras embranquecidas, deslocadas de sua humanidade e reinscritas em uma zona ambígua entre o humano e a criatura. No episódio, assim como no imaginário público associado a Michael Jackson, a disciplina corporal extrema apresenta-se como uma busca pelo sucesso, pela excelência e pela permanência no espetáculo. A narrativa indica que o pai de Teddy e Benny os submetia a espancamentos sistemáticos, apresentados como método formativo, mas evita enquadrá-los como explicação psicológica direta. A violência permanece, assim, como dado incontornável e ao mesmo tempo opaco – mais sugerida do que elaborada –, intensificando o estranhamento. O horror emerge, portanto, não como excesso imaginário, mas como exposição crua da violência simbólica que sustenta a promessa de ascensão social. O corpo monstruoso não rompe a ordem do espetáculo: ele a revela em sua forma mais explícita.

Nesse ponto, as Lentes do Absurdo, através do horror, revelam sua potência crítica fundamental: ao focalizar o exagero, a deformação e a ambivalência sem resolução, o episódio torna visíveis as fissuras de um sistema que naturaliza o apagamento, a fragmentação subjetiva e

a alienação do corpo negro. O desconforto produzido não conduz à catarse nem à explicação moral, mas a uma experiência sensorial e cognitiva instável, na qual o espectador é confrontado com a violência silenciosa que organiza o cotidiano sob a aparência da normalidade.

Considerações finais

"Teddy Perkins" pode ser compreendido como um ponto extremo da proposta estética de *Atlanta*, no qual o absurdo se materializa na forma do monstro. Longe de funcionar como figura excepcional ou alegórica, o monstro do absurdo emerge como efeito estrutural de um mundo em que a normalidade persiste mesmo após a falha de suas garantias simbólicas. Nesse sentido, horror e absurdo não operam somente como gêneros, mas como modos de pensamento crítico.

Ao tensionar as fronteiras entre cotidiano e pesadelo, o episódio demonstra como o estranho e o sinistro podem funcionar como dispositivos de revelação da experiência racializada contemporânea. Teddy Perkins não encarna um mal exterior à ordem social, mas a sua lógica mais íntima: um corpo produzido pela violência simbólica, pela cultura do espetáculo e pela exigência de apagamento subjetivo. O monstro do absurdo, assim, não rompe a realidade – ele a revela em sua inconsistência.

Sob as Lentes do Absurdo, o grotesco deixa de ser um efeito estético, capaz de tornar visíveis as contradições que estruturam a experiência negra em um mundo que insiste em se apresentar como normal. A experiência perturbadora de "Teddy Perkins" atesta, portanto, o poder da ficção televisiva em empregar a deformação e o estranhamento não para escapar do real, mas para interrogá-lo de forma radical, revelando aquilo que deveria permanecer invisível.

Referências

CARROLL, N. *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CWIK, G. *Donald Glover Wants Atlanta to Be 'Twin Peaks with Rappers'*. **Vulture,** jan. 2016. Disponível em: https://www.vulture.com/2016/01/donald-glover-atlanta-fx.html. Acesso em: 31 mar. 2024.

NPR. Donald Glover explores a surreal feel in Atlanta. **NPR**, 2016. Disponível em: https://www.npr.org/2016/09/17/494390868/donald-glover-explores-a-surreal-feel-in-atlanta. Acesso em: 31 mar. 2024.

FERRARAZ, R. *O cinema limítrofe de David Lynch*. São Paulo: PUC-SP, 2003.

FISHER, M. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016.

LIMA JUNIOR, M. A.; ORANGE, M. *A pele que habito: Atlanta, o não-lugar e o onírico afro-surreal*. In: CARREIRO, R. (Org.). **O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2024. p. 62-81.

ŽIŽEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

Filhas da noite: a representação do afeto nas vivencias coletivas de artistas trans e travestis[316]

Daughters of the Night: The Representation of Affection in the Collective Experiences of Trans and Travesti Artists

Marcus Vinicius Azevedo de Mesquita
(doutorando – UnB)

Resumo: O artigo analisa o documentário *Filhas da Noite* (2024) sob a ótica da análise do discurso francesa. Investiga-se a representação do afeto e do envelhecimento entre artistas trans e travestis de Recife (décadas de 70/80). O estudo demonstra como as formações discursivas de afeto e o senso de comunidade foram fundamentais para que suas trajetórias rompessem com a imposição da violência, construindo novas subjetividades e modos de operar a vida fora do controle social.

Palavras-chave: AD Francesa, Cinema, Coletividade, Envelhecimento, Trans e Travestis.

Abstract: This article analyzes the documentary *Filhas da Noite* (2024) through French Discourse Analysis. It investigates the representation of affection and aging among trans and *travesti* artists in Recife (1970s-80s). The study demonstrates how discursive formations of affection and community were essential for their narratives to break away from systemic violence, establishing new subjectivities and modes of existence beyond social control.

Keywords: French Discourse Analysis, Cinema, Collectivity, Aging, Trans and *Travestis*.

Introdução

O cinema, assim como os outros meios de comunicação, tem a capacidade de dotar de significados os diversos grupos que compõem a sociedade. Bem como, pode auxiliar a construção de valores de uma dada sociedade, pois consegue ressignificar os dilemas vivenciados pelas pessoas e seu cotidiano. Sendo assim, afirmamos as potencialidades do cinema em fazer refletir acerca das estruturas sociais e das formas de opressões vivenciadas por determinados grupos, como negros, mulheres, idosos e pessoas LGBTQIA+[317](Mesquita, 2021). Como efeito dessa reflexão, tem a capacidade de possibilitar a formulação de mecanismos de enfrentamento dessas opressões, no sentido de superá-las.

316 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST TENDA CUIR – SESSAO 3 – AS FRESTAS SENSIVEIS: DEITAR SOB A TENDA E ABRACAR O MUNDO.

317 | Adotamos a sigla LGBTQIA+ em consonância com o debate trazido pelo autor Guilherme Engelman Bortoletto (2019) que em seu texto "LGBTQIA+: identidade e alteridade na comunidade" explica a formação da sigla como um processo que busca abarcar as múltiplas identidades que compõem essa parcela da sociedade. Bem como, por ser a sigla adotada por órgãos oficiais do governo brasileiro como o Ministério dos Direitos Humanos e o Ministério

Tendo em vista esse panorama do potencial significativo do cinema, este artigo pretende refletir sobre como o filme Filhas da Noite constrói um discurso acerca das vivências de pessoas LGBTQIA+, levando em consideração a existência do afeto e da experiência coletiva. O filme protagonizado pelas artistas trans e travestis: Marcia Vogue, Christiane Falcão, Sharlenne Esse, Raquel Simpson, Suellany Tigresa e Paloma Pitt, apresentam um panorama histórico da noite recifense, na qual as artistas trabalhavam fazendo shows, em meio a esse pano de fundo o filme apresenta as trajetórias individuais de cada personagem e entrelaça com uma jornada coletiva, em que uma inspira a outra a seguir em suas carreiras.

A velhice LGBTQIA+ no cinema contemporâneo

O cinema, apesar de ter reproduzido estereótipos e reforçado inúmeros estigmas sociais acerca de determinados grupos, nos últimos anos, também apresenta novos olhares acerca da representação social dessa parcela da população. O tema da velhice tem-se tornado caro para as sociedades contemporâneas. Haja visto o crescimento da população idosa e todas as questões que isso suscita.

As obras cinematográficas, enquanto produtos midiáticos, funcionam como atrativo político, ético e social para a construção de subjetividades, permitindo que as/os espectadora/es se identifiquem com as personagens e os contextos retratados. Portanto compreender de que maneira ela retrata determinada população é essencial para os estudos de mídia. O autor Fernando Silva Teixeira Filho (2024) empreendeu uma pesquisa sobre a cinematografia produzida nas Américas de 1990 a 2020, por meios dos filmes exibidos no Festival Mix Brasil, para compreender o discurso acerca do envelhecimento LGBTQIAP+. O autor conclui que as obras, em geral tratam da solidão, da rejeição, do abandono e da necessidade de retorno ao "armário" visando proteger-se da violência LGBTfóbica, apresentando como única saída para esse quadro a reprodução do amor romântico, nos moldes heterocisnormativos.

Os autores Carlos Frederico Bustamante Pontes, Mara Coelho de Souza Lago e Andréa Vieira Zanella (2021), salientam o crescimento do cinema de temática LGBTQIAPN+ nas últimas décadas no Brasil e na América Latina. Isso demonstra que há um crescimento numérico dos filmes, mas também nas formas como as vivências LGBTQIA+ são retratadas. Dessa forma, entender como os diferentes recortes sociais são representados pelas produções cinematográficas é de suma importância para a pesquisa acadêmica.

O autor Fernando Silva Teixeira Filho (2024) realizou uma pesquisa que demonstra que, em sua maioria, a cinematografia latino-americano e anglofônica, ainda representa a velhice deste grupo social a partir da perspectiva da solidão, da rejeição, do abandono e da necessidade de retorno ao "armário" visando proteger-se da violência LGBTfóbica. Segundo o autor esses filmes apresentam como única saída desse contexto o amor romântico, retratado como uma reprodução do padrão heterocisnormativo.

da Cultura.

Contudo, obras como o filme Filhas da Noite buscam romper com essa lógico, apresentando o afeto em suas múltiplas formas de expressão. O filme é parte das pesquisas realizadas pelo diretor Henrique Arruda acerca do corpo LGBTQIA+, composta de um conjunto de obras que foram realizadas pelo cineasta. Vislumbra-se, portanto, um momento em que se reconstrói os discursos acerca do envelhecimento LGBTQIA+, sendo importante desenvolvimento de pesquisas que descortinem a linguagem cinematográfica utilizada na produção desses contradiscursos produzidos por essas obras.

Caminhos para compreender o discurso cinematográfico sobre a velhice LGBTQIA+

A produção artística tem um papel preponderante nesse constante processo de questionamento das normas instituídas. Para o desenvolvimento deste artigo propõe-se realizar a análise dos elementos cinematográficos contido no filme Filhas da Noite. Para fazer essa análise recorrerei ao conceito de interseccionalidade, uma vez que ele se torna uma ferramenta analítica que possibilita compreender grupos que em suas vivências combinam diferentes eixos de opressão.

Assumimos como perspectiva metodológica a análise dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica: os detalhes de cenário e figurino, o enquadramento, os sons, a interpretação, as falas. Todo esse aparato cinematográfico será analisado para compreender as matrizes discursivas desenvolvidas pelo filme.

Para realizar a análise proposta, utilizaremos como referencial teórico a Análise do Discurso Francesa, devido a sua proposta de estabelecer a relação que os enunciados possuem com o período histórico no qual foram produzidos. Pretendemos compreender os mecanismos utilizados no filme para descortinar as formações discursivas relacionadas ao envelhecimento construídas até os dias de hoje e os mecanismos de ressignificação propostas pelos filmes. As formações discursivas são compreendidas aqui em consonância com as formulações de Michel Foucault, que as conceitua como “Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (1995, p. 133).

Dessa forma, concebemos a materialidade histórica como um fator fundamental na formulação dos discursos; portanto, para compreendê-los, necessitamos de estar atentos aos fatores sociais que estão imbricados em suas formações. Para chegar as matrizes discursivas construídas pelos filmes, realizaremos uma análise de como o discurso se constrói a partir de elementos da linguagem cinematográfica, como a decupagem das cenas, a montagem, a fotografia, o som, os enquadramentos, as falas, os textos, a cenografia, o figurino, as inserções e a linguagem corporal.

Para que esses elementos se tornem perceptíveis aos nossos interlocutores, faremos a análise da cena enunciativa dos filmes, visto que de acordo com Maingueneau, "um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada" (1997, 85). Nesse sentido, é necessário compreender os recursos utilizados pelo próprio discurso para que ele ganhe significado.Dessa maneira, pode-se inferir que todo o aparato cinematográfico utilizado pelos filmes para formular o seu discurso corresponde à cenografia necessária para que este seja formulado e transmitido de maneira que o receptor possa compreendê-lo corretamente, sem que haja interferência ou falhas de comunicação.

Filhas da Noite e o afeto na experiência coletiva

Historicamente a população LGBTQIA+ necessitou da força coletiva para imaginar e construir uma sociedade em que possa viver de maneira livre. A análise do filme Filhas da Noite busca demonstrar como a obra em vários de seus elementos apresentam formações discursivas que nos permite compreender o poder da coletividade na vida de pessoas trans e travestis no Brasil.

Os autores Costa e Castro Silva (2015) apresentam um importante debate sobre o conceito de comunidade em que o sentimento de pertencimento e importância mútua que existe entre os membros de determinados grupos, criam vínculos que produzem a crença de que seus desejos se realizarão a partir da força dessa coletividade. Essa força segundo os autores é produzida no cotidiano, ou seja, nas convergências e divergências de ideias, sonhos e desejos dos componentes do grupo.

A ideia de coletividade será construída no filme por meios da construção das cenas descritas pela AD Francesa, em um processo de desenvolvimento da narrativa na qual cada personagem contribui de maneira individual para a construção deste senso de coletividade. A cena englobante do curta-metragem corresponde ao tipo de discurso que podemos situá-lo, ou seja, o cinematográfico. A cena genérica, está conceituada como o gênero do discurso, que neste caso, corresponde ao cinema documentário performático. Isso é importante pois, nos ajuda a compreender a utilização de determinados recursos de linguagem, uma vez que "o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas." (NICHOLS, 2005, p.169).

A materialidade fílmica permite a construção da narrativa a partir das personagens juntas ensaiando para um espetáculo, enquanto suas trajetórias individuais são desveladas e elas são atraídas por um globo de ouro que irá transportar as "filhas da noite" para seu lugar de glória, que são os bares e boates de Recife.

O filme inicia em karaokê, no bairro de Casa Amarela, em Recife, cidade que se passa toda a narrativa. Nesta cena: Marcia Vogue, Christiane Falcão, Sharlenne Esse, Raquel Simpson, Suellany Tigresa e Paloma Pitt cantam a música "Dancin' Days", um hit dos anos 1970 interpretado pelo grupo As Frenéticas. O filme assim apresenta as suas personagens juntas com figu-

rinos glamurosos, repletos de brilho, muita maquiagem e glamour (Imagem 1 e 2). As personagens cantam, conversam e dançam, demonstrando desde o início a força narrativa desse grupo de artistas trans que construíram suas carreiras ao longo das últimas décadas do século XX.

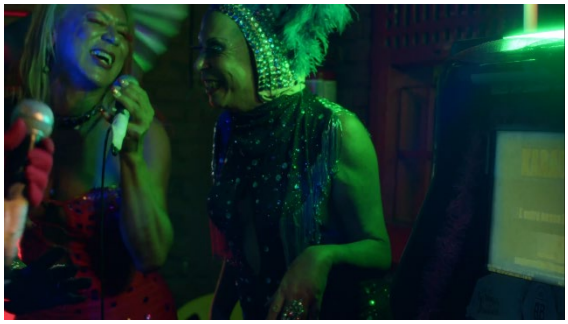



Imagem 1 e 2: Frames do filme Filhas da Noite (2024).

O filme celebra a vida das personagens que após cantarem juntas, mesmo recebendo uma nota baixa no karaokê, como em muitos momentos da vida enfrentaram as dificuldades impostas pela sociedade a corpos dissidentes, elas saem juntas, sorrindo e cantando pelas ruas de Recife.

Começando suas carreiras nos palcos a partir das décadas de 1970 e 1980, período em que travestis e mulheres trans não tinham muito espaço para viverem abertamente suas identidades de gênero e sexualidade, as protagonistas de *Filhas da Noite* apresentam um retrato sincero de suas vidas, demonstrando que mesmo diante das dificuldades, elas, por meio da arte, enfrentaram os preconceitos e não permitiram que seus corpos dissidentes fossem oprimidos. O filme apresenta um retrato sincero do envelhecimento de mulheres trans e travestis, fugindo da lógica do abandono e da solidão.

A obra retrata o envelhecimento de artistas trans e travestis como algo possível. As protagonistas reforçam em várias partes do filme a importância de suas colegas de palco em suas trajetórias, demonstrando a importância do espelho como forma de resistência as agruras da vida.

> *"Quando cheguei no mangueirão, eu vi as travestis. Êpa, encontrei minha tribo. Aí encontrei mais uma afinada, né. Patrícia Hust uma linda, morena, do cabelo cacheado longo, na cintura, bronzeada, com vestido de paetê e com um perfume que eu nunca irei me esquecer" Christiane Falcão.*

Muitas passagens do filme demonstram como as personagens se reconheceram e se inspiraram umas nas outras. A formação discursiva construída pelo filme demonstra que as trajetórias individuais de cada personagem são entrecortadas pela coletividade. Mesmo tendo vivido carreiras distintas, em muitos momentos elas compartilharam tanto o palco quanto as glórias e agruras de serem quem são. Isso se apreende a partir de uma narrativa em que fica visível o respeito e a honestidade em que as personagens se tratam, de maneira amorosa, mesmo quando falam sobre suas idades e os processos de envelhecimento.

Para a construção da narrativa os realizadores apostam numa estética visual que dialoga com os espaços e ambientes por onde os personagens circulam. Os depoimentos são entrecortados com imagens da trajetória de cada personagem, suas apresentações e os ensaios para o espetáculo que irão apresentar. Dessa forma, o filme adquire um tom onírico, cuja funcionalidade se encaixa perfeitamente na proposta da obra que mescla números musicais, momentos encenados e situações naturais.

Ao final o filme apresenta como a coletividade é importante para a população LGBTQIA+, em especial para a população trans e travesti. Uma vez que tem sido ao longo de décadas alvo e inúmeras violências. Mas que como demonstrado no filme segue em processo de resistência a esse quadro. As personagens do filme são representantes dessa história de luta presente no movimento LGBTQIA+ e a representação do envelhecimento dessas mulheres reforça o poder da memória coletiva e a importância de reconhecer que os avanços conquistados em sociedades como as brasileiras são resultado de um processo histórico.

Conclusão em processo

Este artigo trata de uma análise inicial dos elementos narrativos do filme longa-metragem documental Filhas da Noite. O objetivo foi demonstrar, por meio da Análise do Discurso Francesa, como o filme cria formações discursivas sobre o envelhecimento de mulheres trans e travestis por meio de uma trajetória coletiva, em que suas individualidades contribuem para a construção de uma memória ancestral travesti noturna, tendo a noite como espaço simbólico a noite como lugar de existência, trabalho, arte e sobrevivência.

O Filhas da Noite cria um contradiscurso acerca de pessoa travestis e trans, que muitas vezes são retratadas de maneira pejorativa nas produções audiovisuais brasileiras. Além de um registro biográfico, a obra se propõe a construir um arquivo afetivo e ancestral, em que a palavra, o corpo e a imagem atuam como ferramentas de preservação da memória coletiva trans e travesti, que extrapola a cidade de Recife e reposiciona a história da travestilidade e da transexualidade no imaginário social.

Referências

CALDAS, Gustavo Henrique de Oliveira. *Idosos LGBTQIA+: o envelhecimento nas telas do cinema contemporâneo.* Publicações, 2023. https://editorapublicar.com.br/ojs/index.php/publicacoes/article/view/646

COSTA, Samira Lima da et al. *Afeto, memória, luta, participação e sentidos de comunidade. Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais*, v. 10, n. 2, p. 283-291, 2015.

HENNING, C. E. A gerontologia e a construção de pressupostos para um envelhecimento bem-sucedido entre idosos LGBT. In: ARAÚJO, L. F. de; SILVA, H. S. da. Envelhecimento e velhice LGBT: práticas e perspectivas biopsicossociais. 1 ed. Campinas: Editora Alínea, 2020, p. 61-78.

FILHO, Fernando Silva Teixeira. *A velhice LGBT+ em tela. Representações do envelhecimento LGBT no cinema das Américas Latinas e Anglofônicas de 1990 a 2020*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 13 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2024, ISSN 2179-510X.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber.* 4ª. Ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

MACHADO, Liliane Maria Macedo. 2006. *E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema sexo/gênero.* Defesa 29/09/2006. Programa de Pós-graduação em História. Universidade de Brasília.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso.* 3ª. Edição, Campinas, Pontes, 1997.

MESQUITA, Marcus Vinicius Azevedo de. Corpos negros fora do armário: potencialidades pedagógicas dos filmes Negrum3 e O Arco do Tempo. 2021. 163 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*; tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

Cinematografia e memória em Reminiscências de uma viagem para a Lituânia[318]

Cinematography and memory in Reminiscences of a Journey to Lithuania

Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes[319]
(Doutora – ESPM SP)

Resumo: O presente artigo investiga o papel da cinematografia na construção poética e na criação de elementos de memória do filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, de Jonas Mekas. Analisa a cinematografia como ferramenta de um diretor/realizador, que não tem nela seu objetivo último de trabalho, mas que utiliza a câmera como extensão de um corpo que vive os acontecimentos que registra.

Palavras-chave: Jonas Mekas; direção de fotografia; cinema; memória, filmes-diário.

Abstract: This is an investigation into the role of cinematography in poetic construction and in the creation of elements of memory of the movie *Reminiscences of a Journey to Lithuania,* by Jonas Mekas. It analyzes cinematography as a tool for a director/filmmaker who does not have it as his ultimate objective, but who uses the camera as an extension of a body that lives the events he records.

Keywords: Jonas Mekas, cinematography, cinema, memory, diary movies.

Hodiernamente, percebemos um grande número de investigações audiovisuais autobiográficas, sobretudo sob a forma de documentários em primeira pessoa, filmes-diário e filmes de ensaio. Jonas Mekas (1922-2019), cineasta lituano radicado nos Estados Unidos, foi um precursor desse cinema. Mekas trilhou o percurso inverso das autobiografias criadas a partir de imagens de arquivo: durante sessenta e três anos filmou fragmentos de seu cotidiano, coletando imagens com liberdade e uma aparente despretensão, mas com uma grande investigação formal, pautada pela necessidade de construção de sua memória.

Movido pelo trauma de ter sido desapropriado de sua casa e de seu país, ele filmava com o intuito de criar memórias futuras, para as quais pudesse retornar. Suas imagens eram pautadas por uma celebração da vida, e não objetivavam, de imediato, a criação de filmes. Após algumas décadas, Mekas se debruçou sobre elas, agrupando-as ao acaso, em forma de filmes-diário. De modo muito distinto dos registros autobiográficos atuais, seus filmes não se guiaram pela auto exposição. Pelo contrário, são breves registros do que o realizador observava ao seu redor, um registro de seu olhar. Sua investigação formal aproximava-se de alguns aspectos da memória,

318 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Direção de fotografia: memória, criação e trajetória.
319 | Mestre e Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Fotógrafa e professora de Direção de fotografia e Iluminação do Curso de Cinema da Escola Superior de Propaganda e Marketing SP.

como a fragmentação, a imprecisão, a impermanência e a falta de encadeamento cronológico ou causal, e em termos plásticos, fugindo do bem feito, do bem acabado e da qualidade técnica. O modo como observava a vida atrelava-se ao modo como questionava a forma. Mekas tinha um caráter reflexivo sobre suas imagens, preocupando-se em desconstruir e ressignificar sua vida.

Reminiscências de uma viagem para a Lituânia, de 1972, é seu quinto longa-metragem, e mostra o retorno à terra natal, algumas décadas após ter sido obrigado a deixar o país. Portanto, não é apenas relevante para sua carreira como diretor, mas marca um importante momento em sua vida pessoal.

O filme é composto de três partes. Na primeira delas, de aproximadamente doze minutos, Mekas relembra que foi por volta de 1958 que ele começou a se sentir em casa nos Estados Unidos, após dez anos vivendo no país. Logo no início do filme, ele diz:

> Estávamos andando pelos bosques naquele dia de início de outono, e pela primeira vez eu não me senti sozinho na América. Como se eu sentisse que havia o chão, havia terra e folhas e árvores e pessoas, e como se eu estivesse lentamente me tornando parte disso. Houve um momento em que esqueci minha casa. Este foi o início da minha nova casa. Escapei das cordas do tempo mais uma vez (REMINISCÊNCIAS DE UMA VIAGEM PARA A LITUÂNIA, 1972, 00:01:10).

Essa parte, que tem imagens dos primeiros anos em que Mekas começou a filmar, é bastante convencional em termos formais: planos longos, com câmera em tripé ou na mão, mas com estabilidade.

Figura 01: Prancha com fotogramas da primeira parte do filme



fonte: fotogramas extraídos do filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*

A parte dois, intitulada *100 fragmentos da Lituânia* (1971), tem pouco mais de sessenta minutos de duração e apresenta cerca de noventa fragmentos de imagens de sua viagem à Lituânia em 1971, quando ele voltou ao país pela primeira vez após a Segunda Guerra Mundial.

Nessa parte, Mekas trabalha a memória em seu aspecto de fragmentação e não linearidade. Em termos formais, conta com imagens coloridas e planos muito curtos, de menos de um segundo, o que dificulta a análise da imagem em movimento.

Figura 02: Prancha com fotogramas da segunda parte do filme



fonte: fotogramas extraídos do filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*

A terceira parte tem aproximadamente treze minutos e à primeira vista parece não ter relação com as duas partes anteriores. Mekas e seu irmão Adolfas estão em Hamburgo, local a partir de onde, algumas décadas antes, foram enviados para um campo de trabalhos forçados. Em 1944, os irmãos saíram da Lituânia rumo a Viena, com documentos de estudante falsificados providenciados pelo tio. O trem em que estavam foi parado na Alemanha, e ambos foram presos em um campo de trabalho em Elmshorn, um subúrbio de Hamburgo, por oito meses. A terceira parte do filme acontece em Hamburgo e Viena, e nessas cidades Mekas tenta acessar as memórias que poderiam existir se eles tivessem chegado a seu destino. Em termos formais, a terceira parte assemelha-se à primeira, com planos mais longos e estáveis.

Figura 03: Prancha com fotogramas da terceira parte do filme



fonte: fotogramas extraídos do filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*

A partir da análise das imagens do filme, podemos perceber alguns elementos que se repetem na cinematografia de Mekas: alterações de velocidade, sempre para câmera rápida; transições em movimento, com cortes em movimentos laterais, indicando que Mekas utiliza os elementos de captação pensando na edição, uma vez que grande parte de sua poética é construída na montagem; despreocupação em iluminar de forma expressiva; câmeras descritivas; subexposição e superexposição; presença constante do cineasta no filme, quer seja pelo som, quer seja pela imagem; e câmera sempre na mão, móvel e que respira, como se fosse parte do corpo de Mekas.

Esse último elemento, que podemos chamar de câmera-corpo, é apontado no filme *Fragmentos do Paraíso* (2023), de KD Davison, por pessoas que conviveram com Mekas. Elas relatam que ele sempre carregava uma câmera, como se a câmera fosse uma extensão de seu corpo. Em *Memória e criação na direção de fotografia*, Rogério Luiz Oliveira fala sobre o modo como o corpo do operador de câmera contribui para a plasticidade das imagens e como concentra lembranças técnicas na realização fotográfica.

> A forma deste movimento executado pelo fotógrafo, em verdade, sintetiza um conglomerado de fatores que passam pelas exigências criativas, pelos problemas a serem solucionados, pelo manuseio da câmera que, literalmente, força uma solução corporal. E o que seria – cabe perguntar – a participação deste corpo senão uma contribuição somática para a plasticidade que se materializa na imagem? (OLIVEIRA, 2023, p. 104)

Esse é um ponto muito relevante levantado pelo autor, e que nos ajuda a compreender o resultado plástico das imagens de Mekas. São imagens produzidas por um diretor/realizador, que não tem nelas seu objetivo último de trabalho. Parece não haver elaboração técnica e tampouco um pensamento prévio sobre a visualidade específica da obra, mas a cinematografia se constrói a partir da presença constante da câmera em seu cotidiano, sem planejamento, preparo ou ensaio. Uma câmera como extensão de um corpo que vive os acontecimentos que registra.

No fragmento 81 de *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* vemos Mekas empunhando um instrumento de trabalho no campo, relembrando a forma como trabalhava em sua juventude. Chama a atenção como o movimento corporal nesse trabalho guarda semelhança com a forma como ele empunha a câmera e promove os cortes em movimento.

Figura 04: Movimento corporal no trabalho em campo e com a câmera



fonte: fotogramas extraídos do filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* e *Fragmentos do Paraíso*

Também aqui, o diálogo com a obra de Oliveira nos ajuda a compreender porque os aprendizados de movimentos corporais, não apenas os relacionados com o fazer cinematográfico, influenciam a plasticidade dos filmes. O autor diz que "a forma dos movimentos de câmera é o ápice de um percurso de lembranças técnicas" (OLIVEIRA, 2023, p. 123). Ou seja, no momento em que o fotógrafo executa um movimento de câmera, ele "ausculta a própria memória com o corpo ou, em outras palavras, o corpo é a própria memória" (OLIVEIRA, 2023, p. 123).

Em *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia,* Mekas diz que o exercício diário de filmar é a forma que ele encontra para se relacionar com seu novo mundo nos EUA, um lugar em que não conhecia ninguém e não falava o idioma. Também diz que por se sentir tolhido de seu passado na Lituânia, queria criar novas memórias, onde pudesse se refugiar.

Mas a partir dessa reflexão proposta por Oliveira, podemos pensar que ao carregar no corpo as lembranças técnicas, a expressão estética dessas novas memórias está impregnada de seu passado, inclusive a forma como empunhava seus instrumentos de trabalho na Lituânia.

Dessa maneira, se nos debruçamos sobre um outro elemento que se repete em sua cinematografia, as transições em movimento, podemos pensar que a constância do movimento semicircular e lateral nos cortes de seus filmes pode ter origem no pensamento consciente de corte em movimento, mas também no movimento de corte da vegetação nos campos da Lituânia.

> O jogo de corpo do fotógrafo, tomado como um acúmulo, mediante um percurso individual de referências que indicam direções que seus gestos e posturas tomarão, ajudará na construção de um jeito autêntico de produzir movimentos de câmera (OLIVEIRA, 2023, p.105).

Outro ponto levantado por Oliveira é que "O jogo de corpo alça fotógrafo e sua câmera à instância narrativa em que, além de registrar, também atua" (OLIVEIRA, 2023, p. 112). E isso, além de ter relação direta com a intenção de Mekas de estar presente no filme, quer seja pelo som, quer seja pela imagem, nos faz concluir que os movimentos de câmera, tão característicos de sua cinematografia, resultam da presença de seu corpo atuante.

Ainda sobre a relação entre câmera e corpo, Maya Deren nos ajuda a refletir sobre as possibilidades poéticas da câmera que não está no tripé, recurso utilizado por muitos cinegrafistas amadores e também por Mekas. Ela observa que "Quando você tira a câmera do tripé, encontra um novo mundo de possibilidades fílmicas" (DEREN, 2005, p. 172).

A mobilidade do corpo permite que o operador de câmera se aproprie de sua liberdade física e criativa, uma alternativa à estrutura da cinematografia industrial, com sua estrutura pouco flexível. E Mekas era partidário desse cinema alternativo, como bem coloca no *Manifesto anti-100 anos de cinema*:

> Em tempos de grandeza, espetáculos, produções de cem milhões de dólares, eu quero falar em nome das pequenas, invisíveis ações do espírito humano (...). Quero celebrar as pequenas formas de cinema, as formas líricas, o poema, a aquarela, etude, sketch, cartão postal, arabesco, triolé, e bagatela, e pequenas canções de 8mm. Nos tempos em que todo mundo quer ter sucesso e vender, eu quero celebrar aqueles que abraçam o fra-

> casso, social e diariamente, para buscar o invisível, o pessoal, coisas que não trazem dinheiro ou pão e não fazem história contemporânea – história da arte ou qualquer outra história. (...) A verdadeira história do cinema é a história invisível: a história de amigos se reunindo, fazendo o que amam." (MEKAS, 1996)

Portanto, o emprego da câmera móvel com tamanha liberdade, insere-se na relação de Mekas com a câmera, com seu corpo atuante, e com a sua forma de pensar o cinema, constituindo um dos elementos centrais da cinematografia na construção poética e na criação de elementos de memória em *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*.

A análise nos permite verificar que a cinematografia do filme não se detém em questões técnicas, estabelecendo-se como uma ferramenta intrinsecamente ligada ao corpo e à memória do realizador. Ao empregar a câmera como extensão de si, em uma prática diária e despretensiosa, Mekas constrói suas novas memórias nos EUA e, simultaneamente, elabora o trauma do passado e o retorno à terra natal. Além disso, na relação entre cinematografia e montagem, a poética do filme é construída como a materialização da memória em sua essência fragmentada e não-linear, onde o corpo do cineasta, atuante e livre, se torna a instância narrativa que registra e, ao mesmo tempo, reflete sobre o vivido, consolidando o filme como um importante marco em sua trajetória artística e pessoal.

Referências

DEREN, Maya. Essential Deren: collected writings on film. Nova York: McPherson & Company, 2005.

FRAGMENTOS do paraíso. Direção: K. D. Davison. Nova York: Kunhardt Films, 2023. 4K.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; VALLES, Rafael. "A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas". Revista Galáxia: São Paulo, n. 36, set-dez., 2017, p. 31-44.

MEKAS, Jonas. Manifesto anti-100 anos de cinema. In: MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*. Berkeley: University of California Press, 2014.

MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de. *Memória e criação na direção de fotografia audiovisual*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2023.

REMINISCÊNCIAS de uma viagem para a Lituânia. Direção: Jonas Mekas. Nova York: Film-makers' Cooperative, 1972. 16mm.

VALLES, Rafael. *Narrar o vivido, viver o narrado: a construção do diário na obra de Jonas Mekas.Tese* (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

Recife como potência estética: olhares e narrativas sobre a paisagem e o lugar[320]

Recife as an aesthetic power: perspectives and narratives on landscape and place

Maria Helena Braga e Vaz da Costa[321]
(Doutora – UFRN)

Resumo: Esse trabalho analisa as construções fílmicas do lugar e da paisagem no contexto das transformações urbanas e estéticas pelas quais tem passado a cidade do Recife-PE. Pretende-se discutir a imagem cinematográfica da paisagem urbana do lugar Recife – no âmbito específico do cinema produzido por cineastas pernambucanos –, para compreender o processo de construção e surgimento do que poderíamos considerar como os "diversos Recifes" fílmicos no cinema pernambucano contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema Pernambucano, Paisagem, Lugar, Recife.

Abstract: This work analyzes the film constructions of place and landscape in the context of the urban and aesthetic transformations undergone by the city of Recife, Brazil. The aim is to discuss the cinematic image of Recife's urban landscape – specifically, within the context of films produced by Pernambuco's filmmakers – to understand the process of construction and emergence of what we might consider the 'diverse cinematic Recifes' in contemporary Pernambuco cinema.

Keywords: Cinema from Pernambuco, Landscape, Place, Recife.

Para a Geografia, *lugar* é, simultaneamente, localização e significado. Cada lugar detém um significado diferente para pessoas distintas e, portanto, é altamente pessoal, experiencial e subjetivo. Yi-Fu Tuan (1977) defende que: "Lugar é um mundo organizado de significados" (p.179). É óbvio que existem tantos lugares quantas ocasiões em que os seres humanos se conectam, porque esses lugares são intangíveis e pessoais. Este trabalho parte das seguintes premissas: (1) ***Lugar*** é, simultaneamente, localização e significado;(2) Cada lugar detém um significado diferente para pessoas distintas; (3) ***Lugar*** é pessoal, experiencial e subjetivo; (4) "Lugar é um mundo organizado de significados" (TUAN, 1977, p.179).

320 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: PAISAGENS, ARQUIVOS E IMAGINÁRIOS URBANOS DE RECIFE.
321 | Professora Titular Departamento de Artes - UFRN. Doutorado (2001) e Mestrado (1993) em Media Studies University of Sussex - UK; Graduação (1986) em Arquitetura e Urbanismo - UFPE.

Os Objetivos aqui são: Analisar as construções fílmicas do *lugar* e da *paisagem* no contexto das transformações urbanas e estéticas pelas quais tem passado a cidade do Recife-PE e discutir a imagem cinematográfica da *paisagem* urbana do *lugar* Recife – no âmbito do cinema produzido por cineastas pernambucanos –, para compreender o processo de construção e surgimento do que poderíamos considerar como o Recife fílmico contemporâneo.

Como justificativas entende-se que: (1) o reconhecimento de que os cineastas pernambucanos contemporâneos, que iniciaram suas produções no âmbito do período da pós-retomada do cinema brasileiro têm se destacado nacional e internacionalmente por um trabalho que vem motivando novos formatos estéticos, e novos olhares sobre o espaço geográfico e urbano;(2) a certeza de que os filmes Pernambucanos locados em Recife necessitam ser individualmente e profundamente analisados, já que é a partir de novas estéticas e olhares diversos e originais sobre a cidade que surgem novas e significantes *geografias fílmicas*;(3) que estas últimas, por sua vez, são responsáveis pela manifestação de novas e variadas imagens que constituem o imaginário coletivo em torno da cidade do Recife.

Nos filmes dirigidos por cineastas pernambucanos temos um tema recorrente: a cidade do Recife:o contraste entre seu passado colonial e o presente marcado pela expansão urbana desenfreada na cidade; a verticalização associada à especulação imobiliária que acontece simultaneamente à mobilização e reivindicação de movimentos de grupos sociais e da sociedade civil, organizados em torno de discussões envolvendo a especulação urbana e o direito à cidade; a paisagem urbana é representada como consagrando uma identidade particular à cidade do Recife através de uma estética preocupada com as vivências e experiências do cotidiano contemporâneo no lugar.

Portanto, a noção de que o conceito de *lugar* tem a ver com o despertar de afetos e de que a *paisagem* pode provocar diferentes experiências de lugar, são, nos filmes produzidos em PE, paradigmáticas.

O cenário mais recente do cinema pernambucano, desde a época de *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, Paulo Caldas, 1997), evolui para a periférica personagem recifense do *Rap do Pequeno Príncipe contra As Almas Sebosas* (Paulo Caldas, Mercelo Luna, 2000) e transforma o Recife em: uma cidade fedorenta de cor *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003); uma metrópole "desolada" do *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006); um deserto de felicidade e nenhum afeto de *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007); uma cidade surpreendente que é capaz de subverter o seu úmido calor (in)suportável e se congelar aos olhos de Kleber Mendonça, em *Recife Frio* (2009); uma cidade repleta dos anseios e incertezas dos moradores das coberturas dos edifícios de classe alta em *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009) ou das palafitas de *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010); e ainda a Recife assombrada por uma violência física e arquitetônica advinda da especulação imobiliária em *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016). (NOGUEIRA, 2014).

Em destaque aqui está a construção de uma geografia fílmica constituída por meio da apropriação de fragmentos de espaços, paisagens, lugares e geografias existentes, dos quais que os cineastas se valem para intervir, reordenar ou filtrar os espaços da cidade produzindo

significações geográficas em que destaques estéticos diferenciados modificam paisagens, lugares e constroem geografias de cinema que podem ser relacionadas ao espaço urbano referente é destaque – a cidade do Recife.

Embora o naturalismo do espaço geográfico se revele como o objetivo maior de todos os filmes, a verdade de índice que se vê projetada na tela transforma-se. Essa transformação é resultante de um diálogo entre a realidade construída já existente da/na cidade e um árduo e significativo trabalho de readequação e reestruturação da locação ao roteiro e a um imaginário visual consolidado sobre esse mesmo *lócus* – esse lugar geográfico. Cito então um único exemplo entre tantos:

Numa sequência de *Aquarius*, as 'torres gêmeas' – dois edifícios gigantescos, com 41 andares e 134 metros de altura cada, símbolos do processo de verticalização do Recife, construídos pela empreiteira Moura Dubeux às margens do rio Capibaribe, no cais de Santa Rita – foram excluídos da panorâmica. Diferentemente de *O Som ao Redor*, em *Aquarius* Kleber Mendonça Filho decide excluir digitalmente as duas torres da paisagem histórica do Recife. Como se não bastasse excluir as torres do filme, o cineasta postou em seu Facebook uma imagem de *Aquarius*, sem as torres gêmeas, acompanhada da seguinte pergunta: "O que há de correto com esta imagem de *Aquarius*?"

Assumindo claramente um posicionamento favorável à resistência dos movimentos sociais contra o aumento da especulação imobiliária, os interesses econômicos das empreiteiras e do poder público, a desvalorização do patrimônio histórico e social e da memória da cidade do Recife, o cineasta, em resposta às críticas sobre o 'apagamento' de parte da paisagem real do bairro São José, comentou: "Não resisti, foi tentador demais. O filme é meu e posso fazer com ele o que quiser" (FERREIRA, 2016).

Podemos concluir que existe um *signo* da espacialidade urbana e da desigualdade social em destaque nos filmes pernambucanos da contemporaneidade. Assim como na realidade geográfica e no contraste com os outros signos da cidade; esses filmes trabalham com mecanismos de elaboração do discurso visual entre-fronteiras do cinema documental e/ou ficcional objetivando uma imagem naturalista sim, mas ao mesmo tempo, construindo um espaço fílmico *unique* que age como um forte enunciado promovendo um diálogo entre os espaços/lugares da cidade que constroem simbolismos associados à história, cultura e memória do lugar constituindo: o Recife.

Referências

ASSIS, Claudio. Entrevista. *Jornal do Comércio*, 16 de abril, 2016.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Filmes de Prédio: Espaço, Arquitetura e Heterotopia em Filmes. *Significação*, v. 48, n. 55, 2021, p. 74-95.

CUNHA, Mariana; SILVA, Antônio Márcio. **Reel Life: Brazilian realites reflected in cinema**. *The Architectural Review*, 31/10/2019, p. 1-6.

FERREIRA, Francisca. "Torres Gêmeas" de Recife foram alvos de protesto no filme Aquarius. *Folha de São Paulo*, Recife, 3 dezembro 2016. In: https://bit.ly/3fBOGq4. Acesso: 05 Jul. 2023.

INGOLD, Tim. *Imagining for Real:* Essays on Creation, Attention and Correspondence. New York: Routledge, 2022.

MACIEL, Caio Augusto Amorim. Espaços públicos e geo-simbolismos na “cidade-estuário”: rios, pontes e paisagens do Recife. *Revista de Geografia (Recife)*, v.22, 2005, p. 12-20.

Um mapeamento da produção documental brasileira sobre trabalho doméstico[322]

A mapping of Brazilian documentary production on domestic work

Maria Rita Nepomuceno[323]
(Doutoranda - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RJ)

Resumo: Este artigo propõe um mapeamento da presença do trabalho doméstico no cinema documentário brasileiro. Para o levantamento do corpus de filmes, a metodologia consistiu no recorte a partir do debate sobre a construção das personagens "trabalhadora rural", "operária", "dona de casa", "trabalhadora a domicílio" e "empregada doméstica". A emergência do debate brasileiro sobre o trabalho doméstico no cinema de mulheres aponta para o que podemos chamar de cinema documentário feminista brasileiro nos anos 70 e 80.

Palavras-chave: Trabalho Doméstico, Documentário, Feminismo, Mapeamento, Cinema de Mulheres.

Abstract: This article proposes a mapping of the representations of domestic work in Brazilian documentary cinema. It is organized around a discussion of how the figures of the rural worker, workwoman, housewife, home worker, and housemaid are constructed, in order to outline the corpus of films. The emergence of debates on domestic labor within women's filmmaking in Brazil points to what may be described as a Brazilian feminist documentary cinema of the 1970s and 1980s.

Keywords: Domestic Work, Documentary, Feminism, Mapping, Women's Cinema

Introdução

A pesquisadora Karla Holanda estabeleceu o marco de 1975 como o início de um período em que "uma quantidade significativa de filmes iria demonstrar plena sintonia com a agenda feminista que entraria em pauta no país" (HOLANDA, 2016, p. 103). Em sua análise, Holanda propõe uma divisão da produção documental dirigida por mulheres no período em duas categorias: de um lado, um cinema documental experimental; de outro, um cinema documental narrativo, no qual se inserem os filmes que ela classifica como "mais engajados", especialmente aqueles que abordam diretamente questões relacionadas às condições de vida e trabalho das mulheres. É a partir desse contexto que situo o que podemos chamar de cinema documentário feminista.

322 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 5: Espaço doméstico e práticas do cotidiano
323 | Cineasta formada pela UFF, mestre em Multimeios pela UNICAMP, pesquisadora visitante no DAMS da Universidade de Bolonha, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RJ.

O mapeamento da presença do trabalho doméstico no cinema documentário brasileiro dirigido por mulheres é fruto do trabalho coletivo do grupo de pesquisa Práticas do Contra Arquivo, coordenado pela Professora Dra. Patrícia Mendes Furtado Machado no PPGCOM da PUC-RJ. A motivação para esse recorte vem da reflexão sobre as ferramentas de poder para a seleção do que lembrar e esquecer na produção da memória do cinema brasileiro, e da escrita da sua história (BERNARDET, 1995). Sendo assim, o levantamento de filmes aposta na inserção da perspectiva do trabalho doméstico para a história do documentário brasileiro a partir da análise das personagens femininas e das estratégias narrativas das diretoras mulheres, negligenciada na produção teórica sobre o documentário dos anos 70 (SMAILL, 2019).

Na esteira das pesquisadoras do cinema de mulheres (HOLANDA & TEDESCO, 2017; GUERRA, 2019 etc.), o mapeamento é uma etapa da minha pesquisa de doutorado que analisa a temática do trabalho doméstico em documentários dirigidos por diretoras mulheres nos anos 70 e 80. O critério de seleção parte da perspectiva do movimento pelo salário para o trabalho doméstico (DALLA COSTA, 1972; FEDERICI, 2019), conhecido como Coletivo Internacional Feminista, organizado no Norte Global entre 1972 e 1976 (TOUPIN, 2023). Neste contexto, o termo "operárias da casa" surge com o intuito de organizar politicamente mulheres de diferentes raças, classes, orientações sexuais e nacionalidades na luta pela visibilidade do trabalho doméstico como um marcador de gênero comum. As "operárias da casa" são empregadas domésticas, donas de casa, operárias em dupla jornada, trabalhadoras rurais e à domicílio - e também educadoras, enfermeiras e trabalhadoras sexuais, que excluímos deste mapeamento.

No Brasil, não houveram organizações feministas pelo salário pelo trabalho doméstico. O movimento feminista brasileiro, também chamado de feminismo popular ou de feminismo *interclasses* (SARTI, 2004), debruçou-se apenas na perspectiva da luta pela construção das políticas de Assistência Social da Constituinte de 1988. E é a partir desta observação que podemos observar a construção das personagens mulheres trabalhadoras em suas diferentes configurações domésticas no cinema documentário brasileiro, no esforço de compreender a ênfase na relação com a empregada doméstica para a temática do trabalho doméstico nos documentários dirigidos por mulheres nos anos 70 e 80.

Antecedentes do cinema documentário feminista

Maioria Absoluta, 1964, de Leon Hirszman, apresenta o depoimento de uma mulher cortadora de cana como esposa do trabalhador rural e é apenas quando uma mulher passa à direção que a dupla jornada da mulher trabalhadora rural será tematizada: é o caso de *Mulheres da Terra*, 1986, de Marlene França. Podemos considerar os antecedentes para o cinema documentário feminista a partir da representação popular da personagem mulher como a esposa do trabalhador, e a consequente invisibilidade do trabalho doméstico, nos documentários dos diretores atuantes no movimento do Cinema Novo

Neste sentido *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, 1966, tem o importante papel de documentar a dona de casa da classe média, mas é sintomático que a empregada doméstica não tenha sido filmada. Será nesse mesmo ano, 1966, que Helena Solberg irá realizar *A entrevista*,

o primeiro documentário dirigido no Brasil por uma mulher, que tem como personagens jovens educadas para serem donas de casa da elite. Como podemos atestar em dois frames presentes na abertura de *A entrevista, o trabalho* doméstico de cuidado das famílias brasileiras era realizado por empregadas domésticas e está ausente dos depoimentos. Apenas dez anos depois Helena Solberg irá se dedicar à temática do trabalho doméstico, na trilogia da mulher produzida fora do país no contexto do feminismo norte americano, pelo *Women's Film Project*: *A Nova Mulher*, 1975; *A Dupla Jornada*, 1975; *Simplesmente Jenny*, 1977.

Nos documentários sobre as greves do ABC, as mulheres seguem como esposas dos operários: em *Greve!* 1979, de João Batista de Andrade, por duas vezes seus depoimentos são cobertos pelo rostos dos maridos. E será apenas em *ABC da Greve*, 1979/1990, de Leon Hirszman que mulheres serão porta-vozes de discursos sindicalistas, filmadas nas filas das fábricas e nos refeitórios (talvez por ter sido finalizado apenas em 1990), ainda que a narração destaque apenas a desigualdade salarial para as suas reivindicações de gênero. O trabalho doméstico da mulher operária será documentado no Brasil pela primeira vez apenas em 1978 com *Trabalhadoras Metalúrgicas*, de Olga Futemma e Renato Tapajós.

Outro documentário importante para o lugar das mulheres nas atividades sindicais é *Patroa X Empregada*, 1976, de Alberto Salvá, produzido para o Globo Repórter, em que são registradas as atividades da Associação Profissional dos Empregados Domésticos do Estado da Guanabara. É importante destacar que filmes inacessíveis como *Vida de Doméstica,* 1976, de Eliane Bandeira e *Minha Vida, Nossa Luta*, 1979, de Suzana Amaral (realizado a partir do financiamento do ano da Criança na ONU), seriam importantes contribuições para as reflexões sobre a construção da personagem da empregada doméstica pelo cinema documentário brasileiro. O fato do trabalho doméstico ser sempre uma atividade de mulheres populares diz muito a respeito da sua invisibilidade como trabalho no contexto familiar brasileiro em sua herança escravista e colonial. As mulheres das classes populares documentadas no Brasil dificilmente podem se distinguir como empregadas domésticas para além da sinopse, sendo filmadas em suas atividades familiares e afetivas.

A figura da "trabalhadora a domicílio", a primeira forma de trabalho remunerado acessível às mulheres além da prostiituição, na filmografia brasileira aparece em filmes mais tardios, como *Meninas de um outro tempo*, 1985, de Maria Inês Villares, e *Sulanca*, 1986, de Kátia Mesel. O filme de Maria Inês Villares é um dos poucos registros da subjetividade de donas de casa da classe média, documentadas como figuras do passado, com suas funções superadas, dentro de um filme dedicado à terceira idade.

Outros antecedentes desse mapeamento, a partir de uma pesquisa na base de dados da Cinemateca Brasileira, apontam para documentários realizados nos cinejornais Pathé (anos 10), Rossi (anos 20) e Atlântida (anos 80) sobre mobilizações femininas. Encontrei registros de documentários como a *Escola Orsina da Fonseca Partido Republicano Feminino*, 1911 (desaparecido), o *Instituto Profissional Feminino*, 1935, Cruzeiro do Sul, São Paulo, SP; *Amparo ao Filho do*

Operário, 1944, Guarany Films, São Paulo, SP; e *Mobilização Feminina*, 1943, Paulo Cleto, Aviação Filme, Rio de Janeiro, DF, que parecem apontar para a documentação das primeiras iniciativas de assistência social no Brasil.

Estratégias narrativas do cinema documentário feminista

As estratégias narrativas das diretoras que abordaram o trabalho doméstico incluem o uso da narração em voz *over* extradiegética, gravada por uma mulher. A perspectiva de gênero já desestabiliza a análise do uso sociológico ou político proposta por Jean-Claude Bernardet (2003), baseada na implicação — ou não — da voz na ação documentada. Se a narração é feminina, ela está sempre implicada? A narração em voz *over* foi utilizada pela primeira vez no feminino no documentário brasileiro *Bahia Camará*, de Norma Bahia Pontes, em 1968.

No corpo de filmes selecionados, a narração feminina modula a presença da voz da própria diretora (*Duas Vezes Mulher*, 1985, de Eunice Gutman e *Creche-Lar*, 1977, Maria Luiza Aboim), apresenta estatísticas (*Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, de Olga Futemma e Renato Tapajós), se coloca corporalmente na ação *(Só amor não basta*, 1977, Dilma Lóes) ou antagoniza e comenta criticamente as personagens documentadas (*A Nova Mulher*, 1975 e *Simplesmente Jenny*, 1977, de Helena Solberg).

É recorrente, nos documentários realizados por mulheres, a utilização da estética do álbum de família como forma de registrar a vida afetiva das mulheres da classe trabalhadora — como na *mis-en-scène* de *Tempo Quente*, 1980, de Leilany Fernandes Leite. Em *Vida de Mãe é Assim Mesmo?*, 1983, Eunice Gutman enquadra a empregada doméstica no porta-retratos da casa dos patrões e em *Duas Vezes Mulher,* 1985, propõe a trucagem do álbum de casamento da trabalhadora doméstica como parte constitutiva do texto fílmico. Nesses filmes, imagens de atividades organizadas pelo movimento feminista surgem como elementos de mediação, aproximando diferentes experiências de gênero e permitindo que as entrevistas com mulheres da classe trabalhadora se articulem a um horizonte coletivo de reflexão e luta.

Dentre as estratégias narrativas desse corpo de filmes, destacam-se diferentes modalidades de entrevista: a participação da diretora em grupo focal (*A Dupla Jornada*, 1975, de Helena Solberg), a atuação como repórter abelha (*Nossas Vidas*, 1985, de Dilma Lóes) e a entrevista no estilo povo fala (*Histerias*, 1983, de Inês Castilho), neste último caso combinada a estratégias de encenação. Para a convocação do espectador ao engajamento nas vivências biográficas das mulheres entrevistadas, utiliza-se de forma criativa o plano subjetivo/ponto de vista cobrindo a voz *off* intradiegética como estratégia de corporalização (*A Menina e a Casa da Menina*, 1979, de Maria Helena Saldanha – também financiado pelo Ano da Criança da ONU – e *Tempo Quente*, 1980, de Leilany Fernandes Leite).

O olhar para a câmera, como a quebra da quarta parede, pela mulher especialista da narração *(Só amor não basta*, 1977, Dilma Lóes), pela própria diretora (*Meninas de um outro tempo*, 1985, de Maria Inês Villares), pelas entrevistadas (*Vida de Mãe é Assim Mesmo?*, 1983, de Eunice Gutman) também aparece como estratégia de convocação do espectador. A inversão na posi-

ção entre entrevistador e entrevistado (*Só amor não basta*, 1977, Dilma Lóes), e o uso criativo dos arquivos (*A Nova Mulher*, 1975 e *Simplesmente Jenny*, 1977, de Helena Solberg) mostram ainda como o "cinema direto brasileiro" (RAMOS, 2008) pode ser reavaliado a partir da inclusão da análise fílmica de outras perspectivas narrativas implicadas na visibilidade da condição de gênero.

Considerações finais

É importante comentar que esse mapeamento não foi exaustivo, e excluiu o conceito de trabalho sexual para o recorte sobre o trabalho doméstico, sendo importante apontar para a sua possível problematização nos diferentes documentários brasileiros produzidos sobre o tema da prostituição. Nesse sentido é importante destacar a presença da dupla jornada na fala da personagem prostituta de *Mangue*, 1978, de Célia Resende: "Geralmente elas deixam alguém pra ficar em casa cuidando das crianças e vão trabalhar. Criança chama muito serviço. Porque é um serviço mesmo. A maior parte mesmo tem filho pra criar." É importante ainda apontar para a necessidade de investigação da presença do trabalho doméstico na produção em vídeo de diretoras mulheres ligadas à luta feminista, como é o caso de *Dupla Jornada*, de Angela Freitas, 1989, produzido para a organização feminista pernambucana SOS Corpo.

Observamos no mapeamento uma tendência que aponta para o feminismo dos anos 90 a partir do maior espaço dado para a perspectiva relacional. Neste sentido destacamos na presença do "homem com H maiúsculo" interpretado por Breno Moroni em *Nossas Vidas*, 1985, de Dilma Lóes - obra exibida nas manifestações do 8 de março de 1988, assim como o espaço narrativo para o ponto de vista masculino na reflexão sobre o amor em *Histerias*, 1983, de Inês Castilho.

No documentário de Jorge Furtado *Esta não é a sua vida*, 1991, a personagem da dona de casa torna-se paradigmática do debate sobre o comum e o invisível, acentuando a baixa politicidade dessa figura já observada na produção dos anos 70 e 80. A reflexão de Mariana Souto sobre a construção da personagem da empregada doméstica sem direito à vida familiar e afetiva (SOUTO, 2019, p.135), pode ser observada nos documentários de Consuelo Lins, *Babás*, 2010; e de Gabriel Mascaro *Domésticas*, 2012.

Do ponto de vista dos aspectos narrativos, observamos uma progressiva diminuição no uso da voz *over* e da própria instância enunciadora, em *pari passu* com a tendência do documentário contemporâneo (FELDMAN, 2012). O ineditismo da abordagem para o trabalho doméstico como um lugar de afetos e de outras construções familiares é um alerta para a importância do documentário feminista brasileiro na produção de experiências de gênero e de memória da luta por direitos para as mulheres no Brasil.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DALLA COSTA, Mariarosa. *Potere femminile e sovversione sociale*: con "Il posto della donna"

di Selma James. Padova: Marsilio, 1972.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução*: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista.

São Paulo: Elefante, 2019.

FELDMAN, Ilana. "um filme de" dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental

Devires, belo horizonte, v. 9, n. 1, p. 1-172, jan/jun 2012

GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências*: Curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2024.

HOLANDA, K. & TEDESCO, M. (Orgs). *Feminismo e plural*: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017

HOLANDA, Karla. "Cinema (documentário) e feminismo no Brasil". In: *Cinema e América*

Latina estética e culturalidade. São Paulo: Editora SOCINE, 2016

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, p. 35-50, 2004.

SMAILL, Belinda. "The Documentary: female subjectivity and the problem of realism". In: HOLE, Kristin et al. (Org.). *The Routledge Companion to Cinema and Gender.* NY: Taylor & Francis, 2019.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores:* uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP,

2008.

TOUPIN, Louise. *Il salario al lavoro domestico. Cronaca di una lotta femminista internazionale (1972-1977)*. Verona: Ombre Corte, 2023

A fabulação em Mato seco em chamas[324]

Fabulation in Dry Ground Burning

Maria Carolina Oliva Freire Pereira[325]
(Mestranda – PPGCOM/UFMG)

Resumo: Este trabalho propõe uma breve análise de duas cenas de *Mato seco em chamas* (2022), com o intuito de investigar as condições que propiciam o surgimento e o desdobramento da fabulação das atrizes no longa-metragem.

Palavras-chave: Fabulação, *Mise-en-scène*, Cinema brasileiro contemporâneo, Adirley Queirós e Joana Pimenta.

Abstract: This paper proposes a brief analysis of two scenes from *Dry Ground Burning* (2022), to investigate the conditions that foster the emergence and unfolding of the actresses' fabulation in the feature film.

Keywords: Fabulation, *Mise-en-scène*, Contemporary Brazilian cinema, Adirley Queirós and Joana Pimenta.

Em *Mato seco em chamas* (Adirley Queirós, Joana Pimenta, 2022), Chitara, Lea, e Andreia, personagens ficcionais que levam o mesmo nome das atrizes que as interpretam, ex-presidiárias e *gangsters*, descobrem oleodutos no subsolo das terras de Ceilândia, dando início a um esquema de desvio e refinamento de petróleo e comercialização clandestina de gasolina. Em decorrência da tomada ficcional do "ouro negro", as mulheres passam a ser as gasolineiras de Sol Nascente, cada qual com sua *mise-en-scène*: Chitara toma a frente dos negócios e se consolida como a *rainha da kebrada*; Lea é quem faz a segurança da refinaria, lendária protetora do petróleo; e Andreia assume a liderança do "Partido do Povo Preso", pelo qual lança sua candidatura como deputada distrital.

Os diferentes caminhos que as personagens traçam a partir de um mesmo mote ficcional inicial se dão pelo trabalho de produção colaborativa e coletiva desenvolvida por Adirley Queirós, que se divide em dois movimentos. O primeiro, a grosso modo, relacionado aos meses anteriores ao início das gravações, quando vizinho/as e amigos/as do cineasta, moradores da Ceilândia, em sua maioria sem formação cênica, reúnem-se com os diretores, semanalmente, e constroem suas personagens para o filme, inflamados por um "tema" inicial aventado pelo diretor. Com o intuito de dar substância às criações, o grupo lê obras ficcionais literárias e assiste a obras ficcionais cinematográficas, discutindo-as posteriormente. O método de Adirley não conta com o desenvolvimento de um roteiro. A trama do filme, em si, é elaborada pela performance dos atores e das atrizes durante as gravações. O segundo movimento, então, se estabelece a

324 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no ST Cinemas, Comunidades, Territórios: interpelações aos gestos analíticos – Sessão 2.
325 | Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, na Linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. mcofpereira@gmail.com. Bolsista CAPES.

partir da forma que se cria para registrar tal performance: a *etnografia da ficção*, como denomina Queirós, é o ato de filmar personagens ficcionais à maneira de uma etnografia, oferecendo-lhes um tempo próprio dos documentários etnográficos, que se põe a observar longamente, sem cortes, preservando a cena.

Durante esse tempo que o diretor oferece aos atores e às atrizes, ele diz tentar criar uma forma de conversa que lhes dê liberdade para "contar tudo aquilo que eles queriam ser a partir daquele tema" (QUEIRÓS, 2022 apud SHINODA, 2025, p. 65), possibilitando uma entrada em cena liberada de qualquer imposição anterior, quando "[a] mise-en-scène mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar" (COMOLLI, 2008, p. 85). Os atores e as atrizes, então, intercedem pelo diretor, que troca "suas ficções sobre o outro pelas fabulações que este lhe oferece" (GUIMARÃES, 2001), passando a exercer função semelhante àquela proposta por Deleuze, dos *intercessores* responsáveis pela *função fabuladora*.

Para Deleuze, a função fabuladora conduz a um devir da personagem real, que se põe a inventar personagens que ultrapassam o estado privado daquele que fabula. As personagens inventadas pela fabulação "tornam-se tão mais reais do que melhor inventaram" (DELEUZE, 2018, p. 220), contribuindo para a invenção de seu povo. Não podemos nos esquecer, contudo, que se Deleuze diz de uma função fabuladora no cinema, ele se vale do conceito filosófico de Bergson, que define a função fabuladora, um efeito da religião, como a capacidade de criar mitos, narrativas, crenças e divindades, direcionando os indivíduos a aprimorar a sobrevivência em grupo (BERGSON, 2005, p. 100). Em determinado momento, a humanidade reformará a função fabuladora para fazer uma passagem fundamental de uma moral fechada e estática para uma aberta e dinâmica. Haverá um rompimento com o instinto moral encorajado por um impulso vital e, no intervalo entre a pressão da sociedade e a resistência da inteligência, surgirá a emoção criadora, que comunica

> uma espécie de reminiscência, uma agitação que lhe permite prosseguir e, de alma em alma, ela traça o desenho de uma sociedade *aberta*, sociedade de criadores, na qual se passa de um gênio a outro por intermédio de discípulos, de espectadores ou de ouvintes (DELEUZE, 2012, p. 98).

A fabulação, então, ganha um caráter movente, dinâmico e impulsivo de criação. Não estamos tratando de uma fábula, de um conteúdo, mas de um ímpeto de se pôr a fabular. Ou seja, há uma ênfase para a forma como as personagens entram no filme e na cena. Sob tal ótica, este trabalho propõe uma breve análise de duas cenas de *Mato seco em chamas* (2022), com o intuito de investigar as condições que propiciam o surgimento e o desdobramento da fabulação das atrizes no longa-metragem.

A primeira cena escolhida[326] nos mostra as irmãs Lea e Chitara reunidas, sentadas à mesa, enquadradas em um plano médio. A luz que incide da janela ilumina a cena, em contraluz. Acompanhamos as mulheres conversando por aproximadamente quatro minutos, nesse mesmo plano, em uma cena sem cortes. Elas conversam principalmente sobre o pai, raparigueiro, que queria reunir os filhos em vida: desejo que o filme, ao seu modo, cumpre por meio da fic-

326 | [00:49:38 - 00:53:42]

ção, ao inventar o encontro entre os irmãos Lea, Chitara e Cocão, que se reúnem para trabalhar juntos no processo de feitura da obra e no negócio ficcional de refinaria e venda do petróleo. Segundo Adirley (2022), essa teria sido a primeira cena gravada por Lea, recém-saída da cadeia, após um período de sete anos reclusa. O diretor convidou Lea, que estava visitando a irmã, Chitara, para participar do filme, estimulando que as irmãs tomassem um café e "trocassem uma ideia" diante da câmera.



Figura 01. Plano médio de conversa entre Lea e Chitara. Fotograma do filme *Mato seco em chamas* (2022).

A priori, dois aspectos já mencionados na breve descrição sobre o trabalho de produção colaborativa e coletiva nos filmes de Queirós, como a "forma de conversa" e um tempo estendido e observador, se apresentam como condições que favorecem o surgimento da fabulação. O encorajamento do diretor para que as irmãs "apenas" conversassem, liberadas de qualquer conteúdo ou ação predeterminado por um possível roteiro, sem interrupções (denotadas pela utilização de apenas um plano sem cortes) é o que permite o aparecimento de falas ou gestos imprevistos. Mesquita (2022) caracteriza as conversas entre as personagens como uma linha de fuga da narrativa que reserva espaços "só delas", garantindo "que suas vivências (familiares, de rua e de cárcere) se apresentem liberadas da sujeição estrutural e das malhas do Estado", viabilizando os risos, a invenção, desobediência e resistência. Esses longos espaços de intimidade entre as irmãs só são possíveis pela reserva assumida deliberadamente por Joana e Adirley, que contêm os procedimentos de *mise-en-scène* dos quais poderiam lançar mão.

Adicionalmente, observamos, tanto no convite de Adirley direcionado a Lea, quanto na própria cena, uma forte presença de elementos do cotidiano dessas mulheres, como os cigarros fumados, as armas manuseadas, e o próprio café tomado por elas. Por isso, parece-nos que esses elementos habituais são uma condição inicial para que Lea e Chitara venham a fabular, que despertariam memórias e histórias para serem contadas. Mas note-se que esses hábitos podem cifrar uma experiência social e histórica de sujeitos que habitam espaços periféricos. E se sobre eles recaem o estigma e as formas de violência simbólica, a fabulação constitui um movimento emancipatório, de liberdade.

Mais à frente, encaminhando-se para o encerramento do filme,[327] antes do conflito armado para a manutenção do domínio do petróleo, acompanhamos outra longa conversa entre as irmãs. Nessa cena, as mulheres também falam sobre o pai, Lea conta sobre como ajudou na fuga da prisão de seu finado companheiro, e Chitara fala sobre sua juventude, trazendo também falas atreladas ao mote ficcional do desvio e refinaria do petróleo, que está, nesta altura do filme, sob ameaça. Os elementos do hábito seguem; armas, cigarros e agora, canções (com letras intimamente ligadas às histórias contadas). Mas diferente da anterior, essa segunda cena que analisamos é decupada e montada em quinze planos, que variam entre *closes*, planos médios e gerais, com uma iluminação lateral, paralelamente às personagens. O tempo estendido, entretanto, não se perde: os planos ainda são longos, por vezes, com mais de dois minutos de duração. O campo e o contracampo são utilizados, mas mostram olhares opostos, que nem sempre são seguidos ou se encontram precisamente em um ponto convergente. Ainda que haja uma direção de fotografia rigorosa e cortes no interior da cena, a fabulação deixa marcas incontornáveis na materialidade do filme. Tudo se passa como se os diretores recuassem propositadamente em suas iniciativas de criação da *mise-en-scène* ficcional.

Se na primeira cena, observamos aspectos que favorecem o surgimento da fabulação, a partir da análise da segunda cena, notamos seu desdobramento, oriundo da combinação de duas dinâmicas: a atuação das atrizes e as escolhas estilísticas tomadas pelos diretores. Por exemplo, a iluminação da cena parece dramatizar junto à fabulação das atrizes, e também acentua, em seu jogo de claro-escuro, com sombras e contrastes, as texturas da pele, como as cicatrizes, marcas de idade, olheiras, entre outros. O enquadramento em *close* privilegia a percepção das inflexões singulares nos rostos das personagens. Os planos mais longos acabam por revelar outra função para além da "espera" paciente para que a fabulação surja frente à câmera. Principalmente nos planos em que as mulheres estão em silêncio, apenas se escutando ou fumando, sem demanda de atenção para uma ação de relevância narrativa, privilegia-se a percepção dos pequenos gestos (a respiração, o acender do isqueiro e a tragada que queima o tabaco do cigarro). Se a personagem real, para além do *hábito* que ela traz inicialmente para a cena, encontra seu devir na personagem que ela inventa (e tão mais real quanto mais inventado), os traços singularizantes do seu rosto escapam a toda "necessidade de transformar toda expressão subjetiva em índice da situação sócio-econômica" (GUIMARÃES, 2001, p. 12).

327 | [01:44:33 - 01:59:50]



Figura 02. ***Closes*** de Lea e Chitara. Fotogramas do filme ***Mato seco em chamas*** (2022).

Pensando nessas cenas, notamos que o filme propicia o início da fabulação, e aguarda, como um primeiro passo. Em seguida, com a força da fabulação, a personagem entra no filme. Entrando no filme, a ficção a acompanhará, incorporando as invenções das personagens, sem deixar de propor, contudo, ações e falas para que a narrativa caminhe.[328] Porém, isso não significa que a fabulação pode ser circunscrita a um ou a outro momento do longa-metragem, visto que ela vai se incrustando no filme. Ou seja, mesmo nos momentos em que as atrizes são demandadas pela ficção, a fabulação está presente, ainda que menos concentrada: cenas como a da festa no ônibus, ou da motociata do Partido do Povo Preso, têm uma forte ancoragem no real, seja nessa periferia que detém uma quantidade imensa de pessoas que passaram pela prisão,[329] ou por essa transgressão e explosão de sexualidades dissidentes. O mesmo se aplica para a cena em que acompanhamos Andreia no culto: se a atriz é gravada na igreja evangélica, poderíamos pensar que alguma parte desse universo periférico é atraído por um imaginário religioso. Todos esses elementos são alimentados por um imaginário que remete a esse universo periférico e carcerário. E esse seria um dos elementos mistos do filme.

328 | Vale ressaltar que quando falamos de ficção, dizemos de um conjunto mais abrangente, um gênero que responde pelo filme como um todo, que situa as personagens e define ações para elas, que constrói uma trama, que define acontecimentos, que oferece condições para a atuação, etc. A ficção estrutura o filme como um todo. A fabulação é uma força impulsionadora da presença dessas atrizes no filme, é o que vem conceder à caracterização das personagens um elemento dinâmico. Ou seja, a fabulação é uma força interna da ficção, que a alimenta, mas não é responsável por toda ela.

329 | Queirós (2022) pontua que uma "ideia carcerária" seria natural na cidade, já que em Sol Nascente, "a população quase toda tem alguma memória ou referência com a população carcerária", fazendo com que "o mundo preso seja o mundo dos diálogos deles"

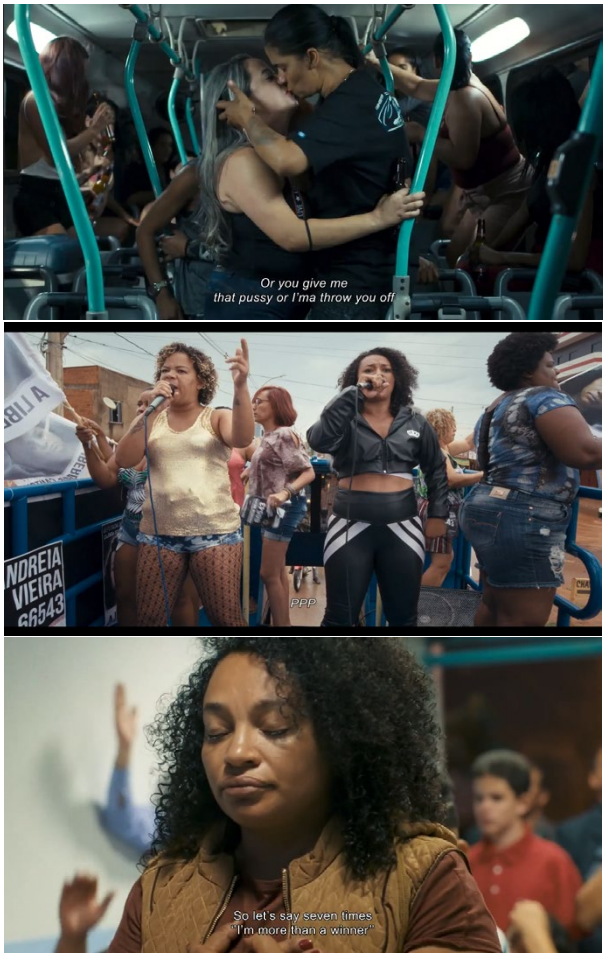


Figura 03. Cenas da festa no ônibus, da motociata do PPP e do culto evangélico, respectivamente. Fotogramas do filme *Mato seco em chamas* (2022).

Há também outra passagem difícil de discernir: onde começa a atriz e onde começa a personagem? Onde é elemento da experiência das atrizes, e onde seria o imaginário propriamente ficcional? Retomando Deleuze (2018, p. 218), o autor diz, realmente, que não há uma separação entre o antes e o depois, e que as personagens, quando se põem a fabular, acabam se tornando o que reuniram na passagem de um estado a outro. O filme, por sua vez, não faz uma separação estrita, de um lado, em um certo tempo, elementos do universo das mulheres encarceradas, e do outro, uma passagem pro filme, que se resolve no imaginário, no nível do personagem. Se assim fosse, as atrizes não teriam imaginário. Por isso, pensamos que o filme é menos híbrido (como costumamos afirmar, com alguma frequência, sobre esse e outros filmes do cineasta), e mais ambíguo, sem o intuito de instruir, de elucidar. As imagens se deixam adivinhar. O filme precisa ser desvendado. Seria quando nós, espectadores, compreendemos

> (enfim) não apenas que nunca saberíamos onde começam, onde acabam a cena e o jogo, mas que é precisamente nessa confusão *que os homens [ou as mulheres] de hoje podem encontrar um pouco de razão de viver,* e o cinema pode reencontrar essa ambiguidade e essa confusão que estão no seu princípio [...] [ênfase nossa] (COMOLLI, 2008, p. 298).

Por fim, temos a intuição de que a fabulação se revela como um elemento libertador para essas mulheres, o que se deve a diversos fatores: a ambiguidade do filme; a aposta em uma conversa que está mais preocupada com a invenção pelo relato, não tanto com o fato histórico,

na qual as personagens podem elaborar suas experiências e inventar personagens a partir de seus desejos e trajetórias pessoais; e uma atenção da direção de fotografia aos rostos, às marcas e singularidades das atrizes.

Referências

BERGSON, H. A religião estática. In: _____. As duas fontes da moral e da religião. Coimbra: Almedina, 2005. p. 95-177.

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

DELEUZE, G. As potências do falso. In: _____. *Cinema 2*: a imagem-tempo. São Paulo: 34, 2018. p. 185-225.

DELEUZE, G. O impulso vital como movimento da diferenciação. In: _____. Bergsonismo. São Paulo: 34, 2012. p. 79-99.

GUIMARÃES, C. "O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro". In: ANAIS DO 10° ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2001, Brasília. Anais eletrônicos..., Galoá, 2001. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2001/trabalhos/o-rosto-do-outro-ficcao-e-fabulacao-no-cinema-brasileiro?lang=pt-br. Acesso em: 20 Ago. 2026.

MESQUITA, C. "A lenda das gasolineiras, entre o vivido e o imaginado". Catálogo Forumdoc bh, 26° Festival do Filme Documentário e Etnográfico: Belo Horizonte, nov. 2022.

QUEIRÓS, A. Sem título. [Entrevista concedida a] Bernard Pêgo Belisário, Deivison Chioke, Gabriel Fernandes Borges e Maria Carolina Oliva Freire Pereira. Porto Seguro, 10 jun. 2022. (Manuscrito)

SHINODA, C. V. A demarcação de telas nos cinemas de território da Ceilândia: uma cartografia dos modos de fazer de cinemas não hegemônicos. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2025.

A montagem discursiva no cinema de André Novais Oliveira[330]

Discursive editing in the films of André Novais Oliveira

Mariana Dutra de Carvalho Lopes[331]
(Doutoranda – UFMG)

Resumo: Este estudo concentra-se nas estratégias narrativas do cineasta André Novais Oliveira e busca analisar, no filme *Ela volta na quinta* (2014), os significados criados a partir de recursos de montagem. Para isso, são considerados conceitos que definem funções da montagem, bem como aspectos relacionados ao ritmo, à composição e ao encadeamento dos planos do filme. Conclui-se que a manipulação dos recursos de montagem amplia os significados relacionados ao cotidiano de trabalho de cada personagem.

Palavras-chave: Montagem cinematográfica, estratégias narrativas, cinema brasileiro.

Abstract: This study focuses on the narrative strategies of filmmaker André Novais Oliveira and seeks to analyze, in the film *Ela volta na quinta* (2014), the meanings created from editing techniques. To this end, concepts that define the functions of editing are considered, as well as aspects related to rhythm, composition, and the sequencing of the film's shots. It concludes that the manipulation of editing techniques expands the meanings related to the daily work of each character.

Keywords: Film editing, narrative strategies, Brazilian cinema.

O cineasta André Novais Oliveira tem sua obra marcada por um apurado uso da linguagem cinematográfica conciliado com uma aparente simplicidade da narrativa. Seus filmes são protagonizados por pessoas negras, filmados em locações de Belo Horizonte, Contagem e região e abordam temas como relações afetivas e rotinas de trabalho. No campo da linguagem, destacam-se as escolhas de cinematografia e montagem que criam cenas com múltiplas camadas de significação. Para melhor compreender o estilo do cineasta e suas estratégias narrativas, propomos aqui uma observação de *Ela volta na quinta* (2014) com o objetivo de analisar os significados relacionados à temática do trabalho que são criados a partir de recursos de montagem.

Os efeitos de montagem

Leone e Mourão (1993) consideram que a montagem ocorre desde a concepção do filme, com a escrita do roteiro em um encadeamento de ações que conduzem uma narrativa. Durante a realização, a montagem é feita no interior do plano, em elementos de encenação como "a

330 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Edição e Montagem audiovisual: reflexões, articulações e experiências entre telas e além das telas – 5 – Editando decolonialidades.
331 | Doutoranda em Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG. Possui graduação em Letras pela UFMG (2004) e mestrado em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG (2015).

gestualidade, a cenografia, a marcação dos atores, os diálogos, o cromatismo, a trilha sonora" (Leone; Mourão, 1993, p. 13). Nesse sentido, o enquadramento e a movimentação dos atores, entre outros elementos, definem a composição do plano e fazem parte do processo de montagem. Por fim, na montagem propriamente dita, são estabelecidas relações entre os planos, que, colocados em sequência, deixam de ter um significado isolado.

Ao abordarem o ritmo dos filmes, os autores pontuam que ele está relacionado tanto com a duração dos planos quanto com a montagem que ocorre no interior deles. Dessa forma, a definição dos planos tem "uma intencionalidade temporal" (Leone; Mourão, 1993, p. 39), que está relacionada às emoções que se pretende provocar nos espectadores e aos discursos que se pretende produzir. Murch (2004) também destaca a emoção e o enredo como aspectos decisivos para a definição do corte de cada plano, sendo o ritmo condicionado a eles, uma vez que o principal objetivo da montagem, para o autor, é conduzir os sentimentos dos espectadores.

Aumont e Marie (2010), por sua vez, destacam o papel da montagem na produção de sentidos. Assim, os autores citam duas funções da montagem: a discursiva, que insere elementos notadamente artificiais, e a diegética, que simula uma continuidade das ações. Martin (2005) também faz essa distinção e nomeia como montagem narrativa aquela que ordena os planos para contar uma história, e como montagem expressiva aquela que busca criar efeitos a partir da junção dos planos.

Efeitos de montagem em *Ela volta na quinta* (2014)

No campo dos estudos sobre o trabalho, Albornoz (1994) destaca algumas dicotomias relevantes para a discussão aqui proposta. Inicialmente, a autora distingue o trabalho padronizado (repetitivo e impessoal) e o trabalho vinculado ao talento e à realização pessoal. Posteriormente, Albornoz discute a natureza indispensável do trabalho na sociedade capitalista em oposição à liberdade experimentada no tempo livre. Essa liberdade, por sua vez, ela destaca, é adquirida por meio do trabalho. Assim, o sistema social é moldado para promover a necessidade de um trabalho muitas vezes insatisfatório para que os indivíduos alcancem sua liberdade. Nesse contexto, o primeiro longa metragem de André Novais Oliveira apresenta uma narrativa com personagens constituídos, em partes, pelas relações que estabelecem com seus trabalhos.

Ela volta na quinta retrata uma família que vive situações relacionadas a uma possível separação dos pais. Paralelamente, enquanto desenvolve os dilemas pessoais de cada personagem, o filme explora suas rotinas de trabalho e descanso. As cenas iniciais apresentam os membros dessa família em suas atividades de trabalho. O pai, Norberto, e o filho mais velho, Renato, trabalham no setor de serviços. A mãe, Zezé, no trabalho doméstico. E o filho mais novo, André, retorna de uma viagem que depois se revela como sendo uma atividade de trabalho. Essas cenas de trabalho, assim como outras no decorrer do filme, além de desenvolverem a narrativa, criam, sobretudo por meio de recursos de montagem, um discurso sobre a vida cotidiana dessas personagens.

As cenas iniciais de Norberto, na empresa, no trânsito e na casa da cliente, são complementares e demarcam as etapas do trabalho da personagem. Na empresa, os planos são mais curtos do que aqueles na casa da cliente, que se prolongam no executar da atividade. O ritmo da montagem revela os diferentes ritmos dessas etapas, com a preparação sendo mais rápida do que a execução, e o itinerário sendo um plano único, sem cortes. Assim, o ritmo do trabalho é refletido no ritmo da montagem, vinculando a narração à experiência da personagem. Especificamente na cena em que Norberto e Cesarino carregam uma geladeira enquanto descem uma escada, o enquadramento e a movimentação no interior do plano posicionam os espectadores para sentir o peso da geladeira e o esforço que fazem os dois trabalhadores, ampliando a percepção da experiência das personagens, também pelo fato de o plano da descida da escada não ter nenhum corte. Além disso, nessa cena, os ruídos fora de quadro contribuem para ampliar as camadas da narrativa. Quando a geladeira cai pela primeira vez, diante de nossos olhos, ouve-se o som de cachorros latindo ao fundo, sugerindo que o barulho foi intenso a ponto de ser ouvido nos arredores. E, pouco depois, quando as personagens saem do quadro ainda carregando a geladeira, ouve-se um ruído que indica que ela caiu mais uma vez. Assim, a trilha sonora cria significados narrativos e a montagem da cena, feita no interior do plano, produz um efeito relacionado ao esforço das personagens.

Renato, em seu trabalho de manutenção, encara uma escada enorme que leva ao topo de uma torre. Ele coloca as luvas de proteção, olha para o alto, suspira e começa a subir. A câmera o acompanha, sem cortes, na subida que se prolonga. A estrutura da escada sugere cortes, mas a câmera se inclina em um plano contínuo, o que reforça o esforço feito. Após subir muitos metros, ele faz uma pausa, respira e continua a subir, segurando mais forte no corrimão. Renato atravessa o quadro na diagonal se distanciando da câmera enquanto sobe a escada. Após mais alguns metros, ele faz outra pausa, aparentando maior cansaço. Com o corte para o plano seguinte, vemos Renato no alto da estrutura. Assim, da mesma forma que o pai, o filho tem um trabalho que demanda intenso esforço físico que é representado na tela com o plano longo e sem cortes em uma escada.

Recorrendo a outros recursos, a montagem apresenta, em *Ela volta na quinta*, a natureza permanente do trabalho doméstico com as cenas de Zezé cuidando da casa. Ela vai ao supermercado, lava roupa, varre o quintal, cata feijão e à noite prepara o jantar. Essas cenas, relativamente curtas em duração, são filmadas em planos sem cortes, como uma forma de conferir à cena o mesmo ritmo da atividade realizada. E, estando presentes no decorrer do filme, mostram o trabalho doméstico prolongado no tempo em um conjunto de atividades acumuláveis. Pudovkin (2003), ao escrever sobre as formas de tratamento do material fílmico, elenca diferentes métodos de montagem e pontua entre eles o *leitmotiv*, isto é, a reiteração do tema. Assim, a forma de montar essas cenas de trabalho doméstico reiteram a presença permanente dessa atividade no cotidiano da mãe.

A montagem cria também efeitos dramáticos relacionados ao cansaço experimentado por cada membro da família. As cenas iniciais, que apresentam as personagens, estão interligadas pelo cansaço por meio dos diálogos e dos cortes entre os planos. Antes da primeira cena de Renato, vemos Zezé e Norberto na cozinha conversando. A cena deles se encerra com ela

falando que está cansada, e há um corte para Renato dirigindo um carro na estrada, com uma expressão muito cansada. Depois, antes da primeira cena de André, Renato está no alto da torre conversando com a mãe pelo telefone, dizendo que está muito cansado. Momentos depois, há um corte para a cena que mostra André andando entre uma multidão. A forma de montar essas cenas propaga o cansaço entre as personagens e faz com que a imagem de André na multidão represente um cansaço coletivo. Dessa forma, a descrição inicial das personagens é ampliada por meio da montagem que cria significados adicionais que ultrapassam os fatos narrados.

Considerações finais

Em *Ela volta na quinta* (2014), a manipulação dos recursos de montagem amplifica os significados relacionados ao trabalho realizado por cada personagem. Norberto e Renato, no trabalho padronizado, executam atividades que demandam intenso esforço físico, situação que é reforçada pelo movimento no interior do plano e pelo ritmo da montagem. Zezé, no trabalho doméstico, executando uma atividade permanente reiterada pela montagem, não possui um tempo de efetivo descanso, o que ela alcança apenas quando sai da cidade. André, no início da carreira de um trabalho vinculado à realização pessoal, relata as dificuldades financeiras enfrentadas e revela, além disso, o cansaço sentido por uma classe social que lida com a natureza indispensável do trabalho. Assim, na montagem no interior dos planos, na definição do ritmo e no encadeamento dos planos, o filme incrementa a complexidade das personagens e o discurso sobre suas rotinas de trabalho.

Referências

ALBORNOZ, Suzana. *O que é trabalho*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

ELA volta na quinta. Direção: André Novais. Brasil, 2014. 108 min.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo, Editora Ática, 1993.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MURCH. Walter. *Num piscar de olhos*: a edição de filmes sob a ótima de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In.: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

Vocalidade bivalve: voz e gestualidade em Drive my Car [332]

Bivalve vocality: voice and gesture in Drive my Car

Mariana Vieira Gregorio[333]
(Mestre – ECA-USP)

Resumo: Em Drive my Car (Ryûsuke Hamaguchi, 2021), Oto, esposa de Kafuku, grava as falas de *Tio Vânia* de Tchékhov antes de morrer. Dois anos depois, Kafuku ouve obsessivamente a fita enquanto encena uma montagem multilíngue da mesma peça. Essa voz fantasmática de Oto encontra ressonância na língua de sinais da atriz muda Lee Yoon-A, que interpreta Sônia. O corpo sem voz e a voz sem corpo do mesmo texto constituem uma *vocalidade bivalve*, como se voz e gesto fossem duas valvas bipartidas.

Palavras-chave: Cinema; voz; gesto; corpo; performance.

Abstract: In *Drive My Car* (Ryûsuke Hamaguchi, 2021), Oto, Kafuku's wife, records the lines of *Uncle Vanya* by Chekhov before her death. Two years later, Kafuku obsessively listens to the tape while staging a multilingual production of the same play. This ghostly voice of Oto resonates with the sign language of the mute actress Lee Yoon-A, who plays Sonya. The voiceless body and the bodiless voice of the same text thus constitute a *bivalve vocality*, as if voice and gesture were two split valves.

Keywords: Film; voice; gesture; body; performance.

Em *Drive my Car* (2021), Oto, roteirista, e Kafuku, ator, são casados e vivem bem: ela costuma contar narrativas durante o êxtase sexual, mas não é fiel a ele. Ex-atriz, ela grava os diálogos de *Tio Vânia* (Tchékhov, 1899) para Kafuku. Ele procura nos diálogos a razão dos adultérios de Oto — ele a flagrara com outro, mas teme ouvi-la sobre o assunto. Kafuku entra em casa e encontra Oto morta: a última coisa que escutou foi o monólogo de Sônia na voz de Oto. Dois anos depois, Kafuku dirige uma montagem multilíngue de *Tio Vânia* e ouve obsessivamente a fita gravada por Oto. Lee Yoon-A interpreta Sônia: ela é muda e usa a língua de sinais coreana. No fim, Lee Yoon-A encena o monólogo de Sônia, mas sem palavras, é o seu corpo que "fala" através dos gestos da língua de sinais.

Paul Zumthor (2018), estudioso da poesia oral medieval, desenvolve o conceito de vocalidade, que não é só a voz, mas engloba os gestos, as expressões faciais, as roupas e adereços, o auditório e a plateia, ou seja, toda a performance das apresentações orais. Débora Opolski, a partir desse conceito de Zumthor, desenvolve a ideia de *performance vocal* no audiovisual. A personagem ficcional, assim, "se notabiliza pela expressividade da voz e dos gestos", já que as

332 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET1 – Cinema, corpo e seus atravessamentos estéticos e políticos.

333 | Mariana Vieira Gregorio é mestre pelo PPGMPA-ECA-USP com a dissertação "A voz atravessa a palavra: vocalidades inter e transmidiáticas", orientada pela Prof. Dra. Esther Imperio Hamburger.

expressões faciais "são imprescindíveis para a formação do som da voz" (Opolski, 2021, p. 53). A performance da voz audiovisual, então, seria uma combinação das duas facetas: o som da voz e a imagem do rosto e do corpo. Para Michel Chion (2004, p. 105), a voz sem corpo e o corpo sem voz são dois lados de uma mesma moeda: "o mudo do cinema remete, por fim, à condição da linguagem, da palavra e da voz no cinema. Como corpo sem voz, remete ao seu oposto: a voz sem corpo, o *acusmático*."

Essa ligação entre voz e corpo no cinema ressoa na imagem de um molusco bivalve: duas partes (ou valvas) ligadas por um filamento que formam um único organismo. Ainda, o aspecto dessa bivalvia pode lembrar uma caixa acústica, uma orelha, a caixa de ressonância de um gramofone ou até lábios de uma boca. Eis o que seria, então, a *vocalidade bivalve*: uma vocalidade bipartida entre a voz acusmática de Oto e a gestualidade de Lee Yoon-A, duas personagens femininas que não se conhecem, mas que estão ligadas pelo texto de Tchékhov — dúplices acústicos e especulares.

A voz de Oto gravada na fita cassete é acusmática ou, antes, fantasmática: sabemos que ela pertencia a Oto. Como uma voz fantasmática, ela ganha características próximas da voz acusmática. Sua voz soa em planos gerais enquanto o carro se move pela estrada de Hiroshima. A voz gravada não tem aspectos ruidosos que indicariam a sua fonte (a gravação em fita cassete), nem reverberação, é íntima e se localiza num espaço à parte na diegese, conforme os atributos da voz-eu que Chion (2004) elenca. A voz se desloca com facilidade pelo campo e extracampo, atravessando-o, e não podemos ignorá-la. A imagem, assim, fica sob o domínio da voz — as cores do mar, o carro vermelho, o rosto da motorista Misaki e o de Kafuku ganham um sentido peculiar pela presença daquela voz e daquele texto.

Não é uma voz hesitante, segue um texto pré-determinado, lê-o sem inflexões e lentamente. Não é *fala*, ou seja, não contém as hesitações e vestígios da oralidade. Não é dramática nem emotiva. Assemelha-se mais ao que Barthes (2006, p. 38) chama de *escritura em voz alta*, transportada não pela expressividade, mas pelo "grão da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem". Zumthor (2018, p. 70) diz que, para ir ao sentido de um discurso, é preciso "atravessar as palavras; mas as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua exigência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal". É uma voz que conduz o corpo e as palavras com diligência (como a motorista conduz o carro de Kafuku). Mas a voz não é o próprio corpo, como diz Zumthor:

> A voz é uma subversão ou ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o corpo sem rompê-lo [...]. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo minha voz me faz habitar minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele (Zumthor, 2018, p. 77).

Uma voz gravada de uma pessoa morta é uma voz sem corpo, uma voz desalojada, *rompida*. Não tem um limite (o corpo), mas foi gravada numa fita cassete, está encerrada nela. A presença dessa voz gravada continua a reverberar num certo tempo e espaço, como argumenta Virgínia Flôres (2013) acerca do som gravado como vestígio, pista ou rastro.

> No som a 'presença' vai além do factual. Tanto que ela está preservada numa porção de tempo e do espaço que alguma vez aquele som 'ocupou' (e que a gravação é capaz de capturar), traduzida em qualidades acústicas, que a consciência intencional do sujeito é capaz de guardá-la em forma de lembrança (Flôres, 2013, p. 150).

Laura Marks (2000) usa o conceito deleuziano do fóssil para a fotografia — o resultado fotoquímico da luz na película —, e propomos o mesmo para a fita magnética. Segundo Opolski (2021, p. 51), "a voz é fruto da ligação intrínseca entre o físico, o biológico e o cultural de uma matéria corporal, que se transforma em som". Essas ondas sonoras são convertidas em sinal elétrico através de um processo magnético no gravador. A gravação de som, então, também poderia ser um fóssil, pois imprime a matéria corpórea num objeto. Zumthor (2005, p. 160) também discorre sobre a função do gravador: o de fixar a voz "sem deixar de ser ela mesma, de subsistir escapando à desnaturação que lhe inflige a escrita, de vencer assim o tempo fugidio, e de durar no espaço que preencheu." Marks (2000) ressalta que a imagem-fóssil só pode ser assíncrona, assim como é o vestígio sonoro da gravação — que perdura no tempo presente mas pertence ao passado. Esse fóssil pode se tornar, segundo Marks, um fetiche: um objeto que contém um poder sobrenatural, como um amuleto mágico, associado à palavra *feitiço*.

> Fetiches e fósseis, então, são dois tipos de objetos que condensam histórias enigmáticas em si mesmos e que adquirem seu poder peculiar em virtude de um contato prévio com algum objeto originário e material, codificando as histórias produzidas no trânsito intercultural (Marks, 2000, p. 89).

Em *Drive my Car*, levemos em consideração a duplicidade fóssil-fetiche que a voz gravada de Oto encarna. Para Kafuku, a fita cassete é como um amuleto mágico que guarda — tal qual a concha "guarda[334]" o som do mar — uma matéria corpórea de Oto, sua voz, seu *som*. Em determinado momento do filme, Kafuku conta que o nome "Oto" significa som. A voz etérea de Oto também é um fetiche sexual: quando viva, ela contava narrativas de prazer para Kafuku com a *sua* voz, única e irrepetível. A voz gravada de Oto é prenhe e ao mesmo tempo saudosa daquela outra voz noturna que enfeitiçava Kafuku. Prenhe porque é a mesma voz. Saudosa porque revela a falta: falta o corpo, falta a possibilidade de dizer mais do que as falas fixas da peça de Tchékhov. A gravação-vestígio da voz de Oto escancara duplamente sua vida e sua morte, o seu estatuto de *som*.

334 | As conchas (as valvas do molusco) formam uma caixa de ressonância que emite um som que associamos ao marulho, mas é comum se dizer para crianças que guardam um pedaço do mar.

Figura 1: Oto



Cena inicial (frame de ***Drive my Car***, 2021)

Lee Yoon-A, por outro lado, não fala — ouve e lê lábios, mas é muda. Ela é apresentada no teste de elenco para encenar o monólogo final de Sônia. Sem ninguém para contracenar com ela, endereça-se a Kafuku, olhando-o diretamente. A tradução da língua de sinais coreana é feita por Yoon-su, dramaturgo e marido de Lee, que interpreta (ou dubla) a voz de Lee no ouvido de Kafuku. Há, aqui, uma disjunção entre a voz masculina, falada ao pé do ouvido, e a gestualidade muda do corpo de Lee. Essa tradução não é ilusionista (tal a ventriloquia), mas evidencia a disjunção entre corpo e voz, como no *Bunraku*, o teatro de bonecos tradicional japonês, que Barthes (2007) analisa. No *Bunraku*, a marionete é manipulada por três pessoas, visíveis no palco, os músicos e recitantes ficam na lateral. Barthes (2007, p. 69) percebe "três escritas" diferentes e sobrepostas na performance: da marionete, do manipulador e do vociferante, ou seja, "o gesto efetuado, o gesto afetivo e o gesto vocal".

> O Bunraku permite compreender como essa distância pode funcionar: pelo descontínuo dos códigos, por aquela cesura imposta aos diferentes traços da representação, de modo que a cópia elaborada sobre o palco seja, não destruída, mas de certa forma quebrada, estriada, subtraída ao contágio metonímico da voz e do gesto, da alma e do corpo, que envisga nossos atores (Barthes, 2007, p. 69-70).

Kafuku recebe a voz de Yoon-su (o gesto vocal) e a gestualidade (o gesto efetuado) de Lee Yoon-A como duas correntes separadas que se juntam no corpo dele (assim como nós, espectadores). Ele é receptor do olhar de Lee e o sujeito à escuta da voz de Yoon-su, é o interlocutor e também a plateia, em que voz e gesto estão descontinuados, desalojados do contágio mútuo da sincronia, mas, ainda assim, fluindo numa única direção.

No meio do filme, há uma longa conversa entre Kafuku e Misaki e Lee Yoon-A e Yoon-su. A duração parece ainda mais distendida pela mediação do marido e pelos silêncios quando Lee se expressa. *Drive my Car* é um filme silencioso, as conversas entre Kafuku e Misaki são coalhadas de pausas e laconismos, mas nessa cena, o silêncio tem uma expressividade outra: ele

é imposto pela presença muda de Lee Yoon-A. A língua de sinais incita-nos a *fitar* os gestos e a corporeidade. *Fitar* (*to stare*) seria diferente de *olhar (to look)* segundo a proposição de Susan Sontag (2015) acerca das artes silenciosas.

> Um olhar é voluntário e também móvel, crescendo e decrescendo em intensidade à medida que seus focos de interesse são percebidos e então esgotados. O fitar tem, essencialmente, o caráter de uma compulsão: é estável, não modulado, 'fixa'. A arte tradicional convida a olhar. A arte silenciosa engendra o fitar (Sontag, 2015, p. 5).

Nessa cena, Lee está mais iluminada do que os outros personagens. Enquanto a voz pode ser soada no escuro, a língua de sinais requer uma visualidade mais ampla, enquadramentos mais próximos e frontais, que Hamaguchi acolhe. Não existe voz-off no diálogo com um mudo. A luz irradia Lee Yoon-A, quase sempre no centro do quadro, e produz essa fixidez do *fitar*, essa espera estável, quieta. Difere da primeira cena (fig. 1), em que Oto conta uma história erótica na contraluz, e só podemos ver sua figura sombreada: nesse caso, é a sua voz que "anima" seu corpo (*anima* também como tradução de alma, do grego[335]). A gestualidade de Lee é que a *anima*, é no corpo que se origina e se situa sua linguagem.

Para Anne Carson (1995), a língua de sinais se faz na exterioridade do corpo e, por isso, foge ao controle do *logos* instaurado pela centralidade do discurso masculino e da palavra na tradição do pensamento ocidental. Adriana Cavarero (2011) também argumenta que o logocentrismo subjuga a voz ao discurso: a fisicalidade da voz (sua sonoridade), bem como a sua unicidade (sua característica ontológica), são subjugadas frente à dominação da palavra e das imagens na nossa tradição. A voz é o excesso ou o resto da fala. Já a voz "pura", sem palavras, como o canto, remete ao corpo, às emoções e sensações — associada, assim, ao feminino (Cavarero, 2011).

Assim como o canto chama a atenção para a voz, Mladen Dolar (2006, p. 70) diz que a mudez pressupõe "uma fonte de voz à qual nenhuma voz pode ser atribuída — mas que, justamente por isso, representa ainda mais a voz." A espessura vocal e sonora, comumente esquecida por envelopar as palavras, contraditoriamente, evidencia-se na ausência. Para Chion (2004, p. 106), o mudo no cinema é uma incógnita, um guardião do segredo: "supõe-se que ele conhece a palavra final que se busca, mas não quer comunicar".

Mas Lee Yoon-A não é uma incógnita. Quando perguntada sobre o porquê de ter parado de dançar, ela responde, sem titubear, que sofreu um aborto espontâneo. Contrariando as expectativas de que a mudez feminina seria sinônimo de silenciamento, Lee é direta e transparente sobre seu trauma: ela usa o seu corpo como forma de expressão, principalmente as mãos e expressões faciais. A língua de sinais, assim, evidencia uma latência presente em todo jogo comunicativo: a participação ativa do corpo. A voz afônica não deixa de ser uma voz, só que tátil: expande-se num certo espaço, tem uma duração e toca o corpo do outro, apelando para o

335 | Para Aristóteles, a voz é definida como *voz significante (phoné semantiké)*, ou seja, a voz com alma (*anima*), diferenciando a voz humana da voz dos animais (Cavarero, 2011).

sentido do tato, tão íntimo quanto a escuta. Lee também diz que "consegue entender muito mais do que palavras" quando está lendo o texto de Tchékhov nos ensaios. Talvez consiga entender as inflexões vocais, os gestos, o empenho do corpo, a substância do sensível e da emoção.

Nesse laço que envolvo as duas, Lee Yoon-A duplica Oto. Oto também era atriz, perdeu sua filha e não conseguia mais atuar; e, então, tornou-se roteirista a partir das estranhas narrativas despertadas pelo prazer. Lee diz que, ao atuar, "o texto de Tchékhov entra em mim e mexe meu corpo, que estava estagnado". O trauma da perda causa uma interrupção sintomática no corpo delas, e ambas as artistas descobrem, então, uma outra forma de expressão.

Na cena final, os atores apresentam Tio Vânia no palco. Lee Yoon-A está posicionada atrás de Kafuku, e suas mãos — sua voz — bailam em frente ao seu rosto, tocam seu corpo; Kafuku experimenta uma forte emoção, uma catarse, prescindido da voz — do *som* — de Oto que o liga ao passado. Os gestos suaves de Lee dizem que só lhes resta continuar a viver, até o dia em que descansarão e encontrarão a paz. Assim, duas valvas partidas — corpo e voz — unem-se pelo monólogo de Sônia: a voz acusmática de Oto e a apresentação gestual de Lee Yoon-A. O que a voz morta de Oto profere na fita cassete é reavivado pelo corpo expressivo e mudo de Lee Yoon-A, não como ilusão, mas a partir da disjunção dos sentidos (a escuta e o olhar), dos códigos (as diferentes línguas) e das emoções. Por fim, a voz tátil de Lee como duplo da voz fossilizada de Oto engloba a dimensão multifacetada da voz: o nome que damos para aquilo que se situa entre a linguagem e o corpo.

Figura 2: Lee



Cena final (frame de ***Drive my Car***, 2021)

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CARSON, Anne. The Gender of Sound. In: *Glass, irony and God*. New York: New Directions Book, 1995.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais*: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. *La voz en el cine.* Madrid: Cátedra, 2004.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Londres: The MIT Press, 2006.

FLÔRES, Virginia. *O cinema:* uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

MARKS, Laura. *The skin of the film*: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Berkeley: University of California Press, 2000.

OPOLSKI, Débora. *Edição de diálogos no cinema*: a fala cinematográfica como um elemento sonoro. Curitiba: Editora da UFPR, 2021.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Corpo lésbico e dismórfico:: uma análise de Espelho Vivo (2022)[336]

Lesbian and dysmorphic body: an analysis of Espelho Vivo (2022)

Marília Almeida Paiva[337]
(Mestre – Universidade Federal do Ceará)

Resumo: Este trabalho analisa a videoarte Espelho Vivo (2022), de Lila Almeida, sob a ótica do corpo lésbico, do transtorno dismórfico corporal e das linguagens da videoarte. A pesquisa discute como a autoimagem e o desejo são tensionados pelo olhar heteronormativo, explorando a câmera como espelho e dispositivo de libertação. O aporte teórico adotado transita entre Judith Butler (2024), Laura Mulvey (1983), Denise Bernuzzi (2014), Arlindo Machado (1995), Philippe Dubois (2004), entre outras/os/es.

Palavras-chave: corpo; transtorno dismórfico corporal; videoarte; corpo dissidente; hackeamento

Abstract: This paper analyzes Lila Almeida's video art Espelho Vivo (2022) from the perspective of the lesbian body, body dysmorphic disorder, and the languages of video art. The research discusses how self-image and desire are strained by the heteronormative gaze, exploring the camera as a mirror and a device for liberation. The theoretical framework adopted draws on Judith Butler (2024), Laura Mulvey (1983), Denise Bernuzzi (2014), Arlindo Machado (1995), Philippe Dubois (2004), among others.

Keywords: body; body dysmorphic disorder; video art; dissident body; hacking

Introdução: quando a imagem falha à norma

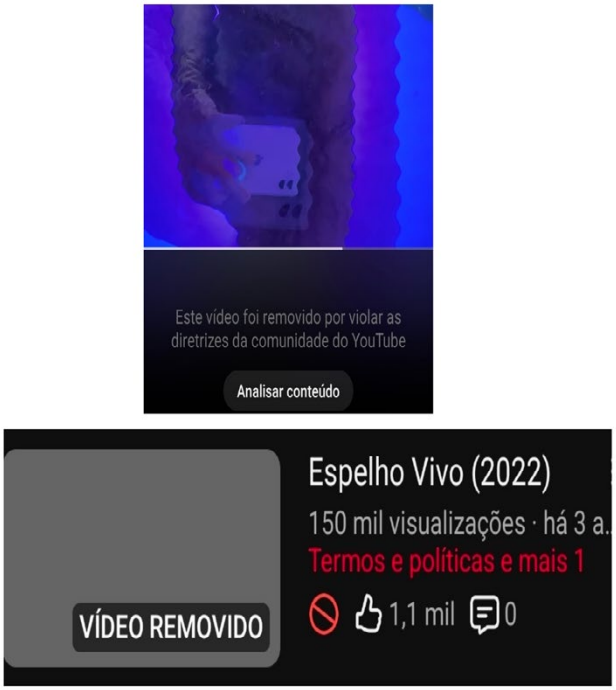
Ao iniciar este texto sobre a videoarte *Espelho Vivo* (2022), sou atravessada por um gesto de censura: a obra foi excluída do *YouTube* (figura 1), plataforma que a abrigava há três anos e onde já acumulava mais de cento e cinquenta mil visualizações. A exclusão ocorre de forma sintomática e atual, justamente no momento em que apresento o vídeo em um congresso da SOCINE e começo a escrever este artigo. A pergunta é: por quê?

Seria pela presença fugaz de um seio, manipulado pela edição, quase imperceptível, ou pelo fato de ser um seio feminino? E se fosse um masculino, teria o mesmo destino? Ao recorrer da decisão, argumento com a plataforma tratar-se de uma obra artística, condição prevista nas próprias diretrizes. Ainda assim, o pedido é negado. Mais do que recusada, a obra é silenciada. Nesse gesto, silencia-se também uma artista que tensiona os regimes de visibilidade do corpo

336 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na Sessão 2: "Sapatonas! Eu sinto longe o cheiro de couro" do ST: Tenda Cuir.
337 | Artista e pesquisadora. Graduada em Cinema e Audiovisual e Mestre em Arte Contemporânea, investiga o transtorno dismórfico corporal nas artes visuais, no audiovisual e na performance.

feminino e questiona os padrões normativos que regulam quais imagens podem ou não circular. Sigo questionando, quem cria e detém as diretrizes que regulam o que pode ou não ser visto nessa plataforma?

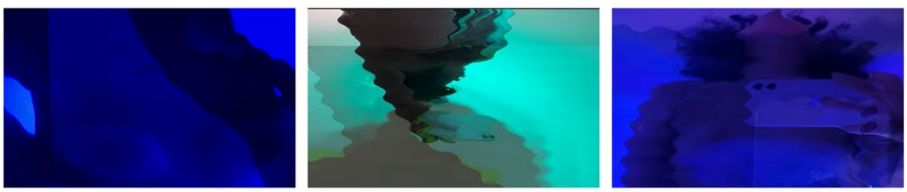
Figura 1: vídeo removido



Fonte: print da videoarte removida do ***youtube***, 2025.

Adentremos, então, ao texto de análise dessa videoarte (Figura 2) que agora se encontra excluída. Esta se estrutura a partir de três eixos centrais: (1) a ditadura da beleza como disparador do transtorno de imagem; (2) a distorção como estética de hackeamento; e (3) o corpo sapatão como potência dissidente.

Figura 2: *Espelho Vivo*



Fonte: print do frame da videoarte ***Espelho Vivo***

Eixo 1: a ditadura da beleza como disparador do transtorno de imagem:

Os corpos femininos são historicamente moldados por uma norma patriarcal e heteronormativa que atravessa não apenas a estética, mas também os modos de existir. Se "beleza rima com felicidade e saúde" (SANT'ANNA, 2014, p. 83), é necessário perguntar: de que beleza estamos falando? A estética normativa e a busca pelo corpo ideal operam como dispositivos de controle que confinam e regulam esses corpos. Desde cedo, aprendemos a "construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência" (LE BRETON, 1999, p. 30), mas a quem essas normas interessam?

Se, como aponta Laura Mulvey, "a mulher existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino" (1983, p. 438), como escapar da "heterossexualização do desejo" (BUTLER, 2024, p. 44)? Vivemos no "show do eu" (SIBILIA, 2008), no qual a autoimagem é incessantemente fabricada e comparada por meio de dispositivos técnicos, intensificando a vigilância sobre o corpo feminino e contribuindo para o agravamento do transtorno dismórfico corporal. Trata-se de uma cultura da comparação, na qual corpos normativos são apresentados como horizonte de desejo, saúde e conquista.

O transtorno dismórfico corporal se estrutura, assim, a partir do ódio ao corpo, alimentado pela comparação e pela tentativa de adequação a um ideal inalcançável. Como apontei em minha dissertação, trata-se de "um fenômeno complexo e multifacetado, que ocorre em resposta a uma interseção de influências sociais, culturais e econômicas" (PAIVA, p. 24), pois "ninguém nasce odiando seu corpo, torna-se" (PAIVA, p. 23). Autoras como Naomi Wolf e Denise Sant'Anna demonstram como a publicidade e a indústria da moda constroem e intensificam o culto à beleza como estratégia de manutenção do patriarcado, associando valor, felicidade e saúde a um padrão corporal específico.

No cinema, como analisa Mulvey, o corpo feminino é frequentemente reduzido a objeto de desejo falocêntrico, mas que corpo é esse que se deseja? Em geral, um corpo heterossexual, cisgênero, branco, magro e normativo. Os corpos que escapam a esse enquadramento são empurrados para a margem, onde a comparação se transforma em autodepreciação. Nesse sentido, o ódio ao corpo não é um efeito colateral, mas uma ferramenta de manipulação: como afirma Wolf, a cultura de massa depende que as mulheres se sintam inadequadas o suficiente para consumir. Assim, quando a publicidade afirma que "beleza rima com felicidade e saúde", a pergunta retorna, ainda mais urgente: felicidade e saúde para quem, e a serviço de quais interesses?

Nesse contexto, o ódio ao corpo deixa de ser compreendido como falha individual ou fragilidade psíquica isolada, passando a ser entendido como um efeito produzido por dispositivos sociais, econômicos, políticos e simbólicos que operam pela normatização da imagem e do desejo. Ao internalizar essas normas, o sujeito passa a vigiar, comparar e corrigir o próprio corpo, reproduzindo a lógica que o oprime. Diante disso, torna-se necessário pensar estratégias que não busquem a adequação ao padrão, mas sua ruptura. É nesse ponto que a dismorfia emerge

não como erro, mas como gesto estético e político, um modo de hackear os regimes do visível, desorganizar a imagem normativa e produzir fissuras nos dispositivos que sustentam a ditadura da beleza.

Eixo 2: a distorção como estética de hackeamento

Neste eixo, a distorção se apresenta como uma estratégia estética de hackeamento dos regimes normativos da imagem. Dialogo com Daniel Hora (2016), que entende o hackeamento como gesto estético-político de desprogramar códigos dominantes para criar novos modos de existência, abrindo espaço para uma arte-hacker que reprograma os sistemas, "tal gesto não conduz somente à propagação da liberdade. A ação hacker tende à rebeldia contra o estabelecido" (HORA, 2016, p. 6).

Diante de um corpo diagnosticado com transtorno dismórfico corporal, marcado pela dificuldade de reconhecer suas próprias formas, medidas e beleza diante do espelho, a videoarte *Espelho Vivo* (2022) propõe um deslocamento: em vez de buscar a correção da imagem ou a adequação a um ideal, aposta na potência do movimento e no gesto de autofilmar-se como formas de reinscrever o corpo no campo do visível. O processo de descoberta de potência do corpo se dá com o movimento de se autocapturar.

> A ação de fotografar, a ação de me pôr em movimento, a ação de enxergar a mim mesma, a ação de determinar uma posição e um enquadramento, ou seja, uma ação, a meu ver, denota o ato de agir, sendo que agir é exercitar algo. Assim, penso também nesta especulação que aqui desenvolvo como um exercício, isto é, como uma ação de meu corpo. (CORRÊA, 2005, p. 57)

Ao dançar para si diante do espelho, o corpo experimenta suas próprias transformações no tempo, e o gesto de filmar torna-se um gesto de autoconhecimento, "no momento em que me fotografo, não me vejo e, quando me vejo, não realizo uma simples análise: antes disso, projeto-me para o interior da imagem" (CORRÊA, 2005, p.66).

Ao se mover, o corpo deixa de ser apreendido como imagem fixa e passa a existir como processo. É no movimento que ele se reconfigura, desfaz contornos estáveis e produz outras possibilidades de existência, deslocando o olhar normativo que insiste em medir, comparar e corrigir.

> A interação do corpo filmado do performer com a câmera não só opera na esfera do simbólico, mas também numa série de afetos que impelem os nossos corpos de espectadores a agirem, a ressoarem, de alguma forma, no momento em que nos deixamos atravessar por essas imagens (VIEIRA JR, 2021, p.156)

A distorção visual, nesse sentido, não é falha técnica nem ruído indesejado, mas escolha estética. Não há, em *Espelho Vivo* (2022), uma busca pela imagem perfeita; há, ao contrário, um compromisso com a experimentação, com o questionamento e com a criação de imagens que escapam à estética normativa. A obra tensiona a imagem por meio da montagem e da edição: fusões, sobreposições, variações de enquadramento, jogos de luz e a ação performática do

corpo em cena, produzindo formas e desenhos que emergem do próprio movimento corporal ou como sugere Philippe Dubois "ligá-los organicamente e gerar no espectador o imaginário de um corpo global unitário e articulado". (DUBOIS, 2004, p.77)

O som também participa desse processo de distorção: trilha, voz-off e camadas sonoras se mesclam e se deformam, criando ruídos visuais e sonoros que materializam um olhar subjetivo sobre o corpo.

A escolha do celular como dispositivo de captação reforça essa lógica. Sua mobilidade permite que o corpo se mova livremente enquanto filma, instaurando uma relação íntima entre câmera e performance e não só, ao fazer uso de ferramentas acessíveis em dispositivos móveis, esta obra destaca a democratização da criação artística, subvertendo as expectativas convencionais sobre a complexidade técnica na produção de videoarte no qual Machado defende em seu livro *A Arte do Vídeo* (1995).

A escolha pelo experimental em *Espelho Vivo* (2022) não se restringe à linguagem, mas afirma uma posição diante da imagem do corpo. Ao assumir a distorção como central, seja na imagem, no som ou na relação entre câmera e performance, a videoarte recusa a transparência, a estabilidade e a legibilidade exigidas pela estética normativa. Essa recusa, no entanto, não se dá apenas no plano formal: ela é atravessada, também, por um corpo sapatão que, ao existir fora da norma, desloca também os regimes de visibilidade, desejo e inteligibilidade que sustentam essa mesma lógica. Sobre isso discorreremos no eixo 3.

Eixo 3: o corpo sapatão como potência dissidente

O que pode um corpo lésbico, amórfico, dismórfico, antipadrão, disruptivo? Judith Butler, em seu livro *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2024), nos lembra que o corpo nunca é inteiramente submisso às normas; há sempre brechas, desvios e resistências possíveis. O corpo que se recusa a performar a feminilidade normativa: magra, branca e heterossexual, coloca em crise o próprio sistema que depende dessa repetição para se sustentar.

Se o padrão corporal é construído, pois está diretamente atrelado ao gênero e a sua performance, como aponta Butler, é preciso ir contra, criar um novo corpo e romper com isso. "A sapatão sacode as performances esperadas da mulher tanto sexualmente como socialmente." (PACOR, 2021, p.1084).

. Em um mundo que normatiza o feminino, o corpo sapatão resiste. "Assim como nos descobrimos lésbicas e violamos a lei do matrimônio heterossexual" (BRANDÃO, 2020, p. 126), rompemos também com a estética normativa. Ao se movimentar, filmar e se ver, o corpo dissidente reivindica sua existência. Como afirma Butler (2024), não há essência fixa na identidade, mas performatividade. Em *Espelho Vivo* (2022), a câmera não apenas capta: ela é um espelho que devolve um olhar sobre si, produzindo a imagem como ato performativo de ruptura, e não como captura normativa.

Ao afirmar o corpo sapatão como potência e gesto de desobediência à ditadura heteropatriarcal, a videoarte apresenta um corpo nu que dança enquanto se filma. Nesse deslocamento, um corpo dissidente, atravessado pelo transtorno de imagem e consciente do próprio ato de se olhar, a autofilmação deixa de operar como captura objetificante e se emancipa da lógica do olhar dominante descrita por Laura Mulvey, na qual a mulher é historicamente constituída como objeto do desejo masculino.

Nesse sentido, a imagem não se organiza para satisfazer um olhar falocêntrico, mas para produzir outros regimes de visibilidade e desejo. Como propõe Jota Mombaça, trata-se de um corpo indisciplinar, que foge às normas e aos padrões a partir da "abolição da moldura disciplinar" (MOMBAÇA, 2016, p. 344). O corpo sapatão, ao se autoinscrever na imagem, torna-se produtor de novos desejos, rompendo com a estética normativa e afirmando a arte como espaço de emancipação e recriação de si.

Se a indústria cinematográfica, da moda e da publicidade insiste em afirmar que o feminino desejável deve ser magro, branco, cis e heterossexual, o corpo lésbico desloca-se radicalmente desse lugar. Como sugere Monique Wittig, trata-se de "abstrair-se da definição de mulher que lhes é imposta" (WITTIG, 2022, p. 33). A experiência dissidente, portanto, não apenas contesta os padrões de beleza, mas questiona a própria categoria de "ser mulher", desestabilizando os regimes que articulam gênero, desejo e visibilidade.

O rompimento operado em *Espelho Vivo* (2022) não se dá pela simples exibição do corpo nu ou pelo erotismo em si, mas pela violação dos regimes que sustentam a construção normativa do "ser mulher" ou, mais precisamente, do imperativo de "ser bela". A feminilidade, entendida como repetição de gestos, falas, modos de vestir e performances cotidianas, é socialmente construída, assim como os atributos de beleza que a acompanham. É nesse ponto que Judith Butler (2024) convoca à subversão dessas normas, não como negação, mas como prática capaz de produzir outras possibilidades de corpos e desejos, tensionando e hackeando os padrões que os regulam. Ao apresentar a imagem distorcida e manipulada de um corpo lésbico nu dançando diante do espelho, *Espelho Vivo* (2022) subverte essas normas. A recusa da correção e a escolha da distorção como linguagem afirmam uma existência que não busca validação, mas possibilidade.

Retomando ao ponto de partida deste texto, a exclusão da videoarte da plataforma *YouTube*, evidencia que essas disputas ultrapassam o campo estético e se inscrevem em embates concretos sobre visibilidade, controle e silenciamento das imagens. O apagamento não elimina apenas um vídeo: tenta interditar a aparição de um corpo feminino e dissidente. É preciso entender quem cria e detém as diretrizes que regulam a plataforma. Diante disso, concluir este artigo é reafirmar a urgência de continuar produzindo, analisando e defendendo imagens que tensionem os regimes de visibilidade, insistindo na aparição de corpos historicamente silenciados como gesto político e de resistência.

Referências

CORRÊA, P. *Auto-experiência:* a prática artística como imagem, projeção e intuição de si. Dissertação. UFRGS: Porto Alegre, 2005.

DUBOIS, P. *Cinema, video, Godard*. São Paulo, Editora: Cosac Naify, 2004.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

HORA, D. *Performance e disrupção:* arte-ativismo hacker. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, v. 15, n. 1, 2016.

LE BRETON,D. *Adeus ao corpo*: antropologia e sociedade. Campinas- SP. Editora: Papirus, 1999.

MACHADO,A. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Editora: Brasiliense, 1995.

MOMBAÇA, J. *Rastros de uma submetodologia indisciplinada*. Revista Concinnitas, v. 1, n. 28, p. 341–354, 2016.

MULVEY, L. *Prazer Visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, I. (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 3, p. 437-454.

PACOR, M. *Sapatão-imagem, sapatão-poema:* retratos e escritas de si. In: E-book X CINABEH, v. 1. Campina Grande: Realize Editora, 2021.

PAIVA, M. *Ser amórfica:* uma autoexperiência de ódio ao corpo transformada em pesquisa e criação artística. 2024. 116 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

SANT'ANNA, D. *História da beleza no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2014.

SOUSA, R.L.; BRANDÃO, A.S. *Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens.* Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v.02,n.03,p.121-137, 2020.

VIEIRA JR, E. *Rasuras*: 40 anos de vídeo experimental no Espírito Santo / Erly Vieira Jr 3 Vitória: Cousa, 2021.

WITTIG, M. *O pensamento heterossexual*; tradução Maíra Mendes Galvao, 1ed, Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2022 (éFê)

SIBILIA, P. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2ª edição, 2016.

A Cenografia Sonora na obra Lunch Break de Sharon Lockhart[338]

The Sound Scenography in Sharon Lockhart's work Lunch Break

Mário Sérgio Teixeira Guimarães[339]
(Mestrando – PPGCOM-UFRB)

Resumo: O presente trabalho analisa o som e o seu uso no filme experimental Lunch Break (2008), realizado pela fotógrafa e diretora estadunidense Sharon Lockhart. Como fio condutor para a análise é abordado o conceito de Cenografias Sonoras criado por Virgínia Flôres (2013), com metodologia calcada em Chion (2011) com o uso do Método das Máscaras. A análise sonora nos revela aspectos pertinentes sobre a construção sonora realizada na pós-produção com sons captados na locação.

Palavras-chave: Análise Sonora, Cinema Experimental, Cenografias Sonoras, Lunch Break, Sharon Lockhart.

Abstract: This paper analyzes sound and its use in the experimental film Lunch Break (2008), made by the American photographer and director Sharon Lockhart. The analysis is guided by the concept of Sound Scenographies created by Virgínia Flôres (2013), with a methodology based on Chion (2011) using the Mask Method. The sound analysis reveals pertinent aspects of the sound construction carried out in post-production with sounds captured on location.

Keywords: Sound Analysis, Experimental Cinema, Sound Scenographies, Lunch Break, Sharon Lockhart.

A professora e artista multimídia estadunidense Sharon Lockhart trabalha com diversas formas de produção artística, os resultados se concentram em fotografias, instalações e em obras audiovisuais. O seu processo de criação consiste no trabalho desenvolvido junto a sujeitos sociais, em grande parte de suas obras ela se envolve, inclusive residindo e convivendo com uma comunidade para a realização de trabalhos de longa duração.

Em entrevista (NUNES, 2017), ela revela que seu início na arte se deu através da fotografia e na faculdade foi introduzida a filmes estruturalistas como os de: Andy Warhol, Chantal Akerman e Morgan Fisher. Ela revela ainda que considera os dois mundos, da fotografia e dos filmes, como duas culturas muito diferentes e que sempre achou muito estimulante participar de ambos, com os filmes as discussões tendem a se orientar pela história e pela teoria, enquanto as fotografias e o mundo da arte as discussões estão ligadas frequentemente à experiência direta.

338 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 3 – FABULAÇÕES, REALISMOS E EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS E NARRATIVAS NO CINEMA MUNDIAL – Sessão 2.
339 | Mário Guimarães é mestrando no PPGCOM-UFRB, onde desenvolve uma pesquisa acerca do uso do som direto em produções recentes do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Trabalha com captação de som.

O uso do som em produções experimentais contemporâneas está associado, em muitos casos, à força das imagens que o acompanham. No caso da obra Lunch Break (2008), o som tem importância vital para a fruição do filme.

A obra conta com 83 minutos onde uma câmera atravessa um corredor por dentro de um estaleiro e cruzamos com diferentes trabalhadores, a imagem é super lenta e o som continua em seu tempo normal criando uma atmosfera que nos envelopa e nos insere ainda mais na experiência fílmica. Através do conceito de Cenografias Sonoras, desenvolvido pela professora e pesquisadora Virgínia Flôres (2013), procuramos analisar os sons da obra. A autora defende o uso do conceito ao invés de utilizarmos somente a ideia de som ambiente, pois se trata de uma amálgama de sons, pensados e editados com o intuito de incrementar a experiência do espectador.

> Os sons de longa duração, muitas vezes contínuos, que fazem parte da composição ambiental dos lugares onde a ação dramática se realiza (ou onde quer que se tenha a impressão de estar) são conhecidos como ambientes, mas prefiro chamá-los de cenografias sonoras, pois a palavra "cenografia" implica o significado de espaço criado e não natural, onde se desenvolve uma cena teatral ou cinematográfica. As cenografias sonoras também são capazes de serem traduzidas pelo espectador em dimensão espacial, graças à capacidade que um som gravado tem de "guardar" (relembrar) a acústica do local em que foi capturado. (FLÔRES, 2013, p. 132).

Com o auxílio do Método das Máscaras, desenvolvido por Michel Chion (2011), é realizada uma leitura dos sons presentes na obra em contraste com as imagens apresentadas, sendo apontada a importância destes sons para a fruição e até mesmo para a compreensão da obra.

O conceito de Cenografias Sonoras se aplica aos sons desenvolvidos em Lunch Break (2008) que foram captados e editados pela artista Becky Allen com quem a diretora Sharon Lockhart já havia trabalhado anteriormente e que foi supervisionado pelo cineasta James Benning, que assina também a edição da obra. Como trilha sonora do filme, eles desenvolveram um amálgama de sons "industriais", batidas distantes, vozes e tilintar de metais captados no próprio corredor do estaleiro onde o filme decorre, em um preciso momento e de forma diegética podemos ouvir ecos de uma música da banda britânica Led Zeppelin através da voz de Robert Plant, a fonte pode ser um rádio ligado durante essa pausa para o almoço.

Carol Vernallis (2015) nos faz cogitar sobre como fragmentos de música que incidem em filmes podem constituir uma oportunidade de crítica institucional às estruturas que parecem monumentais como as estruturas das imagens do filme. A música do Led Zeppelin funciona como uma colagem com uma música pop e que age como uma quebra ao efeito hipnótico que perpassa todo o filme.

O som não cessa em nenhum instante do filme mas em momento algum é algo que causa incômodo, muito pelo contrário em conjunção com a imagem do corredor que parece se alongar até o infinito, a experiência se intensifica. Além da presença dos trabalhadores, é possível vislumbrar também armários coloridos, tubos, mangueiras, latões de lixo, os capacetes pendurados, os dutos de aço, maquinários que jamais saberemos ao certo sobre o seu uso.

Esse som constante, que em inglês recebe o nome de drone[340], parece emular perfeitamente o som do ambiente, como o som de grilos em cenas de noite de filmes de ficção, Virgínia Flôres nos explica esse efeito:

> Em muitos filmes, principalmente nos de gênero de aventura e nos do romântico, as cenas noturnas são acompanhadas de sons de grilos, mesmo em locais onde os grilos não seriam tão audíveis, mas o espectador em geral não se incomoda com isso. Esse uso já é considerado um ícone do audiovisual: a noite no cinema se tornou noite por causa do som dos grilos. Chion chama esse efeito de *rendu sonore*, o sonoro que se torna real, que se torna plausível e faz com que o espectador "embarque" naquilo. O som tem essa capacidade no cinema, de tornar algo representado em algo muito próximo do real. (FLÔRES, 2013, p. 133-134).

Os ruídos e sons de longa duração junto às imagens em câmera lenta, nos fazem experienciar a atmosfera do filme. Por atmosfera acompanhamos a ideia de Inês Gil, que diz: "Utilizar o termo "atmosfera" torna-se no mesmo que falar do tom específico de um espaço, atribuindo-lhe qualidades." (GIL, 2011, p.1).

Em outro artigo, Inês Gil vai mais adiante e nos responde especificamente o que ela entende por atmosfera: "É 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 fenômeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio." (GIL, 2005, p. 141). Fica menos obscura a ideia de atmosfera dentro de uma experiência fílmica e o que ela imprime no espectador, além da sua importância para essa obra em si.

Essa imagem super lenta, exerce um efeito potencialmente hipnótico, quase mágico sobre o espectador, dando tempo de quem visualiza a obra de investigar com pormenores todos os espaços filmados, assim como todos os objetos que compõem este ambiente, o espectador é convidado a decifrar o lugar e também as pessoas que nele estão.

> O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser capturado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. (FLUSSER, 2009, p. 7).

A ideia desenvolvida por Vilém Flusser se refere às imagens produzidas somente pelas mãos humanas, como por exemplo as pinturas rupestres em paredes ou mesmo as escritas em hieróglifos que ornam os templos do Antigo Egito mas também é possível se fazer uma analogia com as imagens do filme.

Posteriormente no mesmo livro, Flusser desenvolve seu pensamento e deságua no conceito de imagem técnica (aquela captada por "aparelhos") e esse conceito dialoga diretamente com o filme.

340 | Segundo o dicionário Cambridge se trata de "um ruído baixo e contínuo que não altera sua nota" (tradução nossa). Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/drone> Acesso em: 08 jan 2026.

Lunch Break (2008) é mais que uma janela que se abre para um outro mundo que não nos é acessível, é uma imagem desse outro mundo. Quem além dos trabalhadores pode ter acesso a um corredor de um estaleiro, durante a hora do lanche?

> Claro está que a magia das imagens técnicas não pode ser idêntica à magia das imagens tradicionais: o fascínio da TV e da tela de cinema não pode rivalizar com o que emana das paredes da caverna ou de um túmulo etrusco. Isto porque TV e cinema não se colocam ao mesmo nível histórico e ontológico do homem da caverna ou dos etruscos. A nova magia não precede, mas sucede à consciência histórica, conceitual, *desmagicizante*. A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. (FLUSSER, 2009, p. 16).

A obra nos desafia constantemente com seus detalhes, onde esse tempo super desacelerado desafia nossos sentidos, a profundidade desse corredor que nos leva a supor que esse caminho não tem um fim mas que ao mesmo tempo em que seus sons ambientes, ou melhor, sua Cenografia Sonora nos mantém hipnotizados pela sua constante presença. Minutos se passam até que um dos trabalhadores se torne completamente nítido em nosso campo de visão, somos confrontados todo o tempo, com questões que surgem sobre a nossa percepção visual da obra, sobre a passagem de tempo e de como o sentimos o seu fluir.

> A lentidão dos movimentos operários em primeiro lugar aborda os domínios documental e estético. Considerando como a desaceleração exagera os movimentos dos trabalhadores durante o horário de almoço, essas atividades assumem maior importância do que o trabalho real. A lentidão então inverte os valores comuns do progresso econômico alcançado através do trabalho e da produção. Ou também se poderia concordar com Daniel Kasman, que interpreta a lentidão como "mágica que gostaríamos de poder invocar na vida real: desacelerar dedique aqueles preciosos onze minutos do seu intervalo até que eles estendem-se até oitenta e três." Essas alusões tomadas em conjunto certamente formam uma voz crítica, embora nunca total ou centralmente no palco de Lunch Break. Mas eles certamente incutem (ou encorajam) a consideração crítica da situação de trabalhadores operários na sociedade americana no início do século XXI.. (ECKMANN, 2010, p. 25, tradução nossa).

É notável o relacionamento da realizadora e o convívio que ela teve com esses trabalhadores, em uma série de fotografias anexas ao trabalho, Lockhart retrata os trabalhadores interagindo entre si, incluindo uma série de negócios independentes administrados pelos próprios trabalhadores que atendem seus colegas de trabalho, como um pequeno comércio de alimentos. A instalação que acompanha a experiência do filme contém dezoito fotografias das lancheiras desses trabalhadores e servem como retratos dos seus proprietários – em cada caso, cada trabalhador é ao mesmo tempo enquadrado e emoldurado pelo local de trabalho.

Por fim, é importante ressaltar de como se deu o processo da feitura de Lunch Break (2008), e o artigo escrito por Matthias Michalka nos fornece detalhes sobre esse processo:

> A empresa de construção naval Bath Iron Works foi fundada em 1884, mais ou menos na mesma época em que Auguste e Louis Lumière começaram a operar sua fábrica para produção de chapas fotográficas, cujas portas se abririam tão espetacularmente logo depois, em La Sortie des usines Lu-

> mière (Trabalhadores que saem da Fábrica Lumière). Este estaleiro, que desde o início se manteve em funcionamento graças a ordens que recebeu da Marinha dos Estados Unidos, é ainda o maior empregador privado no estado do Maine. E ainda hoje parece estar mais próximo da história do que do futuro.Lockhart passou um ano no Maine, neste estaleiro, entre 2007 e 2008. Desenvolveu um relacionamento próximo com os trabalhadores de lá: o sindicato deles apoiou o trabalho dela e, com o tempo, sua presença na fábrica começou a parecer natural. A "imersão" de Lockhart neste mundo finalmente tornou possível para a câmera se movesse trezentos metros pelo corredor do salão de assembléia como se passasse despercebido enquanto vinte e um trabalhadores faziam a pausa para o almoço, sozinhos e em grupo, bebendo, comendo, conversando ou descansando, lendo, cochilando, vasculhando seus armários ou ouvindo rádio - um retrato cinematográfico de grupo dos trabalhadores americanos e uma representação de uma cultura de intervalo que está se tornando cada vez mais raro nos dias de hoje no despertar da reestruturação para melhorar a eficiência. (MICHALKA, 2010, p. 44, tradução nossa).

Considerações Finais

A realização de obras audiovisuais com o intuito de não só revelar mas também de colocar o espectador em uma posição que altera a sua capacidade de compreensão de um mundo é de um valor inestimável.

As obras de Sharon Lockhart sempre buscam dialogar com a sua função primeira de fotógrafa mas quando essas fotografias não davam conta das proposições pretendidas pela artista ela inventa um modo próprio de criação audiovisual, tendo suas referências artísticas ligadas principalmente ao cinema estrutural, não é de se admirar que suas criações sejam exibidas principalmente em museus e em instituições culturais.

O pensamento de Vilém Flusser acerca da imagem e da imagem técnica, se encontram com as imagens realizadas por Sharon Lockhart, nos causando fascinação e uma oportunidade de investigação minuciosa do espaço e também dos movimentos humanos.

Muito mais do que um simples som ambiente, o conceito de Cenografias Sonoras de Virgínia Flôres, se constitui de uma gama de diferentes sons planejados e arranjados e no caso dessa obra, para que nos insira não somente no centro da experiência de se estar presente em um estaleiro durante a pausa do almoço mas que também nos leva a pensar sobre as diferentes camadas sonoras possíveis para se amplificar a experiência sensível.

Referências

CHION, Michel. *A Audiovisão*: Som e Imagem no Cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 1ª Ed. 2011.

ECKMANN, Sabine. *Times and Places to Rest.* Lunch Break. Mildred Lane Kemper Art Museum, Sam Fox School of Design & Visual Arts, p. 23-29, 2010.

FLÔRES, Virginia. *O Cinema*: uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

GIL, Inês. *A atmosfera como figura fílmica*. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I, 2005. Disponível em: https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf Acesso em: 08 jan. 2026.

GIL, Inês. *A atmosfera fílmica como consciência*. Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura, Lisboa, n. 2, 2011. Disponível em: https://recil.ulusofona.pt/server/api/core/bitstreams/5103f829-7a0f-468a-a601-0f8b6424e4c3/content Acesso em: 08 jan. 2026.

MICHALKA, Matthias. *Realities of Time*: Notes on The Fictionality of Lunch Break. Mildred Lane Kemper Art Museum, Sam Fox School of Design & Visual Arts, p. 43-52, 2010.

NUNES, Sofia. *Entrevista com Sharon Lockhart.* Lisboa: Revista Contemporânea, ed. 11, 2017.

VERNALLIS, Carol. Avant-Gardists and the Lure of Pop Music. In: ROGERS, Holly (ed.). *Music and sound in documentary film*. Londres: Routledge, 2015.

Perspectivas para uma produção audiovisual sustentável: cartilhas e modelos de produção[341]

Perspectives for sustainable audiovisual production: guidelines and production models

India Mara Martins
(Doutora - UFF) 342

Resumo: A proposta deste artigo é refletir sobre os modelos de sustentabilidade que estão sendo propostos pelos organismos internacionais, como a EMA - Environmental Media Association - e as propostas nacionais, como as cartilhas da Rede Globo, Firjan e Cinema Verde. O cenário atual caracteriza-se por lacunas normativas, mas fica evidente que as propostas acima pressupõem determinados modelos de produção e estabelecem protocolos, que podem influenciar a produção audiovisual nacional.

Palavras-chave: Sustentabilidade, audiovisual, modelos, produção e reflexão.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the sustainability models being proposed by international organizations, such as the EMA - Environmental Media Association - and national proposals, such as the guidelines from Rede Globo, Firjan, and Cinema Verde. The current scenario is characterized by regulatory gaps, but it is clear that the proposals above presuppose certain production models and establish protocols that can influence national audiovisual production.

Keywords: Sustainability, audiovisual media, models, production, and reflection.

Introdução

Este trabalho faz parte do projeto "Produção Audiovisual, Direção de Arte e Estratégias de Sustentabilidade" financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro - FAPERJ e se propõe a analisar alguns documentos que orientam a produção audiovisual sustentável e propostas para o setor. Estamos tratando sustentabilidade na perspectiva da tríade de responsabilidades: ambiental, social e econômica (1972). Essa percepção de sustentabilidade já foi ampliada, hoje se fala também em sustentabilidade cultural e espacial, e de forma ainda mais

341 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 38 - Processos de Criação e Políticas de Sustentabilidade no Audiovisual no Brasil. Esta etapa da pesquisa teve a participação das bolsistas PIBIC Giulia Calor (CNPq) e Valentina Jacob Le Cocq de Oliveira (Faperj).
342 | Professora Associada do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Atualmente coordena o Acervo de Arte e o LABS-ARTE - Laboratório de Sustentabilidade, Acervo e Direção de Arte.

ampla, relaciona a noção com as ODS[343], pilar da sustentabilidade moderna. Como a questão da sustentabilidade no audiovisual é ainda pouco tratada na academia, optamos por trabalhar com a perspectiva histórica, que nos oferece um recorte mais delimitado.

No Brasil, o conceito de produção audiovisual sustentável costuma remeter a uma área econômica que, embora dependente de fomento indireto via leis de incentivo, busca estruturar-se de maneira autônoma e eficiente. Quando falamos em produção audiovisual sustentável estamos nos referindo a produções que fazem uso inteligente e racional dos recursos, com particular preocupação com as questões ambientais, econômicas e sociais. Este modelo de produção prevê decisões social e ambientalmente responsáveis desde a pré-produção até a pós-produção de um filme, exigindo engajamento de toda equipe. "Envolve princípios de desenvolvimento sustentável em todos os níveis da produção cinematográfica e é melhor realizado de maneira unificada com a colaboração e cooperação de todos os departamentos e participantes na produção do filme" (CORBETT, 2006).

Apesar do impacto socioambiental da produção audiovisual, o tema é pouco discutido nos cursos de cinema e audiovisual e quase não há pesquisas acadêmicas nos programas de pós-graduação em cinema e audiovisual voltados para sustentabilidade e produção. Este trabalho se divide em um levantamento histórico da organização social EMA - Environmental Media Association, instituição pioneira, e destaca alguns dispositivos criados mais recentemente no Brasil com diferentes propostas e entendimentos sobre a sustentabilidade audiovisual.

As estratégias da EMA

O debate sobre sustentabilidade no audiovisual passa a ter destaque e se tornar uma questão nos Estados Unidos em 1992, quando é fundada a EMA na Califórnia. Para fomentar o debate a associação utilizou uma rede de artistas e celebridades comprometidos com a sua causa. A associação nasce com uma missão bem clara: "Nossa missão é fornecer uma voz unificada para o nosso planeta por meio de entretenimento, narrativa e educação. Na EMA, acreditamos que a narrativa pode mudar o mundo" (EMA, 1992).

Num primeiro momento a estratégia principal era incluir nas narrativas atitudes que estimulavam um estilo de vida sustentável, inserindo ações cotidianas de reciclagem ao uso de combustíveis ecologicamente corretos. Mas apenas interferir na narrativa e promover eventos artísticos parecia não chamar a atenção de políticos e autoridades. A partir de 1996, a EMA passa a fazer parcerias com organizações que lutavam pelo meio ambiente. Uma das primeiras parceria é com a *Coalition for Clean Air* para desenvolver uma grande campanha de mídia para reorientar a conscientização pública sobre a má qualidade do ar no sul da Califórnia. A atuação com organizações ambientais mantém o mesmo padrão das ações com o audiovisual, tendo sempre a presença de celebridades do mundo artístico.

343 | Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável - ODS foram estabelecidos pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 2015, como parte da chamada Agenda 2030. Trata-se de uma lista de **17** objetivos fundamentais e 169 metas específicas que 193 países se comprometeram a atingir até o ano de 2030.

Um dos principais eventos da EMA era o *Annual EMA Awards*, o Oscar do tapete verde, com a entrega de prêmios para produtoras, atores e empresas do ramo do audiovisual por sua atuação em defesa do meio ambiente. O evento, que iniciou em 1990 e em 2025 chegou a sua 35a. edição, sempre teve a presença de celebridades e o glamour associado aos eventos da indústria audiovisual para fazer jus à presença das celebridades e trazer convidados dispostos a contribuir com a causa. Contudo, interferir na narrativa e promover eventos artísticos, não afetava os modelos de produção, que continuavam sendo realizados de forma pouco sustentável. Somente em 2000, a EMA passa a atuar diretamente nas equipes criativas (roteiristas, produtores, diretores de arte, fotografia) com um programa ambicioso de "briefings ambientais individuais". É também nos anos 2000, que a EMA passa a discutir o uso de recursos mais sustentáveis na produção audiovisual. No Disney Studios ela apresenta o *The Greening of Hollywood*, um painel de especialistas discutindo produtos projetados como alternativas à madeira de lei da floresta tropical.

Em 2015, pela primeira vez, a EMA anunciou quanto um estúdio economizou ao fazer escolhas de produção sustentáveis – algo como $400K em *O Espetacular Homem-Aranha 2* (*The Amazing Spider-Man 2*, Marc Webb, 2014**)**. Neste mesmo ano, o programa de reconhecimento "Selo Verde" da EMA, que já tinha mais de 250 premiados, atingiu o maior número, chegando a 59 contemplados pelo selo. Em 2020 a Ema realiza a sua 30ª Edição Anual (Virtual) dos Prémios EMA, por causa da Pandemia de Covid-19. Em 2021, retoma o evento presencial quando duzentas e vinte e nove produções recebem o Selo Verde EMA (EMA Green Seal) e o Programa expande-se com o novo Selo Verde EMA para Estudantes (EMA Green Seal for Students).

Como podemos observar no breve levantamento acima, há um movimento para estimular mudanças na postura de Hollywood em questões ambientais, emulando estratégias de marketing já utilizadas na própria indústria (eventos, premiações, celebridades) e a definição de critérios de sustentabilidade para garantir o "Selo Verde" e a presença no "tapete verde". Contudo, em um podcast publicado recentemente, temos a notícia de que a indústria cinematográfica continua sendo a segunda mais poluente do estado da Califórnia. A maioria dos sets de filmagens ainda utiliza materiais poluentes na produção de arte, produz centenas de garrafas plásticas e copos de isopor, além de carros movidos a gasolina serem o principal meio de transporte. Portanto, apesar dos esforços evidentes para reduzir o impacto ecológico das produções audiovisuais existe um conflito tanto entre o conteúdo produzido nos filmes quanto na lógica de produção planificada e com elevada produção de resíduos (VELTMAN, 2024).

Apesar dos esforços e do crescimento da EMA como instituição, os direcionamentos políticos dos Estado Unidos da América, a lógica da indústria e dos próprios realizadores não contribui para reduzir o impacto ambiental provocado pela indústria cinematográfica americana. Mas esta é a realidade de outras indústrias e da política negacionista do próprio país em relação aos problemas ambientais. No Brasil e na América Latina temos uma indústria menos planificada, e o que sempre foi visto como atraso, em se tratando de meio ambiente, pode ser um grande ativo. Diferente do cinema norte americano, que investe em grandes construções cenográficas, o cinema brasileiro trabalha com locações, utiliza materiais de Acervos na produção de arte e muitas vezes faz da gambiarra e da precariedade, sua potência criativa. Desta forma, algumas

de nossas práticas podem ser consideradas sustentáveis antes mesmo do debate sobre estratégias de produção audiovisual sustentável se estabelecer no país. Neste momento, em que os interesses se voltam para o tema da sustentabilidade, evidenciam-se outros desafios que se relacionam com as questões ambientais, mas vão muito além delas.

No Brasil

Recentemente a questão da sustentabilidade ambiental passou a ser tema de debates em festivais de cinema e eventos profissionais no Brasil. Em 2023 tivemos o Workshop: Sustentabilidade no Audiovisual: do desenvolvimento à distribuição - no BrLab Encontro. Em 2024, em sua 13a. edição, a maior e mais antiga Mostra de cinema ambiental, a Ecofalante, realizou o 1o. Encontro sobre Sustentabilidade na Indústria do Audiovisual. No mesmo ano, tivemos o 8o Encontro de Coprodução do Mercosul - ECM+LAB 2024, no FAM 2024[344] com o GT Ecovision. Na área acadêmica, a sustentabilidade audiovisual foi tema no 1o. e 2o. Simpósio Internacional de Direção de Arte - SIDART - RJ - em 2023 e 2024 entre outros eventos Brasil afora.

Entre os esforços para conscientizar produtores e realizadores tivemos o lançamento do Selo EcoVision, em 2021, pela Associação Cultural Panvision; assim como, do Relatório 2022 Jornada ESG, desenvolvido pela Rede Globo e do Guia de Sustentabilidade para o Setor Audiovisual, desenvolvido pela Firjan SENAI em 2023. A empresa Cinema Verde, atuando nesta área desde 2010, já havia lançado sua Cartilha em 2020. Cada um destes documentos traz perspectivas diferentes que refletem seus objetivos e o público que desejam atingir, se tornando uma referência para estudos e pesquisas sobre audiovisual e sustentabilidade.

O Guia da Firjan, que se encontra em sua 2a. edição (2024), e tem como público principal produtoras de audiovisual, introduz os principais vocabulários e preceitos de uma produção sustentável e aponta possíveis ações em diversos âmbitos da atividade de produção audiovisual (Transporte, Figurino/Vestuário,Maquiagem/Cabelo, Arte/Construção/Cenografia, Som/Luz, Efeitos visuais/especiais, Hospedagem/Acomodação). O relatório da Rede Globo apresenta as medidas de sustentabilidade e inclusão, anteriormente adotadas pela empresa, além de compromissos a serem cumpridos até 2030. É importante lembrar que a Rede Globo, antes mesmo deste debate chegar ao Brasil, implementou uma série de processos e medidas consideradas ambientalmente sustentáveis e algumas iniciativas sociais (equipe e comunidade). A equipe multidisciplinar da Cinema Verde, empresa de consultoria sediada em São Paulo, foi responsável pela primeira cartilha e se dirige aos produtores, apresentando diretrizes objetivas e enfatizando as múltiplas ações que devem ser implementadas em cada departamento (pré-produção, produção, arte, efeitos, finalização) de uma produção audiovisual.

A Cinema Verde se responsabiliza pela implementação de todas as etapas e protocolos de sustentabilidade para a produção se adequar e receber o "Selo Verde". Importante observar que o Brasil não tem um "Selo Verde" oficial obrigatório para audiovisual como acontece em alguns setores econômicos. As certificações são voluntárias e vêm sendo promovidas por

344 | O FAM (Festival Internacional de Cinema Florianópolis Audiovisual Mercosul) já traz debates sobre sustentabilidade no audiovisual desde 2021, quando foi lançado o projeto piloto do Selo EcoVision, pela Associação Cultural Panvision.

iniciativas setoriais, de empresas como a Cinema Verde e Associações Culturais, como a Panvision[345]. Com este trabalho, a Cinema Verde, criou uma carteira de clientes do mercado audiovisual e a partir desta experiência fez um levantamento de números para evidenciar o impacto por projeto de série ou longa metragem de ficção: resíduos (6.000 kg gerados); descartáveis (26.000 plásticos de uso único); impressões (2.000 folhas impressas); transporte (42.600 litros de combustível) e consumo de energia (média de 25.000kw/dia), valores mensais, números atualizados em 2025.

Considerando a tríade de fatores ambientais, sociais e econômicos definidas na Conferência de Estocolmo (1972), o que fica evidente nos documentos analisados é a preocupação ambiental. De forma geral, os impactos mais comuns são as emissões atmosféricas, tanto de gases do efeito estufa, quanto gases poluentes, o consumo de energia elétrica, o consumo de água e a geração de efluentes, a geração e a destinação de resíduos sólidos e o consumo de insumos. As soluções apontadas nos documentos para a redução do dano ambiental também se aproximam. Em primeiro lugar, é considerar a gestão da sustentabilidade na cadeia de valor do audiovisual, apresentando uma gestão estratégica dos impactos socioambientais dos fornecedores, prestadores de serviço, até o cliente final e o pós-consumo. Neste contexto, a economia circular é uma perspectiva que se destaca tanto no guia de sustentabilidade da Firjan, quanto no documento desenvolvido pela Rede Globo, e também no Cinema Verde, quando estabelece seus preceitos, principalmente para a direção de arte.

No seu relatório a Rede Globo, explicita a utilização dessa abordagem econômica na criação do seu projeto "Aterro Zero", que consiste na meta de zerar o envio de resíduos para aterros sanitários até 2030, priorizando a reciclagem, compostagem e aproveitamento energético. A Globo também destaca a doação de toneladas de equipamentos de tecnologia e 251 quilos de tecidos descartados pela equipe de produção de figurinos, para instituições que trabalham com inclusão e capacitação. Para além disso, tanto o Guia de Sustentabilidade, desenvolvido pela Firjan SENAI, quanto a Cartilha, produzida pela Cinema Verde, enumeram diversas ações que devem ser adotadas nas produções audiovisuais a fim de estimular práticas mais sustentáveis.

Estas iniciativas[346] são fundamentais para uma produção audiovisual ambientalmente responsável, mas precisamos refletir sobre a necessidade de modelos que incluem de forma mais efetiva os aspectos econômicos e sociais da tríade da sustentabilidade, que devem funcionar de forma indissociável, considerando as políticas para os trabalhadores do audiovisual (jornadas de trabalho, salários, inclusão, equidade de gênero e raça), assim como a interação com as comunidades de forma a considerar aspectos ambientais, mas também contribuir para o seu desenvolvimento econômico e social.

345 | A Panvision é uma associação cultural em parceria com emissoras e organizações, que fornece o selo EcoVision. "O Selo Verde EcoVision trabalha com a diferença de realidade de cada país latino-americano, visando promover a sustentabilidade social e ambiental das produções audiovisuais e orientar os produtores a trabalhar de forma sustentável em relação aos processos (...)"(TELA VIVA, 2021).

346 | No final de 2025, após a apresentação da comunicação deste trabalho, tivemos mais uma iniciativa para estimular a produção audiovisual sustentável, o lançamento do Manual do Audiovisual Sustentável, na plataforma Chico Vive.

Por outro lado, observamos uma incongruência neste primeiro levantamento: todas as iniciativas apresentadas são de instituições privadas, mesmo considerando que o audiovisual brasileiro tem uma importante presença do Estado viabilizando suas produções. O governo federal vem discutindo o Selo Verde Brasil para produtos e serviços sustentáveis em geral, coordenado pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria, Comércio e Serviços (MDIC), mas não há nada específico para o audiovisual. Há, nesse sentido, uma ausência de políticas públicas que estimulem atitudes sustentáveis na produção audiovisual e estabeleçam protocolos amplos e inclusivos, que contemplem as diferentes realidades da produção brasileira, e não se tornem um impeditivo para a participação em editais nacionais e internacionais de pequenas empresas e produtores independentes. A produção audiovisual brasileira é bastante diversa e uma política de estímulo a atitudes mais sustentáveis deve refletir esta pluralidade de arranjos produtivos.

Referências bibliográficas

CINEMA VERDE. Cartilha Cinema Verde. 2023. Disponível em: https://cinemaverde.com.br/cartilha/. Acesso em: 06 maio 2023.

CORBETT, Charles J.; TURCO, Richard P. Sustainability in the Motion Picture Industry. UCLA Institute of the Environment, 2006.

DIAS, R. *Gestão Ambiental:* responsabilidade e sustentabilidade. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

EMA. Green Seal. 2022. Disponível em: https://www.green4ema.org/ema-green-seal-production.

GLOBO. *Jornada ESG:* relatório de sustentabilidade. Rio de Janeiro: Globo, 2022.

JACOBI, P. R. Educação ambiental, cidadania e sustentabilidade. Cadernos de Pesquisa, n. 118, p. 189-205, 2003.

SENAI. Guia de sustentabilidade para o setor audiovisual. Rio de Janeiro: Firjan/SENAI-RJ, 2023.
TELA VIVA. Panvision desenvolve selo de sustentabilidade no audiovisual, 2021. Disponível em: https://telaviva.com.br/.

Veltman, Chloe. 2024 *"How Hollywood Art Directors are working to keep their sets out of the landfill"*, transcrição do Podcast da NPR, disponibilizado em: https://www.ctpublic.org/2024-02-13/how-hollywood-art-directors-are-working-to-keep-their-sets-out-of-the-landfill, acessado em 13 de fevereiro de 2024.

De fotógrafo de Lula a diretor de fotografia de cinema[347]

From Lula's photographer to film cinematographer

Matheus Andrade[348]
(Doutor – UFPB)

Resumo: Ricardo Stuckert é o fotógrafo oficial do presidente Lula, desde 2003. Em 2019, ele estreou como diretor de fotografia de imagens exclusivas do filme *Democracia em vertigem*, de Petra Costa. Este estudo visa o entendimento desse percurso da fotografia fixa à cinematografia de uma obra de impacto. A análise do caso nos permite uma compreensão do arquivo audiovisual como uma forma de capital, bem como uma observação sobre estratégias de se colocar no mercado.

Palavras-chave: Direção de fotografia; trajetória; arquivo; imagem; cinema.

Abstract: Ricardo Stuckert has been President Lula's official photographer since 2003. In 2019, he debuted as director of photography for exclusive images in Petra Costa's film "Democracy in Vertigo." This study aims to understand this journey from still photography to the cinematography of a powerful work. The analysis of the case allows us to understand the audiovisual archive as a form of capital, as well as to observe strategies for positioning itself on the market.

Keywords: Cinematography; trajectory; archive; image; cinema.

Introdução

No dia 9 de fevereiro de 2020, Ricardo Stuckert postou, em seu Instagram, duas fotos com a equipe do filme *Democracia em Vertigem*, em Los Angeles, na Califórnia, no local onde aconteceu a cerimônia do Oscar, na qual a referida obra concorreu na categoria Melhor Documentário em Longa-metragem.

347 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Mesa Direção de fotografia: memória, criação e trajetória.

348 | Doutor em Ciência da Informação (UFPB). Professor do Departamento de Comunicação da UFPB, da área de Direção de Fotografia do curso de Cinema e Audiovisual. Membro do GPCEP - Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento (CNPq/UFF). theujp1@gmail.com.



Figura 1: print dos dois posts de Ricardo Stuckert no Oscar 2020
Fonte: próprio autor

Nos créditos do filme, ele está como *Diretor de fotografia de imagens exclusivas*, função que talvez se explique ao longo deste texto.

Em pesquisas anteriores, estudamos alguns percursos formativos para o ofício da direção de fotografia em cinema: analisamos profissionais que migraram do fotojornalismo para o cinema, com trajetórias iniciadas na graduação em jornalismo, passando do jornalismo fotográfico para a direção de fotografia (ANDRADE, 2024). Também nos dedicamos ao entendimento de caminhos percorridos dentro de legados familiares, de filhos de fotógrafos que vivenciaram o ambiente de trabalho dos pais como espaço de aprendizado, oportunidade e inserção no mercado de trabalho (ANDRADE, 2025). Agora, o caso de Stuckert despertou nossa curiosidade devido à singularidade do processo. Afinal, como se deu esse percurso do fotógrafo de Lula até a direção de fotografia de cinema?

Para uma resposta a essa questão, fizemos uma pesquisa exploratória, na qual buscamos dados em entrevistas concedidas por ele e pela diretora do filme, em Podcast e Youtube, cruzando informações com documentos, redes sociais, imagens, vídeos, sites e textos sobre o filme, além da observação do próprio documentário, para, assim, esboçarmos esse percurso.

O percurso do fotógrafo de Lula à direção de fotografia de cinema

Ricardo Stuckert é um fotógrafo brasileiro popularmente conhecido como “O fotógrafo de Lula”, por trabalhar oficialmente com o presidente da república Luiz Inácio da Silva. Oriundo de família de fotógrafos, ele atuava como fotojornalista até ocupar a assessoria da presidência, em 2003. Desde então, passou a acompanhar, fotografando e, posteriormente, filmando, o cotidiano de presidente Lula. Faz isso até os dias de hoje, há mais de 20 anos. Na atual gestão presidencial, segundo o sitio www.gov.br, Ricardo Henrique Stuckert é secretário da *Secretaria de Produção e Divulgação de Conteúdo Audiovisual da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República*.

A partir de 2006, o fotógrafo incorporou a filmadora ao seu trabalho, tanto pelas mudanças tecnológicas quanto pelas tendências de padrão de documentação no setor. Ele se considera como o pioneiro de Brasília a conciliar os dois tipos de registro. "Quando um fotógrafo, em 2006, começa a filmar [...] porque eu tinha minha máquina fotográfica e eu comecei a usar uma filmadora, uma EX3 da Sony, pesada, grande [...]" (CONSUMARTE, 2021). Desde então, ele procurava registrar os principais acontecimentos da presidência da república, também, em vídeo, sozinho, manuseando os dois equipamentos. O ato, naquele momento, gerou certo desconforto entre os colegas de profissão: "porque, quando eu comecei a filmar, eu fui muito criticado: 'você vai tirar o emprego dos cinegrafistas', 'você não pode querer fazer as duas coisas', 'você não vai fazer bem'" (CONSUMARTE, 2021).

A noção sobre a relevância do trabalho que passou a fazer em vídeo veio rapidamente: "Na terceira filmagem, falaram assim pra mim: 'olhe, eu preciso da imagem que você fez da hora que o presidente falou sobre isso, isso e isso. Eu gelei!'" (CONSUMARTE, 2021). Segundo ele, foi o que o fez imediatamente buscar aprimoramento no audiovisual em nível técnico, embora não especifique sobre as formas de capacitação.

Sobre seu trabalho, ele declara o seguinte: "[Lula] sempre me deu a liberdade para fazer esse trabalho. Através da fotografia, através dos vídeos, para as pessoas entenderem o que ele estava fazendo" (PRERROGATIVAS, 2020). O que nos ajuda a compreender que ele tem uma função estratégica para a construção de um acervo fotográfico e audiovisual de bastidores, um conjunto de imagens exclusivas com registros de acontecimentos da presidência da república feitas a partir de um ponto de vista particular com certa autonomia nas tomadas de decisão, resultando num arquivo com informações privilegiadas capaz de afrontar outras narrativas sobre o presidente.

É necessário entendermos que "o arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções" (ASSMANN, 2011, p.368), conforme as dinâmicas sociais e mudanças políticas de um povo. É, portanto, um lugar de informações que, de acordo com a ocasião, toma novas dimensões, como nas circunstâncias da produção de Petra.

A partir de 2011, com a posse de Dilma Rousseff, Ricardo Stuckert seguiu trabalhando como fotógrafo de Lula, enquanto seu irmão Roberto Stuckert Filho assume o cargo de fotógrafo oficial da presidenta. Por isso, os registros exclusivos feitos por Ricardo prosseguem nesse período, certamente pela proximidade com o ambiente da presidência.



Figura 2: Stuckert com as duas máquinas nas mãos, registrando a posse de Dilma Rousseff
Fonte: frame extraído do trailer *Pela primeira vez*

O protagonismo de Stuckert no cinema foi a público em 2012, quando postou no Youtube, no canal CStuckert, um trailer que anunciava um filme intitulado *Pela primeira vez*, dirigido por ele mesmo. Nele, identificamos um conjunto de imagens exclusivas da vitória à posse de Dilma Rousseff, demonstrando uma fração impactante do arquivo audiovisual que produz. Embora pareça a estreia de Stuckert no cinema, não encontramos o filme completo em nossas pesquisas. Além disso, o canal não teve mais postagens até o momento destes escritos.

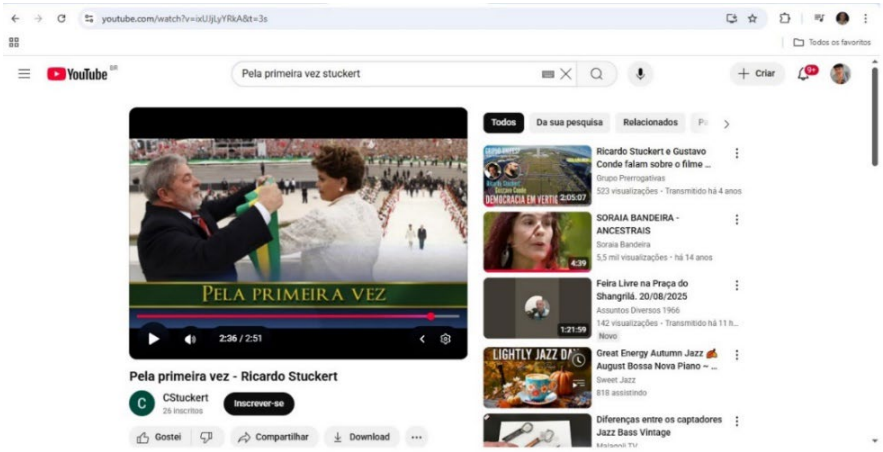


Figura 3: print do canal CStuckert com imagens do trailer
Fonte: próprio autor

A partir de 2016, com a derrubada da presidenta da república, o arquivo de Stuckert assume novas funções. É importante dizer que regimes autoritários e totalitários tendem a não apenas controlar acervos como esse, como também a ofuscar informações de interesse geral (ASSMANN, 2011).

Petra Costa iniciou sua produção por volta de 2016, com o objetivo de narrar sobre as mudanças políticas do país num documentário. Em suas primeiras ações, ela se aproximou de Stuckert:

> A gente se conheceu, eu acho que quando fui ao instituto [2016] durante o tempo em que estava batalhando uma entrevista com o Lula. Eu pude conhecê-lo melhor e ele me contou do material que ele tinha. A gente foi conversando por anos até eu poder ver esse material e ele entendeu a dimensão histórica. Aliás, ele já sabia da dimensão histórica que o material dele tinha. Achou interessante que pudesse não ser esquecido nesse momento tão crucial (CANAL DA RESISTÊNCIA, 2019).

De fato, naquele momento, ele já armazenava um acervo audiovisual de aproximadamente dez anos. Como dito, são filmagens exclusivas de ocasiões que, basicamente, apenas ele tinha acesso com câmera. A diretora acrescenta: "pra mim, foi um grande presente. Como imaginar, num momento de tamanha importância histórica, poder estar ali nos momentos mais íntimos com o presidente [Lula]?" (CANAL DA RESISTÊNCIA, 2019).

Ricardo Stuckert também recorda os primeiros contatos com a diretora: "sentamos e conversamos. E eu falei, 'Petra, estou fazendo esse filme há 18 anos'" (MORAES, 2020). Lembramos que, pelas datas, de 2006 a 2016, seriam dez anos de filmagens. Mesmo assim, entendemos que ele estava demonstrando, ao mesmo tempo, o tamanho e a relevância do que fez em vídeo ao longo de suas vivências de trabalho, a relação com o tema do filme e a razão pela qual integraria o projeto como *Diretor de fotografia de imagens exclusivas*.

> Quando ela me chama para trabalhar no filme com ela, pra que a gente pudesse ver questões de imagem, o que que estava faltando o que poderia fazer, junto com João Atala, que foi o outro fotógrafo também [...] e quando ela me chama, ela já estava nas ruas e eu estava na rua, já vendo o que estava acontecendo (PRERROGATIVAS, 2020).

Como dito, João Atala já integrava o projeto como Diretor de fotografia quando Stuckert adentrou na equipe na função já descrita. Ficou entendido, para nós, que Stuckert fornece imagens de arquivo e continua a produzir material audiovisual, concomitante ao desenvolvimento do filme, a partir dos lugares exclusivos que acessa. O "eu estava nas ruas" é melhor explicado quando Stuckert relata sobre a imagem que virou o cartaz de *Democracia em vertigem*, feita em 2016.

> Eu peguei meu drone e saí do Alvorada [...] eu não estava entendendo, de fato, o que estava acontecendo. [...] Quando eu subo o drone, que eu vejo a imagem, aí eu falei: olha, a gente está vivendo um colapso político (PRERROGATIVAS, 2020).

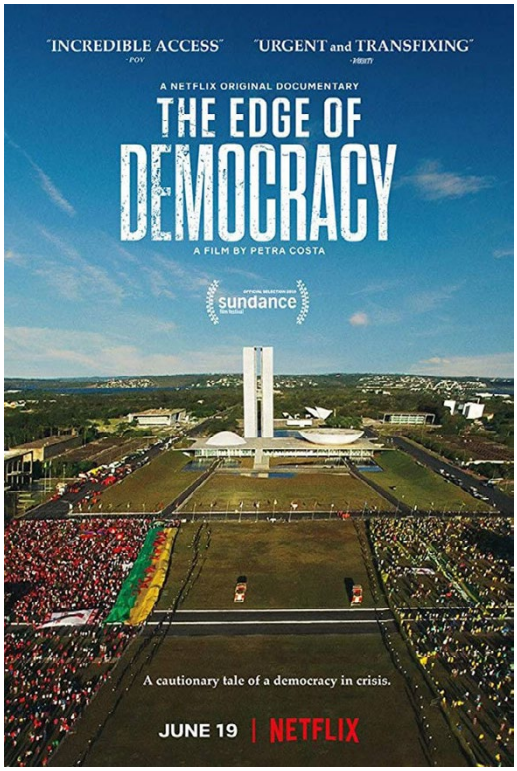


Figura 4: Cartaz do filme *Democracia em vertigem*
Fonte: site www.adorocinema.com

O relato nos permite pensar sobre a aproximação deles pelos trabalhos de ambos, sobre a atividade de produção de imagens exclusivas durante a produção do filme e, ainda, sobre o emprenho de Stuckert em se atualizar no manuseio de filmadoras, pelo uso do drone. Diante do exposto, acreditamos que publicar isso num filme não deixa de ser, também, um ato democrático dentro de um sistema político que se interessava por silenciar esse tipo de informação.

Após três anos de produção, em 2019, a cineasta lançou, pela Netflix, *Democracia em vertigem*, um documentário sobre as mudanças na política brasileira no começo do século XXI, da ascensão e queda do Partido dos Trabalhadores ao crescimento de uma extrema direita no país. A obra traz uma narrativa engajada, com voz *off* da diretora, depoimentos, testemunhos e imagens de arquivos inéditas do universo político, entrelaçando as vivências pessoais de Petra com falas e questões públicas de tudo aquilo. Um ano depois, o filme concorreu ao Oscar de Melhor Documentário em Longa-metragem.

A obra contou com muitas horas de material bruto captado ao longo desses três anos e com o aporte de alguns acervos de imagens, tais como: o arquivo familiar da diretora, imagens do Coletivo Mídia Ninja e o arquivo de Ricardo Stuckert. “As imagens costuradas no ritmo da história narrada mostram como foi criada a polarização política no País e os meandros escusos do poder” (QUEIROZ, 2020, p. 05).

Sobre a cerimônia do Oscar 2020, Ricardo Stuckert fala das suas impressões diante das próprias imagens:

> Quando começou a premiação – e aí eles passam um trailer dos três concorrentes do Oscar –, aí apareceu lá *Democracia em vertigem*, as minhas imagens para aquelas pessoas que a gente, a vida inteira, sempre viu aque-

> las pessoas e sempre sonhou com aqueles filmes de Hollywood. Eu estava ali do lado deles. Aquele sonho passou a ser realidade. E uma realidade que, em 2006, onde eu tinha sido criticado porque estava filmando, eu estava, exatamente, a um passo à frente de tudo isso (CONSUMARTE, 2021).

Partilhamos da euforia do fotógrafo em estar naquele lugar através das imagens exclusivas de seu acervo, outrora criticado, e que, naquele momento, eram vistas como um prêmio. Vale considerar que o sistema das artes é habitado por capitais simbólicos que estruturam um tipo de demarcador social através do gosto, do consumo e do fazer artístico. Em outras palavras, existem traços distintivos nas obras de arte que atravessam as relações humanas, forjando hierarquias pelo modo como estão nos grupos sociais. "É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais" (BOURDIEU, 2007, p.14). Nessa perspectiva, filmar o cotidiano do presidente, ter esses arquivos audiovisuais numa obra de arte cinematográfica, concorrer ao Oscar e ter suas imagens exibidas "para aquelas pessoas", e ainda postar no Instagram, nos revela camadas de capitais simbólicos que o insere e o distingue no campo do cinema. Integrar *Democracia em vertigem* é também uma distinção social que o coloca na área de direção de fotografia de cinema, mesmo que numa função peculiar.

Atualmente, Ricardo Stuckert prossegue como fotógrafo de Lula e diretor de fotografia de imagens exclusivas do mais recente documentário de Petra Costa intitulado *Apocalipse nos trópicos*, lançado na Netflix, em 2025.

Considerações finais

O percurso do fotógrafo de Lula à direção de fotografia de cinema foi impulsionado pelo arquivo audiovisual dele, fruto de um longo período de filmagens em seu trabalho. Paulatinamente, ele tomou corpo, sobretudo, com as mudanças sociais. A sintonia entre o trabalho audiovisual que Stuckert vinha fazendo, desde 2006, e o projeto de documentário de Petra Costa, em 2016, oportunizou sua ida ao cinema. Para nós, tanto o arquivo é importante para o filme quanto o filme é importante para o arquivo.

Nesse trajeto, reconhecemos estratégias de adentramento na área de direção de fotografia, revelando um modo diferente dos que percorrem o *set* de filmagem, começando como assistente. Falamos isso cientes das peculiaridades de cada caso e da capacitação para cada tipo de trabalho audiovisual. Contudo, o percurso de Stuckert nos aponta para a existência de outros caminhos, outras cinematografias e outras possibilidades de trabalho no campo do cinema e audiovisual.

Por fim, vimos o percurso formativo de um autodidata em cinematografia, quando observamos que os processos de aprendizagem, em grande medida, se deram por conta própria com o uso da filmadora dentro do trabalho já desempenhado por ele com a fotografia fixa, reforçando, ainda, a correlação das técnicas para a capacitação em direção de fotografia.

Referências

ANDRADE, Matheus. Legados familiares em Direção de fotografia. In: **Anais de textos completos – X COCAAL**. João Pessoa: 2025. p. 326-335.

ANDRADE, Matheus. Do fotojornalismo à cinematografia. In: **Anais de textos completos do XXVI Encontro da Socine**. Foz do Iguaçu: SOCINE, 2024. p.723-728.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CANAL DA RESISTÊNCIA. **Entrevista com a cineasta Petra Costa, diretora do documentário "Democracia em vertigem"**. Youtube, 11 jul. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f5Tzw9yzkEU. Acesso em: 10 mar. 2025.

CSTUCKERT. **Pela primeira vez – Ricardo Stuckert**. Youtube, 27 mar. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ixUJjLyYRkA. Acesso em: 23 fev. 2025.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Petra Costa, Joanna Natasegara, Tiago Pavan e Shane Boris. Brasil: Netflix, 2019, 2h1m.

PRERROGATIVAS. **Ricardo Stuckert e Ricardo Conde falam sobre o filme Democracia em vertigem**. Youtube, 04 dez. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=73bHKRn8H9c&t=1s. Acesso em: 20 fev. 2025.

MORAES, Felipe. **Fotógrafo de *Democracia em vertigem*: "Agora, o mundo está vendo"**. Metrópoles, 2020. Disponível em: https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/fotografo-de-democracia-em-vertigem-agora-o-mundo-esta-vendo. Acesso em: 21 mar. 2025.

QUEIROZ, Eliani. *Democracia em vertigem*: uma narrativa documental que vai além da mera representação. **Revista Panorama**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 02-07 jan./jun. 2020.

RICARDO Stuckert PODCAST - ConsumArte#26. Locução: Leonardo e Rick. Entrevistado: Ricardo Stuckert. [S.L.], **ConsumArte**, 14 jun. 2021. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5DWhGZSwxzB6wRNm63nP3y. Acesso em: 20 mar.2025.

A ilusão de emancipação em Poor Things, de Yorgos Lanthimos[349]

The Illusion of Emancipation in Yorgos Lanthimos's Poor Things

Matheus Camargo Jardim[350]

(Mestre e Doutorando — Universidade de São Paulo)

Resumo: Este artigo interpreta *Poor Things*, de Yorgos Lanthimos, como fantasia de emancipação que reitera dominação. A reanimação de Bella por Godwin Baxter produz subjetividade tutelada, atravessada por ciência, patriarcado e mercantilização do desejo e da alteridade. As viagens prometem liberdade, mas recodificam o outro como ornamento e trocam um controle por outro. O grotesco, embora prometa subversão, tende a virar fetiche do espetáculo, e a autonomia termina reabsorvida pela ordem.

Palavras-chave: grotesco; alienação; patriarcado; indústria cultural; corpos.

Abstract: This paper reads *Poor Things*, directed by Yorgos Lanthimos, as a fantasy of emancipation that reiterates domination. Bella's reanimation by Godwin Baxter yields a tutored subjectivity shaped by science, patriarchy, and the commodification of desire and alterity. The travels promise freedom, yet recode the other as ornament and swap one control for another. The grotesque, while claiming subversion, becomes spectacle, and autonomy is finally reabsorbed by the order.

Keywords: grotesque; alienation; patriarchy; culture industry; bodies.

Poor Things (2023), de Yorgos Lanthimos, adaptação do romance homônimo de Alasdair Gray (1992), mobiliza a transgressão como aparência de negatividade; e, ao fazê-lo, reinscreve como forma aquilo que pretendia subverter. Na Londres vitoriana, Victoria Blessington, a protagonista, se atira de uma ponte em aparente negação da ordem, mas o gesto é reabsorvido quando ela é reconstruída como Bella Baxter, reanimada por Godwin Baxter pelo transplante do cérebro do feto que carregava, produzindo o descompasso entre corpo maduro e consciência nascente e um "eu" fraturado pela dominação. Seu arco opera como alegoria da alienação, pois a autoidentificação é fabricada por vontades externas e a promessa de subversão se converte em continuidade histórica, já que cada fuga desloca a opressão para novas formas de controle.

349 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Cinema, Corpo e seus Atravessamentos Estéticos e Políticos.

350 | Matheus Camargo Jardim é doutorando em Estudos de Cultura pela USP, com bolsa FAPESP, onde pesquisa os romances de Ben Lerner sob a orientação da Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco. Mestre pela mesma instituição, atua principalmente com literatura e cinema norte-americanos, teoria crítica e crítica cultural materialista.

Embora Max McCandles, pupilo de Godwin, a leia como ruptura dos paradigmas iluministas, Bella permanece instrumentalizada: Baxter, criador, tutor e guardião, regula espaço, educação e formação psíquica, e a casa vira emblema de cuidado e coerção ao bloquear saídas e conter ambições. Ao restringir conhecimento e moldar a percepção do real, ele encarna uma elite que monopoliza recursos e informação, perpetuando dependência análoga às relações entre classes dominantes e trabalhadores, ao limitar o aprendizado ao que lhe convém e bloquear o pensamento crítico, como evidencia o plano de casá-la, sem consulta, com Max. Mesmo a fuga com Duncan Wedderburn, hedonista e predador sexual, revela outra captura ao convertê-la em objeto de desejo e exotismo, e assim a autodeterminação de Bella ainda segue condicionada por estruturas patriarcais e capitalistas que delimitam a liberdade que ela almeja.

A chegada a Lisboa, com cores vibrantes intensificadas pelo exagero visual, parece prometer uma relação sensorial nova, deslocando a racionalidade opaca da ciência para uma experiência de múltiplas camadas. Essa promessa, porém, se desfaz na materialidade da exploração. Duncan não é libertador, mas um capitalista do desejo que, como guia, converte Bella em mercadoria simbólica e sexual, oferecendo uma liberdade ilusória mediada por relações de troca que instauram novos circuitos de dependência. Já em Alexandria, o encontro de Bella com a pobreza e a miséria, potencialmente disruptivo, vira recurso narrativo para uma transformação interior, com a alteridade social reduzida a mero pano de fundo emocional. O capitalismo global aparece como espectro presente-ausente, revelando um consumo da diferença que neutraliza a crítica e apenas tangencia imperialismo e exotização. As geografias são encenadas de modo a fetichizar a alteridade, reproduzindo decorativamente o olhar colonial e a diferença como espetáculo.

Em Paris, a ruptura com Duncan desloca Bella da dependência amorosa para um novo regime na economia política do desejo: a prostituição. O filme, porém, enquadra essa escolha como empoderamento e negligencia as condições materiais que a estruturam. Em vez de sintoma de fetichização, a mercantilização do corpo é romantizada como autodeterminação, convertendo exploração em performance libertária e reduzindo a trajetória da protagonista a uma emancipação sexual pouco criticada. Coloca-se o dilema: contestação à opressão de gênero ou racionalização da mercantilização dos corpos que perpetua dispositivos de exploração? Ao tratar a prostituição como descoberta individual, a narrativa apaga seu entrelaçamento com estruturas socioeconômicas, de modo que a ênfase na autonomia do desejo pode ocultar determinantes materiais e sublimar contradições históricas.

Paralelamente, Godwin definha de câncer, metáfora dos limites da racionalidade instrumental que ele encarna, e o reencontro com Bella, por carta de Max, reinscreve a relação criador-criatura numa lógica de reconciliação. Bella decide tornar-se médica, gesto que sugere autonomia, mas a reinsere nas estruturas da ciência e da ordem social. No desfecho, Alfred Blessington, marido do antigo “eu” de Bella, reivindica seu corpo como propriedade e busca a clitoridectomia, tentativa de eliminar sua subjetividade. Bella responde com violência e, num golpe grotesco, substitui o cérebro do agressor pelo de um bode, solução que convoca dilemas éticos sobre justiça, vingança e desumanização, mas sem enfrentar a subjugação em sua raiz. De volta à casa de Godwin, Bella compõe com Max, Felicity, Toinette e Prim um simulacro de

comunidade alternativa, mas a imagem final, centrada no estudo da anatomia, explicita uma autodeterminação ainda atravessada por limites sistêmicos. Assim, sua autonomia se realiza dentro da ordem, mais como adaptação do que ruptura, repetindo fugas e reencontros com novas formas de controle. O grotesco oscila entre a promessa de desestabilização e a neutralização pelo espetáculo, pois o estranhamento visual e a hibridez corporal são estilizados para o consumo e recodificados como fetiche estético, enquanto a narrativa reafirma sua reabsorção em estruturas que restringem sua liberdade.

Desde as sequências iniciais, o filme instaura um horizonte em que o grotesco estrutura a diegese, do cenário londrino de contrastes cromáticos à corporalidade híbrida de Godwin Baxter, quebrando a expectativa de uma Londres vitoriana sombria, já que a paleta saturada e a cenografia excêntrica produzem desconforto. Marcado por cicatrizes e animado por mecanismos fluidos e estranhos, o corpo de Baxter evidencia a ambivalência do grotesco ao sugerir a ultrapassagem do natural e, simultaneamente, expor uma fragilidade em permanente negociação com o artifício. Essa figuração se reatualiza na modernidade porque a própria genealogia do termo, que segundo Calazans (2009) deriva de "grotta", remete a pinturas ornamentais que rompem cânones clássicos ao combinar monstruoso e sublime, contradição que se intensifica quando o inconsciente passa a ser pensado como emergência do reprimido, fazendo o grotesco reaparecer como confronto com a norma no surrealismo e na sátira político-social. Daí a antítese central, pois o grotesco pode ter função subversiva, mas a indústria cultural tende a metabolizá-lo como consumo, convertendo a perturbação em espetáculo, e o filme mobiliza esse repertório ao mesmo tempo em que arrisca integrá-lo ao imaginário mercantilizado. A deformidade de Baxter, os gestos desarticulados de Bella e a criatura híbrida que a acompanha apontam para uma conjuntura em que ciência, moralidade e desejo se entrelaçam para reproduzir dominação, ainda que tal estranhamento possa ser absorvido como ornamento em distopias transformadas em entretenimento imersivo.

Nesse quadro, Baxter transgride limites éticos em nome de um progresso associado ao controle burguês da natureza e, ao reanimar Bella, encena a pretensão capitalista de governar vida e morte, indicando que a ciência não é neutra, mas atravessada por interesses de classe que sustentam controle e desumanização. Essa dimensão instrumental dialoga com a leitura de Fredric Jameson (2015) sobre a subjetividade em Jean-Paul Sartre, segundo a qual a experiência singular é atravessada pela totalidade histórica, o que ilumina a oscilação de Bella entre promessa de emancipação e reabsorção institucional e ideológica, já que o gesto subversivo tende a ser cooptado e convertido em mecanismo de controle. Assim, a autonomia isolada se revela insuficiente e exige ação coletiva capaz de reestruturar condições materiais e simbólicas de repressão, ainda mais diante de biotecnologia, inteligência artificial e realidades virtuais que redimensionam corpo e identidade e, apesar de prometerem autonomia, podem reforçar desigualdades e controle, delimitando a resistência do grotesco no capitalismo tardio.

Nesse mesmo quadro, as viagens de Bella tratam culturas estrangeiras de modo superficial, por estereótipos que as reduzem a cenários exóticos e adereços estéticos, reproduzindo uma mentalidade colonialista em que o outro vira consumo visual sem engajamento social e histórico. Paralelamente, sua desconexão de história e identidade, resultante das intervenções

de Baxter, torna-se metáfora de um presente em que relações mediadas pelo mercado fragmentam a consciência e rompem vínculos entre indivíduo e coletividade, e em que sua busca de sentido, atravessada por experiências superficiais e falta de solidariedade, figura a dispersão pós-moderna no lugar da coesão social. Nesse contexto, Theodor Adorno ilumina como a perpetuação da culpa e os mecanismos de esquecimento se enraízam nas estruturas sociais que tornam os indivíduos descartáveis e sustentam sistemas de dominação:

> (...) uma sociedade que, em sua forma absurda atual, tornou não o trabalho, mas as pessoas supérfluas, predetermina, de certo modo, uma porcentagem estatística de indivíduos dos quais precisa se desfazer para continuar a existir em sua má forma presente. E, se alguém continua a viver, isso se deve, de certa forma, a uma sorte estatística obtida às custas daqueles que foram vítimas do mecanismo de aniquilação e, é de temer, ainda serão vítimas dele. A culpa se reproduz em cada um de nós — e o que estou dizendo se dirige a nós enquanto sujeitos —, já que não podemos permanecer plenamente conscientes dessa conexão a cada momento de nossas vidas conscientes. Se nós — cada um de nós sentado aqui — soubéssemos, a cada instante, o que aconteceu e a que encadeamentos devemos nossa própria existência, e como nossa existência está entrelaçada com a calamidade, mesmo que não tenhamos feito nada de errado, simplesmente por termos negligenciado, por medo, ajudar outras pessoas em um momento crucial, por exemplo — uma situação muito familiar para mim desde a época do Terceiro Reich —, se estivéssemos plenamente cientes de tudo isso o tempo todo, seria realmente impossível viver. Somos, por assim dizer, empurrados para o esquecimento, que já é uma forma de culpa. Ao falharmos em estar conscientes, a todo momento, do que ameaça e do que aconteceu, também contribuímos para isso; resistimos muito pouco; e isso pode se repetir e ser reinstaurado a qualquer momento. (p. 113, 2001, tradução nossa)

Quando Adorno afirma que a sociedade, “em sua forma absurda”, torna não o trabalho, mas as pessoas supérfluas, ele evidencia a desumanização estrutural do capitalismo, cujo descarte da vida é exigência de continuidade, pois o sistema elimina um “excedente” humano e trata existências como números estatísticos. A ideia de “sorte estatística” explicita que a sobrevivência de uns se sustenta na exclusão, exploração e aniquilação de outros, revelando uma cumplicidade passiva e uma culpa que se reproduz não só pelas ações, mas pela incapacidade de resistir ao esquecimento e à anestesia moral necessárias para seguir vivendo. Adorno também sublinha a dificuldade de manter consciência constante da interconexão entre nossas vidas e as calamidades do mundo, já que essa percepção, se ininterrupta, seria insuportável e paralisante, mas a fuga para o esquecimento é, por si, forma de culpa, pois nos distancia da realidade e contribui para sua perpetuação. Esse “esquecimento” sustenta a autopreservação das sociedades contemporâneas ao obscurecer a brutalidade cotidiana por narrativas que despolitizam a realidade e individualizam problemas coletivos, e, ao evocar os horrores do Terceiro Reich, Adorno mostra que se trata de uma condição sistêmica ancorada na negligência contínua da própria violência, com risco permanente de repetição das calamidades quando prevalecem indiferença e baixa resistência. O diagnóstico se amplia no presente, em que o neoliberalismo, por meio da precarização do trabalho, da crise migratória e das desigualdades extremas, amplia o contingente de vidas desvalorizadas e nos torna cúmplices do mecanismo de exclusão

mesmo sem participação direta, razão pela qual a resistência não pode se reduzir a indignação momentânea ou gesto simbólico, exigindo disposição contínua para enfrentar as verdades desconfortáveis que ligam nossas existências a mecanismos de repressão e exclusão.

A alienação de Bella, marcada pela desconexão de sua história e pela fragmentação de sua identidade, espelha um mundo em que, para Adorno, as estruturas sociais alienam e tornam sujeitos dispensáveis num sistema excludente. Na busca de sentido entre isolamento e consumo, Bella encarna quem sobrevive com culpa e esquecimento, que perpetuam uma ordem destrutiva. O mecanismo desumanizador transforma vidas em peças intercambiáveis e converte o apagamento das calamidades em culpa coletiva. Em *Poor Things*, sua busca por autonomia ocorre dentro de um sistema que a instrumentaliza, onde progresso técnico e subjugação se entrelaçam para conservar condições das quais ela não se liberta, como indica o final que a reconcilia com a sociedade. Cada passo rumo à autonomia é contido por formas de controle, apontando para a necessidade de transformação radical das estruturas sociais. Ao escolher uma saída individual, a narrativa sustenta uma emancipação ilusória, pois ignora condições materiais e relações de poder, de modo que, sem ação coletiva e reestruturação das bases opressoras da sociedade, a libertação individual fica incompleta e superficial. Apesar de Bella encontrar personagens de várias origens, a falta de comunidade ou de luta compartilhada reforça um individualismo que obscurece a solidariedade. A ausência de consciência de classe contrasta com a Revolução Industrial e as lutas trabalhistas, sugerindo que o tempo histórico na obra funciona mais como enfeite arbitrário do que como reflexão dos problemas atuais, e perde a chance de conectar Bella a processos históricos mais amplos.

Em síntese, esta análise sustenta que a obra articula o grotesco às contradições da pós-modernidade ao expor, de modo tensionado, a promessa de emancipação e sua reabsorção pelas estruturas de dominação. O filme vai além da transgressão estética ao evidenciar, por gestos narrativos e simbólicos, a persistência das relações de poder — na manipulação científica, na mercantilização da alteridade e na instrumentalização da individualidade —, mostrando que o aparente rompimento com o passado se converte em continuidade histórica das desigualdades. Ao problematizar paradigmas de subjetividade e ilusões de liberdade, a leitura ultrapassa a experiência individual de Bella e aponta para a urgência de uma transformação coletiva que reconfigure condições materiais e simbólicas de opressão. Além disso, denuncia o papel ambíguo da arte no capitalismo contemporâneo, em que a produção cultural neutraliza o subversivo, reforça o individualismo, mercantiliza a dissidência e reduz a emancipação a triunfo pessoal ilusório.

Referências

ADORNO, T. W. *Metaphysics: concept and problems*. Edição: Rolf Tiedemann. Tradução: Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2001.

CALAZANS, S. Enciclopédia de dicionários e léxicos da língua portuguesa (EDTL). *Grotesco*, 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco. Acesso em: 20 maio 2024.

GRAY, A. *Poor things: episodes from the early life of Archibald McCandless M.D., Scottish public health officer*. London: Bloomsbury, 1992.

JAMESON, F. “Atualidade de Sartre”. In: SARTRE, Jean-Paul. *O que é a subjetividade?*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

POOR THINGS. Direção: Yorgos Lanthimos. Produção: Ed Guiney, Andrew Lowe, Yorgos Lanthimos, Emma Stone. Distribuição: Searchlight Pictures.S.l.: Element Pictures, 2023. 1 filme (141 min), son., color.

A Paisagem Insular de Isole di Fuoco: Olhar, Fora-de-Campo e Meridionalismo[351]

The Insular Landscape of Isole di Fuoco: Gaze, Offscreen Space and Meridionalism

Matheus Batista Massias[352]
(Doutorando – UNICAMP)

Resumo: A insularidade dos filmes de Vittorio De Seta dos anos 1950 é patente sobretudo em *Isole di fuoco* quando a conjunção dos quatro elementos — água, terra, fogo e ar — é trabalhada como veículo da ação. O olhar das personagens e o uso do fora-de-campo como espaço latente de ação são analisados a fim de verificar como a paisagem se impõe como elemento estruturante da *mise-en-scène*, da montagem e da insularidade, que suscita, por sua vez e mais implicitamente, preocupações meridionais.

Palavras-chave: Paisagem, olhar, fora-de-campo, meridionalismo.

Abstract: The insularity of Vittorio De Seta's films from the 1950s is especially evident in *Isole di fuoco* when the conjunction of the four elements — water, earth, fire and air — is used as vehicle of the action. The characters' gaze and the use of offscreen space as a latent space for action are analyzed in order to verify how the landscape imposes itself as a structuring element of the *mise-en-scène*, the montage and the insularity, which raises, in its turn and more implicitly, meridionalist issues.

Keywords: Landscape, gaze, offscreen space, meridionalism.

Entre 1954 e 1959 o cineasta italiano Vittorio De Seta filmou dez curtas-metragens no Sul da Itália registrando, na maioria deles, o trabalho (de pescadores, mineiros, camponeses, pastores e donas de casa, por exemplo) e, com menor frequência, festividades (como a Páscoa). Em todos eles, mais do que mero pano de fundo, a paisagem figura de modo preponderante, e entre eles *Isole di fuoco* (1955) talvez seja o filme que melhor condense a relação entre homem e natureza, os desafios e as consequências que nascem dela: "Ao norte da Sicília, surgem do mar Stromboli e outras Ilhas Eólias," informa uma cartela no início do filme, "Aqui, o fogo ainda arde nas entranhas da terra e ameaça a vida humana. Por causa disso, os habitantes aos poucos vão embora e migram para outros continentes." Assim como os gregos antigos utilizavam os quatro elementos — água, terra, fogo e ar — para tentar explicar a natureza, De Seta aponta sua câmera,

351 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 27: Cinema, Paisagem e Geopolítica.
352 | Doutorando em Multimeios pela UNICAMP, mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela UFSC.

que é menos um instrumento científico como no filme etnográfico tradicional do que uma pena de poeta épico, para manipulá-los, mas também rendendo-se a eles, para então arriscar um retrato: de uma paisagem, de um povoado, de uma situação.

A primeira sequência de *Isole di fuoco* pode ser delimitada em 20 planos e poderíamos chamá-la de "a chegada." Em alto-mar, a câmera encarrega-se de registrar ilhas ao seu redor e, entre elas, a vastidão do mar na metade inferior do quadro e a imensidão do céu, adornado com volumosas nuvens, na outra metade, superior. Uma brevíssima panorâmica, que distorce levemente as bordas do quadro,[353] de dentro da embarcação mostra um povoado no pé de uma montanha (figura 1), como se um viajante estivesse cada vez mais próximo de seu destino e a embarcação, mais perto de atracar. Decerto, a câmera de De Seta poucas vezes é subjetiva desta maneira, mas uma outra panorâmica, pouco tempo depois, do alto de uma montanha avista a embarcação que possivelmente o trouxera ali (figura 2), quase como insinuando a superação de um desafio: "veni, vidi, vici." No entanto, a câmera está fincada ali menos para atestar a conquista ou o desbravamento de um território, como acontece no filme etnográfico clássico, do que para ser testemunha da erupção de um vulcão, cedendo às suas intempéries e deixando que a paisagem se revele aos poucos.

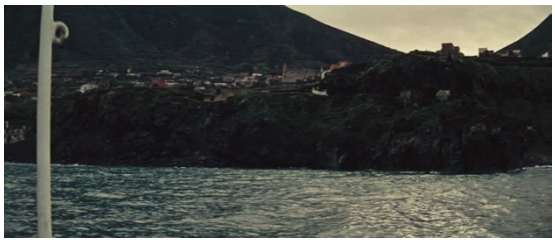


Figura 1: Fotograma de Isole di fuoco (Vittorio De Seta)



Figura 2: Fotograma de Isole di fuoco (Vittorio De Seta)

A paisagem de *Isole di fuoco*, embora suscite aquilo que havia de belo e pitoresco na literatura do Grand Tour, explora o lado violento da natureza. A noção de "acaso" elaborada por Noël Burch é, neste sentido, essencial para compreender como a paisagem se impõe como elemento estruturante da *mise-en-scène*. À medida que o cinema se aprimorou e se industrializou, ele baniu o acaso, pois a decupagem clássica, que Burch chama de "grau zero do estilo cinematográfico," "visava tornar a técnica invisível e eliminar quaisquer 'falhas' devidas a interferências do acaso" (BURCH, 2008, p. 136). Mais do que domar a paisagem, o cinema simplesmente a neutralizou. Alguns cineastas, contudo, souberam subordinar suas câmeras ao mundo aleatório, eles foram, de acordo com Burch, os primeiros grandes documentaristas: Dziga Vertov, Joris Ivens, Walter Ruttmann e Alberto Cavalcanti. Coincidentemente ou não, todos eles exploraram o

353 | *Isole di fuoco* é o primeiro filme em que De Seta usa o formato anamórfico a partir do Cinepanoramic (similar ao CinemaScope, por exemplo).

experimental no documental nos anos 1920, suas sinfonias urbanas se tornaram célebres, e não seria ilícito afirmar que Vittorio De Seta também faz parte do grupo daqueles que "absorveram o acaso" e que sua obra da década de 1950 — sobretudo se considerarmos que quando vistos e pensados em conjuntos a partir da coleção *Il mondo perduto* (2008) esses filmes compõem uma única obra — é uma *sinfonia pastoral*.

Absorver o acaso significa, em outras palavras, não ignorar o olhar que a paisagem nos lança. Antes de Burch, Béla Balázs (2010, p. 52, tradução minha) já havia notado que os "avanços no cinema estão se afastando cada vez mais da natureza em seu estado original" e que "a estilização da natureza [...] é a *precondição* sem a qual um filme não pode ser uma obra de arte." Embora Balázs atrele a natureza e a paisagem ao humor, à disposição da narrativa (e, portanto, ao drama das personagens), sua noção de paisagem é interessante pois subentende um jogo, uma construção formal a partir da relação entre dois olhares, o do artista e o da paisagem:

> Nem todo pedaço de terra é uma paisagem. A natureza objetiva e natural não pode ser denominada assim. A paisagem é uma fisionomia, um rosto que de repente, em um ponto específico, nos encara, como se emergisse das linhas caóticas de um quebra-cabeça. Um rosto de um lugar específico com uma expressão de sentimento muito definida, ainda que também indefinível, com um significado evidente, ainda que também incompreensível. Um rosto que parece ter uma profunda relação emocional com os seres humanos. Um rosto que se dirige aos seres humanos. (BALÁZS, 2010, p. 53, tradução minha)

Paisagem, em francês, *paysage*, como se Balázs tivesse visto a junção de *pays* (terra) com *visage* (rosto). Da relação entre esses dois olhares, sujeito e objeto se confundem, pois tanto o artista quanto a paisagem ocupam ambos os lugares e dessa dialética o ato de enquadrar é a tentativa de decifrar esse rosto e seu significado, sua relação emocional conosco: como se de acordo com o esteta húngaro, Jacques Aumont (2004, p. 230) reitera que "a paisagem não é o espaço, e sim uma qualidade do espaço. [...] A paisagem é qualificável, não quantificável; ela não lida com a medida, mas com o *sentimento*."

A fisionomia, ou o semblante, é uma configuração externa. Sabemos, ao recorrer à etimologia, que a palavra semblante deriva do latim tardio, *similare*, isto é, "parecer(-se)," "assemelhar-se." O semblante, portanto, é uma *aparência*. A questão da aparência vai ser essencial para teóricos como Éric Rohmer que, ao voltar-se a Kant e suas noções de belo, natureza e belo natural, opõe ontologia e linguagem e, consequentemente, mostrar e contar. Marco Grosoli (2018, p. 152, tradução minha) aponta que, ao priorizar a "manifestação" em detrimento da "expressão," Rohmer defende que o "[o signo] deve voltar-se à aparência pela aparência, e não à intenção de significar; aos meios, e não aos fins." Se "O que importa não é o resultado de uma intenção original, mas algo que se descobre ao longo do caminho" (GROSOLI, 2018, p. 152, tradução minha) — a "espera," que seria responsável por revelar, desencadear uma realidade, era fundamental para Rossellini, por exemplo —, tanto o acaso quanto o rosto de uma paisagem teriam a chance de se *manifestar*.

Decerto, a intenção de filmar a erupção de um vulcão existe de antemão, mas é a sua preparação (a sua espera, por assim dizer), a sua construção de uma relação entre os insulanos e a paisagem que permite que um sentimento seja revelado. A fim de sublinhar a diferença entre os filmes de De Seta e o cinema "demartiniano"[354] da mesma época, Francesco Marano (2007, p. 70, tradução minha) observa:

> Os protagonistas são sujeitos no sentido pleno da palavra: a maioria das imagens que vemos nos documentários de De Seta são planos subjetivos, ou seja, são imagens resultantes de determinados olhares. É essa 'subjetivação dos olhares' (Simonetta 2004) que representa emoções que pertencem (por meio da mediação semiótica do diretor que as conecta aos indivíduos) às pessoas filmadas, não à ideologia do diretor, como frequentemente acontecia na maioria dos filmes "demartinianos."

A relação desses olhares com o fora-de-campo permite uma vetorização da ação. Os planos que vêm depois daqueles quando as personagens dirigem o olhar ao fora-de-campo nem sempre representam aquilo que elas estão vendo (figura 3[355]), mas funcionam como se para revelar o entorno e criar um suspense, pois, como afirma Pascal Bonitzer (1996, p. 293, tradução minha), "*A imagem cinematográfica é assombrada por aquilo que não está nela*."



Figura 3: Fotogramas de Isole di fuoco (Vittorio De Seta)

Se "O espaço do fora-de-campo desloca o centro de gravidade da cena" (BONITZER, 1996, p. 295, tradução minha), na sequência de planos acima (figura 3) é como se De Seta o fizesse duplamente, tentando adiar, embora os fumos do vulcão já tivessem aparecido em planos anteriores, um contato (a visão) mais evidente com a fonte de perigo que perturba as personagens. Nos dois planos acima onde elas não aparecem, o espectador tem uma visão privilegiada da

354 | O cinema "demartiniano" pode ser entendido como um conjunto de filmes feitos também no Sul da Itália nos anos 1950 inspirados pela figura de Ernesto de Martino, antropólogo italiano cujas pesquisas de campo inovaram abordagens etnográficas.
355 | Os seis planos desta figura aparecem em sequência, um após o outro, da esquerda para a direita e de cima para baixo.

paisagem ao redor da ilha e a relativa sensação de calmaria que deles emana é tão ambígua quanto a noção de sublime: o prazer é seguido de horror. Essa sensação, obviamente, é reforçada pelo poder sugestivo do olhar das personagens e pela nossa imaginação, pois não vemos o que elas veem. Na banda sonora, as baladas espaçadas de um sino preenchem as imagens como se chamando nossa atenção, lembrando-nos do perigo alhures ou sendo mesmo o seu prenúncio, como uma contagem regressiva.

Em seguida, o vento começa a soprar com mais força, atiçando a vegetação, uma velhinha olha, por cima do ombro e para o fora-de-campo, sobressaltada, um jovem rapaz olha para cima, seu cabelo se esvoaça e, então, temos uma visão de baixo para cima do alto de uma montanha onde uma fumaça branca se espalha. Este plano, brevíssimo, sugere o ponto de vista do rapaz. O vento, cada vez mais forte, como se açoitando as árvores, é mais patente; no mar, as águas estão mais turbulentas, dificultando a volta dos pescadores para casa. Mais ou menos na metade do filme, a lava vulcânica aparece pela primeira vez, escorrendo montanha abaixo. Nessas sequências a duração dos planos já é consideravelmente mais curta, explicitando a iminência da erupção. A volta dos pescadores à ilha é marcada por uma montagem paralela que reforça a impetuosidade do mar ao intercalar planos que registram ondas que quebram em rochas próximas à costa.

A ideia de que a paisagem se torna "génese ou veículo de acção" ou mesmo "*a* acção" a partir "de uma autêntica inversão entre fundo e figura, ou, se quisermos, espaço e acção" (COSTA, 2008, p. 7-8) pode ser experimentada em *Isole di fuoco* quando, mais do que apenas estar à disposição da narrativa para exprimir e reiterar os anseios das personagens como quisera Balázs, os planos de paisagem catalisam o processo climácico e climático, ou seja, do clímax e do clima. Se cada paisagem pode ser considerada e encarada como um rosto, que também nos olha de volta, o conjunto delas (a combinatória de seus planos) pode ser imaginado como um retrato, um retrato familiar cuja dinâmica a montagem tenta revelar.

"A partir do final do século XVIII, o pitoresco torna-se o principal prisma através do qual se vê o status do Sul [da Itália] como uma fonte de interesse e deleite para o observador civilizado," relata Nelson Moe (1996, p. 3, tradução minha), de modo que "O Sul, portanto, tornou-se tanto 'África' e *terra vergine*, uma reserva de resíduos feudais, preguiça e miséria, por um lado, e de camponeses pitorescos, tradições rústicas e exotismo, por outro." O projeto cinematográfico de Vittorio De Seta nas regiões da Sicília, da Sardenha e da Calábria pode ser observado como uma visão do Sul pelo Sul, malgrado a diferença e o privilégio de classe do diretor. A dicotomia entre Norte e Sul, entre um território industrializado e urbano e outro eminentemente agrário e rural, nunca é mostrada em seus filmes. O Norte torna-se, assim, um espaço imaginário, nunca concreto, sem, contudo, ser um lugar que "assombra," como o fora-de-campo de Bonitzer, as imagens do realizador siciliano, que tenta, ao invés disso, apresentá-las de modo positivo sem apelar para estereótipos e exotismos.

Em *Isole di fuoco*, a paisagem é trabalhada de tal modo que é possível sugerir que seu caráter ideológico não é ignorado. Longe de ser um filme que explora somente o lado idílico e pitoresco de uma paisagem neutra, nele, De Seta tenta retratar a dura realidade dos insulanos num

lugar onde "o fogo ainda arde nas entranhas da terra e ameaça a vida humana." O conflito entre homem e natureza, eterno em sua condição e historicamente, talvez mascare os problemas econômicos, políticos e sociais que assolam aquela ilha, ou mesmo o Sul da Itália. No entanto, até o fim do filme, quando a emigração é concretizada, o espectador deverá ter notado algumas das dificuldades de subsistência enfrentadas pelos ilhéus quando a câmera os destaca trabalhando, lavrando a terra, pouco fértil, cuidando de rebanhos, que parecem escassos, e pescando, arriscando suas vidas em alto-mar. Além do começo do filme evidenciar o *isolamento* daquelas ilhas, ele também mostra a chegada do que parecem ser mantimentos, itens essenciais que seus habitantes ou não podem produzir ou têm dificuldade de acesso.

À guisa de conclusão, uma questão, que aponta para futuras pesquisas, é mais pertinente por ora: se De Seta nos oferece uma maneira de pensar o Sul a partir do Sul, seria possível classificá-lo como um intelectual orgânico? Além de registrar modos de vida, trabalhos, manifestações religiosas e culturais, e paisagens que tão logo seriam transformados pelo milagre econômico italiano, numa espécie de etnografia de salvaguarda que tenta preservar algo que muito possivelmente deixará de existir, De Seta propõe uma sagração do Sul: o reconhecimento e a valorização da região e de seus habitantes não exatamente para torná-los estritamente sagrados (isto é, invioláveis e imaculáveis), ainda que os discursos mais conservadores do diretor em filmes posteriores (sobretudo em *In Calabria*) apontem para isso, mas dignos de respeito. Se a questão meridional, aquela desenvolvida por Antonio Gramsci, é tangenciada por De Seta em seus filmes, não é com o objetivo de explorar e ressaltar o atraso e a miséria do Sul em relação ao Norte, mas de apresentar uma realidade cuja dinâmica precisa ser primeiro entendida e valorizada em sua própria complexidade.

Referências

AUMONT, J. *O Olho Interminável*: Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BALÁZS, B. *Béla Balázs*: Early Film Theory – *Visible Man* and *The Spirit of Film*. New York: Berghahn Books, 2010.

BONITZER, P. "Off-Screen Space." In: BROWNE, N. (ed.). *Cahiers du Cinéma – Volume 3*: 1969-1972 The Politics of Representation. London: Routledge, 1996.

BURCH, N. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, J. M. "Paisagem: O Trabalho do Tempo – Sobre a Paisagem e o Programa do Doc's Kingdom." *Paisagem*: O Trabalho do Tempo. Serpa: Doc's Kingdom – Seminário Internacional Sobre Cinema Documental, 2008.

GROSOLI, M. *Eric Rohmer's Film Theory (1948-1953)*: From 'École Scherer' to 'Politique des Auteurs.' Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

MARANO, F. *Il film etnografico in Italia*. Bari: Edizioni di Pagina, 2007.

MOE, N. *The View from Vesuvius*: Italian Culture and the Southern Question. Berkeley: University of California Press, 2002.

ROHMER, E. *The Taste for Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Decolonialidades americanas na montagem de uma versão iraniana[356]

American decolonialities in the editing of an Iranian version

Milena Szafir[357]
(Doutora – UFCE)

German Nilton Rivas Flores[358]
(Mestrando/PPGArtes – UFC)

Resumo: Este trabalho analisa a montagem como gesto político e estético através do conceito de "estereoscopia narrativa". Articulando o "olhar *ch'ixi*" de Rivera Cusicanqui e a montagem como "local de choques" de Amiel, investiga-se o filme *A Versão Persa* (2023). A análise revela como o *cutting*, a fragmentação e o uso de telas divididas materializam a subjetividade (i)migrante. Conclui-se que a obra opera na fissura identitária, usando a montagem decolonial para resistir à linearidade ocidental.

Palavras-chave: Montagem, decolonialidade, A versão persa, montagem decolonial.

Abstract: This work analyzes film montage as a political and aesthetic gesture through the concept of "narrative stereoscopy." Linking Rivera Cusicanqui's "*ch'ixi* gaze" with Amiel's "montage as a site of shocks," it investigates the film *The Persian Version* (2023). The analysis reveals how cutting, fragmentation, and the use of split screens materialize (i)migrant subjectivity. It concludes that the work operates within an identity fissure, using decolonial editing to resist Western linearity.

Keywords: Editing, decoloniality, The Persian version, decolonial montage.

A montagem cinematográfica, tradicionalmente compreendida como a gramática que organiza o tempo e o espaço, atravessa na contemporaneidade um processo de reconfiguração técnica e ontológica. Longe de ser uma etapa puramente funcional/técnica, ela se afirma como um gesto de pensamento que articula dimensões éticas, políticas e estéticas. Este trabalho propõe o debate sobre os caminhos da edição audiovisual a partir do conceito de estereoscopia narrativa. Esta proposição teórica, que apresentamos como eixo central de análise, define "gestos de montagem" (Szafir, 2019) atuam em favor da preservação das tensões e contrastes entre diferentes camadas de significação.

356 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Edição e Montagem audiovisual: reflexões, articulações e experiências entre telas e além das telas.
357 | Professora do PPG Artes e do curso de Cinema e Audiovisual da UFC. Pós-doutora em IA e Design. Coordena o Projet'ares Audiovisuais (#intervalos&ritmos!) profmilena@manifesto21.tv
358 | Comunicador, cineasta e mestrando em Artes (UFC). Pesquisa roteiro e montagem em diálogo com a decolonialidade. Desenvolve projetos sobre migração, comunidade LGBT+ e racialidade. nilorrivas@gmail.com

A estereoscopia narrativa opera sob a lógica do "olhar *ch'ixi*"[359] (Rivera Cusicanqui, 2018): tal como a cor cinza que resulta da percepção simultânea de pontos pretos e brancos que não se fundem, a montagem estereoscópica permite que o espectador perceba, em um mesmo fluxo, temporalidades e identidades em conflito. Trata-se de uma profundidade de campo narrativa que mantém a alteridade viva através do corte e da sobreposição.

Neste cenário, a prática da montagem é atravessada por três eixos fundamentais que norteiam esta reflexão. Primeiramente, a decolonialidade, que utiliza a fragmentação para questionar o "lugar de fala" e as identidades hegemônicas. Em segundo lugar, a composição digital, onde as novas lógicas de interface e telas expandem a montagem para além do corte, incorporando o design gráfico. Por fim, o diálogo com os gêneros cinematográficos, que permite o hibridismo entre o documentário, a ficção e o cinema experimental.

O objeto central que ancora esta análise é o longa-metragem *A Versão Persa* (2023), de Maryam Keshavarz. A obra, que narra a experiência de uma família iraniana nos Estados Unidos, torna-se um laboratório instigante para observar como a montagem atua como articuladora da subjetividade (i)migrante.

A montagem como escrita (i)migrante

No filme *A Versão Persa*, a montagem decolonial não se limita a organizar eventos cronológicos, mas opera na "fissura" mencionada anteriormente. A diretora, Maryam Keshavarz, utiliza o corte como uma ferramenta de deslocamento.

Ao fragmentar a narrativa entre o Irã das décadas passadas e a Nova York contemporânea, a montagem evita que o espectador consuma uma história de integração fácil (o sonho americano). A estereoscopia narrativa dá passagem para que o passado iraniano e o presente estadunidense coexistam na tela, muitas vezes através de cortes secos que interrompem a fluidez, forçando o espectador a habitar o espaço "entre" — o espaço *ch'ixi*.

A montagem assume o papel de tradutora dessa subjetividade híbrida. Se a identidade (i)migrante é composta por "camadas que não se fundem", a edição utiliza a sobreposição e o ritmo para dar corpo a essa experiência. Não se trata de uma mescla cultural, mas de uma sobreposição tensional onde a memória do Irã "assombra" e ressignifica a realidade presente.

A operacionalização da estereoscopia narrativa revela-se de forma exemplar na sequência de abertura de *A Versão Persa*. O filme inicia com Leila quebrando a quarta parede para enunciar: "Eu venho de dois países que eram apaixonados". Esta introdução verbal explicita a ambiguidade de sua identidade, mas é a montagem que assume a tarefa de materializar essa fricção. Através de um corte abrupto para uma imagem de arquivo, onde dois diplomatas dividem um sofá vermelho, a edição estabelece um contraste imediato com o plano anterior. Como

359 | A palavra designa, em aimará, um tipo de tonalidade cinza. As identidades *ch'ixi* são indeterminadas, nem brancas nem pretas, mas as duas ao mesmo tempo. Essa condição designa entidades poderosas por sua indeterminação: o que é uma coisa e outra ao mesmo tempo; habitando a contradição sem anulá-la, reconhecendo a própria fissura identitária como um espaço de resistência que recusa a síntese e mantém viva a alteridade.

observa Amiel (2010), a montagem não serve apenas para representar, mas para "compreender e fazer compreender"; aqui, a transição expõe a natureza estática e formal da diplomacia que, sob a superfície de uma união apaixonada, esconde uma estrutura de imobilidade histórica.

Figura 1 – Dois diplomatas dividem um sofá vermelho



Fonte: Slides elaborados pelos autores (2026) com base em frames do filme ***A versão persa*** (2023).

A narrativa avança para o que podemos chamar de uma "montagem do conflito". Ao comentar sobre o "divórcio difícil" entre suas duas culturas, a montagem desloca a ação para um campo simbólico e lúdico: um plano em preto e branco com bonecos animados carregando um coração vermelho. Este recurso visual não é meramente decorativo; ele exemplifica o potencial da montagem em fragmentar a realidade para processar o trauma. Ao focar no gesto simbólico da queda e desintegração do coração sobre uma imagem de arquivo que preenche a tela, a montagem opera como o "local de choques" descrito por Amiel, transformando uma ruptura geopolítica em uma experiência sensorial e emocional palpável.

Figura 2 – Justaposição de imagens de arquivo e animação.



Fonte: Slides elaborados pelos autores (2026) com base em frames do filme ***A versão persa*** (2023).

A sequência atinge seu ápice de complexidade através de telas divididas (*split screens*) que funcionam como a manifestação visual do olhar *ch'ixi.* A tela torna-se um mosaico de temporalidades e iconografias em disputa: à esquerda, bustos de líderes muçulmanos; à direita, protestos americanos; na parte superior, a estética *pop art* de mulheres loiras bebendo Coca-Cola; ao centro, carros de luxo e chamas de fogo. Essa multiplicidade de camadas — que inclui o uso de *found footage*, manipulação de cores (sépia e preto e branco) e elementos do design gráfico — recusa a síntese. As imagens coexistem em uma profundidade de campo narrativa onde a "fissura" identitária é o próprio motor da cena.

Figura 3 – Frames de telas divididas e justaposições.



Fonte: Slides elaborados pelos autores (2026) com base em frames do filme *A versão persa* (2023).

O ritmo da montagem, intensificado por uma trilha sonora pop e *zooms* progressivos que acompanham a batida da música, culmina em imagens de alta voltagem política, como o cartaz que clama "*Deport all Iranians*"[360]. A repetição rítmica do corte sobre a mensagem xenofóbica enfatiza o choque entre a subjetividade de Leila e a violência das estruturas externas. Ao retornar ao presente, com a protagonista acordando em sua cama, a montagem sela a conexão entre a memória histórica e a persistência da jornada identitária. Através desses gestos de montagem, a obra não apenas narra um conflito, mas instaura um espaço de descoberta onde as imagens se relacionam de forma intuitiva, sensorial e, acima de tudo, política.

Figura 4 – Frame de tela dividida e imagem estática em preto e branco.



Fonte: Slides elaborados pelos autores (2026) com base em frames do filme *A versão persa* (2023).

Montagem e fragmentação da identidade

A montagem do filme se constrói desde a não linearidade, intercalando distintos tempos e os sobrepondo, brincando e explorando a subjetividade e a memória. Lemos essa abordagem como uma estratégia que desafia a convenção narrativa ocidental clássica.

A análise da montagem revela como o filme representa a identidade como um processo em constante construção. A fragmentação da identidade da protagonista se manifesta, específica e formalmente, por meio do uso de *flashbacks*, mudanças abruptas de gênero cinematográfico (da comédia para o drama, ou do western para o musical), *inserts* de imagens e vídeos documentais, e um humor irônico que, no mínimo, destoa do "drama migratório" convencional.

360 | Deportem todos os iranianos.

Outro recurso interessante é a forma como o filme quebra constantemente a quarta parede. Esse mecanismo serve tanto para explicar elementos da cultura iraniana de maneira didática quanto para oportunizar piadas, criando uma relação direta com o espectador. Nesses momentos, apenas a personagem que quebra a quarta parede se move, enquanto o mundo ao seu redor permanece congelado. essa fragmentação do tempo e do espaço alinha-se à crítica de Mariátegui ao "preconceito do que é verossímil", pois desafia a estrutura clássica e propõe uma outra forma de representar a experiência da personagem.

O filme constrói sua narrativa a partir de justaposições visuais e temporais que desafiam uma linearidade tradicional. Essa abordagem dialoga com a concepção de Amiel (2010) em que se refere à montagem como um processo que "consiste em associar elementos segundo uma lógica inédita e exterior" (AMIEL, 2001, p. 7). Em "A Versão Persa", essa lógica se manifesta na sobreposição de tempos e espaços, nos cortes abruptos que colocam em diálogo realidades distintas e, sobretudo, na fragmentação da identidade da protagonista. A montagem não apenas estrutura a narrativa, mas reflete diretamente as tensões culturais que perpassam o filme.

Nesse sentido, mais do que um mero recurso técnico, a montagem se revela um mecanismo de significação que articula as tensões culturais no filme. Amiel (2010) enfatiza que "(...) a montagem através de confrontos, o cinema do conflito, é muito mais do que um reflexo: é uma forma de compreender e de fazer compreender. Há investigação, ao mesmo tempo que demonstração, na montagem" (AMIEL, 2010, p. 56).

Concepção que nos leva a compreender como a estrutura do filme não se limita à organização sequencial de eventos, mas propõe uma experiência de percepção e interpretação em que o espectador é desafiado a construir sentidos a partir dos contrastes visuais narrativos.

Além disso, Amiel (2010) enfatiza que a montagem funciona como um espaço de choque e um meio de abarcar o mundo, evidenciando conflitos em diferentes níveis: plásticos, dramáticos e diegéticos (AMIEL, 2010, pág. 55).

Ademais, a fluidez narrativa do filme é resultado de um trabalho meticuloso na edição, que ajusta o ritmo e cria transições que evocam tanto continuidade quanto ruptura. Amiel (2010) observa que "o *cutting* realiza a operação técnica: a sua importância está longe de ser negligenciável. O ritmo exato do filme no curso dos planos, a sua fluidez e seu dinamismo interno provêm em parte das escolhas do montador" (AMIEL, 2001, p. 9-10). Essa afirmação ressoa com a maneira como "A Versão Persa" conduz seu espectador por meio de cortes que criam um fluxo dinâmico, ora conduzindo a narrativa com suavidade, ora enfatizando choques culturais, reforçando, assim, a complexidade da identidade da protagonista e os atravessamentos históricos e culturais que moldam sua trajetória.

A montagem do filme, ao invés de apenas conduzir a história, reorganiza os fragmentos da experiência da protagonista, atribuindo-lhes novos significados.

Outro aspecto relevante é o modo como o filme se apropria da estética do fragmento. Amiel (2010) observa que

"(...) a estética do fragmento não é incompatível com um princípio narrativo: é muitas vezes complementar. Ela permite, num dado momento, inverter o ponto de vista. Abandonar o fio principal para habitar, pelo olhar ou pela consciência, subitamente, o mundo à parte" (AMIEL, 2001, p. 51).

Esse princípio pode ser percebido em *A versão persa*, que intercala cenas da vida da protagonista com flashes de memória e representações simbólicas, reforçando sua sensação de deslocamento.

Além disso, a montagem significante desempenha um papel crucial na construção do sentido do filme. Amiel (2010) argumenta que "justapondo duas realidades *a priori* sem medida comum, esta montagem que se torna 'discurso' [...] obriga cada uma destas realidades a assumir um sentido novo, a ser olhada de outra forma, a entrar na lógica de um significado diferente" (AMIEL, 2001, p. 49).

A versão persa explora esse mecanismo ao unir imagens contrastantes que ressignificam o espaço e o tempo vividos pela personagem, reforçando o impacto da imigração e do hibridismo cultural.

Considerações finais

A análise de *A versão persa* (2023) à luz das decolonialidades americanas permite concluir que a montagem cinematográfica não é meramente uma etapa técnica de pós-produção, mas um profundo gesto ontológico e político. A pesquisa demonstra que a "montagem do conflito" é o mecanismo formal que materializa a subjetividade (i)migrante no cinema decolonial contemporâneo.

O conceito de estereoscopia narrativa (fundamentado no "olhar *ch'ixi*" de Silvia Rivera Cusicanqui) revela-se uma ferramenta essencial e útil para compreender o cinema decolonial atual. Ao usar ao seu favor a fusão de temporalidades conflitantes, a montagem preserva as tensões entre (no caso de *A versão persa*) o passado iraniano e o presente estadunidense, mantendo a alteridade viva através da "fissura" do corte.

Conclui-se que a decolonialidade na obra se manifesta pela fragmentação. Ao utilizar *split screens*[361], imagens de arquivo e mudanças abruptas de gênero (cinematográfico), a montagem subverte o tropo do "Sonho Americano" e a expectativa de uma narrativa de integração linear. Em vez disso, oferece um mosaico de identidades que coexistem sem se dissolverem.

As escolhas técnicas/gestos de montagem (desde o *cutting*[362] rítmico influenciado pela estética pop até a quebra da quarta parede) atuam como "tradutoras' de uma identidade híbrida. A montagem do filme não busca uma verossimilhança clássica; antes, estabelece uma montagem que força o espectador a habitar o espaço do "entre".

361 | Telas divididas.
362 | Corte rítmico.

Em última análise, este trabalho reforça que a montagem é um local de choques. Em *A versão persa*, os gestos de montagem transformam rupturas geopolíticas em experiência sensorial. A obra figura como um exemplo potente de como a práxis decolonial pode reconfigurar a gramática cinematográfica, propondo novos modos de ver, sentir e resistir politicamente no campo do audiovisual.

Referências

AMIEL, V. *A estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente

en crisis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SZAFIR, M. *Design (tele-)audiovisual*: os gestos de montagem em Black Mirror. Aninki, v. 6, n. 1, 2019.

As casas: montagem de ideias no cinema de Andrei Tarkovski[363]

The Houses: montage of Ideas in the cinema of Andrei Tarkovsky

Milena de Lima Travassos[364]
(Doutorado – UNIAESO)

Resumo: Cenas marcadas pela presença de casas nos filmes *O Espelho*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*, de Tarkovski, são *lidas* em uma tradução *alegórica* em diálogo com Benjamin e Agamben. Aspectos estéticos e conceituais dessas casas nos conduziram para as ideias de Casa-bosque, Casa-templo e Casa-cópia. Nos atemos ao que é visível e confere linguagem às cenas, à presença da direção de arte. Acompanhada por Inês Gil e Vera Hamburger, afirmamos a direção de arte enquanto procedimento criador de atmosferas.

Palavras-chave: Tarkovski, Direção de arte, Casa, Alegoria, Montagem de ideias.

Abstract: Scenes marked by the presence of houses in Tarkovsky's films *Mirror*, *Nostalghia*, and *The Sacrifice*, are *read* in an *allegorical* translation in dialogue with Benjamin and Agamben. Aesthetic and conceptual aspects of these houses led us to the ideas of the Forest-House, Temple-House, and Copy-House. We focus on what is visible and gives language to the scenes, on the presence of art direction. With Inês Gil and Vera Hamburger, we affirm art direction as a procedure that creates atmospheres.

Keywords: Tarkovsky, Art direction, House, Allegory, Assembly of ideas.

Cenas marcadas pela presença de casas nos filmes *O Espelho*, 1975, *Nostalgia*, 1983 e *O Sacrifício*, 1986, do diretor russo Andrei Tarkovski, são *lidas* em uma tradução alegórica. Aspectos estéticos e conceituais dessas casas me conduziram para as ideias de Casa-bosque, Casa-templo e Casa-cópia. Me ative ao que é visível e conferiu linguagem às cenas; portanto, à presença da direção de arte enquanto procedimento criador de visualidade nos filmes. Nessa leitura, o pensamento de Walter Benjamin e Giorgio Agamben, somaram-se ao de Inês Gil e Vera Hamburger.

A casa, nesses filmes, reforça a sua importância como ambiente responsável por acolher relações, emoções e memórias familiares. Confere peso imagético e narrativo à obra do diretor, e contribui para construção da atmosfera fílmica (GIL, 2005) desejada para as cenas. Em cada obra mencionada, tal lugar é envolvido em novas camadas de significação. No filme *O Espelho*, entendo a casa da matriarca como natureza imemorial, em *Nostalgia*, a morada longínqua do poeta, converte-se em espaço sagrado e em *O Sacrifício* em presente revelador dado ao pai.

363 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ALEGORIAS E PRODUÇÕES DE SENTIDO.
364 | Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ). Professora do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário AESO Barros Melo – UNIAESO. Tem como foco de estudo a teoria da imagem no audiovisual.

Casa-bosque[365]

No filme O Espelho[366], aproximo a casa da ideia de natureza imemorial, constituída por um tempo Kairós. *Um* bosque abriga a casa. *Ela é arejada, com amplas janelas, erguida de madeira. Nela vivem Marússia, seus dois filhos, Aliocha e Marina, e um marido ausente.*

A passagem do tempo fez com que a casa fosse completamente integrada ao bosque que antes a cercava. Assim, temos a Casa-bosque. Ela, que fora sólida, agora é resto incrustado na terra. *O espaço familiar converteu-se em campo aberto. Ruiu, dissolveu. A casa já continha um devir bosque – pois erguida da mesma matéria – perde paredes, piso e teto. Desaparece, desmorona vagarosamente na terra. O tempo agiu sobre ela, desfazendo-a, alargou suas dimensões. Integrou-a por completo ao bosque que a cobiçava.* No poço*, que um dia lhes serviu água,* objetos em desuso *estão envoltos por lodo e espessa lama*.

A cena em questão ocorre sob uma suave luz de fim de tarde. Trata-se da cena final. Sonoricamente, é acompanhada pela primeira parte da sinfonia Paixão segundo São João*, de* Johann Sebastian *Bach.* Uma mulher surge do bosque, é Marússia, a mãe já envelhecida. Ela vai ao encontro dos seus filhos – Aliocha e Marina ainda crianças. Os três caminham por um descampado*, espaço amplo, aberto, sem paredes*. As sobras da habitação ficam para trás. Eles têm pressa*, nada carregam*. O trajeto é feito a pé, estão leves, estão rápidos. Vivem esse ambiente de perto, o conhecem. Experimentam a força destinada unicamente àquele que percorre um caminho por dentro. Nesse caso, a distância entre o caminhante e o percurso é suprimida. Nessa área alargada, o tempo respira com folgas.

O tempo agiu no corpo da mãe; envelhecida, guia seus pequenos filhos. Entre eles há um descompasso cronológico. Se os traços fisionômicos da mãe mostram a sua velhice, os dos filhos não deveriam mostrar sua juventude. O tempo impresso em seus corpos os afasta, mas eles estão lá, lado a lado, a caminhar. Passado e presente convertem-se em ocorrido e agora. A relação entre eles não é mais temporal, nem contínua, é dialética. Momento-tensão em que a imagem-dialética salta. Instante caro a Benjamin: "[...] a imagem é a 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, 2006, p. 504). A dialética que imobiliza mãe e filhos nesse caminhar, mostra um entrelaçamento de diferentes tempos e uma proximidade *com a* natureza.

Mãe e filhos se deparam com um momento inicial onde o homem ainda não se distanciara da natureza. Espaços fundidos: *C*asa-bosque. Corpos unidos: mãe-filhos. Junção de tempos. Comunhão entre homem e natureza. Os corpos entram cada vez mais no bosque. Eles deixam para trás o último indício de urbanização: um poste em forma de cruz, e a seu lado, a jovem mãe.

365 | A cena analisada do filme *O Espelho* inicia em: 1:38:13.
366 | Direção de arte Nicholas Dvigubsky (1936–2008, franco-russo) e Cenário: A. Merkulov, Figurino: Nelly Fomina. Maquiagem: Vera Rudina.

Não há diálogos. *A* música *a ritmar a caminhada* cessa, dá lugar aos ruídos do bosque *e a um grito do menino*. *Tal grito* inaugura o novo percurso. Une-se à linguagem muda da natureza. A casa, que um dia fora núcleo familiar, vivificado por memórias, converte-se em algo imemorial. Extremamente antigo, imortal e inesquecível: *C*asa-bosque.

Casa-templo[367]

Em *Nostalgia*[368], a presença da casa é sempre uma visão, pensamento, sonho do poeta russo Andrei em viagem pela Itália; um fragmento da terra natal. Em um dos sonhos-pensamentos do poeta, vemos, por um breve espaço de tempo, o seu interior. A casa tem paredes claras e piso escuro. No entanto, ao longo do filme, sua fachada e área externa aparecem em vários momentos acionados por Andrei. Em torno dela existem algumas árvores e um lago. Além do viajante, sabemos que sua esposa e filhos também a habitam, mas, em uma cena no início do filme, não são eles que nosso personagem na Itália vislumbra próximo à sua casa na Rússia. Na frente dela ele vê um anjo. Ao olhar para o horizonte, lá está a casa. Ninguém está por perto, só esse incomum personagem, o anjo que caminha em direção à sua entrada e lhe retribui o olhar. A casa está guardada, mesmo na sua ausência, a casa está guardada. Morada sagrada, a Casa-templo, a acompanhar o poeta em seu percurso. Ela, mesmo longe, está sempre próxima. É presença constante nas visões e lembranças de Andrei. Na Itália, ele faz sua casa na Rússia se aproximar.

O corpo do poeta russo pouco se move, é lento. Toda a cena é lenta. Ela nos mostra o rosto de Andrei sob um céu do qual só vemos indícios. No seu semblante, melancolia e sobriedade. Andrei é assim, de gestos e feições enfastiados. Suporta um peso do qual não pode livrar-se: a memória da sua casa e terra. Em um dia frio e sem cor, nos olha com profundidade, mas logo desvia, olha para o alto e para o lado. Ao som de sinetas, uma pena branca cai sobre sua cabeça e escorrega por seu corpo. Fragmento perdido da asa do anjo? Arrisco afirmar que pena pertence a Andrei, assim como a veste branca a seus pés. Resquícios da sua história, da sua tarefa: não esquecer seu lar e faze-lo se aproximar.

A casa é presença marcante ao longo do filme. Para onde quer que nosso personagem vá ela estará com ele. De olhos abertos ou serrados, lá estará a casa. É manifestação íntegra sedimentada na alma do melancólico viajante. Mas Andrei é homem sedentário, mesmo em viagem, permanece em sua morada. Desloca-se, porém, não se afasta dela. Viaja para confirmar a falta que sente de um lugar que o envolva e compreenda. Guarda esse lugar e é guardado por ele. Sua casa é espaço sagrado de comunhão, um templo. Esse viajante é reflexo do anjo por ele avistado. Deseja o que o anjo realiza: pisar o solo da terra natal. Voltar a olhar os seus sem distância. Não unicamente para a aliança em seu dedo que também os liga a eles.

Volto a perguntar, a veste branca e em desuso aos pés de Andrei seria do anjo? Andrei seria o anjo? Sim, é ele o anjo, aquele que, segundo Benjamin, se projeta no tempo e no espaço. O que guarda e carrega consigo o passado, a tradição, a história, o aqui e agora; igualmente, é

367 | A cena analisada do filme *Nostalgia* inicia em: 00:12:28
368 | Direção de arte de Andrea Crisanti (1936-1912, Itália), com cenários de Mauro Passi e figurinos de Lina Nerli Taviani.

aquele que destrói e renova – redime – tudo isso. Sua presença é "aurática" e "alegórica". "Aurática" ao fazer o próximo – a Itália – distanciar-se; e "alegórica", ao fazer o longe – a Rússia – aproximar-se nessa montagem heterogênea composta de tempos e ideias.

O anjo-Andrei sobrevoou o poeta-Andrei, deixou cair uma pena e, ao longe, lhe retornou o olhar. O poeta na Itália, o anjo em algum lugar da Rússia. Os dois, da mesma forma que as duas mães em *O espelho*, são duplos. Um habita espaços distintos, o outro diferentes tempos. Imagens dialéticas a lampejar, refletem e unem extremos (BENJAMIN, 2006, p. 515). O poeta ao olhar para o lado vê o anjo, vê a si mesmo.

Presenças tênues atravessam essas imagens. Sons de água corrente e vozes ao longe a balbuciar algo incompreensível. Lamentos impotentes a clamar o retorno do corpo de Andrei, seu pensamento já está lá. Na Itália ele guarda e reflete-se na sua casa russa. Lar sagrado e profano. Velado por um anjo e enraizado na terra. Casa-templo repleta de ar e raízes. Onde quer que seu habitante esteja ela estará a mirá-lo. Enquanto estiver arejada e habitada, a casa permanecerá. O mesmo lar, na cena final do filme, repousa protegido pelas ruínas da grande abadia sem teto de San Galgano (Itália/Toscana). A Casa-templo, extensão da abadia abertas para o céu.

Casa-cópia[369]

No filme O Sacrifício[370], a casa da família é convertida em um presente miniaturizado dado por um filho ao seu pai, Casa-cópia. Miniatura da ampla casa de Alexander, Adelaide, sua esposa, e de seus dois filhos. A noite se aproxima, a casa está sendo preparada para a comemoração do aniversário de Alexander. Em uma cena externa *do meio do filme*, vemos o aniversariante diante da sua casa, do reflexo dela em uma poça d'água e de sua réplica. Original – paradigma –, especular e cópia.

O multiplicado nessa imagem não é mais um corpo – velha e jovem mãe ou homem-anjo – e sim, uma casa. O patriarca caminha no entorno da casa, procura por seu filho. Nesse vagar, depara-se com esse inquietante objeto: a miniatura da sua casa. Ao som de aviões que perduram da cena anterior e se convertem em som de vento, o aniversariante se curva para observar melhor seu achado. Constatar o que vê a seus pés. Receoso, olha para o chão. E lá está a terceira casa, idêntica à sua, mas em tamanho reduzido. Espanta-se com aquele pequeno objeto em meio à lama. Estranha tal aparição e exclama: "Quem fez isto?! Os Deuses?!". Alexander é tomado por um sentimento de temor. Vê subjugado a si algo que lhe é tão caro – a casa dos sonhos – o faz estremecer. O poder de erguê-la com suas mãos o enche de receio.

Ainda tomado pelo espanto desse encontro, Alexander avista a servente da família a caminhar em meio às árvores. Chama o seu nome: "Maria!". Ela assusta-se ao ouvi-lo. Maria é reservada, pouco dada à conversa. Ao aproximar-se dela, indaga: "Quem fez isto?". Referindo-se ao seu achado. Maria responde: "Foi o menino". "Mas o que é aquilo?", insatisfeito, continua a questioná-la. "Ele fez isto para você. É seu presente de aniversário que ele fez, junto com Otto, o carteiro", personagem cercado por enigmas.

369 | A cena analisada do filme *O sacrifício* inicia em: 00:44:05.
370 | Cenário de Anna Asp. Figurino: Inger Pehrsson.

Deve ser mesmo assustador receber algo em tamanha correspondência consigo. A *C*asa-cópia é uma dádiva. Oferenda que só cabe ao ofertado. "Os presentes precisam corresponder tão profundamente ao presenteado que ele se assuste" (BENJAMIN, 1995, p. 36). Assim sucedeu com o pai. A preciosa oferenda, artefato recém-confeccionado por seu filho e o misterioso carteiro, comporta a atenção do olhar e verdade das mãos. Em um presente oferecido pelos Deuses haveria uma magia misteriosa, o incompreensível. No de um filho – uma criança – há a magia verdadeira, imaginação e brincadeira. Otto e o menino, artífices que recriaram o macro no micro, exercem sua capacidade de gerar semelhança. A cópia tornou-se independente do seu modelo e dos seus criadores. No encontro com Alexander ela é pura astúcia.

A *C*asa-cópia, presente revelador, desperta Alexander. O fazer ver no pequeno a dimensão colossal tomada por sua tão desejada casa. De morada, transmutou-se em prisão, labirinto. A revelação é feita em um dia marcado no calendário, data do nascimento de Alexander. Nesse dia frio e festivo ele faz um sacrifício *inesperado*, ateia fogo em sua casa.

Criação e destruição

A presença dessas casas, sua forma*, ideias* e atmosfera estão implicadas na moral criadora de Tarkovski. *Em seu livro* Esculpir o tempo*, o autor cita um poema do pai,* Arseni Tarkovski*, intitulado* Vida, vida*. O segundo verso faz uma associação entre viver na casa e, por isso, a mantê-la de pé: "*Vive na casa – e a casa continua de pé. Vou aparecer em qualquer século. Entrar e fazer uma casa para mim." *(TARKOVSKI, 2010, p. 169). De alguma forma, Tarkovski reforça a importância desse espaço e o mantém de pé nos três filmes. Neles, as casas são elementos isolados e cercados pela natureza.* O que toma a dianteira nesse cinema é o enigma de uma percepção, é o ver e ouvir algo inseparável de uma imersão sensorial sem direcionamentos precisos. A afecção não vem acompanhada de legendas explicativas.

A cenas destacadas comportam dados da linguagem cinematográfica*,* mas também atuam nelas o trabalho de uma direção de arte empenhada "na criação de atmosferas particulares a cada momento do filme e na impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa" (HAMBURGER, 2014, p. 18). A relação entre imagens, enquadramentos, ritmos, sons, cores, configuram um espaço energético composto por forças visíveis e invisíveis, que desencadeiam sensações e afetos. (GIL, 2005). Com atenção e minúcia, a direção de arte conferiu forma material e visualidade a cada uma das ideias de casa almejada pela direção. Tais ideias se abrem para olhares atentos de novos espectadores.

Ao pensar *a presença de casas n*esses fragmentos de movimento-duração, reativei a beleza impressa neles introduzindo descrições do que é visto e ouvido e, logo em seguida, me aventurando em uma leitura alegórica benjaminiana desses elementos, pois a montagem *de ideias*, a irradiação de sentido nela ganham lugar. As palavras diante dessas cenas exerceram uma ação criadora e destruidora; criaram semelhanças, reuniram fragmentos, irradiaram novos sentidos.

Referências

BENJAMIN, W. *Ensaios reunidos*: Escritos Sobre Goethe. São Paulo: Editora 34, 2009.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Trad. Portuguesa. Origem do Drama Trágico Alemão. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. Walter Benjamin – Origem do drama trágico alemão. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

DELEUZE, G. *O que é o ato de criação?* In: DUARTE, R. (org). O belo autônomo – Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

GIL, I. *A atmosfera no cinema*: O caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre o onirismo e realismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

HAMBURGER, V. *Arte em cena*: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Ed. Senac e Edições Sesc, 2014.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

As Telenovelas Brasileiras e o Engajamento Melodramático[371]

Brazilian Telenovelas and Melodramatic Engagement

Montez José Oliveira Neto[372]
(Mestrando – UFPE)

Resumo: Este artigo propõe o conceito de "engajamento melodramático", investigando como a estrutura do melodrama, baseada no maniqueísmo e no *pathos*, foi transposta para a economia da atenção das redes sociais. Partindo da trajetória das telenovelas brasileiras e de teóricos como Brooks (1995) e Xavier (2003), objetiva-se demonstrar como essa dinâmica fomenta a "sinalização de virtude", transformando a moralidade em ativo financeiro e a narrativa em veículo de controle social neoliberal.

Palavras-chave: Melodrama; Telenovela brasileira; Engajamento; Sinalização de virtude; Neoliberalismo.

Abstract: This article proposes the concept of "melodramatic engagement," investigating how the structure of melodrama, grounded in manicheanism and páthos, has been transposed into the attention economy of social media. Based on the trajectory of Brazilian telenovelas and theorists such as Brooks (1995) and Xavier (2003), the study aims to demonstrate how this dynamic fosters "virtue signalling," transforming morality into a financial asset and narrative into a vehicle for neoliberal social control.

Keywords: Melodrama; Brazilian telenovela; Engagement; Virtue signalling; Neoliberalism.

A aglutinação dos termos "engajamento melodramático" pode, inicialmente, suscitar estranhamento. Isso ocorre porque o conceito de "engajamento" — tradicionalmente vinculado à práxis filosófica de autores como Albert Camus e Jean-Paul Sartre — contemporaneamente admite acepções atreladas às dinâmicas comportamentais das redes sociais. Paralelamente, o adjetivo "melodramático" evoca tanto a modalidade estética do melodrama quanto a carga pejorativa historicamente atribuída ao gênero. Não obstante, a partir da década de 1970, revisões críticas passaram a reconhecer o vigor cênico e a relevância sociopolítica dos *weepies*, terminologia associada ao melodrama (WILLIAMS, 1991).

Para a plena elucidação do conceito proposto, faz-se necessária uma análise da articulação dialética entre seus termos. O presente artigo adota um percurso metodológico inversamente proporcional à organização dos conceitos: inicia-se pela investigação do melodrama, fundamentada em suas bases estéticas e em seus pilares, a moralidade e o *pathos*, para, posteriormente, correlacioná-la às dinâmicas de engajamento nas redes sociais. Sob essa ótica,

371 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 2 – INTERMIDIALIDADES, TECNOLOGIAS E MATERIALIDADES FÍLMICAS E EPISTÊMICAS DO AUDIOVISUAL – Sessão 2.
372 | Mestrando em Comunicação e bacharel em Cinema (UFPE), com pesquisa voltada ao melodrama e ao neoliberalismo.

a pesquisa propõe o exame do *remake* da telenovela *Vale Tudo* (2025), adaptada por Manuela Dias a partir do texto original de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. A escolha deste objeto encontra justificativa tanto pela hegemonia cultural do gênero no Brasil quanto pela instrumentalização do melodrama como vetor de subjetividades neoliberais no engajamento digital.

Nesse sentido, a presente investigação caracteriza-se como um esforço teórico que visa convergir linhas de pesquisa para a formulação do conceito de "engajamento melodramático". Por tratar-se de uma investigação em estágio preliminar, as proposições aqui apresentadas constituem-se mais como hipóteses de correlação do que como postulados definitivos, embora se delineie um percurso analítico fundamentado em um esclarecimento conceitual.

Do melodrama

Os primeiros registros do melodrama datam do século XVIII, período das revoluções burguesas na França. Anos antes, devido a uma ação praticada pela censura, as peças teatrais dialogadas eram apresentadas apenas para a aristocracia nos teatros de primeira grandeza, levando os teatros de "segunda categoria", como eram chamados, a encenar por meio de recursos como a música, o gestual, o cenário ou a iluminação. O ponto de ruptura se deu em 1789, com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, indicando uma mudança nos princípios sociais, colocando-se em oposição aos antigos valores aristocráticos. O melodrama, então, se tornou um veículo capaz de representar os embates da burguesia e do Antigo Regime, registrando "[...] a luta de uma consciência burguesa moral e emocionalmente emancipada contra os vestígios do feudalismo" (ELSAESSER, 1991, p. 70, tradução nossa).

Em outros termos, o melodrama pode ser considerado um dos produtos mais importantes da modernidade. Foi através dele que as inseguranças da vida moderna se convergiram, refletindo as ansiedades morais, culturais e econômicas do momento através de uma forma dramática. Como esclarece Walkowitz (1992, p. 86, tradução nossa):

> Tanto na forma quanto no conteúdo, o melodrama era um gênero apropriado para o público da classe trabalhadora, evocando a instabilidade e vulnerabilidade de sua vida no mercado instável do início do século XIX, onde os padrões tradicionais de deferência e paternalismo haviam sido corroídos. Abaixo da ordem superficial da realidade, espreitava um terrível segredo que poderia eclodir inesperadamente com violência e irracionalidade.

A partir desse pensamento, pode-se inferir que o melodrama surge como uma linguagem capaz de desvelar e expor o universo moral de uma era pós-sagrada, caracterizada por uma desconstrução das certezas tradicionais (BROOKS, 1995, p. 15). Sem as certezas absolutas da religião ou da tradição — esse período está associado ao declínio do racionalismo —, a sociedade buscava novas formas de entender o bem e o mal. O melodrama, então, preencheu essa lacuna, oferecendo, através do maniqueísmo e sua consequente simplificação do mundo, "[...] uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*" (XAVIER, 2003, p. 91, grifo do autor). Em outros termos, processos sociais complexos eram simplificados a fim de gerar certo engajamento em seu público. Estes, movido pelo *pathos* — uma das carac-

terísticas perenes do melodrama, definida como uma reação visceral de dor ou empatia por um personagem que sofre injustamente — se envolvem emocionalmente. Esse engajamento leva o espectador a tomar partido, a amar o mocinho e odiar o vilão, validando um sistema moral simplificado. A telenovela brasileira é um exemplo dessa dinâmica em um processo de maximização do *pathos*.

A estrutura narrativa do melodrama consolida a relevância artística e sociopolítica das telenovelas no Brasil. Estas últimas levaram intérpretes ao status de ícones da cultura nacional, como também instrumentalizou o fenômeno do *merchandising social*. Através da inserção de temáticas como o alcoolismo, a violência de gênero e a pauta de direitos LGBTQIAP+, as produções atuaram como catalisadoras de debates no espaço privado que reverberaram na esfera pública, culminando em impactos institucionais, a exemplo da aceleração legislativa do Estatuto do Idoso e do Estatuto do Desarmamento (TERRA, 2023). A contemporaneidade, por sua vez, introduz uma nova forma de recepção e interação através das redes sociais, notadamente o X (anteriormente *Twitter*). O *site* atomizou uma performance pública de moralidade, na qual o espectador assume o papel de procurador e juiz ético em tempo real. A dinâmica discursiva contemporânea encontra-se subordinada à lógica algorítmica e à economia da atenção. Segundo Bessi (2014, tradução nossa), a *web* modificou os processos intelectuais, visto que "[...] as grandes redes sociais, com seus conteúdos gerados pelos usuários, estão facilitando o estudo de como a economia da atenção conduz a padrões específicos para a emergência, produção e consumo de informação."

Em outras palavras, a personalização das experiências digitais e a busca pela retenção do usuário formam uma economia cultural baseada na métrica do engajamento (ou cliques). Nesse ecossistema, privilegiam-se padrões de opinião que assegurem a aceitabilidade social em detrimento da pluralidade ou da qualidade dos conteúdos (BESSI et al., 2014). O modelo de negócios dessas plataformas, estruturado pela extração de dados e pela monetização da atenção, incentiva a espetacularização do debate público. Consequentemente, a reflexividade social, antes base do debate em torno do melodrama televisivo, é deslocada para uma mediação pautada pela visibilidade digital e pela performance de moralidade. Para otimizar o tempo de permanência, os algoritmos priorizam fluxos informativos que provocam reações emocionais. Estes mecanismos mimetizam e radicalizam a lógica maniqueísta do melodrama, polarizando o debate entre o "bem" e o "mal" para garantir a retroalimentação da economia da atenção, independentemente da veracidade dos fatos apresentados.

Do engajamento e da virtude

Estabelecidas as premissas acerca da estética melodramática nas plataformas digitais e de sua capacidade de provocar o sujeito-usuário dentro de um olhar maniqueísta de virtudes e vícios, pode-se observar que as características que unem a dramaturgia televisiva às métricas contemporâneas de engajamento funcionam por meio do reducionismo intelectual e ideológico, de forma que a complexidade das dinâmicas sociais é convertida outras formas de significação. Dentro dessa organização, não há nuance, estabelecendo um binarismo onde a virtude e o

vício projetados em personagens diegéticos desembocam em um juízo inquisitório sobre indivíduos reais. Essa dinâmica institui um comportamento dogmático na esfera pública, na qual o receio do "cancelamento" faz com que o indivíduo, alinhado às narrativas hegemônicas, asfixie a pluralidade em favor da performance de moralidade.

Dentro de uma perspectiva neoliberal, esse engajamento emocional é capturado e convertido em ativo financeiro, transformando a indignação em moeda simbólica e ferramenta de *branding*. Assim, a virtude não poderia ser definida em sua vertente ética unicamente, mas também como estratégia de posicionamento de mercado, mercantilização dos afetos e espetacularização da discussão social. A moralidade maniqueísta se torna o princípio fundamental da interação digital. O resultado é um ambiente onde a conformidade moral é recompensada e a dissidência, punida, tudo sob a aparência de um debate espontâneo. O melodrama se tornou a gramática fundamental da interação social online, transformando nossa necessidade de significado e moralidade em uma ferramenta de controle. Então, ao conceituarmos "engajamento melodramático", estamos pensando em um motor para a economia da atenção, onde cada curtida, comentário e compartilhamento é a validação da lógica neoliberal.

Esse engajamento melodramático age como uma pedagogia moral — retornemos a Ismail Xavier—, convocando o público a se posicionar, a ter uma opinião. Nessa dinâmica, o espectador é levado a tomar um lado e a reagir, não importa se o personagem fez algo certo ou errado, mas sim como essa ação se alinha com uma bússola moral pré-estabelecida. A virtude, nesse contexto, vira *marketing*. Essa instrumentalização da moralidade melodramática encontra sua expressão no conceito de *virtue signalling* ou sinalização de virtude, cunhado pelo jornalista britânico James Bartholomew. Segundo Tosi & Warmke (2016), a sinalização de virtude pode ser definida "[…] como a exibição dos próprios valores e convicções morais ao mundo exterior, com o intuito de persuadir os outros sobre a própria pureza moral [...]".

Em outros termos, é uma performance para a audiência, não necessariamente uma expressão genuína de convicção. Em essência, é a exteriorização do maniqueísmo melodramático na esfera pública digital. Se o melodrama tradicional construía sua catarse a partir do embate entre o bem e o mal, o engajamento melodramático vai além, pois, em vez de um conflito que leva à resolução, a lógica da sinalização de virtude busca a extinção do dissenso. A virtude é a instrumentalização do *pathos* melodramático para fins neoliberais. A moralidade melodramática se tornou a engrenagem central de uma economia da atenção, onde a performance pública de "virtude" é a chave para o sucesso e a conformidade.



Figura 1. Captura de tela de *story* publicado pela novelista Manuela Dias no *Instagram*

De *Vale Tudo*

Tomemos como exemplo a postagem no *story* da novelista Manuela Dias (*Figura 1*), responsável pelo *remake* do clássico televisivo *Vale Tudo*. No *reels* que ela compartilha, sinaliza-se uma frase de Odete Roitman, de que o mundo não está preparado para as mulheres livres. A sinalização de virtude não é sobre a pauta da novela, mas sobre a própria pessoa que faz a postagem. Ela se apropria de um discurso forte para sinalizar que ela é a favor da liberdade feminina, sem aprofundar na complexidade da discussão. O público, ao curtir ou compartilhar, reforça essa "virtude" e o ciclo continua. Originalmente, o engajamento melodramático com Odete se manifestava no ódio do público por suas maldades. O prazer da audiência era ver a vilã ser punida. No entanto, hoje ela não é mais a vilã a ser odiada, mas a "mulher livre" que o mundo não consegue lidar. O público que usa a citação está ressignificando a personagem, pegando uma parte de seu poder e o transformando em um símbolo de uma virtude contemporânea: a independência feminina. Quando alguém posta a imagem ou a frase de Odete, essa pessoa está se associando à "liberdade feminina" que a frase representa.

Quando a autora compartilha essa frase ocorre um desvio da função da personagem. Odete, a vilã por excelência que personificava a elite fascista e o vício, é esvaziada de seu significado narrativo e ideológico. Em vez de uma reflexão sobre seu caráter, ela se torna um ícone de performance de virtude nas redes sociais. Essa dinâmica revela que o melodrama não está mais na narrativa que se desenrola na tela, mas na performance do próprio usuário. O abraço à "vilã das vilãs" é a instrumentalização da moralidade em prol do capital social. Compartilhar uma imagem de "Odete feminista" não é um ato de crítica, mas uma sinalização de pertencimento a um grupo, uma forma de acumular curtidas e aprovação. O melodrama tradicional, com sua

pedagogia moral, operava com um contrato claro: o embate entre o bem e o mal, que culminava na catarse e no triunfo da virtude. No novo engajamento melodramático, esse contrato é rompido. O que importa não é mais a jornada do herói ou o castigo do vilão, mas a performance do engajamento. O que antes era um conflito narrativo se torna um controle social, uma ferramenta que fortalece o consenso. O melodrama das redes é sobre a mecânica da atenção e a lógica do mercado. A narrativa se esvazia, e o que resta é um espetáculo de performances de virtude.

Tal noção é intensificada quando se constata que o *remake* de *Vale Tudo* é a produção de maior retorno financeiro da história da TV Globo, com 87 ações de merchandising em pouco mais de 150 capítulos (VAQUER, 2025). Esse dado desenha, mais uma vez, que o engajamento melodramático é um motor de lucro. Essa constatação me leva a uma conclusão alarmante: a indústria do entretenimento não tem mais incentivo para criar obras que avancem em termos narrativos. A busca por interações rasas e superficiais se torna o objetivo principal, pois é nelas que reside o maior potencial de investimento. O engajamento é o verdadeiro produto, e a narrativa é apenas o veículo para vendê-lo. O melodrama, que um dia foi uma ferramenta para a reflexão moral e social, é cooptado por uma lógica neoliberal que o esvazia de seu propósito.

Referências

BESSI, A. et al. The economy of attention in the age of (mis)information. *Journal of Trust Management*, v. 1, n. 12, 2014.

BRAGANÇA, M. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. *Eco-Pós* Rio de Janeiro, v. 10 n. 2: Comunicação & Melodrama, p. 29-47, Jul/Dez 2007.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination*. New Haven/ London: Yale University Press, 1995.

COMO 'Mulheres Apaixonadas' influenciou aprovação de três importantes leis no Brasil. Terra, 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/como-mulheres-apaixonadas- influenciou-aprovacao-de-tres-importantes-leis-no-brasil,2957974744b48583ccfda10166081eb0agv3nf4h.html>. Acesso em: 8 jan. 2026.

ELSAESSER, T. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: LANDY, Marcia (ed.). *Imitations of life*: a reader on film and television melodrama. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1991.

TOSI, J., WARMKE, B. *Moral Grandstanding*. Philosophy & Public Aairs, 2006. p. 197–217.

VAQUER, Gabriel. Novela de maior faturamento da história, 'Vale Tudo' tem uma propaganda a cada 50 minutos. *F5 - Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 set. 2025. Disponível em: https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/outro-canal/2025/09/novela-de-maior-faturamento-da-historia-vale-tudo-tem-uma-propaganda-a-cada-50-minutos.shtml. Acesso em: 21 jan. 2026.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

WALKOWITZ, J. R. *City of dreadful delight*: Narratives of sexual danger in late-Victorian London. Londres, England: Virago Press, 1992.

WILLIAMS, L. *Film Bodies*: Gender, Genre and Excess (2011). Disponível em: <http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/470j/ewExternalFiles/Williams%E2%80%94Film%20Bodies.pdf>. Acesso em: 8 jan 2026.

Pornotopia e desejo masculino hétero no cinema de horror de Fauzi Mansur (1976-1986)[373]

Pornotopia and heterosexual male desire in Fauzi Mansur's horror cinema (1976-1986)

Murilo Barbosa Simões[374]
(Mestrando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Este trabalho investiga, ao longo da vasta filmografia que Fauzi Mansur realiza dentro do gênero de horror na Boca do Lixo entre os anos 1970 e 1980, os elementos narrativos e estéticos através dos quais um regime de verossimilhança pautado pelo conceito de pornotopia age em favor de diferentes manifestações de um certo desejo hétero-masculino imbricado à violência, desenvolvendo-se no grotesco no período explícito da produção.

Palavras-chave: Cinema de horror brasileiro, Estudos de masculinidade, Pornotopia.

Abstract: This article aims to investigate Fauzi Mansur's horror filmography produced in "Boca do Lixo" during the 1970s and 1980s. It analyzes the narrative and aesthetic strategies through which these films build a regime of verisimilitude grounded in the concept of *pornotopia*, supporting a hetero-masculine desire related to violence. Such desire becomes especially visible through the use of the grotesque in the explicit phase of his work.

Keywords: Brazilian horror cinema, Men's studies, Pornotopia.

Fauzi Mansur inicia sua carreira em 1969 na Boca do Lixo em São Paulo, inserindo-se em um ciclo de produções denominadas pela imprensa como pornochanchadas. Contrariando o sugerido pelo sufixo *chanchada*, o escopo de obras realizadas pelo cineasta não compreenderia apenas a comédia e o musical, abarcando o drama, o melodrama, o filme histórico, de cangaço, de aventura, e, especialmente, de horror, gênero pelo qual ele seria lembrado por seis obras na lista de Carlos Primati "100 Filmes brasileiros de horror que devem ser vistos" (2017).

A contribuição de Mansur para o gênero começa em 1976 com *A Noite das Fêmeas*, obra cuja sequência inicial traz quatro mulheres esfaqueando um homem até a morte. A imagem é gráfica, a trilha sonora é densa, a iluminação, escura e a atmosfera, *lúgubre. Mas – revela-se em seguida* – trata-se de uma peça de teatro. A performance destas mulheres, encenada durante um ensaio geral às vésperas da estreia, está sendo severamente julgada por uma plateia formada por figuras masculinas de poder: o diretor (Dionísio Azevedo), o autor (Sérgio Hingst) e

373 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.
[374] | Bacharel em Cinema pela UFF (2023) e em Ciências Sociais pela Unicamp (2013). Diretor dos curtas *Menino de Areia* (2021) e *Deixe o Sol* (2019). Curador do cineclube Carnaval no Fogo no PPGCine-UFF.

críticos (entre eles, Francisco Curcio). Estes últimos cochicham e riem desrespeitosamente. O autor está preocupado com os "maus-tratos sofridos pelo seu texto". E o diretor interrompe as atrizes gritando, acusando-as de "rebolarem demais".

A sequência que abre com mulheres matando um homem subverte-se, assim, em homens dizendo para estas mulheres como elas deveriam matar o homem. Desde já, Mansur propõe um intrincado jogo em que masculinidade hegemônica, escopofilia e violência coordenam os corpos em cena, determinando o que é possível ou real dentro do regime de verossimilhança proposto pela obra. Neste sentido, a diegese fecha-se hermeticamente em uma *pornotopia* movida por regras próprias – conceito que compreenderemos, em linhas gerais, como uma reorganização espacial das subjetividades sexuais e do poder dentro de uma realidade isolada e determinada em si mesma (PRECIADO, 2020). No caso analisado, a *realidade* referida é a imagem cinematográfica.

As atrizes serão envenenadas, iniciando um jogo metalinguístico, uma vez que o envenenamento deveria ocorrer dentro da peça. Ocorrerá, portanto, um duplo feminicídio: o real e o representado. O crítico interpretado por Francisco Curcio sugere à polícia tratar-se de um golpe publicitário: o envenenamento teria sido apenas, novamente, parte da peça. Estimulada por essa hipótese, a linha temporal do filme se embaralha e intencionalmente confunde o espectador. Afinal, tudo é representação e, presumivelmente, pode fazer parte da peça.

A sinopse constante na documentação da distribuidora revela que *A Noite das Fêmeas* carregou, de fato, a ambição de ser uma fita ousada, autoral e singular: "um teste de receptividade popular", que propositalmente confundiria realidade e fantasia; um "delírio parandeliano *[sic]*", "uma fuga à rotina, uma nova experiência" (BRASECRAN DISTRIBUIDORA, IMPORTADORA E EXPORTADORA DE FILMES LTDA., 1976). Tais esforços não convenceram a crítica devido ao seu caráter farsesco. Em coluna publicada no jornal *O Globo* (SIQUEIRA, 1977), Sérvulo Siqueira reconhece que "o universo de representação [do filme] se desloca do seu espaço físico delimitado para o nível da realidade fenomênica das coisas", mas pondera que "tais proposições seriam interessantes se representassem um meio de investigação da realidade para além do simples exercício preciosista técnico-formal que este filme apresenta". Belicosamente, completa:

> As boas intenções se perderam na inocuidade do não ter o que dizer, na sensaboria do seu intelectualizado argumento. A escola da pornochanchada parece estar desencadeando um processo semelhante àquele que durante muito tempo alimentou a indústria de cinema de Hollywood: alguns diretores brasileiros, à falta de bons argumentos, parecem se encaminhar cada vez mais para as virtuosidades de estilo e os truques de linguagem, procurando caracterizar como nobre e "artístico" um produto cujas intenções são sempre as mais grosseiras (SIQUEIRA, 1977).

Interessa-nos que tal crítica, ainda que rigorosa, respalde um argumento consciente elaborado pela própria metalinguagem, conforme manifestado dentro do filme pelo autor da peça em conversa com o diretor: "era uma peça séria, hermética, com mensagem. Para deixar alguma coisa na cuca do espectador. O senhor iria gostar. [...]. Mas, de repente, os personagens começaram a me desobedecer. E foram se vulgarizando.". De maneira espelhada à peça, o próprio

filme apresenta pretensões "herméticas" – quer deixar algo "na cuca do espectador" –, mas se "vulgariza". Em montagem paralela ao monólogo citado, vemos imagens de uma atriz levantando a saia, exibindo as nádegas e as pernas, sensualizando para os homens detentores do poder: o autor e o diretor.

Fato *é que estes filmes denominados pornochanchadas* foram capazes de rir de si mesmos, de não se levarem a sério até mesmo quando construídos justamente sobre a pretensão de serem "sérios". Mais sintomático do que a referida "falta do que dizer", plenamente assumida pela obra, é o fato de essa falta de conteúdo ser necessariamente preenchida pela espetacularização de corpos femininos, e também que a metalinguagem responsabilize a mulher/atriz pela degeneração *da obra:* "[meus] personagens começaram a me *desobedecer*. E foram se *vulgarizando*".

Já no ano seguinte surge a segunda incursão de Mansur no horror: *Belas e Corrompidas* (1977), com recepção igualmente severa. À exceção de Rubem Biáfora, que elogia as atuações, os "cuidados visuais" e a "dosagem precisa dos elementos de choque e de erotismo" (BIÁFORA, 1978), a crítica recebe *Belas e Corrompidas* como mais uma *pornochanchada* banal: "é mais um destes produtos que muitos teimam em conceituar como solidificadores de uma indústria cinematográfica brasileira, mas que são, no mínimo, incompetentes, e, no máximo, irritantes" (FARIAS, 1978).

Isabel (Maria Isabel de Lizandra), a protagonista, é inspirada em Henri Désiré Landru, o Barba Azul, um *serial killer* francês do século XX. O personagem Antero de Sampaio (Abrahão Farc), uma das vítimas de Isabel, apresenta uma visão pouco ortodoxa sobre este sujeito histórico: "pode-se dizer que ele amava as suas vítimas, e com isso pretendia livrá-las do sofrimento, da angústia e da solidão. Porque entre as mulheres que Landru matou não havia uma que fosse bela, feliz ou despreocupada. [...]. Eram mulheres aflitas, tristonhas e sofredoras. Acredito que muitas delas agradeceriam até ao criminoso pelo seu gesto".

No mundo real, alheio à pornotopia de Mansur, os alvos de Landru foram viúvas que perderam seus maridos durante a Primeira Guerra Mundial. Ele as seduzia por correspondência com propostas de matrimônio, as assassinava e roubava suas heranças. A História indica que seus motivos foram, sim, materiais. Já Isabel, uma espécie de viúva-negra, seduz os homens, transa com eles e os mata. Sua ação não carrega necessidades materiais, sendo motivada pela busca de um prazer novamente imbricado à violência. Ela é apresentada como uma mulher perigosa: assim como aquelas do início de *A Noite das Fêmeas*, ela *é* capaz de tomar para si, pela vingança, o controle sobre os homens. Ela é confundida com uma vampira – n*ão apenas porque cria morcegos em sua casa ou porque usa caninos* pontiagudos postiços, mas porque o *vampiro* é justamente esta figura sedutora, que atrai suas vítimas por uma espécie de paixão mórbida, delirante.

Oscilando dubiamente entre o horror e o humor, o filme resolve as suas contradições, mais uma vez, pela subjugação pouco naturalista, levada a cabo por artifícios de roteiro, da figura feminina. O horror torna-se comédia pela desmistificação do elemento fantástico e pela

desconstrução do medo: Isabel não é vampira; os homens não têm medo de morrer. Eles acham "bonito" morrer nos braços e pelas mãos de uma mulher *tão* bela. Todas as suas vítimas, supostamente, "morreram sorrindo". Os assassinatos tornam-se desejáveis; a credibilidade da figura feminina monstruosa vai decaindo perante os homens; a mulher – mesmo a *femme fatale* – torna-se objeto de escopofilia.

A *escopofilia* é definida por Laura Mulvey como "o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador" (MULVEY, 1983, p. 440-441). Um certo cinema seria terreno propício para a concentração deste olhar, uma vez que suas convenções "sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas" (MULVEY, 1983, p. 441). O cinema de horror de Mansur parece ter consciência deste potencial, alargando as possibilidades internas ao regime de verossimilhança pornotópico para submeter as figuras femininas em cena, seja através da metalinguagem, da farsa ou da fantasia. Um olhar masculino, heterossexual, sádico e dominador dissemina-se pela diegese, agindo de modo onisciente, sem a necessidade de um personagem masculino em cena para representá-lo.

Em 1983, enquanto a Boca do Lixo transiciona para a pornografia explícita, Mansur realiza *Sadismo – Aberrações Sexuais*. Ana Maria Kraisler vive Joana, mulher que sofreu um acidente e encontra-se paralítica. "Na inércia dos afazeres domésticos ela abandona-se à *[sic]* fantasias sexuais que alimenta com as manchetes de jornais" (ALFA DISTRIBUIDORA DE FILMES LTDA., 1983)[375]. Partindo desta premissa, o filme apresenta uma grande quantidade de performances eróticas grotescas que identificam o olhar do público à imaginação perturbada da protagonista. Mais uma vez, a obra ludibria o espectador, abusando da "ambiguidade" e das "falsas pistas" (MOTTA, 1973)[376]: a narrativa foca no desejo de uma mulher, mas em nenhum momento lhe dá vazão concreta, relegando-o a um mundo ilusório que dominará cada vez mais a realidade da personagem, tornando-se patológico. Um arco dedicado à fantasia com um guerrilheiro chileno parece até ser real, mas também se revela fruto de uma notícia de jornal. O terço final da obra lembra *A Noite das Fêmeas* (1976) na maneira como oscila várias vezes entre fantasia e realidade.

Em outra sequência, Joana lê uma notícia sobre duas mulheres estupradas e fantasia si mesma, junto à irmã, no lugar das vítimas. A narrativa relaciona o prazer sexual da personagem com a imaginação da própria dor, indicando uma tentativa de enveredar-se por camadas psicossexuais mais complexas (e denunciando a influência do cinema de Walter Hugo Khouri, referência já muito consolidada na Boca do Lixo). O que se alcança, porém, é a conformação do desejo feminino à adesão à violência de gênero. A imagem constrói o prazer visual associando sexualidade heterossexual com agressões desferidas por homens contra mulheres, fundamen-

375 | Notável como a impossibilidade de se ocupar dos afazeres domésticos é sugestivamente associada às origens do delírio na mente de uma mulher.
376 | Carlos Motta anunciara essa tendência no cinema de Mansur em coluna publicada sobre *A Noite do Desejo* (1973), dez anos antes.

tando-se na proposição de que uma dessas mulheres em cena sente prazer em sofrer – ou em imaginar-se sofrendo – tais agressões. E assim o prazer feminino, alçado pela primeira vez, na obra de Mansur, à posição de protagonista, só se torna possível pelo sofrimento.

No mesmo ano, o cineasta estreia no pornô com *Ninfetas do Sexo Selvagem* (1983), uma narrativa pós-apocalíptica que ele intercala com material reaproveitado de outro filme (*Só Restam as Estrelas*, dirigido por Wilson Nunes da Silva). Os dois médias costurados nem sempre se relacionam e sobrepõem-se um ao outro de maneira caótica. O segmento de Mansur, e isto é o mais sintomático, apresenta as mais aberrantes manifestações do *grotesco*, não apenas em seu conteúdo sexual, com muitas cenas de estupro, mas também pela violência simples, a exemplo de uma sequência bizarra em que os personagens degolam um animal vivo e comem a sua carne crua. O lançamento deste filme coincide com o ano que Nuno Cesar Abreu considera derradeiro para a Boca do Lixo: "A verdade nua e crua que 1983 gritou para o cinema da Rua do Triunfo foi que o ciclo da pornochanchada estava encerrado" (ABREU, 2015, p. 136). Encerrado ou não, Mansur seguirá relacionando escopofilia, corpos femininos e violência em fitas de horror com conteúdo explícito.

Pornotópicos por excelência, os filmes dessa fase alcançarão máxima capacidade de "estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia, alterando as convenções sexuais ou de gênero e produzindo a subjetividade sexual como um derivado de suas operações espaciais" (PRECIADO, 2020, p. 126). *As Rainhas da Pornografia* (1984) retrata uma distopia orgiástica liderada por um ser místico capaz de incitar desejo sexual na humanidade com o som de sua flauta. *A Seita do Sexo Profano* (1985) aborda um grupo fechado onde todos os prazeres, em especial os grotescos, são perpetrados através de rituais. *Devassidão Total até o* Último Orgasmo (1986)[377] traz outra realidade hermeticamente fechada: uma prisão clandestina na floresta, onde escravizadas sexuais estão à disposição de seus carcereiros.

Os corpos que habitam as diegeses do cinema de horror de Fauzi Mansur são gerenciados pela necessidade de satisfação imagética imediata de fantasias heteronormativas de sexo e violência. Mesmo que não acenem para a realidade, é nela que estes e outros filmes produzem subjetividade. Supõe-se, talvez, um espectador suscetível como Joana, cativo de fantasias fabricáveis. Neste trabalho de poucas linhas, propõe-se um olhar inicial para as fronteiras entre imagens tão fragilmente herméticas e um certo desejo que motiva e fundamenta tais imagens.

Referências

ALFA DISTRIBUIDORA DE FILMES LTDA. *Sadismo:* sinopse. 1983. Cinemateca Brasileira. Acesso em: 03 mai. 2023.

BIÁFORA, R. *Belas e corrompidas*. Estado de S. Paulo: São Paulo, 12 fev. 1978. Cinemateca Brasileira. Acesso em: 03 mai. 2023.

BRASECRAN DISTRIBUIDORA, IMPORTADORA E EXPORTADORA DE FILMES LTDA. *A noite das fêmeas:* sinopse. 1976. In: Depósito Jairo Ferreira. Cinemateca Brasileira. Acesso em: 03 mai. 2023.

CÁNEPA, L. L. *Medo de quê?*: uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado) – Uni-

377 | A filmografia de horror de Fauzi Mansur se completa com *Karma – Enigma do Medo* (1984), *Atração Satânica* (1989) e *Ritual Macabro* (1990), que não serão abordados no recorte deste artigo.

versidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FARIAS, M. R. *"As feras do sexo"*: um bocejo. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 19 mai. 1978. Local: Cinemateca Brasileira. Acesso em: 03 mai. 2023.

FREIRE, R. L. *A ideia de gênero no cinema brasileiro:* a chanchada e a pornochanchada. In: Estudos de cinema e audiovisual – Socine: São Paulo, v. 10, 2010.

MOTTA, C. *A noite do desejo*. Estado de São Paulo: São Paulo, 09 dez. 1973. Cinemateca Brasileira. Acesso em: 03 mai. 2023.

MULVEY, L. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.), A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

PRECIADO, P. *Pornotopia:* PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: N-1 edições, 2020.

PRIMATI, C. **100 Filmes brasileiros de horror que devem ser vistos**. 2017. Disponível em: https://www.imdb.com/list/ls070258047/. Acesso em: 29 out. 2025.

SIQUEIRA, S. *A noite das fêmeas*. O Globo: Rio de Janeiro. 20 mar. 1977. Cinemateca Brasileira. Acesso em: 03 mai. 2023.

O tempo fílmico no cinema de André Novais: Temporada (2018) e a lentidão como resistência[378]

Filmic time in André Novais' cinema: Temporada (2018) and slowness as resistance

Natasha Roberta dos Santos Rodrigues[379]
(Doutoranda - Universidade Estadual de Campinas)

Resumo: A afirmação do trabalho de André Novais no cinema negro fala da necessidade de reconhecer pessoas negras no audiovisual brasileiro. A especificidade do tratamento temporal em *Temporada* (2018) permite, porém, invocar análises intercruzadas com o campo do cinema lento. Diante de uma racionalidade neoliberal empreendedora e hiperprodutivista, a lentidão, no cinema feito por Novais, pode oferecer uma proposta artística crítica e resistente a tal dinâmica social e subjetiva.

Palavras-chave: cinema lento; André Novais; cinema negro; tempo e cinema; Filmes de Plástico.

Abstract: The affirmation of André Novais' work in Black cinema speaks to the need to recognize Black people in Brazilian audiovisual media. The specificity of the temporal treatment in *Temporada* (2018) allows, however, for cross-referenced analyses with the field of slow cinema. In the face of an entrepreneurial and hyperproductive neoliberal rationality, slowness in Novais' cinema can offer an artistic proposal that is critical and resistant to such social and subjective dynamics.

Keywords: slow cinema; André Novais; Black cinema; time and cinema; Filmes de Plástico.

O longa-metragem *Temporada* (2018), dirigido por André Novais, retrata a chegada de Juliana, mulher cisgênera negra, à cidade de Contagem após sua aprovação em um concurso público municipal. Ao deixar Itaúna (MG), sua cidade de origem, a sanitarista passa a viver sozinha na nova casa, enquanto aguarda a vinda do marido. Nesse período de transição, a personagem se apropria gradualmente do espaço urbano, estabelece vínculos com vizinhos, percorre ruas e quintais e desempenha suas atividades profissionais no combate aos focos do mosquito da dengue. De postura silenciosa e atenta, Juliana atravessa o cotidiano em estado de observação, sustentando a espera que não se dirige apenas ao companheiro, mas à possibilidade de um futuro mais promissor. A experiência do luto pela morte da mãe e a perda recente de uma ges-

378 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO (RE)EXISTÊNCIAS NEGRAS E AFRICANAS NO AUDIOVISUAL: EPISTEMES, FABULAÇÕES E EXPERIÊNCIAS.
379 | Bacharel em Midialogia (UNICAMP), mestre em Multimeios (UNICAMP), com dissertação premiada pela SOCINE (2024). Diretora, roteirista e pesquisadora. Doutoranda em Multimeios (UNICAMP).

tação atravessam sua trajetória, afetando de modo decisivo a relação conjugal. O silêncio que acompanha o luto intensifica-se com a ausência do parceiro, e a resposta sensível do filme à dor da perda, da solidão e do abandono se constrói na vivência dilatada da passagem do tempo.

Coprodutor da Filmes de Plástico — produtora sediada em Contagem e formada por Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia — André Novais[380] desenvolve uma filmografia consistente, reconhecida nos circuitos nacional e internacional[381]. Parte-se, nesta pesquisa, da hipótese de que seu cinema estabelece diálogo com a noção contemporânea de *slow cinema*, mobilizando a lentidão como procedimento narrativo e matéria expressiva. A partir de uma leitura crítica de *Temporada*, propõe-se refletir sobre a racionalidade neoliberal e suas lógicas hiperprodutivistas. Em contraste com esse regime temporal, a adesão à lentidão nos filmes de Novais favorece a construção de subjetividades e afetos complexos, oferecendo alternativas humanizadoras de experiência do tempo no campo do cinema negro brasileiro.

Tempo e razão neoliberal

Em razão da mudança recente, a casa de Juliana apresenta-se quase vazia. O espaço doméstico é atravessado pela suspensão e pela espera, em contraste com o ambiente de trabalho, que se constitui como território de deslocamento, circulação e interação. Ao se inserir no novo ofício, Juliana percorre as ruas da cidade, dialoga cotidianamente com moradores e compartilha informações com colegas. Seus trajetos, frequentemente registrados em planos gerais, englobam o céu, as casas e as vias urbanas, inscrevendo seu corpo na paisagem. Em *Temporada*, o trabalho não se reduz à lógica da exploração, mas se configura como um tempo de trocas, aprendizado, convivência e pertencimento comunitário.

380 | São alguns de seus trabalhos como diretor: *Uma homenagem a Aluízio Neto* (2004), *Fantasmas* (2010), E*stado de sítio* (2011, co-direção de Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta), *Domingo* (2011), *Pouco Mais de um Mês* (2013), *Ela volta na quinta* (2014), *Quintal* (2015), *Temporada* (2018), *Rua Ataléia* (2021), *Nossa Mãe Era Atriz* (co-direção com Renato Novaes, 2023), *Quando Aqui* (2023), *Roubar um Plano* (co-direção com Lincoln Péricles) e *O Dia Que te Conheci* (2023).
381 | Principais prêmios de *Temporada* (2018): Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Filme de longa-metragem pela Mostra Competitiva, Melhor Atriz, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Direção de Arte, Melhor Direção de Fotografia; Belfort Film Festival – Melhor Filme Júri Público; Festival de Cinema Ivilhema – Melhor Direção e Melhor Atriz.



Figura 1 - Imagem do filme ***Temporada*** (2018, de André Novais)

O avanço do capitalismo em sua forma neoliberal institui estruturas de dominação social reconfiguradas, entre elas uma política do tempo que incide diretamente sobre novas formas psíquicas de sujeição. Ao promover a autoempresarialidade, a autogestão e a responsabilização individual, o neoliberalismo articula procedimentos e tecnologias que moldam modos de agir, pensar e sentir (GAGO, 2018). Os chamados dispositivos de eficácia, conforme Dardot e Laval (2019), operam no controle do corpo e da mente, organizando trabalho, moradia, lazer e descanso segundo o ideal do sujeito produtivo e calculador.

Para garantir o funcionamento desse circuito intensificado de produção e consumo, faz-se necessária a constituição de uma subjetividade específica, resultante da gestão contínua das mentes. Essa psicopolítica engendra sujeitos progressivamente incapazes de estabelecer relações desinteressadas, permanentemente capturados por lógicas de desempenho e competição (HAN, 2023).

> [...] o regime neoliberal de dominação se apropria completamente das tecnologias do eu, nem que a otimização permanente de si como técnica de si neoliberal não seja nada mais do que uma forma eficiente de dominação e exploração. O sujeito neoliberal de desempenho como "empresário de si mesmo" explora-se voluntária e apaixonadamente. [...] A técnica de poder do regime neoliberal assume uma forma sutil. Não se apodera do indivíduo de forma direta. Em vez disso, garante que o indivíduo, por si só, aja sobre si mesmo de forma que reproduza o contexto de dominação dentro de si e o interprete como liberdade. Aqui coincidem a otimização de si e a submissão, a liberdade e a exploração (p. 44).

O sujeito de desempenho, concebido como "empresário de si mesmo", passa a se explorar voluntariamente, confundindo submissão com liberdade (HAN, 2015). Inserida na lógica temporal contínua do 24/7[382], essa racionalidade elimina intervalos e variações próprias da experiência humana, deslegitimando ritmos singulares e tornando os indivíduos mais suscetíveis às formas

382 | A sigla numeral 24/7 diz respeito à divisão do tempo em vinte e quatro horas por dia e sete dias por semana; neste caso, diz respeito ao horário de funcionamento dos mercados e, portanto, do trabalho e do consumo.

de controle (CRARY, 2016). Embora seja o elemento propulsor de sua mudança e de novos vínculos, a dimensão do trabalho nesse momento da vida de Juliana divide espaço com outras esferas: a adaptação à moradia, os deslocamentos a pé pela cidade, os encontros com amigos, familiares e colegas, as celebrações e os momentos de convivência. A vida dessa mulher negra, assim, se desdobra em múltiplas camadas subjetivas, atravessadas por uma presença silenciosa e por um corpo atento, capaz de observar, absorver e habitar diferentes temporalidades.

Cinema negro

Ao compartilhar o enquadramento com o amplo vazio do imóvel ainda não mobiliado, evidencia-se uma solidão que se articula ao silêncio recorrente da personagem. Juliana não demonstra urgência em organizar seus pertences; ao contrário, a ausência do companheiro — que nunca se faz presente visual ou sonoramente ao longo do filme — parece alongar seu processo de acomodação e adaptação à nova vida. A solidão da mulher negra constitui um tema recorrente em obras de cineastas negras e negros, mas permanece pouco explorada no formato do longa-metragem, assim como outras questões historicamente mobilizadas pelo ativismo negro.

Há pelo menos cinco décadas, um movimento cultural e artístico vem se afirmando no panorama do cinema brasileiro contemporâneo. Frente aos apagamentos, à marginalização de corpos e à estereotipização de personagens que marcaram o século XX, o cinema negro brasileiro[383] se consolida como prática de resistência às representações hegemônicas do cinema nacional, configurando-se, desde sua origem, enquanto projeto eminentemente político. Nos últimos anos, esse movimento tem produzido deslocamentos significativos nas agendas públicas e nos circuitos de festivais, especialmente no que se refere à ampliação da participação de cineastas negras e negros. Produtores e produtoras negras têm sido fundamentais na articulação de mostras, exibições e na inserção de longas-metragens no circuito comercial e nas plataformas de streaming[384]. Soma-se a esse cenário a atuação de profissionais negras e negros na curadoria — como Janaína Oliveira, Kênia Freitas e Heitor Augusto —, cuja presença tem sido decisiva para o reconhecimento, a circulação e a legitimação de artistas pertencentes a esses grupos sociais.

Ainda que voltadas ao enfrentamento do racismo, as produções de autoria negra se caracterizam, segundo Freitas (2018), por elaborações estéticas que fabulam e aprofundam a complexidade das questões relativas à identidade racial.

> [...] quais são as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta criação? E, neste questionamento de negociações das expressões artísticas, existência e formulação intelectual e crítica negra, nos interessa pensar mais os fluxos entre estes campos e as suas práticas do que os limites fixos. Ou seja, menos o que pode ou não pode os/

383 | A defesa pública de um cinema negro brasileiro, feita no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo pelo grupo Dogma Feijoada através do manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, estabelece jocosamente regras específicas para a realização desse tipo de produção. Em combate à estereotipização e marginalização da imagem de pessoas negras na filmografia nacional, a primeira regra defende a autorrepresentação, isto é, que a função de direção da obra seja exercida por uma pessoa negra (CARVALHO, 2005).

384 | Exemplos desse processo incluem a produtora Filmes de Plástico, com *Marte Um* (2023), de Gabriel Martins, e *Medida Provisória* (2020), de Lázaro Ramos, bem como a Preta Portê Filmes, responsável pelo documentário *Raionais: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo* (2022), de Juliana Vicente.

> as artistas negros/as e mais como as expressividades criativas e reflexões estéticas/narrativas sobre as obras negras modulam-se permanentemente uma pela outra (FREITAS, 2018, p. 161).

Em chave convergente, Michael Gillespie (2016), ao analisar o cinema negro afro-estadunidense, compreende a raça como uma "ficção cultural constitutiva"[385] e atribui ao cinema negro a tarefa de tensionar tais narrativas a partir da própria especificidade da forma cinematográfica. Trata-se de situar a prática cinematográfica negra no cruzamento entre representação e referente, assim como entre política e estética. Nesse horizonte, a obra de André Novais se singulariza pela centralidade da autorrepresentação e pelo exercício de uma autonomia formal consistente. Para além da trajetória da Filmes de Plástico — produtora situada fora do eixo Rio–São Paulo —, seus filmes operam tensionamento particular entre forma e conteúdo, afirmando um cinema negro autoral, simultaneamente político e esteticamente particular.

Cinema lento

Juliana recebe a visita de sua prima em uma cena que se estende por aproximadamente dez minutos. Interpelada sobre a ausência do marido, a personagem narra a perda do bebê. Embora o uso de planos longos seja recorrente na filmografia de André Novais, destaca-se, nesse momento, o plano dedicado ao relato do acidente e, sobretudo, aos efeitos dessa fatalidade sobre a relação conjugal. Trata-se de um plano fixo, sem corte, com cerca de quatro minutos de duração, no qual o tempo se impõe como elemento central da experiência fílmica.



Figura 2 - Imagem do filme ***Temporada*** (2018, de André Novais)

Pesquisas recentes têm se dedicado à análise da temporalidade a partir da noção de lentidão, agrupadas sob o conceito de *slow cinema*. Ao incorporar pautas de movimentos sociais que, desde os anos 1980, reivindicam a desaceleração dos ritmos de vida, o cinema lento consolida-se como um movimento intercultural contemporâneo cujo objetivo é reinscrever estruturas temporais estendidas diante da aceleração característica do capitalismo tardio (LUCA;

385 | As passagens referentes à livros em idiomas estrangeiros possuem livre tradução para o português.

NUNO, 2015). Ainda que a vivência da lentidão seja subjetiva, o termo designa, nesse contexto, experiências que escapam à vontade individual, como os tempos de espera, nos quais o tempo se manifesta prioritariamente como duração.

Essas estratégias apontam para filmes nos quais a duração da imagem não se subordina estritamente às exigências do conteúdo narrativo (LUCA, 2016). Ao romper com a supremacia histórica e geopolítica de um cinema orientado pelos princípios de funcionalidade e eficiência, o cinema lento evidencia ansiedades e tensões em torno do tempo na modernidade capitalista, abrindo espaço para aquilo que costuma ser considerado tempo improdutivo ou "tempo morto" (p. 29). Das hesitações desse cinema contemporâneo emerge a valorização de pequenos gestos e ações em escala mínima. Introspectivo e reflexivo, o cinema lento propõe experiências de multiplicidade temporal que confrontam a racionalização e a imposição do tempo produtivo no contexto neoliberal.

Em oposição ao pacto da ficção clássica com a continuidade espaço-temporal e com a transparência do discurso cinematográfico, *Temporada* opera, na cena analisada, um deslocamento do foco narrativo. A atenção se afasta dos grandes acontecimentos e das viradas dramáticas para se concentrar na intensidade das pequenas coisas. O silêncio potencializa a voz e o relato; o minimalismo do enquadramento destaca o corpo da atriz. Marcado pela economia verbal da personagem, a cena mencionada faz emergir o corpo como matéria sensível e investigável, no qual cada mínimo gesto vibra e expande a interioridade, a densidade afetiva e a humanidade dessa mulher negra.

Considerações finais

As obras de André Novais atribuem visibilidade a territorialidades locais — em especial Contagem e seu entorno — por meio da inscrição de paisagens, corpos, costumes e singularidades no espaço fílmico. Ao centralizar vivências negras, seus filmes contribuem de maneira decisiva para a construção de visibilidades específicas, sustentadas pela recusa sistemática aos estereótipos e pela instauração de uma forma particular de presença em cena. Souto (2023) identifica, nesse conjunto, recorrências temáticas como as relações familiares, a intimidade do espaço doméstico e a atenção aos acontecimentos ordinários, bem como procedimentos estéticos marcados pela economia dos movimentos de câmera e pelo uso reiterado de planos longos rarefeitos de ação.

Interessa-nos, sobretudo, investigar os sentidos políticos do cinema negro brasileiro em articulação com a linguagem cinematográfica, ampliando-o em direção a proposições filosóficas do cinema e da arte, entre elas o cinema desacelerado. À luz de Rancière (2021), para quem a política do tempo funda a própria possibilidade do real, a desaceleração temporal nos filmes de Novais adquire um caráter simultaneamente humanizador e radical, ao reivindicar o direito de pessoas negras aos seus próprios tempos. Suas obras lançam uma atenção minuciosa sobre o cotidiano aparentemente trivial da classe trabalhadora negra, revelando universos sensíveis e formas singulares de humanidade. A lentidão instaurada opera como contraponto à narrativa clássica, configurando-se como política temporal que adensa o cotidiano urbano em paisagens

específicas. Sem romper completamente com os códigos narrativos tradicionais, Novais privilegia a duração, o plano estendido e o esgarçamento do ritmo hegemônico, incorporando opacidades que produzem texturas temporais e distintas estesias do tempo.

Bibliografia

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: Jeferson De. (Org.). **Dogma Feijoada e o Cinema Negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, v. 1, p. 17-101.

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A fábrica do sujeito neoliberal. In: _____. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

FREITAS, Kênia. 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.

GAGO, Verónica. **A razão neoliberal**: economias barrocas e pragmática popular. 1°. ed. São Paulo: Elefante, 2018.

GILLESPIE, Michael Boyce. **Film Blackness**: American Cinema and the Idea of Black Film. Durham: Duke University Press, 2016.

HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Petrópolis: Vozes, 2015. 80 p.

_____. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. 10ª edição. Belo Horizonte: Âyiné, 2023.

LUCA, Tiago de. Slow time, visible cinema: duration, experience, and spectatorship. **Cinema Journal**, v. 56, n. 1, p. 23-42, 2016.

_____; JORGE, Nuno Barradas. **Slow Cinema**. Edinburgh: University Press, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos**: arte, tempo e política. São Paulo: n-1 edições, 2021.

SOUTO, Mariana. Família, tempo e cotidiano em Yasujiro Ozu e André Novais Oliveira. In: VALE, Glaura Cardoso; MIRANDA, Vitor (Org.). **A rotina tem seu encanto** [livro eletrônico]: 120 anos de Ozu. Belo Horizonte, MG: Fundação Clóvis Salgado, 2023.

Filmografia

Domingo (2011, de André Novais)

Ela Volta na Quinta (2015, de André Novais)

E*stado de sítio* (2011, co-direção de Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta)

Fantasmas (2010, de André Novais)

Marte Um (2023, de Gabriel Martins)

Medida Provisória (2020, de Lázaro Ramos)

Nossa Mãe Era Atriz (2023, de André Novais e Renato Novaes)

O Dia Que te Conheci (2023, de André Novais)

Pouco Mais de um Mês (2013, de André Novais)

Quando Aqui (2023), *Roubar um Plano* (co-direção com Lincoln Péricles)

Quintal (2015, de André Novais)

Racionais: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo (2022, de Juliana Vicente)

Rua Ataléia (2021, de André Novais)

Temporada (2018, de André Novais)

Uma homenagem a Aluízio Neto (2004, de André Novais)

Mostra de Filmes Memória em Movimento

Film Exhibition Memory in Motion

Nezi Heverton Campos de Oliveira
(Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz)

Resumo: Este artigo analisa a mostra *Memória em Movimento*, dedicada a filmes sobre memória e patrimônio, com o objetivo de refletir sobre a diversidade temática e estética das obras e sua contribuição para a consolidação de uma nova noção de patrimônio, centrada na valorização da cultura viva e dos saberes populares.

Palavras-chave: mostra de filmes; patrimônio material, patrimônio imaterial; memória, cinema brasileiro.

Abstract: This article analyzes the exhibition *Memória em Movimento* (Memory in Motion), dedicated to films about memory and heritage, with the aim of reflecting on the thematic and aesthetic diversity of the works and their contribution to the consolidation of a new notion of heritage, centered on the appreciation of living culture and popular knowledge.

Keywords: film festival; tangible heritage, intangible heritage; memory, Brazilian cinema.

Introdução

A Semana Fluminense do Patrimônio (SFP) é um evento anual, organizado por instituições científicas e culturais do Estado do Rio de Janeiro, com o intuito de promover e valorizar o patrimônio cultural e natural fluminense. Esse evento começou a ser realizado em 2011 e, em 2025, chegou a sua 14ª edição. A programação da SFP inclui o evento de Abertura, o Encontro do Patrimônio Fluminense, a Mostra Cultural de Fotografia e Poesia *Olhares sobre o Patrimônio Fluminense*, e eventos diversos, que tenham como foco a difusão e a preservação da memória e do patrimônio cultural fluminense, inscritos por adesão.

O Encontro do Patrimônio Fluminense (EPF) realiza-se de forma itinerante, percorrendo diferentes regiões do estado, e configura-se como o principal fórum de reflexão e debate público da Semana. O evento tem como objetivo ampliar a troca de ideias e experiências com a população, reunindo acadêmicos, gestores de órgãos de proteção e preservação do patrimônio, bem como atores sociais, com vistas à escuta, ao diálogo e à formulação de propostas, ações e manifestações voltadas às questões relacionadas à valorização e à preservação do patrimônio cultural fluminense.[386]

386 | O Encontro do Patrimônio Fluminense (EPF) já ocorreu nas cidades de Vassouras (2012), Paraty (2013), Petrópolis (2014), Quissamã (2015), Cabo Frio (2017), Nova Friburgo (2019), Niterói (2023) e Angra dos Reis (2025).

Entre as atividades que compõem a programação da SFP, também se destaca a Mostra de filmes *Memória em Movimento*. Essa mostra integra a programação do evento desde 2013 e foi concebida a partir de uma parceria entre o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) e a Casa de Oswaldo Cruz (COC), com o intuito de divulgar e promover o patrimônio cultural brasileiro por meio da exibição de filmes de curta, média e longa-metragem, realizados em diferentes regiões do país.

Para compor a programação da mostra, são selecionadas obras de ficção, animação e documentários que registram reflexões sobre a memória e sobre a diversidade de expressões e manifestações do patrimônio material e imaterial brasileiro.

Patrimônio cultural no Brasil

A institucionalização das políticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil tem início nas primeiras décadas do século XX, impulsionada pela atuação de artistas e intelectuais modernistas que defenderam a intervenção do Estado na proteção de bens históricos e artísticos, especialmente a partir do contato com a arquitetura colonial e o barroco mineiro (FONSECA, 2005). Nesse contexto, o anteprojeto elaborado por Mário de Andrade fundamentou o decreto-lei n.º 25/1937, marco inaugural da política oficial de patrimônio, ao propor uma concepção ampliada e holística de cultura, que reconhecia a legitimidade das expressões populares e das manifestações contemporâneas (BEZERRA, 2013).

Ainda que nem todas as proposições do anteprojeto tenham sido incorporadas ao texto final, seja por razões políticas ou jurídicas, o decreto estruturou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, e instituiu o tombamento como principal instrumento de preservação, priorizando, nas décadas iniciais, bens materiais associados à matriz cultural europeia (CALABRE, 2009; FONSECA, 2009).

A partir do final dos anos 1970, influenciada por debates internacionais no âmbito da Unesco e por transformações sociopolíticas internas, a política patrimonial brasileira passou a incorporar o conceito antropológico de cultura, reconhecendo as manifestações culturais "vivas" e o caráter simbólico dos bens imateriais, sem abandonar a chamada "retórica da perda" (GONÇALVES, 1996). Esse novo paradigma foi consolidado juridicamente pela Constituição Federal de 1988, que ampliou o conceito de patrimônio cultural para incluir modos de criar, fazer e viver, bem como produções científicas, artísticas e tecnológicas.

O decreto n.º 3.551/2000 instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), reforçando a valorização da cultura viva e do saber-fazer popular como resultado de um longo processo histórico de superação de uma perspectiva elitista e monumentalista do patrimônio cultural (SANTILLI, 2005).

Nesse novo cenário, a noção de patrimônio cultural deixou de estar associada apenas a obras monumentais e coleção de objetos (patrimônio material móvel e imóvel), mas passou a contemplar os bens tangíveis ou imateriais, compreendendo um leque variado de manifesta-

ções e expressões que incluem tradições orais, artes do espetáculo, rituais, atos festivos, saberes, técnicas, crenças e habilidades, transmitidos de geração a geração e que contribuem para instaurar um sentimento de identidade e pertencimento.

Dessa forma, passam a ser considerados bens imateriais os conhecimentos enraizados no cotidiano das comunidades, as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas, audiovisuais e lúdicas, os rituais e festas que marcam a vivência coletiva da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social, além dos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços em que se concentram e se reproduzem práticas culturais.

Perfil, evolução e escopo temático da mostra de filmes *Memória em Movimento*

Os filmes selecionados para a mostra buscam captar a variedade desse patrimônio, de forma a revelar a mescla de origens e influências que constituíram nossa multifacetada identidade cultural. Ainda que o foco central seja o patrimônio cultural fluminense, são incluídos na programação filmes oriundos de diferentes cantos do país. Há sessões exclusivas para alunos do ensino médio (Sessão Escolas), sendo as demais abertas ao público em geral com entrada sempre gratuita. Além da divulgação e promoção do patrimônio cultural brasileiro, outro objetivo da mostra é dar maior visibilidade a produções que encontram pouco espaço nos circuitos habituais de exibição.

Os filmes foram exibidos no Rio de Janeiro, mas também circularam pelas cidades que sediaram o Encontro do Patrimônio Fluminense. Dessa forma, o evento exibiu parte de sua programação em cidades como Paraty, Petrópolis e Quissamã.

Ao longo de suas seis edições (2013, 2014, 2015, 2016, 2017 e 2023), a mostra exibiu cerca de 160 filmes, majoritariamente documentários de curta-metragem, conforme indicam os gráficos 1 e 2. Dessa forma, o evento cumpriu sua proposta de se consolidar como um espaço aberto a produções que encontram poucas oportunidades de exibição nas salas comerciais.

Gráfico 1: Filmes exibidos (gênero)
Fonte: elaboração própria (2025)

Gráfico 2: Filmes exibidos (metragem)
Fonte: elaboração própria (2025)

Em seus dois primeiros anos, a mostra apresentava um caráter predominantemente retrospectivo, privilegiando em sua programação filmes considerados mais “canônicos”, cujas propostas estéticas e narrativas dialogavam diretamente com os eixos temáticos do evento, tais como cultura indígena e afro-brasileira, música popular, artesanato, crenças e ritos religiosos, culinária, memória e arquitetura brasileira, entre outros.

A partir de 2015, o evento passa a assumir uma orientação mais prospectiva, com a adoção de um processo de seleção baseado em chamada pública, seguida da avaliação por uma equipe de curadoria. Esse novo modelo contribuiu para uma ampliação da diversidade da programação, tanto no que se refere à origem geográfica e cultural das obras quanto à pluralidade de abordagens temáticas e estéticas apresentadas.[387]

Gráfico 3 – número de filmes exibidos a cada ano
Fonte: elaboração própria (2025)

Como se observa no gráfico acima, o número de filmes exibidos apresentou variações significativas de um ano para outro. No primeiro ano, a mostra assumiu um caráter deliberadamente retrospectivo, reunindo 42 filmes de curta, média e longa-metragem, com destaque para animações e documentários. A programação foi estruturada de modo a evidenciar a diversidade e a complexidade do patrimônio cultural brasileiro, articulando um conjunto de obras que, mais do que tematizar manifestações específicas, propõem leituras críticas sobre processos culturais, identidades e práticas sociais. Para isso, valeu-se de um conjunto diversificado de filmes disponíveis sobre temáticas relacionadas a seu escopo, como: cultura indígena e afro-brasileira, música popular — com ênfase no samba carioca —, artesanato, crenças e práticas religiosas, culinária, bem como reflexões em torno da memória individual e coletiva.

Merece destaque, ainda, a retrospectiva dedicada à arquitetura moderna brasileira, intitulada *Mestres da Arquitetura Moderna Brasileira*, que focalizou três de seus principais expoentes: Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. A mostra incluiu também uma seleção de vídeos do projeto Etnodoc, criado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular — ao qual está vinculado o Museu de Folclore — com o objetivo de apoiar a produção de documentários etnográficos voltados ao patrimônio cultural imaterial.[388]

A segunda edição da Mostra de Filmes *Memória em Movimento* apresentou 21 filmes, tendo como principal destaque o documentário *O Mestre e o Divino*, inédito no circuito comercial. A obra coloca em cena a disputa em torno dos modos de representação audiovisual de uma comunidade indígena do Mato Grosso do Sul. O "Mestre" do título é Adalbert Heid, alemão que, desde os anos 1950, vive em uma aldeia Xavante e se dedica ao registro em vídeo das manifestações culturais dessa comunidade. Já o "Divino" refere-se a Divino Tserewahú, jovem cineasta xavante e discípulo de Heid, que, ao se apropriar do audiovisual, constrói um percurso autoral próprio para documentar a experiência de seu povo.

387 | As mostras retrospectivas configuram-se historicamente como práticas de revisitação organizada do passado cinematográfico, estruturadas a partir de recortes como períodos históricos, filmografias autorais, movimentos estéticos ou temas específicos, com o objetivo de recuperar, contextualizar e reavaliar filmes já lançados. Essa dimensão retrospectiva desempenha papel central na construção da memória e da história do cinema, especialmente no âmbito de cinematecas, festivais e instituições culturais (BOSMA, 2014; DE VALCK; KREDELL; LOIST, 2016). Em contraposição, o caráter prospectivo da atividade curatorial — entendido como o gesto de "projetar para frente" — refere-se à elaboração de programações orientadas ao presente e ao futuro, voltadas à identificação de novas tendências, à valorização das produções contemporâneas e à apresentação de obras que apontam para direções estéticas e temáticas emergentes (DE VALCK, 2007; BOSMA, 2014).
388 | Esse projeto também contou com a parceria do Iphan.

Unidos por laços de amizade, cumplicidade e admiração mútua, ambos também se veem atravessados por tensões e divergências quanto às formas de registrar o cotidiano e as tradições da comunidade, evidenciando o profundo distanciamento cultural que permeia seus olhares e práticas de representação.

A programação nesse ano também procurou contemplar a riqueza sonora e a pluralidade de gêneros da música popular brasileira, dois ícones da cultura popular (Rita Cadillac e Mazzaropi), o patrimônio ferroviário mineiro e fluminense, os mitos e lendas populares e a diversidade lírica, rítmica e melódica (rap, funk, hip-hop, samba, pagode) da música produzida nas comunidades cariocas.

A partir de 2015, com a adoção de chamadas públicas para a prospecção de filmes, observa-se uma ampliação significativa do escopo temático da mostra. Passam a integrar a programação obras dedicadas à cultura urbana e às vivências LGBT, bem como a linguagens e práticas artísticas diversas, como o cinema, a dança, a poesia, o rádio, a fotografia, a pintura e a fotonovela. Soma-se a esse conjunto um número expressivo de produções que, sob múltiplas perspectivas, propõem reflexões críticas sobre a história e a memória, sinalizando uma inflexão curatorial em direção a abordagens mais plurais e contemporâneas. O gráfico abaixo confirma essa mudança.

Gráfico 4 – Temáticas (2013-2023)
Fonte: elaboração própria (2026)

Outro aspecto relevante a ser destacado diz respeito ao volume de filmes inscritos a partir do momento em que a programação passou a ser concebida por meio de chamadas públicas. Conforme indicado no gráfico 5, observa-se um aumento expressivo no número de inscrições em 2023, o que pode ser atribuído tanto ao crescimento da produção audiovisual no país quanto à existência de uma demanda reprimida por participação em mostras e festivais em decorrência da pandemia. O volume e a variedade de filmes inscritos foram surpreendentes, contemplando ampla diversidade geográfica e enorme pluralidade temática e estética.

Gráfico 5: Filmes inscritos e selecionados
Fonte: elaboração própria (2026)

Outra questão relevante diz respeito à persistente assimetria de gênero na autoria dos filmes inscritos. A análise dos nomes responsáveis pela direção das obras revela a predominância de realizadores homens, como demonstra o gráfico a seguir. Embora se observe, nos últimos anos, um crescimento da participação feminina no campo da produção audiovisual brasileira, os dados indicam que tal avanço ainda não se traduz em uma distribuição equitativa entre os gêneros, evidenciando a permanência de desigualdades estruturais no setor.[389]

Gráfico 6: Realizadoras e realizadores dos filmes exibidos
Fonte: elaboração própria (2026)

389 | O número de realizadoras e realizadores é superior ao total de filmes exibidos, pois algumas obras contaram com a participação de mais de um diretor na assinatura da direção.

Considerações Finais

Este estudo analisa a programação da mostra *Memória em Movimento*, destacando a diversidade de formatos, temáticas e linguagens dos filmes e identificando a emergência de "novos patrimônios" que desafiam a tradição elitista e monumentalista do campo para valorizar a cultura viva e os saberes populares. Nesse contexto, o patrimônio é compreendido de forma mais ampla e flexível. No campo das artes, essa operação em geral redunda num processo de valoração simbólica de algumas formas de expressão artística, que se tornam representativas de determinado grupo, ou mesmo, de toda a nação.

Um dos principais desafios da mostra é conquistar seu público. Embora, a partir de 2023, as exibições tenham ocorrido em uma sala comercial do Rio de Janeiro (Estação Net Rio) com público já consolidado, o número de espectadores permaneceu, em geral, reduzido em relação à capacidade do espaço. A limitada divulgação, que não consegue alcançar um nicho de público mais interessado na temática, parece constituir um entrave significativo à ampliação da audiência.

Referências bibliográficas

BEZERRA, Laura. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou "Para que eles continuem vivos através do modo de vê-los".* Salvador, 2014. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2013.

BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI***.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

DE VALCK, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London; New York: Routledge, 2016.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

SANTILLI, Juliana. Patrimônio imaterial e direitos intelectuais coletivos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 62-80, 2005.

Montagem ritualística: uma noção de mito no cinema vertical de Maya Deren[390]

Ritualistic montage: an idea of myth in Maya Deren's vertical cinema

Nicole Donato Pinto Machado[391]
(Doutoranda – UFF)

Resumo: Este trabalho propõe uma discussão da montagem no cinema de Maya Deren partindo de perspectivas da cineasta acerca da mitologia e do ritual. A montagem ritualística, assim chamada porque articula as imagens dentro da proposta dereniana da forma fílmica ritualística, é organizada, na economia de sua criação, de acordo com a função da narração mitológica. Ademais, Maya Deren inscreve ritos de passagem na sua montagem, através de repetições, intervalos, suspensões, circularidades.

Palavras-chave: Montagem cinematográfica, ritual, Maya Deren, cinema experimental.

Abstract: This work proposes a discussion of montage in Maya Deren's cinema, starting from the filmmaker's perspectives on mythology and ritual. Ritualistic montage, so called because it articulates images within Deren's proposal of a ritualistic film form, is organized, in the economy of its creation, according to the function of mythological narration. Furthermore, Maya Deren inscribes rites of passage in her montage through repetitions, intervals, suspensions, and circularities.

Keywords: Montage, ritual, Maya Deren, experimental cinema.

Em sua investigação sobre a ética da forma em Maya Deren, Maureen Turim (2001) questiona "o que acontece quando o fio que ata um filme é conceitual ao invés de narrativo?" (TURIM, 2001, p. 95). A resposta está tanto na proposta de cinema vertical defendida por Maya Deren, como na efetivação de tal modo vanguardista através da forma fílmica ritualística. A perspectiva dereniana acerca da função e da forma do mito pode ser relacionada, respectivamente, à lógica do cinema vertical e ao papel do artista na seleção dos elementos do real e da montagem na ordenação de um todo que transcenda a soma das partes.

A ideia de Maya Deren (2022) sobre a narração mitológica nos remete, na economia de sua criação, ao trabalho da montagem no seu cinema vertical. Como descreve poeticamente, "MITO é o discurso crepuscular de um velho para um menino. [...] O discurso de um ancião no crepúsculo de sua vida não é uma história, mas um legado; ele fala não para descrever a matéria, mas para demonstrar significado" (DEREN, 2022, p. 21). Na seleção dos fatos de sua história

390 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 3 – Práticas Experimentais, do ST Edição e Montagem audiovisual: reflexões, articulações e experiências entre telas e além das telas.
391 | Doutoranda em Cinema e Audiovisual (UFF). Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (UFS), com a pesquisa "Ritual e forma no coreocinema de Maya Deren". Montadora audiovisual.

para montar a ficção de seu legado, "ele rejeita os eventos irrelevantes, elabora os detalhes significativos, combina incidentes isolados, mas de princípios similares. [...] Ele transpõe a cronologia de seu conhecimento numa hierarquia de sentidos" (DEREN, 2022, p. 21).

Cinema vertical, *poetry film*

O que Deren (1953) chama de cinema vertical é um que se organiza em outro eixo que não o horizontal, linear, do cinema narrativo clássico. Enquanto o filme construído horizontalmente depende de uma lógica causal de ações, a construção vertical de um filme opera nas camadas dos acontecimentos e incidentes, atando-lhes por uma lógica de emoções ou ideias centrais.

Partindo dessa verticalidade, o que se produz é um filme poético, ou filme de poesia, no sentido de uma abordagem à experiência do e no filme. É dessa noção de poética – realizar

prospecções da profundidade emocional de um momento – que Maya Deren trata. O que se destaca no filme poético não é, primordialmente, o que acontece, mas como acontece.

A poética de Maya Deren é materializada através da forma fílmica. No tipo de cinema em que ela aposta, a construção das imagens é o primeiro passo de um processo que se concretiza na montagem. Como evidencia Turim (2001), "as relações imagem-com-imagem são igualmente cuidadosamente forjadas, buscando as ressonâncias poéticas da repetição e variação, padrões que crescem conceitualmente no curso de uma obra" (TURIM, 2001, p. 77).

Forma ritualística e liminaridade

Para por em prática a sua visão de cinema, Deren cria seus filmes aos moldes do que chamou de forma ritualística de arte, cuja característica fundamental seria a criação de uma experiência dotada de uma lógica própria de espaço e tempo, em que o indivíduo não aparece como fonte da ação dramática, mas como mais um elemento, em certo sentido despersonalizado, no todo dramático. Essa experiência contextualizada em si mesma pode ser relacionada à liminaridade do ritual.

Segundo Victor Turner (1974, 1982) os rituais se dão numa instância de antiestrutura, onde as regras da estrutura social são suspensas, modificadas ou invertidas. Esse espaço-tempo do ritual é liminar porque irrompe do tecido social, em momentos de conflito e crise, se apropriando de seus elementos e modificando-os de acordo com as novas funções que exercem.

A proposta artística de Maya Deren busca formalmente o ritual para que a realidade criada, constituindo seu espaço-tempo específico, independa de contextualização no real concreto, que por sua vez proporciona os elementos da criação. Ou seja, essa arte é liminar à medida em que se apropria do real sem se sujeitar à manutenção de suas regras. Deren viu no cinema a arte ideal para a forma ritualística, por possibilitar manipulações de espaço, tempo e movimento, de forma a construir uma realidade nova, imaginada, própria ao filme (DEREN, 1946).

A montagem ritualística aparece nos filmes de Maya Deren, então, não somente nas relações diretas entre imagens, mas na estrutura total das obras, assimilando elementos rituais e coreográficos para viabilizar a efetivação de suas intenções. A noção de mito que informa o cinema de Deren se transforma ao longo das fases de sua obra[392], mas a cineasta se mantém fiel aos pressupostos do cinema vertical e da forma ritualística.

Primeira fase: ritos de passagem

O que aqui tratamos por primeira fase do cinema de Maya Deren compreende os filmes *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945) e *Ritual in Transfigured Time* (1946), e relaciona-se, destacadamente, com o livro *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (DEREN, 1946). Observamos nesses filmes, à exceção de *A Study*, a estrutura de ritos de passagem, por sua vez divididos em três fases: separação, transição e reagregação (TURNER, 1982).

Em cada fase, Deren lança mão de técnicas de montagem para realizar as manipulações de espaço, tempo e movimento da sua forma ritualística. No primeiro momento dos filmes a realidade fílmica é destacada do real natural, seus parâmetros são de outra ordem, como ocorre na fase de separação do ritual. Em *Meshes,* recursos de trucagem alongam um braço e o fazem desaparecer. Uma chave cai numa escada alongada pela sequência de quadros (figura 1).

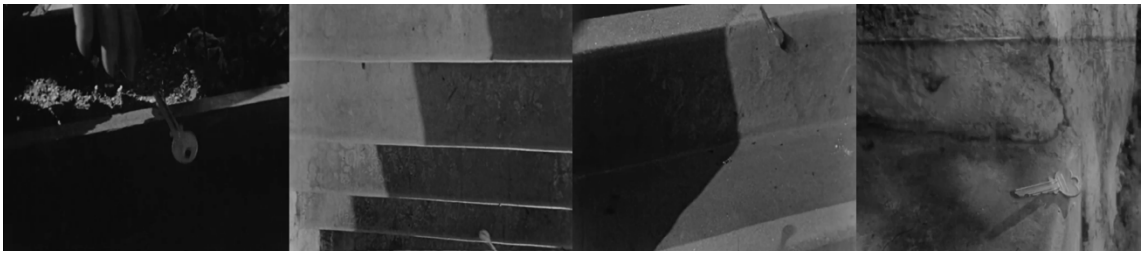


Figura 1

Em *At Land*, o mar despeja o corpo de Maya na praia e reverte o movimento natural das ondas. O olhar de Maya estabelece, no campo-contracampo, uma geografia fílmica antinatural. Novamente, um tronco de árvore é alongado pelo movimento e sequência de quadros. Em *Ritual*, os planos de Rita Christiani são confrontados por planos de uma Maya que, a cada aparição, diminui de velocidade, demarcando a qualidade temporal própria ao filme.

A fase de transição nos ritos de passagem é a fase da liminaridade, cuja característica principal é a ambiguidade (TURNER, 1982). Nos filmes, Deren manipula atributos espaço-temporais especialmente por meio de repetições espirais, com diferenças sutis, e alterações de estado e forma de objetos e sujeitos. Aqui a montagem se destaca pelas ressonâncias que cria entre momentos esparsos do filme, como os objetos (faca, chave, vitrola, telefone) que reaparecem alterados em *Meshes*.

392 | Na minha dissertação de mestrado (MACHADO, 2024), propus uma divisão analítica da filmografia de Maya Deren em três fases, para facilitar a investigação desse processo de transformação. A segunda fase, em que abordo a experiência de Deren no Haiti, não caberá neste trabalho pois o documentário não foi finalizado pela cineasta.

Em *At Land*, Maya aparece numa sequência de atravessamentos de portas que levam a lugar nenhum até ela, de dentro de uma casa, irrompe num espaço externo, alheio (figura 2). **É uma travessia literal que evoca a liminaridade, onde os limites estão borrados, seus atributos são ambíguos. A descontinuidade de espaço tem também uma quebra de eixo.**

A sequência do ritual social de *Ritual* explora as repetições espiraladas à exaustão: a mulher (Rita Christiani) tenta atravessar o salão povoado, mas seus avanços são interrompidos, atravessados, reiniciados e novamente impedidos. Deren utiliza as mesmas tomadas de diferentes planos alternadamente, mas iniciando ou cortando-as em momentos sutilmente distintos. No ritual do tempo transfigurado, é o tempo que é coreografado pelo filme.



Figura 2

A fase de reagregação, nos ritos de passagem, é o momento onde o indivíduo é reassimilado à estrutura com os seus novos papéis sociais estáveis (TURNER, 1982). Nos filmes da sua primeira fase, Deren nega a reagregação das suas personagens através da morte ou da fuga, sustentando a liminaridade como *status* dessas "heroínas" despersonalizadas.

A Study, em menos de 3 minutos, revela as técnicas de manipulação de espaço-tempo-movimento da forma ritualística, e demonstra os artifícios de montagem que Deren utiliza nos outros filmes: notadamente, a continuidade de movimento em descontinuidade de espaço (figura 3), uma espécie de falso *raccord* que constitui o coreocinema dereniano. *Study* é um manifesto da montagem com a função de produzir efeito de uma sensação ou emoção, como preza o cinema vertical em sua poesia.

A despersonalização dos indivíduos, um dos pressupostos da forma ritualística, é também alcançada por efeito da montagem, como nas aparições fragmentadas e multiplicadas de Maya Deren nos seus próprios filmes, ou quando ela e Rita Christiani são uma mesma personagem em *Ritual* (figura 4).



Figura 3



Figura 4

Terceira fase: mitologia vodu, o duplo e o mergulho

Na terceira fase de seu cinema, Deren explora motivos recorrentes da forma ritualística, como despersonalização, ambiguidades, manipulação de espaço e tempo, abstraindo-os ao nível mais elementar. Em *Meditation on Violence* (1948) o destaque formal está na manipulação temporal através da montagem do movimento de uma performance de boxe chinês.

A trilha acompanha e acentua a dualidade das coreografias de luta, uma mais fluida, de esquivas, e outra mais rígida, de ataques, montadas com *raccords* quase perfeitos. A construção e sustentação das tensões por meio de dualidades se estende também aos cenários, um lugar fechado sem referências espaciais além de fundos branco e preto, e um outro espaço aberto.

Deren constrói o filme como uma parábola, num fluxo de imagens que, ao atingir seu ápice, é revertido. A montagem que mantém o *raccord* de cada bloco da coreografia (Wu Tang e Shaolin; preto e branco; defesa e ataque; direto e reverso) é também a que aplica a técnica dereniana de continuidade de movimento em descontinuidade espacial quando da transição entre blocos, e a que pensa o filme como um todo dinâmico, de acordo e manifestando conceitos centrais.

O que esses duplos espelhados evocam é uma coexistência de simetrias, mais que um conflito entre opostos. O conceito central do espelho cósmico da mitologia do vodu parece orientar a forma de *Meditation*. Segundo Deren (2022),

> para os haitianos, o mundo metafísico dos *Invisibles* **não é uma noção vaga e mística; é como um mundo dentro de um espelho cósmico, povoado pelos reflexos imortais de todos aqueles que estiveram diante dele. O espelho é uma metáfora da cosmografia do mito haitiano. Os *loa* são tratados como imagens espelhadas e invocados por referências a uma superfície espelhada (DEREN, 2022, p. 34).**

Já *The Very Eye of Night* (1958) retoma e eleva a abstração de espaço-tempo trabalhada anteriormente em *Ritual*, pela imagem em negativo e congelamento de *frames*. O primeiro plano e as primeiras notas da trilha sonora estabelecem o espaço cósmico, e os bailarinos entram em cena como se mergulhassem no abismo do universo. Esse abismo é a profundeza daquele espelho cósmico evocado por *Meditation*. Como Deren explica,

> enquanto um homem vive, seu *gros-bon-ange* é como um reflexo na superfície daquele espelho cósmico, sustentado na superfície pela existência do corpo que reflete. Porém, com a morte, deixa de existir a matéria, a força que o sustentava flutuante, e ele afunda nas profundezas do espelho (DEREN, 2022, p. 35).

A coreografia astronômica de *The Very Eye* intensifica-se gradualmente, junto à trilha sonora, como em *Meditation*. A dualidade é constante, através de duplas de bailarinos que aparecem, reaparecem, multiplicam-se em mais pares. A sensação de mergulho nas profundezas é carregada por todo o filme.

Considerações finais

O objetivo de definir o cinema vertical é, segundo Deren (1953), uma antecipação da lógica da obra:

> [...] distinguir e, digamos, rotular as coisas não é uma questão de confiná-las, mas de dar uma pista do estado de espírito que você deve trazer para elas. Em outras palavras, do que você estará assistindo desenrolar, do que você estará escutando. Se você estiver assistindo pelo que acontece, poderá não entender algumas desacelerações, porque essas se preocupam com o modo como acontece (DEREN, 1953).

Deve-se adentrar no cinema vertical como no mito, compreendendo que a sua lógica está mais atrelada à manifestação de um sentido, uma ideia ou emoção central, que à concatenação causal de uma narrativa. A montagem ritualística, como aqui propomos chamá-la, parte do pressuposto de que imagens são apenas a base da criação cinematográfica. Deren volta-se à forma fílmica e à sua concepção de cinema quando manifesta que a criação artística se dá na relação, no arranjo de elementos de acordo com a função almejada, o que é alcançado por meio das manipulações de espaço-tempo na estrutura do filme, realizadas especialmente na montagem (DEREN, 2012).

O que os escritos teóricos de Maya Deren (1946, 1947, 2005) dos anos imediatamente posteriores à primeira fase (1943-1946) de seu cinema revelam é, principalmente, como conceitos de ritmo, movimento, tempo e montagem já eram intrínsecos ao seu processo criativo. Em Deren, a montagem é pensada não somente na relação entre planos imediatamente sequenciais, mas no filme como um todo, não em termos de submissão à narrativa linear clássica, mas à manipulação criativa desses fragmentos de real com base numa ideia ou emoção central que atravessa a obra.

Mesmo a continuidade manipula o real em favor da realidade do filme, como no caso de um mesmo movimento que atravessa espaços distintos ou que distorce o tempo natural de uma ação. A montagem dos filmes derenianos não se pretende transparente, mas, na verdade, ressalta a costura, o trabalho criativo da cineasta nas suas manipulações de espaço-tempo-movimento. É no processo criativo de montagem que o fio conceitual do cinema vertical é atado, que as relações entre as imagens são configuradas de acordo com a abordagem poética, e que a forma fílmica ritualística é, de fato, manifestada e materializada.

A montagem ritualística de Maya Deren une a continuidade do *raccord* com a descontinuidade dos fragmentos de real, numa investigação que menos busca soluções que sustenta sensações, emoções e ideias sobre os seus momentos, num ritmo circular, espiral. Deren insere o ritual não apenas na temática, na narrativa (como, de fato, também ocorre nos seus filmes), mas na própria estrutura dessas obras. Abordar a estética de sua montagem joga luz sobre o trabalho de Maya Deren enquanto montadora, além de situar o seu cinema em diálogo com outras poéticas.

Referências

DEREN, M. *An anagram of ideas on art, form and film*. New York: The Alicat Book Shop Press, 1946.

_____. "Cinema: o uso criativo da realidade". Devires, Belo Horizonte, v.9, n.1, jan.-jun. 2012.

_____. "Creative Cutting". Movie Makers, New York, mai. 1947.

_____. *Divine Horsemen*: the living gods of Haiti. Brasil: Edições Oséètură, 2022.

_____. *Essential Deren*: collected writings on film. Kingston, New York: McPherson & Company, 2005.

_____. Palestra proferida no simpósio Poetry and the Film, 1953.

MACHADO, N. D. P. *Ritual e forma no coreocinema de Maya Deren*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

TURIM, M. The Ethics of Form. In: NICHOLS, B. (ed). *Maya Deren and the american avant-garde*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

TURNER, V. *O processo ritual*: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____. *From Ritual to Theatre*: the Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982.

A montagem crítica de Jonathan Perel em Camuflaje[393]

The Critical Montage of Jonathan Perel in Camouflage

Patrícia Cunegundes Guimarães[394]
(Doutora em Comunicação – PUC/RJ)

Resumo: O documentário *Camuflaje* (2022), de Jonathan Perel, articula memória e paisagem no Campo de Mayo, centro clandestino da ditadura argentina. A partir da montagem crítica, Perel tensiona memórias ficcionais e documentais, transformando o espaço em um território de disputa memorial. Ao acompanhar o escritor Félix Bruzzone, o filme confronta silêncios e promove um cinema contra-monumento, que questiona políticas de esquecimento e a eficácia dos sítios de memória no presente.

Palavras-chave: Paisagem, Memória, Montagem, Argentina.

Abstract: The documentary *Camouflage* (2022), by Jonathan Perel, weaves together memory and landscape in Campo de Mayo, a clandestine center of the Argentine dictatorship. Through critical montage, Perel creates tension between fictional and documentary memories, transforming space into a contested memorial territory. By following writer Félix Bruzzone, the film confronts silences and advances a counter-monumental cinema that questions policies of forgetting and the effectiveness of memory sites in the present

Keywords: Landscape, Memory, Montage, Argentina.

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar como Jonathan Perel mobiliza o espaço do Campo de Mayo para construir, em *Camuflaje* (2022), um cinema de contramonumento a partir da montagem crítica. Ao fazê-lo, propõe-se compreender de que modo a paisagem — entendida como *paisagemarquivo* — é reconfigurada em dispositivo de elaboração pública do trauma histórico, tensionando práticas e políticas de memória em disputa na Argentina contemporânea.

Parto da constatação de Michael Pollak, em *Memória, Esquecimento e Silêncio*, de que as memórias das margens — ou "subterrâneas" — emergem com força sobretudo em situações de crise, ruptura e conflito, quando os regimes de lembrança e de esquecimento entram em disputa. A Argentina, que por décadas foi tomada como referência por suas políticas de memó-

393 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: **Espaço, memória e política: cinema como contra-monumento - ST Cinema e Espaço.**
394 |

Doutora em Comunicação pela PUC-Rio. Mestra em Comunicação pela UnB. Pesquisa imagem e memória na América Latina. Jornalista especializada em comunicação corporativa e gestão de crise.

ria, pela criação de sítios de lembrança, pela condenação de perpetradores de crimes de lesa humanidade e pela atuação vigorosa de organismos de direitos humanos, tem visto reabrir-se a arena de conflito memorial.

Em *Camuflaje*, Perel toma emprestada a imaginação política do escritor Félix Bruzzone — filho de sequestrados desaparecidos — e aproxima-se do Campo de Mayo por meio dos encontros que se estabelecem ao redor desse espaço. A figura do corredor Fleje (Bruzzone) percorre os limites materiais e simbólicos do campo, avançando, a cada interação, "um pouco mais além das cercas" que vedam o acesso à unidade militar, um dos maiores centros clandestinos de prisão do período ditatorial. Perel parte da percepção de que aquele lugar de memória é, também, um lugar vívido, e apropria-se do espaço concebido pelo inimigo para tensioná-lo com elementos ficcionais que parecem se opor ao que ele representa, transformando-o em bem comum (Didi-Huberman, 2018, p. 98), aberto ao debate público. Em outras palavras, a ficção aqui não é neutra: é o território por onde se transmite o que parece não poder ser transmitido (García, 2018, p. 9).

A chave formal e conceitual dessa operação é a montagem crítica, desenvolvida por Georges Didi-Huberman. Em *Remontagens do Tempo Sofrido: o Olho da História II* (2018), o autor concebe a montagem como "montagem do pensamento elevado até o ritmo da cólera para, calmamente, cindir melhor a violência" (p. 97), isto é, uma tarefa dialética de intervenção nas imagens do mundo por meio de desmontagem e remontagem. Em seu pensamento, a montagem é simultaneamente método e forma de conhecimento (2015, p. 132): ela põe em relação, permitindo ver, ao fazer surgir e agrupar formas heterogêneas, ignorando hierarquias e ordens de grandeza, projetando-as num mesmo plano de proximidade (2017, p. 81; 2020).

Crucialmente, essas relações não se reduzem à equivalência ("lado a lado porque significam o mesmo") nem à oposição simples ("lado a lado porque significam o contrário") (2018, p. 160); a montagem funciona como ato de recolher e ler a diversidade das coisas (2018, p. 158–159). Em *Camuflaje*, esse trabalho sobre heterogeneidades — documentos, testemunhos, percursos corporais, barreiras físicas e sensoriais do espaço — produz percurso crítico de memória, convocando o espectador a elaborar, ele também, suas memórias.

Ao tomar o Campo de Mayo como paisagemarquivo, *Camuflaje* põe em cena rastros e informações que ajudam a compreender o passado, em textualidades que narram a história, fazem temporalidades coexistirem e, ao mesmo tempo, interrogam quem tem o direito de acessar e interpretar tais arquivos espaciais e como suas memórias coletivas podem ser transmitidas. O cinema torna-se, assim, dispositivo de apresentação e elaboração do trauma histórico, capaz de enfrentar não apenas o esvaziamento de sentido das políticas de memória, mas também a aniquilação de tais políticas.



Figura 1- Frame de Camuflaje: os pés descalços de Fleje e a conexão com o espaço

Fleje, descalço (Figura 1), coloca-se em movimento, correndo incessantemente ao redor do lugar, enquanto estabelece contato com pessoas e histórias vinculadas ao Campo. O Campo de Mayo localiza-se a cerca de 30 quilômetros da Cidade Autônoma de Buenos Aires, ocupa aproximadamente cinco mil hectares de área aberta e foi o destino final de cerca de quatro mil desaparecidos durante a ditadura, segundo informes oficiais. A maioria dos desaparecidos levados ao chamado "Campito" era composta por operários e trabalhadores sindicalizados, o que evidencia uma característica central da última ditadura argentina: a perseguição sistemática a trabalhadores organizados em agremiações sindicais.

Perel adentra o Campo de Mayo de forma gradual, contornando-o e tateando o espaço pelas bordas antes de se embrenhar em seu interior e de se deixar perder entre suas ruínas, em um gesto de criação de memória que busca "fixar obstinadamente eventos históricos afogados na força da sombra" (Mbembe, 2020, p. 188). Embora *Camuflaje* apresente diferenças significativas em relação aos documentários anteriores de Perel, a questão do tempo permanece central: não há urgência na aproximação do espaço e o tempo dedicado à escuta do outro é dilatado.

No prólogo, um plano-sequência de quase dois minutos acompanha Fleje correndo descalço ao redor do campo, pisando no mesmo terreno onde imagina que sua mãe possa ter pisado pela última vez. O chão áspero, a respiração ofegante, o som dos pés descalços tocando o asfalto, o trem em movimento, os latidos de cães e a figura de um homem correndo em direção à câmera evocam menos a ideia de uma busca deliberada e mais a de uma fuga, ou ainda de um corpo que procura sentir um lugar ao qual está intimamente ligado e do qual não consegue se afastar.

Em seguida, Bruzzone caminha por uma "paisagem familiar", conforme a noção elaborada por Angela Freire Prysthon (2023), em um subúrbio de Buenos Aires nos arredores do Campo de Mayo. Trata-se do espaço onde sua tia passou a viver com a família no início dos anos 1980, em uma espécie de exílio, quando decidiu afastar-se da militância política por razões de segurança, após o desaparecimento da irmã, mãe de Félix. A noção de "paisagem familiar" não se refere apenas ao espaço físico, mas à construção afetiva e memorial que articula ambiente e arquivos íntimos, produzindo uma atmosfera de proximidade familiar (Prysthon, 2023).

A "paisagem familiar" é construída a partir de uma série de planos fechados que instauram um regime de intimidade entre os dois personagens enquanto caminham pelo bairro, em calçadas mal cuidadas, ou quando o enquadramento se detém no quintal da casa, com a piscina, boias e outros objetos associados às brincadeiras infantis. Nesse contexto, a mulher pergunta a Félix se ele se lembra dos fins de semana passados ali com a avó. A mesma lógica se estende aos planos fechados dos dois preparando o café na cozinha e, posteriormente, na sala, quando conversam sobre a internação da avó no Campo de Mayo, local onde ela morreu, assim como a filha (supostamente).



Figura 2 – Frame de Camuflaje: O corpo como elemento constitutivo da paisagem familiar



Figura 3 - Frame de Camuflaje: Construção afetiva e memorial do espaço

Em *Camuflaje*, os corpos são elementos constitutivos da paisagem familiar (Figuras 2 e 3). No espaço doméstico, Félix Bruzzone e sua tia compartilham memórias da infância do escritor/personagem, discutem as razões que os levaram a viver nos arredores do Campo de Mayo e refletem sobre as relações que estabeleceram com esse território. A cena parte de uma situação concreta e cotidiana, que coloca o espectador em uma posição de relativa "comodidade" em relação ao que se apresenta, ainda que essa estabilidade seja rapidamente desfeita.

Bruzzone e Perel demonstram desconfiança em relação ao arquivo e se aproximam dele por meio da escuta de outros personagens — testemunhos cuja veracidade já não parece central. O interesse desloca-se para as formas pelas quais esse arquivo-paisagem é visto, vivido e escrutinado pelos moradores do entorno: que relação cada um estabelece com aquele centro clandestino de detenção e tortura? Enquanto isso, Fleje, duplo de Félix, corre de modo errático ao redor do Campo, buscando brechas para adentrar o espaço sem ser visto pelos militares e sem solicitar autorização.

Os cerca de cinco mil hectares que compõem o Campo de Mayo constituem um objeto permanente de disputa, tanto no plano material quanto no imaterial. As formas de salvaguarda dos arquivos são múltiplas e, nesse caso, o acesso ao espaço é controlado pelo Estado; contudo, a eventual aprovação de projetos imobiliários deslocaria esse controle para a iniciativa privada, o que poderia reforçar processos de ocultamento de camadas de memória. As modalidades de ocupação do entorno do Campo de Mayo produzem, assim, sentidos distintos para esse "lugar de memória".

O desejo de memória aqui manifesta-se, também, por meio de exercícios de imaginação política de sujeitos que, historicamente, não se supunham detentores do direito à verdade e ao luto público. Tal dimensão é evidenciada no gesto cinematográfico de Jonathan Perel e Félix Bruzzone, que evita oferecer respostas fáceis ou conduzir os afetos do espectador, convidando-o, ao contrário, a compartilhar desse desejo. No filme, ele se materializa na busca obsessiva — experienciada de modos distintos — dos duplos Fleje/Bruzzone por informações sobre essa paisagem-arquivo, simultaneamente viva e fantasmática, e sobre seus modos de uso.

Já no interior do Campo de Mayo, é apresentado o depoimento de Iris Pereyra de Avellaneda, uma das poucas sobreviventes do "Campito" e presidenta da Asociación de Sobrevivientes, Familiares y Compañeros de Campo de Mayo. Bruzzone, ou Fleje, caminha com Iris pelas entranhas do Campo, percorrendo trajetos que ela só viria a reconhecer anos após a prisão, ao retornar ao local com pesquisadores e compreender que já havia passado por ali.

Assim como os pés descalços do corredor em deriva, o caminhar conjunto do filho de desaparecidos e da sobrevivente — mãe e esposa de desaparecidos, que reivindica o espaço como lugar institucional de memória — estabelece uma conexão afetiva entre os corpos e o Campo de Mayo. Nessa longa sequência, com pouco mais de cinco minutos, destaca-se o ruído de um helicóptero que se intensifica no momento em que Iris relata o dia em que ela e o filho foram sequestrados, produzindo um efeito de desconforto. Soma-se a isso o foco da câmera em um inseto sobre as costas de Félix enquanto a interlocutora fala sobre a tortura, compondo uma experiência sensorial que pode ser entendida como háptica para o espectador, em continuidade com os pés descalços correndo no asfalto no prólogo e no epílogo.



Figura 4 Frame de Camuflaje: Reivindicação crítica do passado

Na sequência seguinte, os duplos e suas derivas alcançam o espaço onde teriam funcionado as instalações do centro de detenção, do qual restam apenas ruínas. Uma placa sinaliza essa informação. O desejo de Iris — impossível de ser plenamente concretizado, uma vez que a materialidade do "Campito" não existe mais — é parcialmente atendido por Fleje/Félix, que, por meio de óculos de realidade virtual (Figura 4), reconstrói os espaços de detenção e tortura.

Em seu deambular pelo entorno do Campo de Mayo — ou em sua deriva —, ao subverter práticas de poder que buscam restringir o uso daquele espaço e ao se abrir às memórias e experiências de outros sujeitos, o personagem alcança, finalmente, uma forma de reconstrução do objeto, se pensada a partir de uma dinâmica psicanalítica entre consciente e inconsciente. A paisagem [impossível] já não existe materialmente, mas a insistência em escavá-la permanece fundamental como tentativa de restituição simbólica.

Esse gesto, ao mesmo tempo em que confere materialidade a um "arquivo" destruído, coloca em debate a efetividade das políticas de "sítios de memória" e o grau em que tais dispositivos efetivamente dialogam com a sociedade em sentido amplo. Essa problematização das práticas memorialísticas emerge no encontro com a personagem que vende terra do Campo de Mayo como suvenir durante as marchas das quintas-feiras realizadas pelas Madres de la Plaza de Mayo. Ao ser questionada por Fleje se alguém compra o produto, ela responde afirmativamente, de modo naturalizado, explicando que a inspiração veio da comercialização de fragmentos do Muro de Berlim e que as pessoas compram mesmo sabendo, possivelmente, que não se trata de um objeto autêntico.

Segundo a vendedora, a autenticidade do produto é construída por meio de uma embalagem específica e da inscrição "Trinta mil detidos-desaparecidos presente, hoje e sempre". Com essa formulação, Perel reinsere o espectador em um pacto de crença, tornando plausível aquilo que parece improvável, sobretudo porque não há como verificar a procedência da terra nem compreender plenamente por que a personagem se arriscaria a entrar clandestinamente em uma unidade militar. Ainda assim, a palavra de ordem entoada em manifestações que evocam os horrores da ditadura opera como elemento de ligação afetiva com o espectador.

Conclusão

O trabalho rigoroso e persistente de memória desenvolvido por Jonathan Perel em seu cinema articula o processo de reconstrução democrática às consequências duradouras da ditadura militar. Em seus documentários, a memória é espacializada, evidenciando os modos pelos quais a história resiste e continua a operar no presente. Ao operar no campo das disputas pela memória, Perel trabalha com restos e ausências para construir novos testemunhos e instaurar espaços críticos de memória, orientando-se pelo desejo de algo diferente.

Referências

DIDI-HUBERMAN, G. Diante do tempo. *História da arte e anacronismo das imagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição* – O olho da História I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da História II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GORELICK, A. Materiales de la memoria. *Informe Escaleno*, Buenos Aires, 29 de março de 2014. Acesso em 15 abril de 2024. Disponível em http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=134.

PEREL, J. El cine como contra-monumento. In: *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, v. 7, n. 7, 2015, p. 516-518.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

PRYSTHON, A. F. *Recortes do mundo*: espaço e paisagem no cinema. Campinas: Pontes Editores, 2023.

PRIVIDERA, N. *Cine documental*: la pasión de lo real. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora, 2022.

Mulheres precursoras na trajetória de cinco décadas do cinema de animação do Pará[395]

Women filmmakers and the foundations of the 50-year history of animation in Pará

Patrícia Lindoso[396]
(Mestre em Artes – Universidade Federal de Minas Gerais)

Resumo: Este trabalho propõe novas perspectivas para a história do cinema brasileiro, buscando incluir as mulheres e a animação, assim como uma abrangência geográfica que considere o estado do Pará nesses estudos. A partir das pesquisas do grupo Mulher Anima e de um mestrado concluído em 2023, traça-se um panorama da existência da filmografia da animação paraense desde 1975, identificando três gerações de realizadoras que de diferentes maneiras conectaram o cinema do Pará ao Brasil e ao mundo.

Palavras-chave: Animação Brasileira, História do Cinema, Mulheres Artistas, Preservação Audiovisual, Região Norte.

Abstract: This work proposes new perspectives for the history of Brazilian cinema, seeking to include women and animation, as well as a geographical scope that considers the state of *Pará* in these studies. Based on research by the *Mulher Anima* group and a master's thesis completed in 2023, it traces an overview of the existence of an animation filmography of *Pará* since 1975, identifying three generations of women filmmakers who, in different ways, connected the cinema of *Pará* to Brazil and the world.

Keywords: Brazilian Animation, History of Cinema, Women Artists, Audiovisual Preservation, Northern Region of Brazil.

A percepção da escassez de registros da participação de mulheres como realizadoras na história do cinema de animação brasileiro, especialmente a partir da comemoração do centenário em 2017, suscitou uma série de questionamentos e iniciativas a respeito dessas informações até então dispersas e invisibilizadas (SCHNEIDER; PRADO; LINDOSO, 2025). Encarar essa trajetória sob diferentes perspectivas, buscando investigar as lacunas no cânone estabelecido, tornou-se indispensável para a compreensão da pluralidade dessa filmografia. Assim, dedicando atenção também à abrangência geográfica, surge o interesse pela revisão do processo de formação do campo da animação paraense, valorizando a presença das mulheres (LINDOSO, 2023).

395 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 4: ANIMAÇÃO COMO TERRITÓRIO POLÍTICO E POÉTICO.
396 | Artista e pesquisadora, mestre em Artes (UFMG, 2023) e bacharel em Cinema de Animação (UFPel, 2014). Desde 2020 investiga a participação das mulheres na animação brasileira com o grupo Mulher Anima.

Conforme as pesquisas de Guedes (1995), Lins (2007), Petit (2011) e Conceição (2020), a história do cinema no Pará possivelmente tem início através das primeiras exibições e filmagens realizadas entre o final do século XIX e início do século XX. Nesse contexto, é possível considerar a inauguração do Cinema Olympia, em Belém, no ano de 1912, como marco simbólico desse período. Posteriormente, observa-se que o lançamento do primeiro curta-metragem de animação produzido no Pará ocorreu somente em 2003. Isso explicita uma lacuna de aproximadamente um século entre as primeiras iniciativas ligadas ao cinema na região e o surgimento de produções de animação locais como práticas reconhecidas.

Diante desse hiato temporal, este trabalho buscou registros da existência de experiências e iniciativas relacionadas à animação, destacando a presença das mulheres na vanguarda desse percurso histórico do cinema paraense de pelo menos cinco décadas.

Para esta investigação, alguns aspectos se cruzam: a animação deslocada entre os estudos de cinema e arte (GRAÇA, 2006; HONARI, 2018; XAVIER, 2018); o trabalho das mulheres marginalizado pela hegemonia do patriarcado (SPIVAK, 1987 apud VERTULFO, 2018); e o papel periférico atribuído à Região Norte em relação ao Centro-Sul do Brasil.

Nesse sentido, é imprescindível o esforço coletivo de diferentes pesquisadores, historiadores e artistas, em cujos trabalhos e manifestações se baseia esta pesquisa. Através de revisão bibliográfica e da incorporação de fontes de diferentes acervos, foi possível examinar a trajetória da animação do Pará e compor um panorama (Quadro 1) que revela o trabalho de duas gerações de realizadoras paraenses anteriores aos anos 2010.

Quadro 1 — Linha do tempo de contextualização da animação paraense

1890–1900	Primeiras exibições e filmagens no Pará
1912	Inauguração do Cinema Olympia em Belém, o cinema mais antigo do Brasil em atividade
1941	Visita da equipe de Walt Disney ao Brasil, com parada em Belém antes de seguir para o Rio de Janeiro
1955	1º cineclube em Belém: *"Os Espectadores"*
1960	Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC)
1962–1965*	1º longa-metragem paraense: *"Um Dia Qualquer"*
1972–**1975***	1ª animação paraense: *"Manosofia"*, com direção de Sandra Coelho de Souza e roteiro de Maria Sylvia Nunes — **1ª geração de realizadoras da animação paraense**
1980	Coletivo de Realizadores / Centro de Referência / Centro de Recursos da Amazônia (CRAVA)
1985	Seminário sobre Animação em Belém / Convênio *NFB* e Embrafilme para a criação do CTAv
1990	Mostra de Animação em Belém / 2ª animação paraense: *"Leonora Down"*, realizada por Flávia Alfinito e Fernanda Alfinito — **2ª geração de realizadoras da animação paraense**
1997–1999	1ª edição Mostra de Cinema de Belém / 1ª e 2ª edição Festival Internacional de Cinema da Amazônia (FICA), eventos realizados pelas irmãs Alfinito
2001–2007	Mostra itinerante Anima Mundi em Belém
2003	1º curta-metragem de animação feito no Pará: *"A Onda – Festa na Pororoca"*
2010	Curta-metragem de animação *"A Mala"*, direção de Fabiannie Bergh — marco inicial da **3ª geração de realizadoras paraenses**

2013	Laboratório de Animação do Núcleo de Oficinas Curro Velho

Legenda: *Ano aproximado. Fonte: Elaboração da autora.

Maria Sylvia Nunes e Sandra Coelho de Souza são os nomes mais antigos nessa linha do tempo, compondo a primeira geração de realizadoras da animação paraense. Respectivamente, foram roteirista e diretora do curta-metragem "Manosolfa" (1972–1975), identificado como o marco inicial da animação do Pará. Este filme participou do IV Festival Brasileiro de Curta-Metragem e da Quinzena dos Realizadores de Cannes, em 1975. O quadrinista italiano Francesco Altan ficou encarregado da animação, com assistência de Rita Erthal, continuísta e cineasta do Rio de Janeiro. Isso aconteceu dez anos antes da criação do 1º Núcleo de Animação do CTAv (1985) e sete anos antes da animação brasileira "Meow!" (1982) receber o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes.

"Manosolfa" (1975) é uma animação de 8min feita em 35mm, colorida, produzida com a contribuição do Departamento de Produções do MAM-Rio. O cenário cultural em Belém, as movimentações coletivas relacionadas ao cineclubismo, mostras e festivais, ainda que em meio à ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), proporcionaram oportunidades que impulsionaram as produções cinematográficas paraenses e consequentemente a criação desse curta-metragem. Embora tenha recebido elogios da crítica e destaque internacional, o filme teve poucas cópias distribuídas e não foram encontrados registros para exibição.

Uma segunda geração de mulheres paraenses à frente de produções de animação só surgiria cerca de quinze anos depois, com as irmãs cineastas Fernanda e Flávia Alfinito, que trabalharam juntas na realização de filmes, festivais, mostras e oficinas entre Belém e Rio de Janeiro. Com suas movimentações, tiveram participação decisiva no processo de retomada do desenvolvimento do audiovisual do Pará, incentivando a criação de políticas públicas e capacitação de profissionais na região. Em sua trajetória entre o final dos anos 1980 até meados dos anos 2000, realizaram três curtas-metragens em *stop motion* utilizando massa de modelar. As produções das irmãs Alfinito chegaram a ser selecionadas e premiadas em importantes festivais de cinema nacionais e internacionais.

Por sua vez, a terceira geração de mulheres realizadoras na animação paraense passa a existir partir de 2010, como resultado de diferentes processos de formação: tanto por meio de oficinas ofertadas por festivais, cursos livres ou instituições do governo paraense, quanto através de cursos técnicos ou do ensino superior.

Através da sistematização dessas informações, é possível constatar que a história do cinema de animação no Pará soma cerca de meio século. As mulheres estiveram na vanguarda dessa trajetória décadas antes das produções que vinham sendo sinalizadas como pioneiras no século XXI. Reconhece-se que um dos principais fatores que levaram à existência de produções de animações paraenses antes dos anos 2000 foi que essas artistas pertenciam a uma classe social que lhes garantiu benefícios financeiros, educacionais e vivências culturais além do estado do Pará — até o Sudeste e mesmo fora do Brasil.

Além de suas próprias produções, as realizadoras tanto da primeira quanto da segunda geração estiveram ainda de algum modo mobilizadas politicamente no campo audiovisual: participando de eventos e debates voltados à organização do ensino de cinema no país; incentivando a formação de público e de profissionais na Região Norte; e defendendo políticas públicas que favorecessem o crescimento do setor.

Ao longo desse percurso, é possível observar diferentes processos de formação profissional entre as três gerações, atravessados por mudanças técnicas e tecnológicas, além da influência dos respectivos contextos familiares, inclusive na criação de produtoras e estúdios — viabilizando a inserção e permanência no campo.

Através deste panorama, observa-se a necessidade de estruturação e consolidação de metodologias para a continuidade de pesquisas demográficas voltadas à animação, buscando compreender de forma adequada as dinâmicas de funcionamento do setor e, assim, indicar possibilidades de encaminhamentos mais eficazes e plurais. Desta forma, estes estudos buscam contribuir e incentivar futuras investigações e sistematizações que dialoguem com a trajetória das realizadoras de animação do estado do Pará e da Região Norte do Brasil.

Referências

CONCEIÇÃO, A. C. *As Amazonas do cinema paraense*. Revista C-Legenda. Niterói: UFF, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/46542> Acesso em: 6 jul. 2022.

GUEDES, J. Apontamentos para uma História do Cinema Paraense. In: CARDOSO, Francisco; VERIANO, Pedro; JACOB, Maria Célia. *100 Anos de Cinema*. Revista Asas da Palavra, Unama, Belém, v. 2, n. 3 especial, p. 18-22, 1995. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/98/showToc>. Acesso em: 27 jul. 2023.

GRAÇA, M. E. *Entre o olhar e o gesto*: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

HONARI, L. *Reflecting on proto-animation techniques in the mandalic forms of Persian traditional arts*. Animation Studies Online Journal, n. 13, 2018.

LINDOSO, P. *Cinema de animação paraense realizado por mulheres*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1843/63867>.

LINS, A. S. A. de A. *A Amazônia no cinema paraense:* tensões entre o global e o local. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) — Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/10601>. Acesso em: 2 fev. 2023.

PETIT, P. *Filmes, Cinemas e Documentários no fim da Belle Époque no Pará* (1911-1914). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

SCHNEIDER, C.; PRADO, L.; LINDOSO, P. Mulheres na animação brasileira: ensaio para um panorama histórico. In: TAVARES, Mariana. et al. (org.). *Pesquisas em animação*: conexões internacionais, v. 2. 1. ed. Belo Horizonte: Ramalhete, 2025. Recurso digital. p. 236–264.

VERTULFO, M. *Animating from the margins*: women's memoir and auteur animation as a method for radical storytelling. University of Oregon, 2018.

XAVIER, J. M. *Poética da ilusão de movimento*. 1. ed. Campinas: Núcleo de Cinema de Animação de Campinas, 2018.

Temporalidade queer, envelhecimento e reprodução social[397]

Queer temporality, ageing, and social reproduction

Patrícia Sequeira Brás[398]
(PhD – Ceis20, UC)

Resumo: Proponho examinar *Days* (2020), de Tsai Ming-liang, um filme contemplativo e esparso que acompanha a vida solitária de dois homens. O filme explora temas de isolamento, envelhecimento e sexualidade *queer*. No texto, defendo que o uso de duração estendida no filme de Tsai destaca tanto a fragilidade quanto a resiliência dos corpos na tela, ao mesmo tempo em que evoca sutilmente a natureza repetitiva e precária da reprodução social.

Palavras-chave: tempo estendido; reprodução social; temporalidade *queer*; envelhecimento; isolamento

Abstract: I propose to examine Tsai Ming-liang's *Days* (2020), a contemplative and sparse film that follows the solitary lives of two men. The film explores themes of isolation, aging, and queer sexuality. In this text, I argue that the use of extended duration in Tsai's film highlights both the fragility and resilience of the bodies on screen, while subtly evoking the repetitive and precarious nature of social reproduction.

Keywords: extended time; social reproduction; queer temporality; aging; isolation

Introdução

Este texto está associado ao projeto de investigação "Temporalidade fílmica e a natureza duradora da reprodução social", financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, em Portugal. O *corpus* do projeto abrange um conjunto de filmes, entre os quais *Wanda* (Barbara Loden, 1970), *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey & Peter Wollen, 1977), *Oxhide I* (Jiayin Liu, 2005) e *Oxhide II* (Jiayin Liu, 2009), *Lunch Break* (Sharon Lockhart, 2008), *Wendy and Lucy* (Kelly Reichardt, 2008) e *Days* (Tsai Ming-liang, 2020), nos quais identifico o uso de procedimentos formais temporais na representação de atividades que compõem a reprodução social. O mesmo projeto inclui também os filmes: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), *Blissfully Yours* (Apichatpong Weerasethakul, 2002) e *Tempo Comum* (Susana Nobre, 2018), sobre os quais já publiquei algumas conclusões preliminares (SEQUEIRA BRÁS, 2019; 2023; 2024).

397 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI: Estéticas queer no cinema contemporâneo.
398 | Patrícia Sequeira Brás desenvolve o projeto de investigação "Temporalidade Cinematográfica e a Natureza Duradoura da Reprodução Social", financiado pela FCT, no CEIS20, em Coimbra.

Reprodução social

A reprodução social é uma categoria económica "usada para descrever a separação institucionalizada entre atividades produtivas e reprodutivas" (DOWLING, 2021, 38). No primeiro volume do *Capital*, Karl Marx dedica um capítulo à "reprodução simples", no qual defende que "todo o processo social da produção é ao mesmo tempo um processo de reprodução" (1976/1990, 711). Desta forma, Marx enfatiza a centralidade da reprodução da força de trabalho no funcionamento do sistema capitalista, estabelecendo uma relação dialética entre produção e reprodução e dando, assim, origem à base teórica para a compreensão dos conceitos de reprodução social e trabalho reprodutivo, posteriormente desenvolvidos por teóricas marxistas-feministas nas décadas de 60 e 70.

A presente análise do filme de *Days* (2020), de Tsai Ming-liang, assenta na observação do uso de procedimentos formais temporais, nomeadamente o uso de tempo estendido, na representação de atividades que compõem a reprodução social: cozinhar, comer, *tranzar*, assim como outras atividades associadas à nossa capacidade de nos reproduzirmos.

A duração prolongada no cinema pode ser entendida em "dois eixos: por um lado, o ritmo da montagem, que implica um registo de longo ou curto prazo; por outro, o movimento interno de cada plano, que pode tender à êxtase ou agitação" (FERRAGUT & SHARP-CASAS, 2023, 10). Contudo, a temporalidade e o espaço são elementos intrínsecos da imagem em movimento, e, por isso, o uso da temporalidade estendida ou acelerada é, por mim, entendido como procedimento formal e não como género cinematográfico[399].

Days

Days é um filme contemplativo e esparso que acompanha a vida solitária de dois homens anônimos. Um deles é um homem mais velho e doente que deixa a sua casa no topo da montanha em busca de terapia muscular nas cidades de Taipei, Hong Kong e Bangkok. O outro é um imigrante de Laos, com metade de sua idade, que mora sozinho em Bangkok, e que frequentemente o vemos transitando pela cidade como um forasteiro.

O filme é livre de diálogos e utiliza uma duração prolongada para retratar momentos íntimos e, às vezes, solitários, na vida desses dois homens. Dessa forma, *Days* explora temas de isolamento, envelhecimento e sexualidade *queer*. No filme, o uso da duração prolongada destaca tanto a fragilidade quanto a resiliência dos corpos em tela, ao mesmo tempo, que evoca sutilmente a natureza repetitiva e precária da reprodução social, bem como, do trabalho reprodutivo. A temporalidade enfatiza a vulnerabilidade desses dois personagens: particularmente o homem mais velho, cuja doença e tentativa de recuperação destacam a fragilidade do corpo humano envelhecido enquanto intensifica o sentimento de solidão do segundo personagem e o trabalho reprodutivo cíclico que constitui a sua vida cotidiana. A estratégia estética duracional de Tsai aponta para a forma através da qual o tempo é extraído dos corpos dos personagens — particularmente em seus gestos repetidos e mundanos. Essas ações comuns tornam-se carre-

399 | Refiro-me aqui há extensa literatura dedicada ao "cinema lento" que tende a ressignificar a temporalidade lenta como gênero cinematográfico.

gadas de uma sensação de resiliência, numa negociação contínua entre as exigências do corpo e a passagem do tempo, tanto no corpo envelhecido e dorido do homem mais velho quanto no corpo exausto do homem mais jovem submetido a tarefas reprodutivas repetitivas.

Ao escrever sobre o filme anterior de Tsai, *I Don´t Want to Sleep Alone* (2006), Lakshmi Padmanabhan defende que "o uso de planos longos nos oferece tempo suficiente para ver o desgaste do corpo no processo de trabalho reprodutivo" (2024, 95). O mesmo pode ser defendido em relação a *Days*, uma vez que o filme segue as vidas solitárias desses dois homens, registrando uma infinidade de atividades que compõem a reprodução social, como cozinhar, descansar, comer e *tranzar*. Esses personagens parecem espelhar-se um no outro, na medida em que são igualmente solitários; e, sem nunca terem uma conversa tangível - são os seus corpos que expressam dor, cansaço e prazer.

Neste projeto existe um engajamento com os discursos teóricos que giram em torno da noção de "cinema lento", um termo que ganhou destaque na literatura de estudos cinematográficos na última década e que é frequentemente associado a cineastas que empregam a duração estendida como prática estética. Entendo, no entanto, que o tratamento da temporalidade cinematográfica em relação ao trabalho reprodutivo permanece pouco explorado nesses discursos teóricos. Apesar das afirmações sobre as maneiras pelas quais o "cinema lento" aumenta a consciência do espectador e desafia as estruturas narrativas convencionais, há uma omissão em relação à intersecção entre o uso da duração prolongada e a representação das atividades que compõem a reprodução social.

Por outro lado, Karl Schoonover e Rosalind Galt defendem que as discussões teóricas em relação ao "cinema lento" têm descartado a contraprodutividade que caracteriza as temporalidades *queer*. O cinema de Tsai frequentemente utiliza a duração prolongada, e seus filmes frequentemente retratam relacionamentos e sexualidades *queer*. Por essa razão, proponho discutir o uso de duração prolongada em *Days* à luz do conceito de temporalidade *queer*.

O homem idoso é interpretado por Lee Kang-sheng, um colaborador frequente nos filmes de Tsai. O filme foi rodado durante a recuperação do ator de um AVC. No filme, os grandes planos de seu rosto e corpo evidenciam a sua dor, além de evocarem o personagem de Lee num filme anterior de Tsai, *The River* (1997)[400].

O outro personagem é interpretado por um jovem imigrante de Laos, com quem Tsai se familiarizou durante uma viagem a Bangkok. Como no caso de Lee (que interpreta o homem mais velho), Tsai registrou o cotidiano do jovem, motivado pela recolha de "imagens", de forma a esboçar um retrato desses dois homens. Para Jean Ma, esses "esboços fílmicos mediam um encontro pessoal entre cineasta e sujeito", com a intenção de criar um "registro visual da impressão particular do cineasta sobre essa realidade". No entanto, defendo que os esboços de Tsai servem como procedimento estético que distancia o ator do personagem - não muito diferente dos personagens de Pedro Costa em sua trilogia das Fontainhas, como discuti no livro

400 | Nesse filme Lee interpreta Hsiao Kang, que ao interpretar um cadáver flutuante como figurante em uma produção cinematográfica, fica doente com uma dor misteriosa no pescoço e incapaz de manter a cabeça direita.

The Political Gesture in Pedro Costa's Films (2024). Este distanciamento entre ator e personagem deve-se ao facto de os atores estarem vagamente a interpretarem-se a si mesmo, mas não inteiramente, produzindo uma sensação de estranhamento.

A profundidade emocional dos personagens não é exposta nem explicada. Assim, Ma argumenta que a estética duracional usada pelo cineasta "pode exercer uma força" denominada de "*contra-indexante*", pela autora, por meio da acumulação visual (2022, p.16). Isso significa que, embora enraizadas na "realidade física", as imagens fílmicas de Tsai parecem se abstrair dessa mesma "realidade" e do "contexto social" em que estão imbuídas (MA, 2022, p.16). Contudo, a cena, na qual, os dois homens se encontram, evidencia a diferença social de ambos. Até porque, o jovem é um imigrante que vive em uma cidade estrangeira, enquanto o homem mais velho parece possuir poder de compra quando visto viajando e se hospedando em hotéis, na busca da cura ou alívio da sua condição física. As posições sociais destes dois homens são obviamente distintas.

Os filmes de Tsai apresentam uma infinidade de personagens migrantes queer, levando Nicholas de Villiers a defender que o diretor frequentemente "demonstra o valor político e crítico do olhar queer diaspórico regional" (2022, p. 44). Isso significa também que Tsai nunca se esquiva de confrontar temas de xenofobia e homofobia que caracterizam o ambiente social e político de países como Malásia, Taiwan e Tailândia, onde ele frequentemente filma.

O desejo queer é explicitamente retratado em *Days*, assim como em toda a filmografia de Tsai. No entanto, em seus filmes, a identidade sexual dos personagens é frequentemente ambígua ou ambivalente, podendo-se por isso falar de um desejo *queer*, tendo em conta as existentes "'lacunas' de significado onde elementos de gênero, sexo, orientação sexual, preferência sexual e identidade sexual se recusam a se alinhar monoliticamente." (VILLIERS, 2022, p. 39)

Além disso, o uso do estranhamento nas performances dos atores também significa que eles nunca expressam discursivamente qualquer interioridade. Consequentemente, Rey Chow defende que seus personagens são "desprovidos de quaisquer sinais sérios de uma vida interior ou subjetividade que possa ser efetivamente expressa ou comunicada" (2007, p. 188).

Cena da *Tranza*

Na cena em que os dois homens se encontram, Lee deitado na cama recebe uma massagem do jovem. Antes desta cena vemos Lee num quarto de hotel contando e colocando dinheiro de parte guardando parte do dinheiro no que ouvimos ser um cofre pois está fora do plano. Não sabemos como esses dois homens se conheceram, mas fica implícito que ha uma troca monetária entre eles. Apos a massagem eles trazam, no entanto, a *tranza* permanece fora do plano. Podemos ver apenas Lee em extâse atingindo o orgasmo. De seguida tomam banho juntos e Lee oferece uma caixa de musica ao jovem: posteriormente seguem juntos para jantar em silencio. Assim sendo, a sequencia registra momentos de afeto entre os dois tanto quanto nos lembra que cuidado também é trabalho, uma forma desvalorizada de trabalho, frequentemente realizada por aqueles que são menos cuidados." (BALSOM, 2020)

Em *Cruising Utopia*, José Esteban Muñoz propõe que

> Ter *queerness* como horizonte é percebê-la como uma modalidade de tempo extático em que o estrangulamento temporal que [ele descreve] como tempo direto é interrompido ou superado. O tempo extático é sinalizado no momento em que se sente êxtase, anunciado talvez num grito ou grunhido de prazer, [...]. Ter *queerness* como horizonte resgata e fortalece conceitos como liberdade, que enfraqueceram sob o toque do pensamento neoliberal e da política assimilacionista gay. (2004, p.57)

A proposta de Muñoz de ter *queerness* como horizonte propõe resgatar o futuro *queer* do *presentismo* oferecido por Lee Edelman. No seu livro *No Future*, Edelman propõe que a temporalidade queer rejeita a "futuridade reprodutiva" sendo esta personificada na figura da Criança, e sobre a qual "permanece o horizonte perpétuo de toda política" (2004, 3). Para Edelman a futuridade reprodutiva impõe "um limite ideológico ao discurso político como tal, [...] ao tornar impensável, ao lançar para fora do domínio político, a possibilidade de uma resistência queer" á normatividade heterossexual (2004, 24). E assim subvertendo segundo ele "a própria possibilidade de significado, uma vez que rompe a "cadeia significante" "através da qual nos experienciamos como sujeitos" (EDELMAN, 2004, 24).

Sem discordar na totalidade de Edelman, a minha critica recai sobretudo no entendimento

de reprodução ou reprodutividade, análoga à heterossexualidade e à gestação e criação de crianças pois a reprodução social nos diz respeito a todos – e à nossa capacidade de nos reproduzirmos, isto é, vivermos. E por isso escolho resgatar a reprodução social da heteronormatividade, visto que em *Days*, encontramos os dois homens realizando atividades, como cozinhar, comer, dormir, *tranzar* - atividades que compõem a reprodução social. Essas atividades são, no filme, retratadas por meio do uso de duração prolongada, tornando visível o tempo necessário para a reprodução social.

Assim a minha leitura do uso de duração prolongada na sequencia da *tranza* no filme de Tsai é mais próxima da apologia futurista de Muñoz do que do *presentismo* de Edelman. No sentido em que a sequencia do momento de afeto entre os dois homens interrompe uma temporalidade ao mesmo tempo que gera uma narrativa (mesmo que pequena) até então ausente no filme.

Referências

BALSOM, Erika. "Time is the best author". *Art Forum*. Vol. 59, No.2, October/November, 2020. https://www.artforum.com/columns/erika-balsom-on-tsai-ming-liangs-days-248492/

CHOW, Rey. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films. Attachment in the Age of Global Visibility*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2007.

DOWLING, Emma. *The Care Crisis*. Londres, Nova Iorque: Verso, 2021.

EDELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, Londres: Duke University Press, 2004.

FERRAGUT & SHARP-CASAS, *Lo que dura uma película. Una antologia sobre slow*

cinema. Madrid: Laertes, 2023.

MA, Jean. "Arts of Healing: Tsai Ming Liang´s Days." *Film Quartely*, Vol. 75, No. 4, 2022, pp. 13-22.

MARX, Marx. *Capital Volume I*, Londres: Penguin Books, 1976/1990.

MING-LIANG, Tsai. *Days,* 2020.

MING-LIANG, Tsai. *I Don´t Want to Sleep Alone*, 2006.

MING-LIANG, Tsai. *The* River, 1997.

MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity.* Nova Iorque, Londres: New York University Press, 2019.

PADMANABHAN, Lakshmi. "The Weather in Tsai: Slow Cinema and Slow Violence." *Cultural Critique*, No. 123, Spring, 2024, pp. 87-128.

SCHOONOVER, Karl. "Wastrels of Time: Slow Cinema's Labouring Body, the Political, the Spectator and the Queer". In *Slow Cinema*. Ed. Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016, pp. 158–168.

SCHOONOVER Karl and GALT, Rosalind. *Queer Cinema in the World.* Durham, Londres: Duke University Press, 2016.

SEQUEIRA BRÁS, Patrícia. "Time and Reproductive Labour in *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) *and Three Sisters* (2012)", M. Vishmidt (ed.), *Parse*, 2019. https://parsejournal.com/article/time-and-reproductive- labour-in-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles-1975-and- three-sisters-2012/

SEQUEIRA BRÁS, Patrícia. "Trabalho reprodutivo Crisis: maternity in *Tempo comum* (2018) and *Els dies que vindran* (2019)", C. Cucinotta and J.Ramé Lopez (eds.), *Cine: Femenino del plural. Mujeres y prácticas creativas en el ámbito ibérico*, Collección Comunicación, Serie Comunicación y Narrativa Audiovisual, Madrid: Editorial Sindéresis, 2023, pp. 143-155.

SEQUEIRA BRÁS, Patrícia. "Time, Social Reproduction and the Precarious Body in the Films of Apichatpong Weerasethakul", A. & J. Sarkar (eds.), *The Films of Apichatpong Weerasethakul*, Liverpool: Liverpool University Press, 2024, pp. 27-45.

SEQUEIRA BRÁS, Patrícia. *The Political Gesture in Pedro Costa´s Films*. Lausanne, Oxford: Peter Lang, 2024.

VILLIERS, Nicholas de. *Cruisy, Sleepy, Melancholy. Sexual disorientation in the Films of Tsai Ming-liang.* Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2022.

Corpo, desorientação e urbanidade: a errância no cinema contemporâneo como metáfora do viver urbano[401]

Body, disorientation, and urbanity: wandering in contemporary cinema as a metaphor for urban living

Paul Newman dos Santos[402]
(Mestre – Universidade de São Paulo)

Resumo: Por meio da análise de *O Homem das Multidões* (2013), de Guimarães e Gomes, discute-se como a figura do errante surge no cinema contemporâneo como metáfora da desorientação do meio urbano mercantilizado. Argumenta-se que o corpo errante, ao habitar a duração da imagem, tensiona a lógica da aceleração e revela-se ao espectador como um dispositivo sensível em diálogo com o real.

Palavras-chave: Cinema Contemporâneo; Aceleração Social; Errância; Espaço Urbano; Realismo.

Abstract: Through an analysis of *O Homem das Multidões* (2013) by Guimarães and Gomes, this paper discusses how the figure of the wanderer emerges in contemporary cinema as a metaphor for the disorientation of the commodified urban space. It argues that the wandering body, by inhabiting the duration of the image, challenges the logic of acceleration and reveals itself to the spectator as a sensory device in dialogue with the real.

Keywords: Contemporary Cinema; Social Acceleration; Wandering; Urban Space; Realism.

Esta discussão parte do diagnóstico de que a contemporaneidade é regida por uma velocidade inescapável. Trata-se de uma lógica ampla que o pensamento de Hartmut Rosa (2013) diagnosticou como "aceleração social", o motor da modernidade tardia. Essa dinâmica, pautada por um aumento contínuo da velocidade tecnológica e do ritmo de vida, reconfigura nossa estrutura temporal, aprisionando a consciência no que se poderia chamar de um presente contraído.

Nesse regime de urgência constante, a pausa converte-se em sinônimo de ineficiência e a própria experiência torna-se algo a ser gerido e otimizado. A cidade, submetida a essa cadência, transforma-se. O ambiente construído passa a ser uma paisagem a ser atravessada com rapidez, onde a lógica do fluxo se sobrepõe à da permanência. O resultado, como aponta Lefebvre

401 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 31: Cinema e capitalismo: subjetividades neoliberais e críticas sistêmicas

402 | Doutorando em regime de dupla-titulação em Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP/ETSA-US). Bolsista pesquisador da FAPESP. Atua no campo da Cidade, Arte e Cultura, com foco entre Cinema e Urbanidades.

(2013), é o esvaziamento do "espaço vivido" pelo corpo em sua dimensão afetiva. O sujeito urbano vê-se, nesse contexto, fundamentalmente desorientado. Ele se move por um mundo que, embora hiperconectado, revela-se estranhamente mudo.

É a partir dessa condição de desajuste profundo que surge a figura central deste texto: o errante. Argumentamos que uma vertente do cinema realista contemporâneo — frequentemente denominada *slow cinema* — volta-se para este corpo movente a fim de dar a ver paisagens afetivas de um presente precarizado. Esse cinema, que incorpora a lentidão como estética, parece encontrar no sujeito errante um meio de pensar os modos de vida e resistência ao processo de mercantilização da vida. São obras que recusam tramas resolutivas para observar personagens em seu estar-no-mundo, mobilizando a duração e o tempo morto para resgatar a densidade material obliterada pela aceleração. (DE LUCA; JORGE, 2015)

Nesse cenário, o filme brasileiro *O Homem das Multidões* (2013) opera como guia para a reflexão proposta. A obra dialoga com essa condição errante do sujeito contemporâneo e articula questões próprias de um cinema realista atual. Isto é, fundamentalmente, estamos aqui falando de uma visão realista ampliada e global que atualiza questões historicamente anteriores do cinema com a realidade. Trata-se de filmes urbanos que, mesmo no seu caráter ficcional, buscam comentar e dialogar com o urbano real.

Em última análise, não se procura generalizações, mas uma tentativa de traçar transversalidades de um cinema atual que investiga os impactos da vida globalizada. O debate evidencia como dimensões do real — como marginalidade, lentidão, corporeidade e errância — tornam-se linguagem na construção do espaço fílmico. Argumenta-se que, ao fixar-se em corpos errantes, o cinema contemporâneo realista constrói uma metáfora visual da nossa própria condição: a de sujeitos que buscam conexão em um mundo que tenta obliterar a subjetividade e o pertencimento urbano.

Do conto à tela: a atualização da errância como condição urbana

Evidentemente, a obra de Cao Guimarães e Marcelo Gomes estabelece um diálogo direto com o conto homônimo de Edgar Allan Poe, de 1840. No texto, a trama se desenrola a partir de um gesto voyeurístico: um narrador, observando o fluxo da rua através da vitrine de um café em Londres, fixa-se na figura de um velho cuja expressão lhe causa espanto. Movido pela curiosidade, ele decide perseguir esse desconhecido. O que se segue é uma longa e exaustiva caminhada que vara a noite e adentra a madrugada, na qual o velho atravessa feiras, bairros nobres e zonas de degradação sem nunca parar, movendo-se com o único propósito de permanecer imerso no tumulto da massa anônima. (POE, 1997)

O filme brasileiro atualiza essa premissa ao colocar o espectador no papel do *voyeur* do conto que segue um personagem em movimento, mas agora transportado para a Belo Horizonte do século XXI. Pela narrativa, acompanhamos Juvenal, um condutor de metrô que vive imerso em um fluxo contínuo de pessoas, mas que paradoxalmente habita uma solidão profunda. A

atualização proposta pelos diretores reside na transposição daquele impulso de movimento incessante para o contexto da contemporaneidade. Juvenal caminha para suportar o vazio de uma urbanidade que lhe retirou qualquer possibilidade de pertencimento. O enredo, despojado de grandes reviravoltas, concentra-se justamente na repetição desse gesto de caminhar como única forma de inscrição no real.

Estamos, portanto, diante da mesma figura-sintoma: um sujeito cuja identidade é a própria errância. Tanto no conto literário quanto no filme, o protagonista é alguém que dubiamente está e não está na multidão. Ele pertence à massa fisicamente, mas dela se distancia subjetivamente. Essa dualidade se reproduz no constante caminhar. Um movimento que não busca um destino geográfico, mas um estado de suspensão. Cada obra assimila as questões próprias de seu contexto urbano, mas ambas compartilham a mesma gênese de um corpo que precisa do atrito com a massa para sentir-se presente.

Essa dimensão do caminhante é, historicamente, um dispositivo que acompanha as transformações do pensamento urbano. Embora a figura mais célebre dessa genealogia seja o *flâneur* oitocentista — o observador soberano e ocioso debatido por Walter Benjamin (1989) — a prática de andar como forma de leitura ou contestação da cidade não se limita a ele. Há uma vasta linhagem de caminhantes que dialogam com os pensamentos urbanos de suas épocas. Desde as excursões dadaístas que buscavam o banal e o antiestético, passando pela deriva dos situacionistas que transformava o perder-se em ato político, até chegar às práticas performativas contemporâneas.

O filme de Guimarães e Gomes dialoga com essa tradição histórica ao observar, com rigor estético, a relação de um corpo que caminha e o meio urbano que o atinge e molda. A obra reafirma que a questão fundamental é o sentido de desorientação causado pelo atrito entre a escala humana e a escala da metrópole. Contudo, por mais que referencie Poe, o filme se atualiza para pensar a dimensão errante hoje. Conecta-se, assim, a um debate contemporâneo, que como proposto por Paola Jacques (2012), parece ver na errância uma condição dupla e contraditória. Por um lado, é imposta pela precarização e fragmentação da vida urbana que desenraíza o sujeito; por outro, é reapropriada pelo corpo como uma tática silenciosa de resistência, onde permanecer em movimento é a única forma de não ser anulado pela aceleração da vida mercantilizada.

Sobre o infortúnio de não poder parar

A atualização da figura do errante proposta por *O Homem das Multidões* materializa-se, já de início, na própria profissão do protagonista. Juvenal é um condutor de metrô. No seu trabalho, ele conduz sistematicamente uma multidão em um deslocamento mecânico, subterrâneo e pré-determinado. Ele é uma peça de uma engrenagem que não permite desvios. Contudo, é precisamente na dialética entre esse movimento rígido do trabalho e o movimento errático do tempo livre que a obra constrói sua tese. Fora dos trilhos, nas ruas do centro de Belo Horizonte,

Juvenal move-se como quem busca algo que não sabe nomear. Juvenal é acometido por uma mobilidade que não é uma escolha, mas um modo de existência. Mesmo quando sozinho em seu apartamento, seus gestos são inquietos e constantes. Há em si um desejo de se mover.

A estética do filme reforça essa condição de aprisionamento no fluxo. Em uma das sequências mais emblemáticas, a câmera segue Juvenal em um plano longo pelas ruas apinhadas. Diferente do olhar panorâmico que dominaria a paisagem, a câmera de Guimarães e Gomes posiciona-se à meia altura, colada à nuca do protagonista, capturando seu ritmo tenso. Não vemos o que ele vê com clareza, mas entendemos o que ele sente. Uma certa opressão e distanciamento vindo da massa. Aqui, o som não é uma trilha melódica, mas o ruído ambiente caótico da cidade que invade a percepção. Esse cinema não nos mostra um passeio, mas encena a angústia desse sujeito que erra.

Nesse aspecto, Juvenal evoca de forma precisa a figura do vidente deleuziano (DELEUZE, 2005). Aquele que, confrontado com situações que o ultrapassam, já não age no sentido clássico de transformar o mundo. Ele apenas registra. Caminha para se dissolver, buscando na fricção com a multidão anônima uma confirmação tátil de sua própria existência. A errância torna-se, assim, a única âncora de uma subjetividade que, paradoxalmente, só se sente segura quando está à deriva.

Videntes de uma errância partilhada

Se a errância de Juvenal é visivelmente espacial, o filme introduz uma segunda camada de desorientação para mostrar que essa mobilidade não se limita ao deslocamento físico. Por meio de Margô, controladora de tráfego do metrô, vemos o errar de Juvenal se expandir. A colega de trabalho parece compartilhar o mesmo sistema de mobilidade do maquinista. Margô carrega uma subjetividade errante, mas com uma deriva que é sobretudo afetiva. Ela parece navegar por interações virtuais e relações frágeis, carregando uma latente instabilidade sentimental que permeia seu cotidiano.

Tal dimensão contamina a forma que vemos a errância de Juvenal, observada por meio de uma amizade que nasce, paradoxalmente, de uma estranha sensação de distância. Quando Margô convida Juvenal para ser padrinho de seu casamento, a estranheza reside na ausência da intimidade que tal convite pressupõe, visto que o contato anterior entre ambos era escasso. Ao aceitar, Juvenal parece buscar uma conexão, ainda que efêmera. Entretanto, a aproximação dos dois, longe de representar uma superação da solidão, revela-se como mais um rito que reitera a condição errante de ambos. O que se encena, nos encontros e diálogos das personagens, é um pacto tácito entre duas solidões erráticas que, por um instante, encontram no absurdo da situação um espelho para a sua própria deriva.

Margô e Juvenal terminam a narrativa como figuras em suspensão. A proximidade física forçada pelo ritual não parece mudar a situação. O filme nos sugere que a errância de ambos não é um problema a ser resolvido pela narrativa, mas uma condição existencial perene. Eles

são videntes de sua própria solidão. Para esses sujeitos, a desorientação de seus movimentos — seja a dos trens, a dos passos ou a dos afetos virtuais — torna-se a única forma possível de habitar o agora.

Considerações finais: por uma genealogia do corpo errante

Ao observarmos a jornada de Juvenal, somos levados a concluir que *O Homem das Multidões* opera uma inversão fundamental. O filme não busca uma emancipação do personagem, pois ele mesmo permanece, ao fim, tão errante quanto no início. A emancipação que se procura é a do espectador. Ao impor um ritmo lentificado à montagem e ao fixar-se na duração dos deslocamentos, o filme projeta a condição de Juvenal para fora da tela. Ele cria o que Bruno (2002) chamaria de visão háptica, onde a tela deixa de ser apenas uma janela visual para se tornar uma membrana que nos toca através do tempo. Somos convidados a partilhar do peso daquele caminhar, sentindo a densidade de um tempo que a vida urbana cotidiana, em sua aceleração, tende a obliterar.

Nesse contexto, é fundamental compreender que a errância de Juvenal não constitui um fenômeno isolado, mas insere-se numa estética transnacional. Há um debate contemporâneo sobre um cinema de carácter mundial que se une por uma visão realista. Não no sentido de uma hegemonia de técnicas, mas de aproximações estéticas que colocam no centro a vida humana em si. Lúcia Nagib (2020) nos fala como existe uma postura de produção que evoca a construção de um realismo expandido. Longe dos eixos hegemônicos puramente comerciais e de narrativas centralizadas em causa e efeito, há um cinema transnacional que deixa de ser apenas representação para se tornar experiência presentificada.

O homem das multidões faz parte dessa linha de produções que recusam a hegemonia da ação resolutiva para adotar estratégias que ampliam a experiência da contemplação, absorvendo dimensões do real para tensionar a percepção do espectador. Seja na vertigem da transformação chinesa em *Xiao Wu* (1997), na melancolia imóvel de Istambul em *Uzak* (2002), ou na partilha do cuidado feminino em Mumbai em *All We Imagine as Light* (2024), observamos a mesma zona de contágio entre o espaço urbano e o tempo da imagem.

Nesse contexto, argumentamos que a união de cinemas tão díspares está no que Tiago de Luca (2015) define como "realismo dos sentidos". Em todas elas, a câmera captura fundamentalmente o descompasso entre o urbano e o sujeito. Num plano cinematográfico, que por vezes se alonga no gesto mínimo, isso atua como dispositivo de diálogo global, conectando olhares de diferentes lugares geográficos pela intensidade no instante vivido. O esforço está em representar o agora. Na sua dimensão do esvaziamento do tempo íntimo e da precariedade da paisagem de território em constante aceleração. O registro lentificado do corpo errante não é, portanto, mera estilização formal. É um gesto político de construção de um imaginário que visa reproduzir a integridade do espaço-tempo real, com suas demoras, esperas e lacunas, resgatando a dimensão sensível da experiência que a aceleração tenta apagar.

O cinema de Cao Guimarães e Marcelo Gomes funciona, portanto, como um estudo de um pensamento cinematográfico que visa cartografar afetos urbanos. Ele mapeia não as ruas de Belo Horizonte em si, mas as correntes invisíveis de desorientação que atravessam o sujeito. Nesse sentido, a errância apresentada na obra transcende a narrativa ficcional para se tornar uma metáfora crítica do viver urbano. Ela expõe o conflito de um ser e estar no mundo que evoca uma constante e silenciosa negociação entre o ritmo que nos é imposto e o ritmo que nos é próprio. Em última análise, argumentamos que o cinema, representado nesse debate pelo filme de Guimarães e Gomes, dá visibilidade a esse atrito, não apenas registrando a desorientação, mas devolvendo dignidade ao gesto simples do caminhar. Transformando a tela em um espaço de ressonância onde, através da errância do outro, podemos finalmente reconhecer a nossa própria.

Agradecimentos

Este texto é resultado de uma pesquisa de doutorado financiada desde março de 2023 pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/13772-0, sob a orientação dos professores Paulo César Castral da Universidade de São Paulo e Carlos Tapia Martin da Universidad de Sevilla.

Referências

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRUNO, G. **Atlas of emotion**: journeys in art, architecture, and film. New York: Verso, 2002.

DE LUCA, T. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. *In*: MELLO, C. (Org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

DE LUCA, T.; JORGE, N. B. (Eds.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

DELEUZE, G. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

LEFEBVRE, H. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing, 2013.

NAGIB, L. **Realist cinema as World Cinema**: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

O HOMEM das multidões. Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Belo Horizonte: Cinco em Ponto, 2013. 1 filme (95 min).

POE, E. A. O homem da multidão. *In*: POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Originalmente publicado em 1840.

ROSA, H. **Social acceleration**: a new theory of modernity. New York: Columbia University Press, 2013.

As consequências da masculinidade hegemônica violenta em O Aprendiz (2024)[403]

The consequences of violent hegemonic masculinity in The Apprentice (2024)

Pedro Henrique Fadim Alves[404]
(Graduação – ESPM)

Resumo: De acordo com os estudos acerca da construção social do ideal masculino de Judith Butler, João Silvério Trevisan e Raewyn Connel, e das teorias psicanalíticas de Carl G. Jung, esse estudo examinará esses conceitos a partir da obra cinematográfica O Aprendiz, lançada em 2024 e dirigida por Ali Abbasi. Este filme ilustra como a ideologia da masculinidade hegemônica pode influenciar negativamente a vida de toda uma sociedade a partir da relação do protagonista Donald Trump com seu mentor Roy Cohn.

Palavras-chave: Masculinidade hegemônica; violência; O Aprendiz.

Abstract: Based on studies on the social construction of the masculine ideal by Judith Butler, João Silvério Trevisan, and Raewyn Connell, as well as Carl G. Jung's psychoanalytic theory, this study analyzes these concepts through the film *The Apprentice* (2024), directed by Ali Abbasi. The narrative shows how hegemonic masculinity can negatively impact society through the relationship between the protagonist, Donald Trump, and his mentor, Roy Cohn.

Keywords: Hegemonic masculinity; violence; *The Apprentice.*

Esta pesquisa busca compreender como a dinâmica da masculinidade hegemônica violenta pode gerar diversas consequências negativas para a sociedade. Como objeto de análise, o filme *O Aprendiz* (2024), dirigido por Ali Abassi, demonstra, por meio da relação entre Donald Trump e Roy Cohn, como essa masculinidade se instaura e se perpetua. Além disso, o filme contribui para entender como as políticas neoliberais promovem tais características do masculino dominante.

Contudo, antes de explorar o conceito de masculinidade hegemônica, é necessário compreender a dinâmica dos gêneros na sociedade. Segundo Judith Butler (2018), os papéis de gênero derivam de uma estrutura arbitrária que subordina a mulher ao homem. Para a autora, o gênero é instável, pois se constitui como uma performance: um conjunto de ações que definem o que é considerado homem ou mulher. Desde o nascimento, atribui-se à criança um gênero e, com ele, expectativas sociais que orientam sua conduta ao longo da vida.

403 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Eixo temático
404 | Graduando de Cinema & Audiovisual na ESPM-SP. Concluiu seu PIC sobre sensibilidade masculina em *Sociedade dos Poetas Mortos*. Roteirizou dois curtas e dirigiu o projeto universitário *Sem Drama* (2025).

As expectativas sobre a performance de gênero baseiam-se em atributos tidos como ideais para homens e mulheres. Entretanto, tais ideais não são fixos nem universais, variando conforme o contexto histórico-social. Assim, o modelo masculino dos anos 1930, associado ao soldado das guerras mundiais, difere daquele dos anos 2020, frequentemente ligado a empresários midiáticos como Elon Musk ou Mark Zuckerberg.

Desse modo, constrói-se uma narrativa que elege um grupo restrito como ideal a ser alcançado. Essas narrativas, contudo, evidenciam apenas aspectos convenientes da vida desses sujeitos (Trevisan, 2021), contribuindo para a manutenção do *status quo*. Com a globalização e a expansão dos meios de comunicação, tais discursos passaram a circular amplamente em escala mundial.

Masculinidade hegemônica

O termo foi conceituado pela autora Raewyn Connel (2013), que defende a ideia na qual haveria diversos tipos de masculinidade ao redor do mundo, cada cultura teria sua própria maneira de enxergar o gênero masculino. Contudo, devido ao imperialismo ocidental, e a globalização, apenas um tipo de masculinidade foi legitimada e considerada o exemplo universal a ser seguido, e para a autora essa seria a masculinidade hegemônica.

Contudo, para ela, esse padrão de comportamento esperado para os homens é baseado em mitos que não existem, visto que não levam em consideração as contradições presentes na própria formação psíquica do indivíduo. Esse discurso das mídias e dos poderes hegemônicos pode gerar certa frustração naqueles que se sentem na obrigação de se encaixar na imagem considerada ideal de homem.

Em seu livro *Seis balas em um buraco só*, João Silvero Trevisan (2021) desconstrói alguns símbolos da masculinidade, como Lampião, que teria forte apreço pela moda e estética, tanto que confeccionava os uniformes de seu grupo; e o astro hollywoodiano Rock Hudson, que seria um símbolo de virilidade durante os anos 1950, mas que mais tarde se revelaria homossexual, e consequentemente, perderia todo seu status perante a sociedade.

Há também mitos em torno de heróis da Grécia e de Roma, assim como símbolos modernos como Elvis, Pelé e Napoleão Bonaparte. Em todos esses casos, houve reconstruções de imagem associadas à sua posição social, elevando-os a modelos de masculinidade em seus contextos sociopolíticos. Atualmente, esse papel tende a ser ocupado por figuras empresariais de forte apelo midiático, como Elon Musk, Mark Zuckerberg e Donald Trump.

Além da produção de mitos, o autor J.J. Bola (2020) defende a ideia de que a masculinidade hegemônica também é disseminada por discursos e falas imperativas passadas a meninos desde a infância. Falas como “seja homem!”, ou “homem não chora” teriam poder de fazer com que a criança aprendesse a reprimir seus sentimentos desde cedo, podendo gerar no futuro uma frustração violenta, a qual poderia recair as gerações futuras.

Todo esse discurso sobre a masculinidade hegemônica relaciona-se à teoria apresentada por Trevisan (2021), segundo a qual a afirmação do gênero masculino ocorre pela rejeição de símbolos femininos. Para o autor, a sociedade instituiu ritos de passagem para ambos os gêneros, reforçando sua dicotomia. Para as mulheres, esse ritual associa-se à menstruação, um processo natural que indicaria sua prontidão para exercer o papel feminino na sociedade; para os homens, tal processo é mais difuso, pois não conta com o respaldo da natureza, exigindo a reafirmação do poder social como forma de consolidar a identidade e o gênero masculino.Dessa maneira, essa relação conflituosa e sensível do homem com sua masculinidade pode gerar um efeito violento, visto que ao sentir sua posição social como homem ameaçada, o indivíduo pode recorrer a instrumentos de violência, tanto física quanto verbal, que pode ser exercida sobre todos aqueles que não se adequariam ou ameaçariam a masculinidade hegemônica, ou seja: mulheres, homossexuais, ou mesmo homens que não apresentam características relacionadas a virilidade.

Anima e animus

Neste capítulo o foco será expor como a visão idealista da masculinidade hegemônica, a qual desconsidera a sensibilidade do homem, pode ser desconstruída a partir de conceitos da psicologia analítica, teoria estabelecida pelo psiquiatra Carl G. Jung.

Segundo Jung, a psique humana organiza-se em três níveis: o consciente, que reúne os conteúdos acessíveis à experiência imediata; o inconsciente pessoal, composto por vivências individuais esquecidas ou reprimidas; e o inconsciente coletivo, a camada mais profunda, formada por estruturas psíquicas herdadas e comuns a toda a humanidade, a partir das quais cada sujeito constrói sua singularidade (Jung, 2014).

No inconsciente coletivo encontram-se os arquétipos, imagens simbólicas universais que se manifestam em sonhos, mitos e lendas, explicando a recorrência de figuras semelhantes em diferentes culturas. Entre eles estão o pai, a mãe, o Puer Aeternus etc. mas, para este estudo, o foco será a anima, representação do feminino na psique masculina; e o animus, o masculino na psique feminina. Dessa forma, a anima teria características relacionadas a sensibilidade, compaixão, e o animus elementos relacionados a racionalidade e brutalidade (Jung, 1976)

Cabe ressaltar que a teoria junguiana está fortemente baseada na binariedade de gênero, reflexo de seu contexto histórico. Autores posteriores, como Susan Rowland (2024), propõem uma revisão dessa perspectiva, defendendo que anima e animus não devem ser vinculados exclusivamente aos gêneros masculino e feminino, mas compreendidos como arquétipos disponíveis a todos os indivíduos, independentemente do sexo.

Outro conceito junguiano central é o de individuação, processo pelo qual o sujeito, partindo de uma base psíquica comum, desenvolve sua singularidade ao longo da vida. Esse percurso envolve a integração de conteúdos inconscientes, como a sombra e as projeções da anima e do animus, promovendo maior harmonia psíquica e expansão da consciência (Jung, 2016).

Assim, pode-se entender que um dos processos centrais para a compreensão da masculinidade e do modo como as normas sociais impactam o comportamento humano é a adequada integração da anima no indivíduo. Quanto mais obscura e fragmentada esse elemento permanece no inconsciente, maior tende a ser sua influência sobre atitudes agressivas e impulsivas no homem; em contrapartida, sua integração favoreceria o reconhecimento e a assimilação de aspectos mais sensíveis da personalidade.

O Aprendiz (2024)

Diante do exposto, este estudo aplica os conceitos apresentados ao longa-metragem *O Aprendiz* (2024), dirigido por Ali Abassi, que conta sobre a ascensão social de Donald Trump na alta sociedade novaiorquina dos anos 1970, guiado pelo influente advogado Roy Cohn, figura central nesse universo de poder.

Antes de se aprofundar na análise, que será a construção do arco de relacionamento dos dois personagens, vale apresentar o contexto histórico que o filme introduz, que seria a grande crise econômica que abateu os Estados Unidos na década de 1970, mas com foco no colapso que acometia a cidade de Nova York, causado principalmente pela fuga de investimentos, e pelo desemprego em massa. A crise foi tão drástica que a cidade praticamente declarou falência em 1973 e 1974.

O filme se inicia com Donald Trump trabalhando para o pai, cobrando impostos de inquilinos de baixa renda. Seu pai é retratado como um empresário imobiliário conhecido, porém pouco ambicioso e envolvido em acusações de discriminação racial. Desde o início, Donald demonstra egocentrismo, ambição e desejo por poder, evidentes quando simula influência em um clube da elite para impressionar uma jovem. Essa postura revela sua necessidade de se afirmar como figura poderosa e sustentar sua identidade masculina, o que chama a atenção de Roy Cohn, apresentado já como alguém central e influente em sua trajetória.

Durante a história, Roy Cohn passa a Trump suas três regras para atingir o sucesso: “Atacar, atacar, atacar; Não admita nada, negue tudo; Não importa o que aconteça, sempre declare vitória.” Essas três regras já denunciam o quanto Cohn é um símbolo explicito no filme da masculinidade hegemônica, visto que todas elas têm em seu núcleo a defesa do ego e do orgulho masculino. O tom violento dessas normas também se relaciona com a teoria de Trevisan (2021) apresentada anteriormente, na qual a formação masculina se deve muito a rejeição de qualquer símbolo feminino, no caso poderia ser: fraqueza, compaixão e sensibilidade.

Esse comportamento pode ser relacionado com sua homossexualidade reprimida, que é revelada mais à frente na narrativa, constituindo a principal contradição do personagem. Sua postura impiedosa pode ser entendida como estratégia de validação social e autoproteção, já que ele circula apenas em ambientes privados e entre homens que temem ou dependem de sua influência.

Porém com o decorrer da história essa segurança de Cohn é abalada. Com a crescente social de Donald Trump, que passa a aplicar em seu dia a dia os mandamentos do advogado, ele começa a se portar de maneira cada vez mais soberba e orgulhosa. Ele conhece sua primeira esposa, Ivana Trump; faz maquinações para seu primeiro grande projeto imobiliário, a Trump Tower, e ganha muita atenção da mídia, com muitos depoimentos polêmicos e apresentações espetaculares. Todos esses ganhos do protagonista acabam por alterar sua perspectiva perante a sociedade, agora ele é reconhecido como um símbolo de crescimento e sucesso masculino.

Entretanto, é importante destacar que o filme estabelece um paralelo entre a vida social e a vida privada de Trump, dando a entender que, à medida que ele ascende socialmente, suas crises no âmbito pessoal se intensificam. Em determinado momento, o personagem demonstra frustração por não alcançar objetivamente tudo aquilo que lhe foi prometido como ideal de vida do homem estadunidense: esposa dedicada ao lar, família bem estruturada, conforto financeiro, reconhecimento social e aparência impecável. Mas pelo contrário, sua realidade revela uma esposa cada vez mais focada na carreira, um filho recém-nascido cujos cuidados são terceirizados, e os primeiros sinais de decadência física. Diante desse cenário, Trump canaliza sua frustração tanto em um ato de violação contra a esposa, como tentativa de reafirmar sua potência masculina, quanto nos negócios, onde se torna cada vez mais impiedoso e ganancioso.

Durante esse período, Cohn ainda atua como suporte jurídico e social para Trump. Até que Trump atinge o auge de sua influência, e Cohn passa a ser alvo de rumores sobre Aids e homossexualidade, elementos fortemente estigmatizado no contexto histórico retratado. E é a partir desse momento que toda a reputação de Cohn passa por uma grande represaria, perdendo todo seu poder e impacto na alta sociedade de Nova York. Esse efeito inclusive se reflete na relação do advogado com Trump, que agora passa a ignorar e esnobar seu mentor, o qual agora é persona *non grata* na cidade, refletido as consequências da influência da masculinidade hegemônica até naqueles que já se enquadraram e usaram esse discurso ao seu favor.

A última aparição de Cohn contrasta fortemente com sua introdução. Enquanto na primeira cena ele está cercado de poder e pessoas influentes, agora ele aparece fragilizado, isolado e em um ambiente sombrio. Devido aos seus jogos corruptos, comportamento repulsivo, e má fama, ele acabou sozinho, sendo rejeitado por todos que já estiveram a sua volta. Momentos depois ele chora, o que pode ser interpretado como a desconstrução completa do personagem frio e calculista que Roy Cohn construiu durante sua jornada de vida, que nunca conseguiu evoluir em sua jornada de individuação devido ao seu foco capitalista e a sua necessidade de usar os padrões sociais ao seu favor, mesmo ele próprio estando fora do espectro esperado.

O filme se encerra com Trump concedendo uma entrevista em seu escritório, exibindo a mesma soberba do início, agora legitimada por sua posição de poder. Ao falar sobre o sucesso, ele repete as três regras de Roy Cohn, perpetuando o legado do mentor.

Diante do exposto, observa-se que ambos os personagens são guiados pelo medo da fraqueza e pela rejeição de signos considerados femininos, mantendo-se fiéis ao ideal masculino de sua época. A negligência final de Trump em relação a Cohn evidencia a lógica de um sistema

que se sustenta a qualquer custo. Assim, nenhum dos dois avança na jornada junguiana da individuação, pois se recusam a integrar sua anima. Donald Trump, em especial, pode ser compreendido sob o arquétipo do *Puer aeternus*, revelando comportamentos infantis e dependentes ao longo da narrativa.

Considerações finais

A partir do que foi apresentado, nota-se que o filme *O Aprendiz* (2024) constrói uma narrativa que evidencia as consequências do discurso da masculinidade hegemônica, tanto em nível social, refletidas nos danos causados por Roy Cohn a sociedade, quanto individual, como a perda de sua influência do advogado e a constante insatisfação de Trump diante de expectativas masculinas inalcançáveis. Com base na revisão bibliográfica de autores como Raewyn Connell, Judith Butler, João Silvério Trevisan e Carl G. Jung, o estudo analisou a consolidação desse discurso, marcado pela rejeição de símbolos femininos e pela valorização de atributos como virilidade e heterossexualidade. Por fim, aponta-se a possibilidade de ampliar o debate para produções voltadas à comunidade LGBTQ+, investigando como essa masculinidade hegemônica é tensionada e ressignificada como forma de resistência.

Referências

BOLA, J. J. *Seja homem.* Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Editora José Olympio, 2018.

CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, v.21, n.01, p. 241-282, 2013

CONNEL, Robert W. Políticas da masculinidade. *Educação & realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

JUNG, Carl Gustav. *Aion – estudos sobre o simbolismo do si-mesmo***.** Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1976.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo***.** Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2014.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2016.

ROWLAND, Susan. *Jung uma revisão feminista***.** Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2024.

TREVISAN, João Silvério. *Seis balas em um buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

O Plágio de Spielberg? A Children's Film Foundation como precursora do Suburbanismo Fantástico[405]

Spielberg's Plagiarism? The Children's Film Foundation as a precursor to Suburban Fantastic Cinema

Pedro Artur Baptista Lauria[406]
(Doutor - UFF)

Resumo: O presente trabalho joga uma luz sobre a CFF (Children's Film Foundation) no que se diz ao seu pioneirismo quanto produtora de narrativas de pertencentes ao suburbanismo fantástico, com filmes que precedem 25 anos o lançamento de *E.T. – O Extraterrestre*. Com esse objetivo, são analisados três desses filmes: *Supersonic Saucer*, *Kadoyng* e *The Glitterball*.

Palavras-chave: Children's Film Foundation; Suburbanismo Fantástico; Gênero; Cinema Infanto-Juvenil; Cinema Insólito

Abstract: This paper highlights the pioneering role of the Children's Film Foundation (CFF) as a producer of narratives belonging to the suburban fantastic subgenre, With films predating the release of *E.T.: The Extra-Terrestrial* by 25 years. To this end, three of these films are analyzed: *Supersonic Saucer*, *Kadoyng*, and *The Glitterball*.

Keywords: Children's Film Foundation; Suburban Fantastic; Genre Studies; Children's and Youth Cinema; Unusual Cinema

Introdução

A presente comunicação joga uma luz sobre algumas das produções da *Childrens Film Foundation* (CFF) – organização sem fins lucrativos fundada no Reino Unido durante a década de 1950. Mais especificamente, o trabalho se propõe a pensar algumas de suas produções a partir da sua perspectiva de diálogo com o suburbanismo fantástico, subgênero que surge nos EUA a partir da década de 1980 com o lançamento de *E.T. – O Extraterrestre* (E.T. – The Extraterrestrial, Steven Spielberg, 1982).

O Suburbanismo Fantástico, segundo as palavras do próprio McFadzean, se trata de

405 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST – Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.
406 | Doutor em Cinema e Audiovisual (UFF), Mestre em Comunicação (UFRJ) e Graduado em Geografia (PUC-Rio). Autor do livro "O Subúrbio e o Suburbanismo Fantástico Hollywoodiano" (2025).

> um nome usado para designar um conjunto de filmes Hollywoodianos que começaram a aparecer nos anos 1980, onde crianças e adolescentes que vivem no subúrbio são chamados para confrontar uma força fantástica e disruptiva – fantasmas, aliens, vampiros, gremlins e robôs maldosos (..) passaram a ser sinônimo dos trabalhos de diretores como Steven Spielberg, Joe Dante, Robert Zemeckis e Chris Columbus. Comumente adereçados como filmes de crianças ou filmes "família", sendo parte-chaves da infância do fim da *geração X* (1965-1980) e de toda geração *millenial* (1981-1996). (McFADZEAN, 2019, p.1) (Tradução do autor)

Porém, bem antes do suburbanismo fantástico se estabelecer como ciclo de filmes em Hollywood, narrativas com características parecidas já eram produzidas em outras partes do mundo. A principal diferença, porém, se dá justamente nos modelos de negócio completamente distintos. É justamente nesse sentido que faz-se importante analisar a gênese da *Children's Film Foundation* três décadas antes do lançamento de *E.T. - Extraterrestre*, tanto no que se diz a sua relevância histórica, como exemplos de outras formas de relação com o público-infanto juvenil e estratégias de financiamento/sustentabilidade financeira.

Um Breve Histórico da Children's Film Foundation

Robert Shail explica em seu livro *The Children's Film Foundation: History and Legacy* que existem dois pontos cruciais para compreender a conjuntura que levou a criação da CFF no início da década de 1950. O primeiro, é a compreensão do desenvolvimento de uma cultura no Reino de Unido de exibir sessões infantis em horários menos atrativos para o público geral, como forma de manter as salas ocupadas. Ele cita, por exemplo, a tendência de se criar sessões infantis aos sábados de manhã nos cinemas do país (2019, p.7). O segundo ponto foi a criação do Eady Levy, política instituída pelo então Ministro do Comércio Harold Wilson (que viria se tornar primeiro ministro na década seguinte) em Setembro de 1950. Shail a descreve como "uma pequena taxa na compra de ingressos, que poderiam ser usados para fomentar o cinema nacional" (2019, p.9).

Shail explica que a CFF conseguiu rapidamente angariar o apoio de cadeias de cinema, propondo uma política mais democrática de distribuição – onde os distribuidores eram divididos por grandes grupos que iam revezando na prioridade de receber os lançamentos (2019, p.9). Em 1952, a CFF lançou seus primeiros filmes – dois médias metragens e quatro curtas. A partir do final da década de 1950, Shail aponta que já era possível ver elementos narrativos característicos em suas produções – grupos de crianças, com idade de 4 até 14 anos, acidentalmente descobriam planos de ladrões e, não conseguindo acionar a polícia, precisavam lidar com o problema por eles mesmos (2019, p.31). As ambientações normalmente eram urbanas ou suburbanas, com garotos normalmente servindo como protagonistas – onde sua "braveza, engenhosidade e lealdade" eram recompensados (p.12). Tais elementos, de forma geral, são bastante similares ao que viria caracterizar o suburbanismo fantástico a partir da década de 1980 – um subgênero pautado em atos de heroísmo jovem, frente a inação das autoridades, cujo amadurecimento se dava simultaneamente a resolução de eventos fantásticos (LAURIA, 2025).

Durante o seu pico de popularidade, dentre os anos de 1950 e 1970, a CFF exibiu seus filmes em cerca de metade das salas de cinema do Reino Unido, com uma média anual de 20 milhões de ingressos vendidos. Sua decadência, por sua vez, tem motivos diversos – como a concorrência cada vez maior com a televisão, que passava a ser distribuída pelos cômodos das casas de classe média e que passava a apresentar uma programação voltada para crianças, por vezes nos mesmos horários das sessões dos filmes da CFF (que viria se tornar CFTF, passando a também produzir material voltado para televisão).

Desde 2012 como CMF (*Children's Film Foundation*) a CFF perdeu relevância ao longo das décadas, hoje sendo pouco conhecida por gerações mais novas fora do Reino Unido. É justamente diante desse apagamento cultural da CFF que se faz relevante retomar alguns dos filmes da fundação, evidenciando seu pioneirismo quantos aos elementos narrativos e genéricos. Assim, busca-se demonstrar sua importância histórica e possível influência na gênese do suburbanismo fantástico quanto subgêenro.

Expoentes da CFF dentro do Suburbanismo Fantástico

Como Robert Shail estabelece em seu livro, seria um trabalho improdutivo e impraticável tentar analisar todos os filmes produzidos pela da CFF. Portanto, seguindo esse princípio, para este trabalho foram escolhidas três obras: *Supersonic Saucer* (S.G. Fergusson, 1956), *Kadoyng* (Ian Shand, 1972) e *The Glitterball* (Harley Cokeliss, 1977). A justifica pela escolha desses filmes se dá por pelo menos dois motivos. O primeiro é temático: os três contam narrativas de alienígenas que chegam à terra para interagir com crianças e adolescentes – sendo precursores da narrativa de *E.T. – O Extraterrestre*, obra considerada como pioneira do suburbanismo fantástico. O segundo é de relevância e acessibilidade: os três estão entre os filmes mais famosos da CFF, tendo sido lançados conjuntamente na coletânea *Outer Space* da BFI com o subtítulo "*Three Cosmic Tales from the Children's Film Foudation*", lançado em 2014.

O primeiro filme da lista, *Supersonic Saucer* é considerado por Shail como extremamente importante no "cânone da CFF". Segundo autor, o filme tanto marcava o início das narrativas de ficção científica da fundação, quanto apresentava pela primeira vez a figura do Alien amigável que iria interagir com os protagonistas. O próprio Shail admite que o design do monstro de grandes olhos, parece ser um precursor do filme de Spielberg (2019, p.34).



Figura 1: O trio de crianças protagonistas de ***Supersonic Saucer*** junto ao alienígena Meba. Fonte: Frame do filme.

Na trama, um grupo de crianças encontra um alienígena de Vênus, chamado Meba. Quando a família deles resolve viajar, um empregado aproveita para tentar roubar o cofre da casa e, no processo, descobre o alienígena. Ele se junta com alguns comparsas para sequestrar a criatura espacial, mas são frustrados: tanto pelo plano das crianças para proteger Meba, quanto pelos poderes do extraterrestre. No final, o alienígena volta em segurança para casa.

Ao final, as crianças são reconhecidas pelas autoridades, em um processo simbólico de passagem para o mundo adulto/amadurecimento. Assim, consolidando um dos elementos sintáticos que se tornaria parte intrínseca do suburbanismo fantástico vinte e cinco anos antes do lançamento de *E.T. – O Extraterrestre*: o amadurecimento do(s) protagonista(s) de forma sincronizada a resolução do elemento intrusivo (McFADZEAN, 2019, p.1).

Lançado no início da década de 1970, *Kadoyng* é, dentre os três filmes, o que apresenta traços mais distintos do clássico de Spielberg. No média-metragem de uma hora de duração, um grupo de três irmãos encontra um alienígena humanoide que foi expulso de sua Terra Natal. Após ser descoberto pelos pais das crianças, o ser espacial acaba "se tornando parte da família", tendo seus poderes utilizados para que eles evitem serem despejados de casa por conta da especulação imobiliária.

Apesar se ter algumas diferenças para *E.T. – O Extraterrestre*, o filme conversa com outras obras do subgênero como *Os Goonies* e *Um Hóspede do Barulho* (Harry and the Hendersons, William Dear, 1987). Comecemos pelo primeiro, clássico de aventura lançado em 1985, em que crianças precisam se colocar em perigo para proteger suas moradias. Assim como em *Kadoyng*, ambos os filmes se constroem em cima de uma construção idealizada de classe média que é colocada em perigo pela ambição das grandes corporações, reverberando alguns dos aspectos morais do subgênero – como a questão do capitalismo atenuado (LAURIA, 2025). Se em *Os*

Goonies testemunhamos crianças buscando tesouros e riquezas apenas para preservar seu estilo de vida, em *Kadoyng* uma família se utiliza dos poderes extraordinários de um alienígena para o mesmo fim.

As aproximações entre *Kadoyng* e *Um Hóspede do Barulho* (Harry and the Hendersons, William Dear, 1987) talvez sejam ainda mais evidentes. Ambos os filmes abrem mão da construção clássica da "omissão familiar" em detrimentos de narrativas que tragam visões mais românticas da família nuclear. Assim, para possibilitar o arco narrativo de maturação dos protagonistas, substitui-se a ausência parental, por uma infantilização dos adultos, investindo em uma narrativa de aproximação das crianças com seus pais. Além disso, ambos os filmes investem em narrativas onde o "Outro" – seja o extraterrestre de *Kadoyng*, ou o Pé Grande de *Um Hóspede do Barulho*, é dócil e gentil, ao ponto de poder ser assimilado como parte da família.

O terceiro filme da CFF analisado, *Gliterball*, foi lançado apenas cinco anos antes de *E.T. – O Extraterrestre*, sendo, também, o que mais se aproxima da narrativa do filme de Spielberg. Na obra, dois jovens precisam ajudar um alienígena em formato de bola a voltar pra casa, protegendo-a de um ladrão que tenta se apossar da criatura. Enquanto isso, o pai de um dos jovens, trabalhando pro exército, mobiliza as forças armadas para irem atrás da criatura. No fim, a bolinha extraterrestre é reunida com outros membros de seu planeta natal e retorna para casa.

Apesar das similaridades evidentes entre as histórias de *Glitterball* e *E.T. – O Extraterrestre*, não foi encontrada nenhuma citação de Spielberg que indique que ele tenha assistido ao média metragem da CFF. Ainda assim, é possível especular que ele tenha ao menos tido ciência sobre o filme, uma vez que seu diretor, Harley Cokeliss trabalhou com George Lucas, parceiro histórico de Spielberg, em *Star Wars – O Império Contra Ataca* (Star Wars – The Empire Stikes Back, 1980) na função de diretor de segunda unidade.

Independente das acusações de plágio nunca terem sido concretizadas, *Glitterball* é um grande exemplo da longa trajetória de obras infantis da CFF trabalhando com os elementos semânticos, sintáticos e narrativos do que se concretizaria como suburbanismo fantástico. Suas proximidades genéricas com o que foi produzido em Hollywood na década de 1980, por sua vez, ressaltam que, talvez, um dos maiores diferenciais do ciclo estadunidense para toda a produção infanto-juvenil anterior tenha sido justamente seu modelo econômico e mercadológico.

Considerações

Além de ressaltar o caráter histórico da CFF como uma precursora de narrativas infanto-juvenis de aventura, fantasia e ficção científica, a presente comunicação se debruça sobre a importância da fundação para a compreensão mais aprofundada do suburbanismo fantástico quanto subgênero. A existência de narrativas pregressas aos anos 1980 indica que o sucesso de filmes como *E.T. – Extraterrestre* ou *Os Goonies* não se dá apenas pelo preenchimento de uma suposta lacuna da produção infanto-juvenil em língua inglesa, mas também por estar atrelada a um modelo de negócios que passou a ver esse público como extremamente lucrativo.

Tal qual Angus McFadzean sugere, a fórmula do suburbanismo fantástico passou a ser utilizada pelos grandes estúdios de Hollywood na década de 1980 para adaptar blockbusters para um público mais amplo (2019, p.49) e cujo consumo ia para muito além da sala de cinema – seja em videogames, doces ou brinquedos. Simultaneamente, esse período também representou o declínio do modelo da CFF – uma fundação cujo modelo de produção passava a ficar obsoleto frente as mudanças tecnológicas, econômicas, políticas e conjunturais dos anos 1980. Frente ao processo de apagamento que daí ocorreu, ressalta-se a importância do reconhecimento histórico da CFF e de seus filmes, entendendo-os como peças chaves no processo de historicização do suburbanismo fantástico.

Referências Bibliográficas

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. 2005. Tese (Doutorado) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LAURIA, Pedro. *O subúrbio e o suburbanismo fantástico hollywoodiano.* 1. ed. São Paulo: Nau Editora, 2025.

McFADZEAN, Angus. Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century. Wallflower Press. Columbia Univesity, NY. 2019

SHAIL, Robert. *The children's film foundation: history and legacy.* London: British Film Institute, 2019.

A infância como território do insólito: trauma e amadurecimento em Dorm: O Espírito (2006)[407]

Childhood as a territory of the uncanny: trauma and coming-of-age in Dorm (2006)

Pedro Henrique Alves Silva[408]
(Doutorando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Este artigo analisa *Dorm: O Espírito* (2006), de Songyos Sugmakanan, como ruptura no cinema de horror tailandês. Mobilizando os conceitos de insólito ficcional e liminaridade, examina-se como o filme ressignifica o sobrenatural como elaboração de traumas infantis relacionados ao abandono e solidão, subvertendo a tradição do espírito vingativo e aproximando-se do realismo fantasmagórico.

Palavras-chave: Cinema tailandês; horror infanto-juvenil; insólito ficcional; liminaridade; realismo fantasmagórico.

Abstract: This article analyzes *Dorm* (2006), by Songyos Sugmakanan, as a rupture in Thai horror cinema. Mobilizing the concepts of fictional uncanny and liminality, it examines how the film resignifies the supernatural as an elaboration of childhood traumas related to abandonment and loneliness, subverting the tradition of the vengeful spirit and approaching ghost realism.

Keywords: Thai cinema; children's horror; fictional unheimlich; liminality; ghost realism.

Introdução

O horror no cinema tailandês apresenta uma singularidade: enquanto a tradição ocidental nomeia o gênero pela emoção que pretende suscitar, a cinematografia tailandesa privilegia o conteúdo narrativo. A maioria dos filmes de horror produzidos na Tailândia desenvolve enredos sobrenaturais protagonizados por criaturas fantásticas conhecidas como *phi*/*phii* ("fantasmas, espíritos, divindades e demônios"), razão pela qual tais obras recebem a denominação *nang phi*/*nung phii*, podendo ser traduzido como "filmes de fantasmas" (ANCUTA, 2018, p. 107).

O primeiro contato substancial do público brasileiro com essa cinematografia ocorreu, significativamente, através de um filme de horror. *Espíritos: A Morte Está ao Seu Lado* (2004), de Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom, não apenas introduziu essa tradição em

407 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual – Sessão 1.
408 | Doutorando e Mestre em Comunicação (PGCOM/UFF), e Licenciado em Cinema e Audiovisual. Cocoordenador do AnimaMídia: Grupo de Pesquisa em Desenho Animado. Investiga o horror infanto-juvenil brasileiro.

território nacional, mas tornou-se a primeira produção tailandesa a possuir uma refilmagem hollywoodiana, consolidando internacionalmente o *phii tai hong*, espírito vingativo daqueles que morreram violentamente (ANCUTA, 2011, p. 133).

Contrapondo-se a essa tradição, *Dorm: O Espírito* (2006), de Songyos Sugmakanan, propõe ruptura significativa ao apresentar narrativa fantasmagórica que renuncia ao horror gráfico característico do gênero, orientando-se em uma abordagem mais próxima da fantasia e centralizando sua construção na experiência infantil de trauma e amadurecimento. Este artigo examina como *Dorm* opera o sobrenatural não exclusivamente como elemento horrorífico, mas como materialização simbólica de traumas infantis. A análise fundamenta-se na premissa de que as crianças, ao ocuparem posição liminar na ordem social, constituem-se como personagens privilegiadas no contato com o insólito, estabelecendo uma relação dialógica com o monstruoso que subverte as expectativas consolidadas do gênero.

A infância como território do insólito

Flavio García (2022) define o insólito ficcional como categoria abrangente que engloba manifestações narrativas do fantástico, extraordinário e estranho. Diferentemente do real-naturalista, o insólito opera através de procedimentos discursivos que afastam a narrativa dos protocolos convencionais de representação da realidade. Em *Dorm*, essa ruptura manifesta-se quando a amizade entre Ton Chatree (Charlie Trairat) e Vichien (Sirachuch Chienthaworn) é abalada pela descoberta de que Vichien é o espírito de um estudante falecido em circunstâncias traumáticas.

Victor Turner (1974) conceitua "*liminaridade*" como estado transitório caracterizado pela ambiguidade e suspensão temporária de estruturas sociais normativas, "frequentemente comparada à morte" e "à invisibilidade" (TURNER, 1974, p. 117). A condição liminar da infância situa-se entre a dependência absoluta dos recém-nascidos e a autonomia dos jovens e adultos. O filme transcorre em um internato sombrio, espaço liminar por excelência, onde a autoridade adulta se exerce de forma inflexível e as crianças experimentam o afastamento do núcleo familiar.

Chatree, enviado ao colégio após testemunhar a infidelidade paterna, vivencia duplo trauma: o da descoberta da imperfeição adulta e o do subsequente banimento de seu lar, ao qual reage por meio de silenciamento forçado. Esse trauma individual ressoa o trauma coletivo materializado em Vichien, cujo pai policial foi condenado por corrupção e cuja morte por afogamento representa, para a Sra. Pranee (Chintara Sukapatana), administradora da instituição, a materialização de sua própria culpa por ter tentado ocultar do garoto as notícias sobre o julgamento paterno.

Tabela 1 - Manifestações da liminaridade nos personagens principais de Dorm.

Chatree	Entre família e instituição	Infidelidade paterna/banimento do lar
Vichien	Entre vivos e mortos	Condenação do pai/afogamento

Sra. Pranee	Entre luto e culpa	Culpa pelo suicídio de Vichien/ impossibilidade de elaboração

Fonte: Elaborada pelo autor.

No internato, a liminaridade dos protagonistas amplifica-se: as crianças habitam um não-lugar, nem totalmente doméstico nem completamente institucional, onde hierarquias adultas exercem-se autoritariamente e onde, simultaneamente, estabelecem-se redes paralelas de sociabilidades infantis. Chatree, como sujeito liminar, torna-se capaz de perceber Vichien, invisível aos demais internos. Essa percepção não deriva de poderes sobrenaturais, mas da vivência compartilhada de abandono e invisibilização. Ambos experimentam a sensação de não pertencimento: Vichien, literalmente excluído do mundo dos vivos; e Chatree, simbolicamente banido pelo pai.

A amizade entre ambos estabelece dinâmica atípica no cinema de horror ao mobilizar a figura do fantasma não para assombrar, mas para acolher e criar relação com o vivo[409]. Através do pesquisador Kamjorn Luiyapong (2016), podemos posicionar *Dorm* mais precisamente na cinematografia tailandesa. Luiyapong distingue três tipos de representações infantis em filmes de fantasmas: fantasmas de crianças, crianças fantasmas (ou más), e crianças que veem fantasmas (LUIYAPONG, 2016, p. 56). O pesquisador reconhece *Dorm* como filme infantil tailandês, inscrevendo-o na linhagem global de obras de horror infanto-juvenis (ANTUNES, 2020; LESTER, 2021)[410], identificando Vichien como fantasma de criança e Chatree como criança que vê fantasmas.

Vichien, apesar de sofrer morte violenta, alinha-se mais à benevolência do *Kuman Thong*[411] do que ao caráter vingativo do tradicional *phii tai hong*. *Kuman Thong* é "uma criança que morreu antes de nascer e, na crença tailandesa, se for consagrada, terá poderes sobrenaturais para ajudar seu dono" (LUIYAPONG, 2016, p. 65). Essa crença permanece profundamente enraizada na sociedade tailandesa e reproduzida em filmes e séries. Luiyapong posiciona também o fantasma Sin de *A Time Between Time* (*Tharn Khun Noi Noi Haeng Sayam*, 1993), jovem cujo espírito foi aprisionado pela mãe em um quadro e que desperta após muitos anos, como outro representante do fantasma benévolo de criança.

A agência infantil, basilar no desenvolvimento de Dorm, manifesta-se quando Chatree decide ativamente auxiliar Vichien a romper o ciclo traumático que o prende ao momento da morte, revivida diariamente no mesmo horário dentro da piscina desativada do internato (Figura 1). Diferentemente das narrativas de horror onde crianças são vítimas passivas, Dorm apresenta protagonistas que negociam com o sobrenatural, estabelecendo alianças e tomando decisões arriscadas. Essa negociação atinge seu ápice na cena em que Chatree, auxiliado por outros in-

409 | Podemos citar como exemplos *O Sexto Sentido* (M. Night Shyamalan, 1999), *Coraline e o Mundo Secreto* (Henry Selick, 2009) e *Gasparzinho, o Fantasminha Camarada* (Brad Silberling, 1995), além de outras adaptações audiovisuais do personagem Gasparzinho que estabelecem com o sobrenatural relação semelhante à desenvolvida na produção tailandesa analisada.
410 | Opta-se nesta pesquisa por grafar "infanto-juvenil" com hífen para demarcar a contradição inscrita na própria expressão: a junção, através de termo redutor, de dois públicos tão distintos quanto o infantil e o pré-adolescente/ adolescente.
411 | No original: □□□□□□□□ (Kuman Thong). O termo deriva de *kumara* (em páli), que significa "menino", e *thong*, que significa "dourado", resultando na tradução "menino dourado".

ternos, inala éter para adentrar a condição liminar entre vivos e mortos e libertar Vichien. Ao se mobilizarem coletivamente, as crianças resolvem o impasse prescindindo da autoridade adulta e recorrendo a saberes que dominam.



Figura 1. Vichien revive diariamente a própria morte.

Fonte: Composição própria feita a partir de capturas digitais do filme.

A estrutura narrativa intercala tempo presente com fragmentos do passado de Chatree e Vichien, revelados gradualmente através de *flashbacks* que funcionam como retornos involuntários da memória reprimida. Essa estrutura materializa as concepções dos primeiros teóricos sobre o trauma para quem eventos traumáticos "não podem ser inscritos na memória nem na consciência, mas são destinados a repetir-se compulsivamente, literalmente e de forma muda" (RABATÉ, 2016, p. 8). Vichien, preso num loop temporal que o obriga a reviver seu afogamento diariamente, sofre essa repetição traumática desde sua morte. Chatree assume função de testemunha empática e é precisamente esse testemunho que possibilita a elaboração do trauma. A estrutura narrativa sugere que o insólito ficcional opera também como dispositivo memorial: a amizade entre vivo e morto representa, metaforicamente, o diálogo necessário entre presente e passado, entre consciência e inconsciente, para que traumas possam ser integrados à narrativa pessoal.

Por esses elementos, *Dorm* aproxima-se de uma definição tão liminar quanto seus protagonistas: o "realismo fantasmagórico", termo cunhado por Cecília Mello (2015) para aludir à singular interação entre real e sobrenatural observada em filmes do leste asiático. Segundo ela, esses filmes "estão ancoradas no real – no tempo presente, empregando estética realista, interessando-se pelo cotidiano, mas que não deixam de admitir em sua diegese a presença ativa de fantasmas e espíritos", abarcando "múltiplas temporalidades: o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos" (MELLO, 2015, p. 23).

A mescla de elementos originados de gêneros narrativos díspares foi bem recebida pelo público e crítica. Para além da indefinição genérica não ter sido problematizada, o filme arrecadou a sétima maior bilheteria de um filme tailandês e a segunda maior dentre filmes de horror da Tailândia em seu ano de lançamento[412]. Ao pensarmos na importância de filmes de horror como *Dorm* para o público infanto-juvenil, este artigo coincide com estudos contemporâneos que buscam colocar a espectatorialidade infantil em primeiro plano. Afinal, produções como essas "ajudam as crianças a compreender a morte, o valor dos amigos, a importância da família e outras instituições, particularmente a religião (...). Assistir a esses filmes infantis ajuda as crianças a transcender a infância e a se instruir sobre a sociedade" (LUIYAPONG, 2016, p. 87).

Considerações Finais

A análise de *Dorm: O Espírito* revela como o filme opera dupla subversão no contexto do cinema de horror tailandês. Primeiramente, ao renunciar à figura consolidada do *phii tai hong* (espirito vingativo) em favor de manifestação espectral alinhada ao *Kuman Thong* (entidade infantil benevolente), a obra desloca o fantasma de sua função aterrorizante para dimensão acolhedora e empática. Em segundo lugar, ao centralizar a experiência infantil não como vítima passiva do sobrenatural, mas como agente ativo na elaboração de traumas compartilhados, *Dorm* aproxima-se mais da fantasia do que do horror propriamente dito, configurando-se como exemplo singular do realismo fantasmagórico no cinema tailandês contemporâneo.

A mobilização dos conceitos de insólito ficcional e liminaridade demonstrou-se produtiva para compreender como o filme articula suas camadas de significação. A condição liminar da infância torna as crianças protagonistas privilegiadas no contato com o sobrenatural. No internato de *Dorm*, espaço duplamente liminar, Chatree e Vichien estabelecem aliança que transcende a fronteira entre vivos e mortos, transformando o insólito em dispositivo de elaboração traumática. A recepção positiva do filme pelo público tailandês indica que essa abordagem menos gráfica e mais introspectiva do horror fantasmagórico encontra ressonância especialmente entre espectadores infanto-juvenis. Mais do que entretenimento, tais obras configuram-se como espaços de elaboração simbólica onde o monstruoso, ressignificado, torna-se aliado no processo de amadurecimento.

Este estudo sugere a necessidade de investigações futuras que aprofundem a análise comparativa entre diferentes representações infantis nos cinemas de outras nacionalidades, particularmente nas distinções entre fantasmas de crianças benévolos e vingativos. Igualmente promissor seria examinar como outros filmes tailandeses contemporâneos negociam entre tradições culturais específicas e influências transnacionais do horror. Permanece em aberto a questão sobre como a espectatorialidade infantil tailandesa dialoga com essas narrativas fantasmagóricas, tema que demandaria abordagens metodológicas centradas na recepção e nos estudos de audiência.

412 | Dados obtidos no Box Office Mojo. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/year/2006/?area=-TH&ref_=bo_yl_table_20>. Acesso em: 15 jan. 2026.

Referências

ANCUTA, Katarzyna. Global spectrologies: contemporary Thai horror films and the globalization of the supernatural. *Horror Studies*, v. 2, n. 1, p. 131-144, 2011.

ANCUTA, Katarzyna. Nang Phi / Nang Sayong Khwan / Horror. In: AINSLIE, Mary J.; ANCUTA, Katarzyna (Ed.). *Thai cinema*: the complete guide. Londres: Bloomsbury Publishing, 2018.

ANTUNES, Filipa. *Children beware!*: childhood, horror and the PG-13 rating. Jefferson: McFarland, 2020.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário digital do insólito ficcional (e-DDIF)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022.

LESTER, Catherine. *Horror films for children*: fear and pleasure in American cinema. Londres: Bloomsbury Publishing, 2021.

LUIYAPONG, Kamjorn. โครงการภาพยนตร์เด็กไทยกับการประกอบสร้างภาพตัวแทนเด็กและอุดมการณ์ที่แฝงอยู่: รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ [Projeto de cinema infantil tailandês e a construção de representações de crianças e ideologias subjacentes: Relatório Final]. Bangkok: สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม, 2016.

MELLO, Cecília. O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: MELLO, Cecília (Org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: USP, p. 15-33, 2015.

RABATÉ, Jean-Michel. Uma história de trauma. *Trivium: estudos interdisciplinares*, Rio de Janeiro, ano VIII, ed. 1, p. 7-15, jun. 2016.

TURNER, Victor. *O processo ritual*: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

Primeira Geração do Cinema Computacional: John Whitney, Harmonia Visual e Interação Humano-Máquina[413]

First Generation of Computer Cinema: John Whitney, Visual Harmony, and Human-Computer Interaction

Pedro Raia[414]
(Mestrando – UFF)

Resumo: O artigo discute a criação artística nos primeiros anos da computação gráfica, analisando a relação entre a arte não representacional, as vanguardas do século XX e a busca de John Whitney por uma experiência visual análoga à música. Aborda as relações humano-máquina na arte computacional dos anos 60 e 70 e suas transformações ao longo do tempo, destacando as diferenças entre as gerações de arte computacional antes e após a revolução das interfaces gráficas e dos computadores pessoais.

Palavras-chave: Computação Gráfica, Música Visual, Cinema Expandido.

Abstract: This article discusses artistic creation in the early years of computer graphics, analyzing the relationship between non-representational art, the 20th-century avant-garde, and John Whitney's search for a visual experience analogous to music. It addresses human-machine relationships in computer art of the 60s and 70s and their transformations over time, highlighting the differences between generations of computer art before and after the revolution of graphical interfaces and personal computers.

Keywords: Computer Graphics, Visual Music, Expanded Cinema.

Introdução: o primeiro cruzamento entre cinema comercial e computação gráfica

Em 1958 é lançado pela Paramount Pictures *Um Corpo que Cai*, dirigido e produzido por Alfred Hitchcock. Foi a primeira vez que o diretor colaborou com o designer gráfico Saul Bass para desenvolver os créditos de abertura de um de seus filmes, parceria que seria retomada em vários projetos subsequentes. Na sequência de abertura vemos closes extremos do rosto da

413 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 2 – INTERMIDIALIDADES, TECNOLOGIAS E MATERIALIDADES FÍLMICAS E EPISTÊMICAS DO AUDIOVISUAL

414 | Graduado em Cinema e Audiovisual e pós-graduando em Negócios e Produção Audiovisual pela ESPM-RJ. Mestrando na UFF, pesquisando cinema computacional sob a orientação do Prof. Wilson Oliveira Filho. Orientado pela Prof. Talitha Ferraz, desenvolveu as pesquisas Tecnostalgia e nostalgia digital no audiovisual contemporâneo (IC), publicada na revista Anagrama (USP), e Relações Entre Nostalgia Digital e Analógica nos Jogos de Terror Contemporâneos (TCC), publicada na Revista Escaleta (ESPM).

atriz Kim Novak. Boca, nariz, olhos que se movem de um lado para o outro, até que um único olho é centralizado, a tela é tingida de vermelho e imagens espirográficas saem do fundo da retina. Essas imagens estranhamente futuristas, entretanto, não foram criadas por Saul Bass, mas encomendadas pelo designer para serem geradas por outro artista: John Whitney.

Whitney criava animações abstratas ao lado de seu irmão James desde os anos 40. No outono de 1946 seus *Five Film Exercises* foram exibidos no festival *Art In Cinema*, realizado no *San Francisco Museum of Art* (WHITNEY, 1980, p. 144), e já demonstravam bem qual a abordagem estética que John continuaria a seguir no futuro: uma mescla de conceptualização humana e realização tecnológica. Os curtas foram criados utilizando uma máquina construída pelo próprio artista, capaz de imprimir diretamente na película o desenho óptico da trilha sonora através de pêndulos cilíndricos de metal. As imagens (abstratas, não representacionais) e os sons (impressos diretamente na película) poderiam ser perfeitamente sincronizados para criar a "unidade bi sensorial audiovisual" que Whitney afirmava ser a essência do cinema abstrato (WHITNEY, p. 145).

Whitney embarcou em uma jornada pelo mundo dos computadores já nos anos 50. Montou, em 1957, seu primeiro computador analógico: uma máquina de desenho capaz de produzir diferentes células de animação. É esta a máquina que será usada um ano depois para desenvolver as figuras presentes nos créditos de abertura de *Um Corpo que Cai* (WHITNEY, p. 183), uma das primeiras interações entre o cinema comercial e a computação gráfica (SITO, 2013, p. 28). Pouco depois, Whitney constrói seu segundo computador analógico, montado a partir de partes descartadas de equipamentos da Segunda Guerra Mundial originalmente concebidos para auxiliar no rastreio de aeronaves inimigas e sincronizar armas antiaéreas para disparar no mesmo alvo em movimento (SITO, p. 27). Seu único 'filme' realizado neste computador, *Catalog* (1961), era na realidade uma demo reel utilizada para mostrar as possibilidades imagéticas da máquina para possíveis clientes (WHITNEY, p. 180). Ainda assim, foi *Catalog* o projeto responsável por garantir que Whitney seguisse seus experimentos computacionais pelo mundo digital. Uma exibição chamou a atenção do cientista Jack Citron, que o convidou para ser o primeiro artista em residência da IBM em 1966 (SITO, p. 28).

Citron era, de certa maneira, um intermediário entre o artista e a máquina. Para facilitar o processo de criação, o cientista desenvolveu a linguagem de programação GRAF (Graphic Additions to Fortran), e era responsável por auxiliar Whitney nas questões técnicas dos computadores (SITO, p. 28). Esse tipo de parceria, cientista-artista, era a norma para a primeira geração de artistas computacionais. Stan VanDerBeek, outro artista em residência de outra gigante tecnológica (Bell Labs), trabalhava em parceria com o programador Ken C. Knowlton para criar filmes como os da sua série *Poemfields*. Assim como Citron, Knowlton havia desenvolvido uma linguagem para computação gráfica: a BEFLIX, em 1963. A interação humano-máquina, então, não era intuitiva o suficiente para a maioria dos artistas, e computadores não eram facilmente acessíveis. Por conta disso, arte digital fora de um ambiente universitário ou de uma grande companhia de tecnologia era extremamente rara (NOLL, 1966a). Suas funções principais eram voltadas para pesquisas e simulações de cunho científico, e para que artistas conseguissem

se comunicar com a máquina satisfatoriamente, precisavam de intermediários desenvolvendo linguagens gráficas e auxiliando-os na tradução de ideias para códigos que então seriam interpretados pelo computador.

Abordagens estéticas: música visual e harmonia digital

Digital Harmony, publicado em 1980, é o livro em que Whitney entra em mais detalhes sobre sua abordagem artística, discorrendo sobre as potencialidades da computação para desbravar territórios inexplorados pelo cinema e pela música visual. O elogio ao computador é evidente em seu discurso, apontando-o como potencializador para uma nova forma de arte que, até então, existia apenas no imaginário. Essa maneira de pensar já brotava décadas antes, ainda no final dos anos 60, nas entrevistas concedidas à Gene Youngblood para seu livro *Expanded Cinema*. Nelas, Whitney argumenta que a abstração gráfica funciona como a música: ambos são campos essencialmente abstratos que operam no tempo, criando equilíbrio, contraste e tensão. Assim como a música molda o tempo para gerar significado, ele busca por uma forma visual capaz de traduzir sensações musicais para a visão (YOUNGBLOOD, 2018, p. 220-221).

Whitney entraria em mais detalhes acerca da arte computacional em um artigo escrito em 1975, cunhando o termo *computational periodics* para descrever o campo das artes que surge na era dos computadores, preocupada com parâmetros paralelos à música como ritmo, métrica, frequência, tonalidade e intensidade. Embora esboçado por figuras como Leonardo e presente no imaginário há séculos, esse tipo de arte, temporal como a música, mas baseando-se na visão, era, segundo Whitney, tecnicamente impossível antes do advento da computação gráfica (WHITNEY, p. 210).

É importante apontar que outros artistas já haviam explorado ideias musicais como estruturantes para suas obras cinematográficas, como Oskar Fischinger, Mary Ellen Bute, Walter Ruttmann e Hans Richter. Qual seria, então, o diferencial da computação para Whitney, o ponto que a tornava tão especial mesmo quando comparada às tentativas anteriores de criar para os olhos aquilo que sentimos com os ouvidos?

A questão central era a automação de procedimentos complexos: através da programação, é possível criar de maneira mais eficiente padrões que levariam muito tempo e demandariam extremo esforço para serem executados manualmente. Como exemplo de tal complexidade, Whitney cita seu filme *Permutations*, de 1966, em que diversos pontos se movem independentemente seguindo coordenadas específicas que, quando combinadas, geram outras imagens e desenhos. Realizar tal façanha manualmente beiraria o impossível, mas com o computador tais movimentos podem ser criados a partir de códigos (WHITNEY, p. 196).

No processo de criação havia um grande delay entre o input do código e output do resultado visual. O problema era central para John, que o comparava a “um pianista que apenas ouvia a nota musical horas depois de pressionar a tecla”. A frase foi dita por Whitney no curta documental *Experiments In Motion Graphics*, produzido pela IBM e pelo *MoMA* em 1968, mas o sentimento que expressa já se encontrava na mente do artista muitos anos antes. Em 1946, no

texto redigido para o catálogo do festival *Art In Cinema* discutindo os já mencionados exercícios fílmicos realizados com seu irmão James, John já afirmava que seus "[...] dispositivos de animação e produção de som não respondem ao toque da mesma maneira que um instrumento musical responde ao virtuoso" (WHITNEY, p. 148, tradução nossa).

Do analógico ao digital: curadoria como processo de criação

A questão essencial que diferencia um computador analógico está no seu funcionamento técnico: enquanto o primeiro depende de um referencial físico, real, para realizar operações, o último armazena todos os dados como valores virtuais, realizando operações aritméticas com esses dados. Diferentemente do computador digital, que opera apenas a partir de código matemático, o computador analógico exige uma entrada física que corresponda diretamente ao resultado desejado. Isso implica a necessidade de algum elemento visual prévio (desenhado, fotografado ou montado) e mantém um grau significativo de trabalho manual na criação, já que, sem códigos e prompts, a informação precisa ser fornecida de forma material (YOUNGBLOOD, 2018, p. 213, tradução nossa).

Ao iniciar sua residência na IBM em 1966, o trabalho de Whitney se distancia da artesanalidade que caracterizou sua carreira analógica. O processo de criação passa a ocorrer através da programação de códigos que serão interpretados pela máquina sem a necessidade de um referencial imagético direto existente no mundo real. Mesmo assim, o caráter humano não é eliminado, apenas passa por um processo maior de abstração: a ideia precisa ser codificada em linguagem de máquina antes de se concretizar em imagem.

Diferente de artistas computacionais como Michael Noll e Larry Cuba (GOODMAN, 1987, p. 24; YOUNGBLOOD, 1986), que exploravam o elemento estocástico possibilitado pela computação; Whitney tinha planos claros para as imagens que queria criar utilizando o computador. Mas, por conta do delay entre o input do programa e o output visual, um procedimento essencial no processo de criação dessa primeira geração de artistas computacionais era a curadoria. Nem toda imagem gerada pelo computador era incorporada no produto final, e o artista selecionava apenas aquelas que o agradavam ou se encaixavam na visão que tinham para a obra.

Por outro lado, a geração posterior de artistas computacionais, surgida na era dos computadores pessoais, tem a possibilidade de selecionar efeitos pré-definidos por um software a partir de interfaces gráficas intuitiva e em tempo real. Esses artistas estão afastados do código, e por consequência o "material bruto" por eles utilizado é oriundo de um banco de dados pré-estabelecido. Esse tema geraria debate no meio da arte computacional, dividindo críticos e artistas entre aqueles que acreditavam que a interatividade possibilitava novos meios expressivos e aqueles que defendiam que os softwares comerciais pasteurizavam a estética da arte computacional (TAYLOR, p. 192).

John Whitney e o RDTD

Os computadores pessoais dos anos oitenta parecem indicar que o desejo de Whitney por uma máquina capaz de criar tanto animação quanto sons em um único lugar se concretizou. Com seus chips dedicados a gráficos e síntese sonora, a "unidade bi-sensorial" tão desejada pelo artista se tornou realizável. Ainda assim, Whitney não se contentou com softwares comerciais para criar suas animações em computadores pessoais: na segunda metade da década de oitenta, colaborou com o programador Jerry Reed para desenvolver o software RDTD (Radius Differential Theta Differential), que utilizou para realizar alguns dos seus últimos filmes como *Spirals* (1987-1988) e *Moon Drum* (1989-1995) (LEVIN, 2009; MORITZ, 1997).

Com o programa, Whitney conseguia manipular som e imagem digital em tempo real e de maneira simultânea, estabelecendo relações entre os padrões animados, cores e notas de uma maneira interativa que não era possível nas máquinas que havia utilizado anteriormente. A animação completa podia ser reproduzida instantaneamente com o clique de um botão, e alterações podiam ser executadas e instantaneamente visualizadas em movimento. Trata-se de uma responsividade muito maior do que os procedimentos com cartões perfurados, algoritmos e longos tempos de processamento que caracterizaram a primeira geração da arte computacional. Considerando essa mudança no processo criativo, Whitney comparava sua experiência com o software interativo com a relação sensorial mão-pincel-olho experienciada por um pintor desenvolvendo um quadro, ou a sensação tátil e direta da escultura. A visualização praticamente instantânea do resultado do processo de criação aproxima a arte computacional da segunda geração de expressões artísticas mais tradicionais e artesanais, distanciando-se das características algorítmicas e procedurais tão definitivas e importantes para a sua origem.

Ainda assim, a abordagem de Whitney neste momento não se distancia tanto daquela que adotou ao longo de toda a sua carreira. Em primeiro lugar, o artista colaborou com um cientista para desenvolver um programa voltado especificamente para seus propósitos – similar à maneira que fazia seus filmes na IBM, quando Citron desenvolveu a linguagem GRAF para ele. Não adotando um software comercial para realizar suas animações, Whitney abraça "o melhor dos dois mundos": estando envolvido diretamente no desenvolvimento do programa que irá utilizar, evita (ou ao menos reduz) a questão paradigmática da segunda geração que apresenta o computador/software interativo como uma caixa preta que fornece resultados preestabelecidos baseados em um banco de dados de códigos e efeitos predeterminados cujo funcionamento é desconhecido para o artista – os efeitos e códigos do RDTD foram desenvolvidos a partir de suas necessidades criativas, e serão selecionados e recombinados pelo artista de uma maneira não dissimilar à seleção/curadoria dos resultados visuais de códigos e algoritmos.

Ao mesmo tempo, Whitney abraça o rápido processamento e intuitividade que os computadores pessoais permite, não precisando mais criar suas animações a partir de códigos digitados em um prompt de comando, selecionando valores numéricos para variáveis, ou comunicando-se com a máquina a partir do auxílio intermediário de um cientista, mas sim selecio-

nando distintas possibilidades do banco de dados de códigos e efeitos a partir de uma interface interativa e responsiva que permite-o revisão constante e instantânea daquilo que está sendo animado.

Referências

GOODMAN, Cynthia. *Digital Visions: Computers and Art*. 1. ed. Nova York: Harry N. Abrams, 1987.

LEVIN, Golan. *Audiovisual Software Art: A Partial History. See This Sound*. Disponível em: https://www.flong.com/archive/texts/essays/see_this_sound_old/. Acesso em: 16 set. 2025.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. 1. ed. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

MORITZ, William. *Digital Harmony: The Life of John Whitney, Computer Animation Pioneer. Animation World Magazine*, 1997. Disponível em: https://www.awn.com/animationworld/digital-harmony-life-john-whitneycomputer-animation-pioneer. Acesso em: 16 set. 2025.

NOLL, A. Michael. Computers and the Visual Arts. Design Quarterly, p. 64–71 no. 66/67, 1966a.

SITO, Tom. *Moving Innovation: A History of Computer Animation*. 1. ed. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.

TAYLOR, Grant D. *When the Machine Made Art: The Troubled History of Computer Art*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2014.

WHITNEY, John. *Digital Harmony: On the Visual Complementarity of Music and Visual Art*. 1. ed. Kingsport, Tennessee: McGraw-Hill Inc., 1980.

YOUNGBLOOD, Gene. *Calculated Movements: An Interview with Larry Cuba. Video and the Arts Magazine*, Inverno 1986. Disponível em: https://people.well.com/user/cuba/VideoArt.html.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. 1. ed. Toronto; Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 2018.

O fantasma como fenômeno social e espectralidade no cinema

The ghost as a social phenomenon and spectrality in cinema

Priscila Andrade[415]
(Mestranda – UFC)

Resumo: A proposta desta comunicação é discutir a figura do fantasma a partir de dois eixos: 1) o fantasma enquanto fenômeno social e construção política; e 2) o fantasma como dispositivo e figura espectral no cinema. Busca-se tensionar um lugar comum que reduz o fantasma a uma dimensão não real ou inconsciente, propondo, em contraste, compreendê-lo como sujeito. A partir dessa perspectiva, propõe-se correlacionar o fantasma enquanto fenômeno social e político à sua manifestação como figura espectral no cinema.

Palavras-chave: Fantasma; espectralidade; cinema; fenômeno social.

Abstract: The purpose of this paper is to discuss the figure of the ghost from two perspectives: (1) the ghost as a social phenomenon and political construction; and (2) the ghost as a device and spectral figure in cinema. It seeks to challenge a common assumption that reduces the ghost to a non-real or unconscious dimension, proposing instead to understand it as a subject. From this perspective, the paper aims to correlate the ghost as a social and political phenomenon with its manifestation as a spectral figure in cinema.

Keywords: Ghost; Spectrality; Cinema; Social Phenomenon.

O fantasma não nasce de uma vez só, tampouco tem uma origem fixa no tempo. O fantasma se forma ao longo da história como resposta a tensões recorrentes entre morte, memória, poder e linguagem. Sua existência acompanha os modos pelos quais diferentes sociedades lidam com aquilo que não pode ser plenamente explicado, elaborado ou encerrado.

Para chegar à compreensão do conceito de fantasma trabalhado nesta pesquisa, a conduzi para o campo da história, da antropologia, da sociologia e das narrativas cinematográficas, em uma escuta e elaboração sobre o que seria o fantasma. Gordon vai classificar o fantasma como "um fenômeno social generalizável de grande importância" (GORDON, 2008, p. 7). A autora afasta a ideia do fantasma como superstição, atividades paranormais e extraterrenas. O fantasma, para Gordon, "não é simplesmente uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social". Investigá-lo conduz a um lugar denso, onde história e subjetividade constituem a vida

415 | Graduada em Artes Visuais pelo IFCE, mestranda em Artes pelo PPGARTES-UFC. Recém aprovada no Doutorado em Comunicação na UFMG. Seus trabalhos e pesquisas são voltados para o cinema, atuando na interface entre fantasmagorias, assombros e agência das mulheres negras no processo de criação.

social. A "aparição é uma forma pela qual algo perdido, mal visível ou aparentemente ausente aos nossos olhos, supostamente bem treinados, torna-se conhecido, à sua própria maneira" (GORDON, 2008, p. 8).

A partir disto, intuí que trabalhar com a palavra "fantasma" exprime um modo que dê conta daquilo que *o fantasma é*, pensando a densidade que ele carrega em sua dimensão ontológica. Esse deslocamento ontológico evidencia como o fantasma encarna a exclusão estrutural que a colonialidade impõe, configurando-se não apenas como uma presença espectral, mas como um sujeito negado que resiste à invisibilização pela sua própria existência paradoxal.

Um caminho importante é entendermos que o fantasma não é apenas uma metáfora ou uma simulação daquilo que é trabalhado nas ficções. O fantasma é algo real, algo que existe e "produz efeitos materiais" (Gordon, 2008, p.18). O pensamento moderno vai negar a existência do fantasma, colocando-o como uma representação, um objeto não-real, visto que ignorá-lo é um modo de renunciar à percepção, à materialização e à elaboração desse fenômeno.

O fantasma nasce de uma conjunção de violências que não apenas o produzem como efeito. Ele é uma forma de insistência. O fantasma nasce, ou torna-se, quando algo que deveria ser esquecido, ocultado ou resolvido persiste em *[re]tornar.* Ele emerge como um sintoma de uma exclusão que se recusa a desaparecer. Seu surgimento está profundamente vinculado à lógica de silenciamento das violências coloniais. O fantasma nasce toda vez que uma ausência forçada tenta ser confundida com esquecimento. Ele é o rastro deixado por uma ausência que luta para permanecer presente. Ele é efeito e denúncia. Ele aparece para interromper a ordem, para evidenciar o que foi excluído da narrativa dominante. Nesse sentido, o fantasma não é apenas uma evidência do passado, mas um operador do presente, que reorganiza nossa percepção da realidade.

O fantasma faz escapar ao controle daquilo que o criou. Ao insistir no *[re]torno*, ele se torna capaz de expor as fissuras da própria estrutura colonial que o produziu. O fantasma desorganiza as fronteiras que a branquitude tenta manter estáveis, entre razão e superstição, sujeito e objeto, civilização e primitivismo. Ele faz vazar o que o projeto colonial tentou conter. Ele incorpora aquilo que não pôde ser assimilado ao universal branco, e por isso mesmo carrega a potência de sua ruptura, se tornando uma presença política que recusa o esquecimento, atravessando os tempos e insistindo em perturbar a ordem que os criou.

Pensar os fantasmas como agentes de escuta e escrita me fez perceber que eles não se contentam em habitar apenas o passado. Eles retornam para habitar também o agora, e esta é sua força: o *[re]torno*. O cinema, com sua capacidade de transitar o tempo e o espaço, se tornou para mim, um campo de investigação. O gesto de filmar passa a ser também um gesto de conversa, que parte da escuta. De escutar o que se tenta dizer com a incompletude: da imagem, da cena, da história. A possibilidade de convocar aquilo que se tentou esquecer.

A investigação sobre o fantasma não busca apenas revelar seu mecanismo, mas compreender como ele se infiltra nas narrativas cinematográficas, nos discursos historiográficos e nos imaginários populares, reorganizando continuamente a relação entre medo, memória e poder.

Essa compreensão é fundamental para desativar suas funções de controle e abrir espaço para reinscrições que escapem à lógica que o criou, permitindo que outras memórias e presenças emerjam de forma insurgente.

A construção técnica e cultural do fantasma como imagem no cinema, através de uma aparição mediada pela máquina, em que a força reside justamente na articulação entre tecnologia e imaginação, inaugurou um modo de percepção que anteciparia procedimentos fundamentais da sua linguagem. José Bértolo e Margarida Medeiros (2020) colocam: "ao contrário da fotografia, o cinema cumpre-se durante o espaço de tempo em que a luz imprime numa tela formas que podem ser vistas, mas não tacteadas. E, assim sendo, a materialidade precária e elusiva do cinema torna-se também análoga à materialidade do espectro" (BÉRTOLO; MEDEIROS. 2020 p.10). Ou seja, o cinema se concretiza no ato da projeção, instaurando como dispositivo uma relação essencialmente espectral: uma materialidade fantasmática que o próprio cinema carrega articulada à noção de tornar visível o invisível.

As experimentações com a imagem em movimento demonstram o potencial do dispositivo cinematográfico como um meio de evocação do fantasma no imaginário. O aparato técnico — luz, sombra, projeção — não só fascinava, mas também instaurava medo, trabalhando com a suspensão da realidade e com a sugestão do invisível. A fantasmagoria, nesse sentido, não era apenas uma técnica de ilusão, mas um dispositivo de visibilidade do espectro, em que o fantasma aparecia como um efeito ótico e simbólico.

Percebemos assim que o cinema evoca a presença fantasma desde o seu desenvolvimento enquanto dispositivo técnico, até sua elaboração enquanto uma nova linguagem. Em alguma medida, o cinema passa a ser reconhecido como uma nova linguagem a partir da instauração efetiva da montagem, que confere uma dimensão singularizante a essa nova arte[416]. É nesse momento que se consolida o que vem a ser chamado de cinema clássico, tendo a montagem como um papel fundamental na elaboração do invisível, no condicionamento daquilo que não vemos; aquilo que está ali mas escapa aos nossos olhos, comparada a nossa percepção visual de como vemos as coisas. Ou seja, é nesse jogo do invisível, de "não vermos" a montagem, de não percebermos a passagem de um plano para o outro, que é criada a formação clássica da estrutura da linguagem do cinema.

Nessa esfera, tanto a projeção quanto a montagem atuam efetivamente no tempo. A criação do dispositivo, o desenvolvimento da linguagem e o aprofundamento das técnicas narrativas vão ser gestados pelo fantasma: por algo assombrado pela espectralidade, por uma dimensão do tempo invisível, pela morte e pelo retorno. Laura Mulvey (2006) fala sobre a temporalidade do cinema relacionando o impacto da tecnologia na percepção através da imobilidade (*stillness*) e morte, possibilitando uma outra forma de pensar os padrões de tempo. Mulvey diz que "parar e refletir sobre o cinema e sua história também oferecem a oportunidade de pensar sobre como o tempo pode ser compreendido dentro de padrões mais amplos e contestados da história e

416 | Sabemos que esse é um longo debate, referenciado nas primeiras teorias do cinema, que não caberia retomar longamente aqui, para os propósitos desta dissertação. O que nos interessa é, sobretudo, recuperar, de modo bem sintético, uma leitura mais ou menos consolidada sobre os processos de desenvolvimento técnico do cinema: aquela que percebe a montagem como o recurso expressivo que iria diferenciar a arte cinematográfica, por exemplo, do teatro filmado ou do romance, garantindo a sensação, naquela época, da conquista, por excelência, de um específico cinematográfico.

da mitologia" (MULVEY, 2006, p. 22, 23). Ela segue: "O cinema ralentado (*delayed cinema*) ganha ainda mais significado à medida que eventos externos aceleram o desaparecimento do passado e fortalecem a apropriação política do tempo" (MULVEY, 2006, p. 23).

Assim, nessa relação de temporalidade, do tempo revisitado, alterado, revela-se uma natureza espectral constituinte do cinema. A pausa, o quadro imóvel e a repetição deslocam o olhar para aquilo que normalmente escapa ao fluxo — detalhes, gestos, presenças que retornam como assombrações. É nesse intervalo entre movimento e imobilidade que o fantasma emerge não apenas como figura temática, mas como operação formal: uma lógica temporal que insiste, retorna e perturba. Dessa maneira, a espectralidade no cinema é tanto um princípio organizador e norteador da narrativa, como um gesto estruturante da experiência do espectador, quando pensamos a ontologia da imagem fílmica.

Para Derrida, o cinema carrega a relação espectral por condição, através do processo do espectador com a imagem, em uma evocação da imagem por ocupá-lá, residi-la, seja em uma aproximação ou em um distanciamento, um mecanismo que o autor aproxima da prática da psicanálise. O autor vai estabelecer a relação entre o cinema e o fantasma, com uma ideia de "comunidade de visão ou de representação", isto é, ainda que o espectador tenha a representação coletiva do contexto narrativo, essa representação também vai se estabelecer de forma singular em cada espectador, e incomum de forma mais ampla. Ele vai falar que "cada um projeta alguma coisa de íntimo sobre a tela, mas todos esses fantasmas pessoais se cruzam em uma representação coletiva" (DERRIDA, 2002, p. 99).

Essa reflexão me faz pensar que, se o fantasma é uma condição existente por característica inerente ao cinema, em um processo de afetação do sujeito e seu inconsciente de forma singular e ao mesmo tempo coletiva, o quanto dessa fantasmagoria se desvincula do lugar inanimado, inconsciente, de uma "comunidade de visão" e adentra uma camada mais densa trazida pelo fantasma que não se limite à representação ou a um estímulo sensorial gerado pela imagem e som? O que acontece quando o fantasma ultrapassa o espaço da representação e habita também o gesto, o corpo, o som, a ruína, o mapa, o território, a casa? O quanto essa presença é inseparável do próprio ato de ver, recordar, fabular?

São perguntas que não teriam em si uma resposta exata, mas que aproximaria o fantasma enquanto fenômeno social às espectralidades inerentes da linguagem e narrativa cinematográfica. É reconhecer que ele não está preso à linguagem alegórica do cinema e da arte, porque o seu *[re]torno* fala sobre o olhar de frente para o que persiste — não como assombração, mas como presença política e estética.

Referências

BÉRTOLO, José; MEDEIROS, Margarida. Dossier **Os fantasmas da fotografia e do cinema / Photography, cinema, and the ghostly**. Revista de Comunicação e Linguagens / Journal of Communication and Languages, No. 53. 15-22. 2020.

DERRIDA, Jacques; et al.; Tudela Sancho, A. (trad.). **El cine y sus fantasmas:** conversación con Jacques Derrida. Desobra [Pensamiento: Arte: Política], 1: 93-106 (2002). [http://hdl.handle.net/10481/34315]

DERRIDA, Jacques. **Morada:** Maurice Blanchot. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Vendaval, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx** O Estado da dívida, o trabalho don luto e a nova Internacional.Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

GORDON, A. ***Ghostly matters*: haunting and the sociological imagination**. Minneapolis: New University of Minnesota Press, 2008.

MULVEY, Laura. **Death 24 x a second:** stillness and the moving image. Londres: Reaktion Books Ltd, 2006.

Entre Ôrí e Quilombo: dois filmes, dois quilombos[417]

Between Ôrí and Quilombo: Two Films, Two Quilombos

Rafael Garcia Madalen Eiras[418]
(Doutorando – PPGCine/UFF)

Resumo: Este artigo analisa as diferentes formas de representação do quilombo nos filmes *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues, e *Ôrí* (1989), de Raquel Gerber, a partir da centralidade da figura de Beatriz Nascimento. Embora pertençam a regimes narrativos distintos, os filmes constroem projetos políticos divergentes: em *Quilombo*, Palmares é imaginado como utopia nacional; em *Ôrí*, o quilombo surge como corpo, memória e continuidade histórica afro-diaspórica.

Palavras-chave: Quilombo, Beatriz Nascimento, cinema brasileiro, redemocratização, cultura afro-brasileira.

Abstract: This article analyzes the different representations of the quilombo in the films *Quilombo* (1984), by Cacá Diegues, and *Ôrí* (1989), by Raquel Gerber, focusing on the central role of Beatriz Nascimento. Although they belong to distinct narrative regimes, the films propose divergent political projects: in *Quilombo*, Palmares is imagined as a national utopia; in *Ôrí*, the quilombo emerges as body, memory, and Afro-diasporic historical continuity.

Keywords: Quilombo, Beatriz Nascimento, Brazilian cinema, redemocratization, Afro-Brazilian culture.

Os anos 1970 e 1980 constituem, no Brasil, um período de intensificação do debate em torno das relações raciais e das formas de organização política e cultural da população negra. Como observa Lima (2009), o Movimento Negro se reorganiza nesse momento tendo como referência as experiências históricas de resistência — o processo de constituição dos quilombos, a estruturação das irmandades, as tradições religiosas de matriz africana, a imprensa negra e as diversas expressões culturais e políticas — e passa a disputar de modo mais sistemático os sentidos da história nacional. Nesse contexto, o quilombo deixa de ser apenas um objeto da historiografia para se afirmar como categoria política e simbólica, capaz de articular memória, território e formas de vida.

Theodoro et al. (2016) chamam atenção para o fato de que as comunidades de escravos fugidos e seus remanescentes não seguiram modelos de organização eurocêntricos e, ao contrário, construíram mundos que negavam vários aspectos desses modelos, o que impede que os quilombos sejam compreendidos a partir das categorias clássicas da democracia ocidental. Nesse mesmo movimento, a cultura e a produção simbólica tornam-se campos centrais de disputa, nos quais se confrontam diferentes projetos de imaginação política do país.

417 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: HISTÓRIAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO.
418 | Doutorando no PPGCine/UFF, mestre em Humanidades (UNIGRANRIO). Licenciado em História e bacharel em Cinema. Especialista em Fotografia. Pesquisa cinema, educação e história.

É nesse horizonte que surgem dois filmes fundamentais da década de 1980: *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues, e *Ôrí* (1989), de Raquel Gerber. Embora pertençam a regimes estéticos, produtivos e políticos profundamente distintos, ambos tomam o quilombo como eixo de reflexão e o inscrevem no centro de suas propostas de leitura da história e do presente. A figura de Beatriz Nascimento atravessa de modo decisivo as duas obras: como consultora histórica e referência intelectual em *Quilombo* e como narradora, roteirista e fio condutor conceitual de *Ôrí*.

Este trabalho parte da hipótese de que esses filmes constroem dois projetos distintos de imaginação do quilombo no contexto da redemocratização brasileira. Embora se trate de obras de natureza muito distinta — de um lado, uma ficção histórica de grande escala; de outro, um documentário ensaístico e autobiográfico —, não se trata de compará-las por suas formas narrativas, mas pelo modo como cada uma imagina e reinscreve a experiência quilombola no presente.

Dois projetos de imaginação histórica

Quilombo propõe uma reconstituição épica de Palmares, comunidade que resistiu ao poder colonial português ao longo do século XVII. No imaginário do filme, Palmares é apresentado como uma espécie de democracia afro-brasileira plural, marcada pela convivência entre diferentes grupos étnicos e por uma organização social que se opõe ao mundo colonial. Essa construção, no entanto, não se limita a um gesto de recuperação do passado: ela dialoga diretamente com o contexto histórico da reabertura política dos anos 1980 e com o desejo de reinscrever a cultura negra no horizonte de um projeto nacional em reconstrução.

A noção de "comunidade imaginada", formulada por Benedict Anderson (2008), oferece uma chave interpretativa decisiva para compreender essa operação simbólica. Anderson argumenta que as nações não são comunidades reais no sentido de grupos cujos membros interagem diretamente entre si, mas construções sociais sustentadas por mecanismos culturais de identificação. Como escreve o autor, "nada maior que um vilarejo pode ser percebido como uma 'comunidade real', sendo impossível que todos os seus membros se conheçam" e, ainda assim, cada indivíduo nutre "plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea" dos demais (ANDERSON, 2008, pp. 56–57). Nesse sentido, a nação é concebida como uma abstração, um organismo sociológico que atravessa o tempo histórico de maneira contínua.

Anderson mostra ainda que a mídia — especialmente jornais e romances — desempenha um papel central na produção desse tempo homogêneo e vazio que permite aos indivíduos compartilharem um sentimento de pertencimento comum. A comunidade é, assim, imaginada não porque seja falsa, mas porque, apesar das desigualdades e diferenças internas, é concebida como uma "profunda camaradagem horizontal" (ANDERSON, 2008, p. 34).

É precisamente nesse registro que *Quilombo* constrói Palmares: menos como uma realidade histórica a ser reconstituída em sua complexidade e mais como um território simbólico no qual se projetam as expectativas políticas da redemocratização. O próprio Diegues afirma que a experiência palmarina poderia ser pensada como uma espécie de "socialismo cordial, demo-

crático e proletário" (DIEGUES; NADOTTI, 1984), no qual a democracia não se limitaria à garantia da liberdade individual, mas implicaria também a exigência de tolerância em relação à liberdade do outro. O filme, assim, reinscreve a história da resistência negra no imaginário nacional ao mesmo tempo em que projeta sobre esse passado uma imagem de futuro possível.

Como observa Ismail Xavier (2001), *Quilombo* constrói uma representação idealizada da comunidade quilombola, sustentada mais pela força alegórica da encenação do que pela reconstrução histórica rigorosa. Baseado em João Felício dos Santos e Décio de Freitas, e contando com a assessoria de intelectuais do movimento negro, entre eles Beatriz Nascimento, o filme se insere nos debates raciais do período, mas encontrou forte resistência crítica, revelando um limite da época: a democracia em gestação não incorporava estruturalmente a experiência negra.

Beatriz Nascimento, consultora de *Quilombo*, havia se afirmado anos antes como uma das principais vozes críticas às representações da cultura negra no cinema brasileiro ao atacar *Xica da Silva* (1976), de Diegues. Sua crítica se dirigia à redução do corpo negro a espetáculo e exotismo, mesmo em uma obra que se pretendia progressista, e à falta de conhecimento do diretor sobre a cultura negra. É essa tensão que confere densidade política à sua presença em *Quilombo*, onde o corpo negro deixa de ser objeto para se tornar criador de território. Como ela própria afirma em *Ôrí* (1989): "a pessoa é o quilombo".

Ôrí, por sua vez, dirigido por Raquel Gerber, parte de uma proposta radicalmente distinta. Trata-se de um documentário construído ao longo de quase uma década, cujo fio condutor é a trajetória intelectual e militante de Beatriz Nascimento. Como observa Sobrinho (2021), o filme se dedica a acompanhar os modos pelos quais os afrodescendentes organizam seus territórios, desde o próprio corpo até a ocupação do espaço, tendo a diáspora como eixo de conexão entre tempos, lugares e formas de vida.

Em *Ôrí*, o quilombo não é um lugar histórico delimitado, mas uma experiência desterritorializada que atravessa o corpo, a memória, as práticas culturais e as formas de sociabilidade. Conduzido por Beatriz Nascimento, o filme articula uma crítica direta à historiografia que confinou o negro à senzala como tropo privilegiado de representação, propondo o quilombo como categoria para pensar a continuidade histórica da resistência negra (SOBRINHO, 2021). Sua escrita fílmica, marcada por uma montagem fragmentada e polifônica, recusa a grande narrativa reconciliadora e constrói um pensamento em movimento, no qual corpo, mito e memória constituem, eles próprios, o terreno da reflexão

A emergência de Beatriz Nascimento

A centralidade de Beatriz Nascimento nesse debate não se explica apenas por sua presença material nos dois filmes, mas pelo lugar singular que sua obra ocupa na constituição de um pensamento negro brasileiro voltado à crítica da historiografia, do Estado e das formas eurocêntricas de organização do mundo. Como já indicado, sua intervenção no campo cultural

e intelectual dos anos 1970 e 1980 não se limitou à reivindicação de uma representação mais "justa" do passado, mas incidiu diretamente sobre os próprios fundamentos a partir dos quais esse passado era narrado e apropriado politicamente.

Nesse sentido, sua crítica a *Xica da Silva* (1976) não se dirigia à ausência de fidelidade histórica, mas à maneira como o corpo negro era inscrito na economia simbólica do filme: como objeto de desejo, espetáculo e exotismo, e não como produtor de mundo, território e história. É justamente essa inflexão que reaparece, de modo ambíguo, em *Quilombo*. Embora a obra de Diegues seja atravessada por uma tentativa explícita de dialogar com a intelectualidade negra de seu tempo, sua estrutura narrativa permanece orientada pela necessidade de traduzir a experiência quilombola para o horizonte de uma nação democrática em reconstrução.

Ainda assim, como o próprio filme deixa entrever em diversas sequências, algo dessa perspectiva escapa ao controle do projeto autoral. Quando o corpo negro deixa de ser apenas signo e passa a aparecer como criador de território, instala-se uma tensão que não se resolve plenamente no interior da lógica conciliatória do filme. Se em *Xica da Silva* o corpo negro era mobilizado sobretudo como objeto do desejo e da fantasia colonial, em *Quilombo* ele se torna, ao menos em parte, o próprio suporte da resistência e da invenção de um mundo.

É precisamente em *Ôrí* que essa perspectiva se desenvolve de maneira radical e sem mediações. Como já indicado, o filme não se organiza em torno da reconstituição de um território histórico, mas da construção de uma outra lógica de pertencimento, na qual corpo, memória, mito e experiência cotidiana constituem o próprio espaço político. O quilombo aparece, então, não como forma de integração a um projeto nacional, mas como princípio de continuidade e de desvio, que atravessa a diáspora e se reinscreve permanentemente nas formas de vida negras.

Essa concepção encontra forte ressonância no Quilombismo formulado por Abdias do Nascimento (2003), que compreende quilombos e comunidades de terreiro como modelos históricos de organização baseados na ajuda mútua, na descentralização e na participação direta. Para Abdias, trata-se menos de pensar o quilombo como episódio do passado do que como matriz política e ética capaz de orientar formas de existência que escapam à lógica do Estado moderno e de suas estruturas de dominação.

Essa leitura é reforçada pelas análises de Wallace de Morais (2020), para quem o Estado brasileiro carrega, desde sua formação, um "DNA racista e assassino", herdeiro direto das formas coloniais de exercício da soberania. Nessa chave, a proposta de *Ôrí* não é a inclusão da cultura negra no interior desse Estado, mas a afirmação de uma outra racionalidade política, fundada na continuidade histórica da resistência e na reinvenção permanente das formas de vida.

As reflexões de Mbah e Igariwey (2018) sobre o chamado "anarquismo africano" ajudam a aprofundar esse ponto ao mostrarem como diversas formas tradicionais de sociabilidade africana já operavam historicamente segundo princípios de comunalidade, autonomia e recusa da centralização do poder, muito antes de qualquer formulação europeia do pensamento anarquis-

ta. Essas formas de organização, baseadas na vida comunal e na responsabilidade coletiva, aproximam-se de maneira notável daquilo que Abdias conceitua como quilombismo e daquilo que *Ôrí* constrói como política da imagem e do corpo.

É justamente aqui que a diferença entre os dois filmes se torna mais nítida. Enquanto *Quilombo* busca inscrever a experiência palmarina no horizonte de uma nação democrática possível, ainda que por meio de uma operação alegórica e idealizante, *Ôrí* desloca radicalmente o problema, recusando a própria centralidade da forma Estado e da narrativa nacional como organizadoras da experiência histórica. O que está em jogo, portanto, não é apenas uma diferença de estilo ou de abordagem documental e ficcional, mas dois projetos políticos distintos: um orientado pela conciliação e pela integração, outro pela continuidade, pela autonomia e pela invenção de outras formas de mundo.

Conclusão

A comparação entre *Quilombo* e *Ôrí* permite compreender não apenas duas formas distintas de representar Palmares ou a experiência quilombola, mas dois projetos políticos e intelectuais divergentes inscritos no contexto da redemocratização brasileira. Embora ambos os filmes se organizem em torno da centralidade do quilombo como figura histórica e simbólica, o modo como cada um o reinscreve no presente revela horizontes profundamente distintos de imaginação política.

Em *Quilombo*, a experiência palmarina é mobilizada como mito de origem de uma utopia democrática, reinscrevendo a resistência negra no horizonte da reconstrução do Estado nos anos 1980. Já em *Ôrí*, o quilombo é deslocado da narrativa nacional para ser pensado como corpo, memória e continuidade afro-diaspórica, afirmando um princípio de reinvenção das formas de vida que recusa a centralidade estatal.

A figura de Beatriz Nascimento, atravessando os dois projetos, marca precisamente esse ponto de tensão. Se em *Quilombo* suas ideias aparecem mediadas por uma estrutura narrativa ainda orientada pela imaginação nacional e pela forma Estado, em *Ôrí* elas se afirmam em sua radicalidade, propondo uma outra política do tempo, do corpo e do território. Nesse sentido, mais do que dois filmes sobre o passado, *Quilombo* e *Ôrí* podem ser lidos como dois modos concorrentes de pensar o Brasil no momento da redemocratização: um que aposta na reforma e na integração, outro que aposta na continuidade, na autonomia e na invenção de outros mundos possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DIEGUES, Cacá; NADOTTI, Roberto. *Quilombo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

EIRAS, Rafael Garcia Madalen. *Quilombo versus Memórias do Cárcere: um discurso de rivalidade.* In: ENCONTRO SOCINE, 27., 2024, Campo Grande. *Anais de textos completos do XXVII Encontro SOCINE.* São Paulo: SOCINE, 2025, p. 929–936.

FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

LIMA, Ivan Costa. As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil. *Congresso Internacional de Pedagogia Social*. Mar. 2009.

MBAH, Sam; IGARIWEY, I. E. *Anarquismo africano: a história de um movimento*. Tradução de Pedro Gomes de Souza Barros. Prefácio de Alessandra C. Moraes. Rio de Janeiro: Rizoma, 2018.

MORAES, Wallace de. Critica a estadolatria: contribuições da filosofia anarquista a perspectiva antirracista e decolonial. Teoliterária V. 10 - N. 21 - 2020 ISSN - 2236-9937

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares / IPEAFRO, 2003.

QUILOMBO. Direção: Cacá Diegues. Brasil/França: Embrafilme/Gaumont, 1984.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Brasil: 1989.

SANTOS, João Felício dos. *Ganga Zumba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre**.** Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. *Cadernos Pagu*, n. 60, 2021.

THEODORO, Gerson; MORAES, Wallace; GOMES, Flávio dos Santos. Dos quilombos ao quilombismo: por uma história comparada da luta antirracista no Brasil (notas para um debate). *Revista da ABPN*, v. 8, n. 18, p. 215–238, nov. 2015–fev. 2016.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XICA DA SILVA. Direção: Cacá Diegues. Brasil: Embrafilme, 1976.

A bruxaria infantil como motriz do rearranjo familiar em A sombra do pai, de Gabriela Amaral Almeida[419]

Childhood witchcraft as the driving force behind family restructuring in Gabriela Amaral Almeida's The father's shadow

Rafael Oliveira Carvalho[420]
(Doutor – Universidade do Estado da Bahia)

Resumo: Com base nas discussões sobre "feminino monstruoso" (CREED, 2024; 2007), propomos aqui uma leitura sobre a figura arquetípica da bruxa a partir da protagonista infantil de A sombra do pai (2018), dirigido por Gabriela Amaral Almeida. Mais do que enquadrá-la no arquétipo feminino da bruxaria e mesmo redimensioná-la, a partir das capacidades sobrenaturais e mágicas apresentadas pela garota, nos interessa entender como essa posição assumida pela criança agencia um desejo de rearranjo familiar, ainda que pela aceitação do macabro.

Palavras-chave: *A sombra do pai*, Gabriela Amaral Almeida, bruxaria, monstruosidade, revolta.

Abstract: Based on discussions about the "monstrous feminine" (CREED, 2024; 2007), we propose here a reading of the archetypal figure of the witch through the child protagonist of *The father's shadow* (2018), directed by Gabriela Amaral Almeida. More than framing it within the feminine archetype of witchcraft and even reshaping it, based on the supernatural and magical abilities presented by the girl, we are interested in understanding how this position assumed by the child fosters a desire for family rearrangement, even if it means accepting the macabre.

Keywords: *The father's shadow*, Gabriela Amaral Almeida, witchcraft, monstrosity, revolt.

A figura da bruxaria na sua corporificação feminina compõe um imaginário marcante em uma série de representações, seja na literatura ou no cinema, que enquadra as mulheres em uma situação de poder (sobrenatural e social), mas também de uma presença assustadora, macabra e perversa. Segundo Carla Italiano e Juliana Gusman (2024), muitas obras ao longo da História elaboraram uma imagem da bruxa em "figurações que tanto reforçaram perspectivas patriarcais e colonizadoras quanto defenderam a autonomia de corpos e desejos" (p. 41). As autoras resgatam proposição da pesquisadora Barbara Creed para quem a bruxa representa "o

419 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Estudos do insólito e do horror no audiovisual – Sessão 1.

420 | Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Docente do curso de Jornalismo da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), escreve para o Jornal A Tarde e para o site Moviola Digital.

monstro feminino por excelência" (p. 44), muito embora esse arquétipo seja usado para mascarar todo tipo de inadequação do corpo feminino aos papéis a ele atribuído pelas engrenagens patriarcais da sociedade ao longo dos séculos.

Propomos aqui uma leitura sobre essa figura mítica a partir da personagem infantil protagonista do filme *A sombra do pai* (2018), dirigido por Gabriela Amaral Almeida. Dalva é uma criança que possui proximidade e atração por temas ligados à bruxaria e magia, além de apresentar capacidades sobrenaturais afloradas. Ela acabou de perder a mãe e vive com o pai que, consumido pelo luto e pela incapacidade de lidar com a tarefa de criar sozinho a filha e zelar pelo bem-estar familiar, sucumbe a um estado de letargia que o transforma em uma espécie de morto-vivo operário. Isso faz com que a pequena Dalva assuma uma postura de maior responsabilidade dentro de casa, dentro das possibilidades de uma criança e, mais que isso, passe a nutrir não apenas o desejo do retorno da mãe ao seio familiar, como agencia modos ritualísticos e mágicos de trazê-la de volta à vida.

Laura Cánepa (2025) observa que a figura paterna do filme está associada a uma representação do masculino como provedor (financeiro) da família e não como cuidador, tarefa historicamente relegada às mulheres – e este ainda assim dificilmente reconhecido como engrenagem fundamental dentro da lógica capitalista patriarcal porque, mesmo não remunerado, é um trabalho que sustenta e subsidia a jornada profissional dos homens fora de casa (FEDERICI, 2017). Quando ao pai viúvo do filme é atribuída a responsabilidade de cuidar da filha, ele se desestabiliza e sucumbe, psicológica e fisicamente, entrando em um processo de "zumbificação".

Muito se fala em como este personagem está associado a um outro arquétipo do cinema de horror, mas nos interessa aqui lançar luz sobre as personagens femininas, na medida em que seja possível traçar um paralelo entre elas e a uma certa iconografia que envolve a bruxaria, ainda que nunca o filme, elas próprias ou mesmo outros personagens circundantes a tratem dessa forma. É a partir das capacidades sobrenaturais e mágicas de Dalva que passamos a entendê-la como uma versão possível de uma bruxa e/ou feiticeira, na interface com as crendices populares alimentadas por sua tia e que ela abraça no seu cotidiano – seja nas brincadeiras com as amigas, seja na forma como ela endereça uma ligação com a mãe falecida ou na maneira de alimentar os próprios desejos infantis de inconformidade e mesmo raiva diante da desestruturação familiar. No entanto, mais do que enquadrá-la no arquétipo feminino da bruxaria e mesmo redimensioná-lo na contemporaneidade, nos interessa aqui entender como essa posição assumida pela criança agencia um desejo de rearranjo da família nuclear, ainda que pela aceitação do macabro.

Horror no feminino

Depois de publicar nos anos 1990 *The Monstrous-Feminine*, sedimentando os estudos para entender que a categoria do chamado "feminino monstruoso", presente em uma série de obras cinematográficas – a maioria delas dirigidos por homens –, é uma criação da ideologia patriarcal, concebida para tornar as mulheres impotentes e puramente maléficas em um mundo masculino, a pesquisadora Barbara Creed lançou uma segunda edição do livro em 2007 a fim de

ampliar as discussões, em especial focando na ideia de uma abjeção que essas personagens femininas sofrem ao serem associada a figuras monstruosas. Ela observa que há muito filmes, de diretores, mas sobretudo, diretoras, que buscam redefinir tais concepções e trabalham com uma ideia de feminino monstruoso que apontam para uma outra direção, de teor mais feminista.

Em *Return of the Monstrous-Feminine* (2024), ela prossegue nessa mesma linha, agora identificando uma onda de filmes e realizadoras que trabalham as personagens femininas não mais como pura ameaça ao poder patriarcal, mas antes como agentes de uma revolta social e política que as coloca como donas de suas narrativas, determinadas a descobrirem suas próprias identidades e anseios, mesmo que ainda precisem lutar contra um sistema a elas desfavorável. Elas passam a identificar o sujeito masculino opressor, esse sim, com abjeção, fazendo da monstruosidade feminina uma potência e não mais uma imagem de aversão. Segundo a autora:

> Os filmes da Nouvelle Vague Feminista são dirigidos principalmente por mulheres e contam histórias sobre mulheres que se revoltam contra a violência masculina e os valores patriarcais corrosivos, incluindo misoginia, racismo, homofobia e antropocentrismo [...]. A figura central unificadora em todos os filmes da Nouvelle Vague Feminista é o feminino monstruoso, representado como uma figura libertadora e transformadora. A monstruosidade é um conceito empoderador no Cinema da Nouvelle Vague Feminista (CREED, 2024, p.2).

Além de identificar esse movimento histórico contemporâneo, a pesquisadora se apropria dos estudos de Julia Kristeva[421] para pensar a ideia da revolta como força motriz desses filmes, apontando aí maneiras diferentes de operacionalizar essa revolta. Ela pode ser agressiva, violenta (como forma de revidar as violências patriarcais sofridas pelas mulheres), sociopolítica, mas também de tom íntimo, na medida em que as personagens questionam a sua própria identidade e lugar no mundo.

Dedicada ao campo do horror, do fantástico e do insólito, a obra de Gabriela Amaral Almeida poderia muito bem ser enquadrada dentro dessa onda. Os filmes da diretora baiana radicada em São Paulo trafegam pelo cinema de gênero de modo muito direto e referencial, enquadrado no que Cánepa (2016) chama de horror militante, ao se pensar a produção audiovisual brasileira das últimas décadas feita por cineastas que cultuam um cinema devedor do seu reportório cinéfilo, articulando-o e atualizando-o nas suas realizações contemporâneas. A própria diretora costuma afirmar publicamente que, assim como Dalva, ela também foi uma criança que passava as noites assistindo a filmes de terror na televisão, encantada pelas figuras monstruosas e sanguinárias que via na tela.

Assim como acontecia em um dos curtas mais premiados da cineasta, *Estátua!* (2014), uma garotinha também aplicava seus dons sobre adultos. Porém, enquanto no curta conhecemos – e tememos – a criança a partir do olhar da babá grávida que se sente acuada pelo comportamento "estranho" da menina, em *A sombra do pai* é a partir do olhar da criança que enxer-

421 | Kristeva, Julia. 2002. *Intimate Revolt*: The Powers and Limits of Psychoanalysis, Vol. 2. Translated by Jeanine Herman. New York: Columbia University Press.

gamos a desestruturação familiar. De qualquer forma, são personagens infantis que agenciam poderes sobrenaturais, seguindo uma tradição de crianças com dons mágicos, outro arquétipo muito visitado no cinema de horror (TELES, 2019).

A revolta íntima de Dalva

O caso de Dalva, ao se pensar o arquétipo da bruxa tal qual se apresenta na sua forma clássica, ganha aqui outra vibração, subvertendo, assim, uma imagem de monstruosidade gráfica e assumindo muito mais a concepção performática da pequena bruxa aprendiz que toma consciência da sua própria capacidade sobrenatural. Neste caso, seus poderes mágicos são tratados com naturalidade inerente à própria personagem. As bruxarias de Dalva não são conquistadas ou de alguma forma descobertas pela personagem no curso do filme; ela simplesmente as tem como dons natos e aprende a manipulá-los.

É por meio dos "encantamentos" repetidos livremente e certos gestos ritualísticos que ela experimenta alguma capacidade de interferir no mundo concreto. "Eu amo a minha mãe, eu quero ela de volta. Espírito que me ouve, traz ela de novo pra mim", profere Dalva, repetida por uma amiguinha, as duas de mãos dadas, depois que a garota confessa que, após o nascimento do irmão mais novo, sua mãe não gosta mais dela por preferir o filho bebê – apesar de improvisar o ritual para a amiga, não deixa de refletir um desejo pessoal de Dalva sobre os anseios em relação a sua própria mãe. Já no começo do filme, a tia fala que voltou com o namorado com quem vive brigando, ao que Dalva afirma: "Fui eu que fiz ele voltar".

O filme está repleto desses momentos em que Dalva demonstra ter consciência de suas possibilidades mágicas e crê na potência de suas realizações, especialmente com a finalidade de aproximar e afastar pessoas de acordo com as necessidades emocionais dos personagens, enquanto o filme solidifica essa propensão que, nos minutos iniciais, pode soar apenas como cisma de criança. É como se ela aprendesse a cultivar tais dons, criando a sua própria mitologia e inventando ritualísticas que possam fazer sentido na sua performance de intervenção sobrenatural. A estante com bonecas sem cabeça, bichos de pelúcia com agulhas espetadas e figuras deformadas se confunde com uma espécie de altar bizarro e ingênuo, um misto de espaço lúdico com maldito.

Essa disposição e entendimento da protagonista são acompanhados de perto por sua tia que não só tem ciência das habilidades da sobrinha, como de certa forma incentiva e não julga os caminhos que Dalva segue na conquista e consolidação de seus dons mágicos, participando e tentado também fazer uso dessas mesmas intervenções mágicas. É a ela que a sobrinha assiste colocando uma imagem de Santo Antônio de ponta cabeça dentro de um copo com água, não sem antes espetar o dedo com um alfinete para espremer gostas de sangue na água. "Embaixo do meu pé esquerdo eu te prendo, embaixo do meu pé esquerdo eu te mantenho, eu te amarro. Faz dar certo dessa vez", clama a tia ao santo a fim de segurar o namorado.

Ela se torna, portanto, figura preponderante para que Dalva espelhe seus comportamentos e inclinação para as artes da magia e do encantamento, em consonância com as crendices populares que se costuma cultivar, especialmente na periferia e no interior do Brasil. A tia possui certo conhecimento sobre como usar as potencialidades mágicas da garota, usufruindo e lidando com eles com seriedade. Nas suas palavras: "Pra firmar, tem que ter sangue".

Em outro momento, ela convoca uma segunda mulher para fazer uma espécie de reza-ritual em Dalva quando as coisas começam a complicar na casa da menina morando sozinha com o pai. Com isso, o filme supõe a existência de uma espécie de irmandade ou comunidade bruxa coexistente ali, sem grandes efeitos práticos no decorrer da trama, mas fazendo ver que não se trata de uma situação isolada. O acompanhamento e a intervenção da tia nos rumos seguidos por Dalva apontam para continuidade dessas crenças que precisam ser conservadas entre mulheres que se reconhecem como pares.

Mas é na relação com o pai zumbificado e vivendo a saudade da mãe morta, desejando o seu retorno, que Dalva intui ser necessário fazer algo a mais do que apenas exercitar seus poderes. Quanto mais o pai sucumbe a um luto autodestruidor, sofrendo alucinações na construção onde trabalha, que o torna letárgico no ambiente de trabalho e mais inoperante ainda dentro de casa, mais é Dalva, na sua condição infantil, que precisa dar conta da vida doméstica. Com a tia se mudando para a casa do agora noivo, em busca de refazer a vida fora da influência do irmão, é a garota que se vê tendo de realizar os trabalhos domésticos. Ela chega a levar o pai ao pronto-socorro quando este desmaia em casa após o trabalho.

É nesse sentido que a busca de Dalva por trazer a mãe de volta à vida, de uma forma que nem ela mesma concebe bem como será possível, reflete um anseio de reaver a presença da mãe, não apenas pela falta que a matriarca provoca, mas de alguma forma como modo de recuperar a instabilidade familiar para que ela não precise assumir o lugar de cuidadora doméstica. É essa a revolta íntima, nas palavras de Creed (2024), e também silenciosa, que move a garota.

Apesar do filme instaurar certos conflitos e embates diretos dela com o pai – em um momento de raiva e crise, ele chega a dizer para a menina que preferia que ela tivesse morrido ao invés da mãe –, Dalva não se volta contra ele especificamente, mas contra um sistema opressor que coloca a mulher, desde pequena, fadada a ocupar um lugar de submissão, livrando-se, assim, de um círculo vicioso. Ao trabalhar com uma montagem paralela nos momentos finais da trama, o filme mostra quando Dalva evoca não necessariamente a mãe morta, mas o antigo amor do lar agora desfeito.

"Traz pra perto de mim quem me ama e foi embora", repete a garota, colocando uma foto dos pais em cima da luva de pedreiro dele e da longa trança de cabelo dela, cercado por velas acesas, em mais um tipo de ritual improvisado. Nesse mesmo momento, o pai, que havia se dirigido para a obra e se suicidado ao se jogar do alto do prédio em construção, abre os olhos, assim como a mãe, cujos restos mortais estavam enterrados nos fundos da casa, sai de baixo do chão e caminha para a casa arrastando seu longos cabelos cobertos de terra e folhas. Os

dois são, portanto, trazidos de volta à vida e se reúnem no lar sombrio. A mulher-árvore, o zumbi e a pequena bruxa podem, novamente, retomar a família, agora em formação macabra. A pergunta que fica no ar é: será possível reconfigurar os papéis de gênero na nova ordem familiar?

Referências

CÁNEPA, Laura. Quem ama cuida. In: SALDANHA, Beatriz (Org.). *Mestras do macabro*: as cineastas do horror ao redor do mundo (Catálogo de mostra). São Paulo: CCBB, 2025.

CÁNEPA, Laura. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: João Batista Freitas Cardoso; Roberto Elísio dos Santos. (Org.). Série Comunicação & Inovação: *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*. São Caetano do Sul: Universidade de São Caetano do Sul, 2016, v. 8, p. 121-144.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine*: Film, Feminism, Psychoanalysis. New York: Routledge, 2007.

CREED, Barbara. *Return of the Monstrous-Feminine*: Feminist New Wave Cinema. 2. ed. New York: Routledge, 2024.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

ITALIANO, Carla; GUSMAN, Juliana (Orgs.). *Mulheres mágicas*: reinvenções da bruxa no cinema (Catálogo de mostra). Belo Horizonte, MG: Amarillo Produções Audiovisuais, 2024.

TELES, Diogo Oliveira. *A órfã*: cinema de horror, infância e feminino. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

O testemunho em Ensaio ou MPB Especial[422]

Testimony in Ensaio or MPB Especial

Rafael Saar da Costa[423]
(Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense)

Resumo: *Ensaio* ou *MPB Especial* é um programa de TV que pode ser visto como um produção musical permeada de entrevistas ou um programa de entrevistas permeado de músicas. Uma investigação pode ser elaborada em torno da voz como protagonista. A voz que canta e a voz que narra sua própria vida. É no testemunho que podemos buscar um diálogo com a chamada literatura de testemunho, e as vozes que ecoam os traumas de uma América Latina tomada por regimes de opressão.

Palavras-chave: Testemunho, canção latino-americana, documentário.

Abstract: *Ensaio* or *MPB Especial* is a TV show that can be seen as a musical production interspersed with interviews or an interview program interspersed with music. An investigation can be developed around the voice as the protagonist. The voice that sings and the voice that narrates its own life. It is in this testimony that we can seek a dialogue with so-called testimonial literature, and the voices that echo the traumas of a Latin America taken over by oppressive regimes.

Keywords: Testimony, Latin American music, documentary.

O programa *Ensaio* estreou na TV Tupi em 1969 e ficou até 1972, quando sua realização passou a ser feita através da TV Cultura com o novo nome de *MPB Especial*, sempre sob a direção do sergipano Fernando Faro. Fica na emissora paulista até 1975 e mais tarde tem sua produção retomada em 1990, perdurando até 2016 sem novas interrupções. A cada episódio um retrato de um músico das mais diversas vertentes e gêneros da canção popular. Canções e depoimentos sobre suas trajetórias de vida se alternam e são permeados pelo silêncio que preenche a ausência da voz de Faro ao trazer suas questões para cada personagem. Uma decupagem em planos super fechados, detalhes, silhuetas, constroem uma base de intimidade e proximidade com cada um dos retratados.[424]

Aqui o silêncio compõe momentos em que o retratado reflete, hesita, a palavra não constitui a cena. De outro modo, temos a presença em extracampo do entrevistador, e percebemos que o entrevistado escuta a questão, a palavra é inaudível e sua ausência reforça de uma lado a presença de Fernando Faro, e por outro instiga a suposição do conteúdo da pergunta. O mesmo

422 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE no Seminário Cinema e audiovisual na América Latina: novas perspectivas epistêmicas, estéticas e geopolíticas.
423 | Doutorando pelo PPGCine UFF. É realizador, pesquisador e montador. Dirigiu curtas e longas-metragens como "Yorimatã, "Peixe abissal" e "Sem vergonha".
424 | Este trabalho compõe um esboço do que se tornará um dos capítulos de minha tese de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, até então intitulada "A voz do Ensaio: O protagonismo da voz cantada, falada e o silêncio no programa *Ensaio* ou *MPB Especial* de Fernando Faro".

silêncio que tanto se torna uma marca do programa no aspecto sonoro, pode ser vislumbrado em reverberação com a imagem de *Ensaio*. O cenário minimalista é raramente visto em sua amplitude, e o personagem sempre diante de uma luz pronunciada e da escuridão de um fundo infinito preto. Nas primeiras fases até os anos 1970, *MPB Especial* permanece em preto e branco. Retornou nos anos 1990 com luzes ultra coloridas e supersaturadas.

Pensamos então nestas dinâmicas dentro da experiência da televisão, meio em que o silêncio assume posição rara. Em entrevista a Anita Leandro e Marc-Henri Piault, o cineasta Eduardo Coutinho - cuja obra transita entre TV e cinema - fala sobre o silêncio na TV, e destaco o seguinte trecho na publicação feita na *Revista Rebeca* sob o título *O presente absoluto da palavra* (LEANDRO et al, 2023, p. 5).

> Você tem silêncio na televisão brasileira quando é um filme, tem ali o silêncio do filme. Mas produção de televisão… Eu lembro que tinha uma coisa que eu dizia há 20 anos, 10 anos atrás, que se um dia o Roberto Marinho morresse, eu imaginava que tipo de homenagem se faria. E eu duvidava que se fizesse um minuto de silêncio…Tinha um livro sobre jornalismo na Globo de um cara que não sei se está vivo, Sílvio Júlio. Ele contou que uma vez, no Jornal Nacional, acho que na morte do Charlie Chaplin, ele botou aquele famoso plano do Chaplin andando pela estrada em Tempos Modernos. Filme mudo e daí ficou, sei lá, 6 segundos, e ele levou uma bronca. Foi um escândalo porque ficava em silêncio e não tinha controle remoto, hein?

A cena constituída do depoimento pode aludir ao imaginário do senso comum criado em torno da representação do interrogatório. Estamos em ditadura civil-militar no Brasil em pleno vigor, com práticas de censura, opressão e tortura institucionalizadas. Cria-se então um espaço de liberdade de expressão do canto e do relato, que vai buscar justamente o testemunho de artistas que constituíam e constituem uma voz libertária. Nesta chave passamos a um possível diálogo com o conceito de testemunho, que na literatura, ou na chamada literatura de testemunho, estaria ligada ao relato pós-traumático.

> A literatura de testemunho, na perspectiva atual, está relacionada ao segundo termo, *superstes*, pois diz respeito a alguém que (sobre)viveu um acontecimento e tem a possibilidade de dar o testemunho sobre ele. De modo geral, essa literatura tem relação direta com determinados períodos históricos marcados pela violência e pelo autoritarismo, sendo as narrativas que deles surgiram uma forma de reação dos sobreviventes a tais acontecimentos (HAISKI, 2021, p. 21).

O gesto testemunhal está presente na literatura brasileira de forma fundacional, desde os relatos de viagens do colonizador no século XVI a *Os Sertões* de Euclides da Cunha, e a escrita acerca dos conflitos em Canudos. É no século XX que o testemunho adquire novas leituras a partir do que a América Latina vivencia sobretudo em seus regimes autoritários. Das ditaduras não esperamos que produzissem provas contra suas práticas, e é na força dos testemunhos que vamos reconstruir essa memória. A Comissão Nacional da Verdade parte desta ideia de inventariar as violações de direitos humanos ocorridas no Brasil durante o período de 1964 a 1985, a partir do relatório construído com os relatos.

> Esse sonho revolucionário - que se manifestou também na intensa produção cultural dos anos 1960 — foi surpreendido e destruído pela ditadura, sobretudo pela sua fase mais obscura, a partir do AI-5, em dezembro de 1968, até 1975, início do processo de "abertura". A eliminação da oposição passava pela tortura e assassinato, pela prisão arbitrária e também pela repressão a toda atividade criativa — a censura impedia o protesto, mas também, ao mesmo tempo, visava apagar os rastros do terror (...). Em uma cultura marcada por uma carga de terror e destruição gigantesca como é a brasileira - da "descoberta" do país, passando pela escravidão até o nosso atual estágio de capitalismo globalizado -, esse dispositivo estatal de repressão e censura na verdade é apenas a ponta do iceberg de um processo de sistemático bloqueio da memória da repressão e da memória dos oprimidos (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 38).

Segundo o diretor, a ideia de *Ensaio* nasceu ainda durante sua experiência como jornalista, quando teve, nos anos 1950, a missão de entrevistar para a *TV Paulista* os bandidos Promessinha e Jorginho, o que reforça este imaginário investigativo-policial do programa.

> Era 1958, 1959, eu trabalhava em um jornal de televisão e havia dois bandidos famosos, Promessinha e Jorginho, que eu queria muito entrevistar. Um amigo marcou com eles em um restaurante, mas cheguei um pouco depois de Jorginho ir embora. Fui até o barraco dele, a luz estava acesa, gritei e nada. No dia seguinte, Jorge foi preso e eu fui até a delegacia falar com ele. A polícia não deixou eu entrar com o equipamento de gravação. Então, passei o microfone para gravar pelo menos as respostas do Jorge, que estava na cela. (...) Ele disse: "Rapaz, quase apaguei você ontem. Você me chamou, eu estava lá, quase te apaguei." Aí eu perguntei: "É verdade que você passou com um carro por cima de um quitandeiro japonês?" E ele: "É, mas ele já estava morto" (risos). Aí ficamos conversando. Peguei esse material, só com o áudio dele, escutei e disse: não preciso mais de nada. E aí veio a ideia do Ensaio (MARIA, 2012, p. 1).

Ensaio tem sua matéria expandida para o corpo retratado em si e na materialidade destas vozes registradas. Seligmann fala deste "coletor e arranjador de fragmentos" que revela uma abordagem interessante na aproximação com o programa. Estamos diante de fragmentos de corpos, olhos, bocas, mãos, fragmentos de memórias, imprecisas e incompletas na ausência das perguntas, e fragmentos de canções, inacabadas, esquecidas, improvisadas.

> A construção narrativa é o meio de articular estes fragmentos. Seu fio narrativo executa saltos, assim como o universo de nossa memória o faz, comandada tanto pelo princípio das afinidades eletivas, como por exigências emocionais (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 136).

A cantora Elza Soares havia voltado de seu exílio na Itália, após sofrer grande perseguição política, ataques armados, ofensas racistas, sobretudo ao seu relacionamento com o jogador Garrincha. É no ano de 1972 que ela grava a primeira das cinco participações no programa *Ensaio*.[425] Após cantar e contar suas memórias, em ato final Elza fala diretamente para a câmera:

> Muito obrigada Cultura pela chance que me deu de mostrar pelo menos alguma coisa de mim, de falar alguma coisa de mim, de falar do músico brasileiro... de falar de uma ex-favelada, de alguém que lutou pra ser gente, de

425 | Uma análise detalhada deste episódio foi feita no trabalho acadêmico de Vinicius Sobrinho *Um Ensaio do Terceiro Mundo: Elza Soares no programa Ensaio de 1973.*

> alguém que ainda pensa em fazer muita coisa além do que fez. E nada fiz. O pouco que a gente vive, a gente vive muito mal porque a gente vive em função de prejudicar o outro, pipocas. Eu acho é que já tá na hora d'eu te amar e você me amar. Tá na hora d'eu entender você e você me entender. Puxa, se fala tanto em comunicação, mas a comunicação que eu entendo, mais perfeita, mais certa e lógica, é amor! Eu vou fazer teatro aqui em São Paulo. No teatro a gente se comunica mais, se completa mais. Eu vou estreiar no teatro brasileiro de comédia. Espero que vocês estejam comigo, que me entendem, que conversem comigo. Que sintam a Elza gente, a Elza mulher, a Elza como você. Se esse negócio de pensar que eu sou artista, sou mais do que você... eu preciso de você pra viver, eu preciso da sua ajuda. O mundo precisa de nós e nós precisamos do mundo.



Figuras 1 e 2 - Fotogramas de *MPB Especial Elza Soares* - 1972 - Fonte: Fundação Padre Anchieta

É neste sentido que evocamos a expressão *dar voz* que está historicamente ligada à estrutura de um cinema brasileiro que daria voz aos excluídos, aos silenciados. A voz então pode ser vista dentro do aspecto político social, não apenas como elemento sonoro. De fato a primeira geração dos programas de Faro teve em grande parte protagonistas de uma canção popular marginalizada, do samba, que encontraram ali registros singulares de suas trajetórias. É interessante pensar como esse esforço desse deslocamento da voz em *Ensaio* pode incorporar uma estratégia radical em que a cada programa ouvimos apenas uma única voz, que canta e depõe.

> Se o documentário no Brasil historicamente se pautou a dar voz aos excluídos e a dar visibilidade a questões e reivindicações sociais silenciadas, a partir, na maior parte dos casos, da estabilidade de posições consensuais, de algumas décadas para cá o "mandato popular" dos cineastas e documentaristas – que então falavam "em nome de" – vem sendo posto em questão. Em entrevista dada nos anos 2000, Ismail Xavier aponta que já a partir dos anos 70 os cineastas passaram a desconfiar de seus referenciais, de suas posições supostamente privilegiadas para falar em nome dos outros e, enfim, de seus mandatos como representantes de um saber (FELDMAN, 2012, p. 54-55).

Um suposto apagamento do cineasta em favor da voz do outro, ainda sob o olhar do cineasta. Em *Ensaio* é justamente este o dispositivo radical sonoro proposto dentro de uma produção televisiva comumente atravessada pela presença das vozes institucionais, dos apresentadores, mediadores entre o "personagem", e o canal de TV.



Figura 3 - Fotograma de *MPB Especial Milton Nascimento* - 1972 - Fonte: Fundação Padre Anchieta

Outro episódio em que podemos pensar estes atravessamentos é o de Milton Nascimento, também em 1972. Milton lançava o lendário álbum *Clube da Esquina* naquele ano e abre espaço no roteiro para outras canções. "Cadê", composta por Milton e Ruy Guerra surge ainda, segundo o relato de Milton, no processo de composição. Seria gravada no próximo disco, *Milagre dos Peixes*, de 1973 e Milton a interpreta de forma cantarolada. "Cadê" porém surge no álbum também sem letra, que censurada, só terá sua gravação original em 1978 por Gal Costa. *MPB Especial* registra o episódio de "Cadê", que estaria no próximo disco de Milton Nascimento, com letra de Ruy Guerra, e ao ouvirmos a canção sem letra em *Milagre dos Peixes*, temos a certeza da censura.

Considerações finais

Finalmente, destaco o caso especial de Mercedes Sosa, que participa de *Ensaio* em 1991. Pode ter sido a única estrangeira a participar do programa, dedicado em sua essência à Música Popular Brasileira. Sua aparição é simbólica dentro de um diálogo direto com a *Nueva Canción Latinoamericana*, e de seu testemunho destacamos o momento em que aborda a consciência política do artista. Ela canta "Canción del derrumbe índio", de Fernando Figueiredo Iramanian, apresentada originalmente no Festival Nacional de Folclore de Cosquín em 1965.

> Juntito a mi corazón / Juntito a mí / Charango, charanguito / Qué dulce voz / Ayúdame a llorar / El bien que ya perdí / Ayúdame a llorar / El bien que ya perdí / Charango, charanguito / Qué dulce voz / Charango, charanguito / Qué dulce voz / Tuve un Imperio del Sol / Grande y feliz / El blanco me lo quitó / Charanguito / Llora mi raza vencida / Por otra civilización / Llora mi raza vencida / Por otra civilización / Charango, charanguito / ¡Qué gran dolor! / Charango, charanguito / ¡Qué gran dolor![426]

O canto começa de improviso, intuímos que era uma canção não prevista naquele repertório, e aos poucos o violonista Nicolás Brizuela entra em acompanhamento. Seu toque com elementos percussivos remete à apresentação original de Mercedes em Cosquín, que performou apenas com sua voz e o bumbo. Da experiência de genocídio e dor da colonização, ela se volta à ditadura argentina. Mercedes lê e declama o poema chamado "Estación Claridad" (Viento Sur),

426 | Letra de "Canción del derrumbe índio" (Fernando Figueiredo Iramanian)

de Maria Elena Walsh, às Mães da Praça de Maio. Esta presença de Mercedes em *Ensaio* torna emblemática a proposta do programa de construir um espaço singular de memória, do canto, do corpo e da palavra, através do testemunho da geração que atravessa a experiência latinoamericana de opressão nos anos 1970.



Figura 4 - Fotograma de ***Ensaio Mercedes Sosa*** - 1991 - Fonte: Fundação Padre Anchieta

Referências

AZEVEDO, Rafael José. *Tom Zé em Ensaio*: entre dispositivos e performances. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

FARO, Fernando. *Baixo*: homenagem ao maior produtor da MPB na televisão. São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2007.

FELDMAN, Ilana. *"Um filme de"*: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. In: Devires, V. 9, N. 1, P. 50-65, jan./jun. 2012. Belo Horizonte, 2012.

HAISKI, Vanderléia de Andrade. *A literatura de testemunho na América Latina como elemento de ressignificação da memória, da dor e do trauma.* Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de Santa Maria. Santa Maria, 2021.

LEANDRO, Anita; PIAULT, Marc-Henri; COUTINHO, Eduardo. *O presente absoluto da palavra.* In: Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (São Paulo, online), v. 12, n. 2, pp. 01-28, jul./dez., 2023 – Rebeca 24.

MARIA, Julio. "Se precisar perguntar, eu pergunto". *Observatório da Imprensa*, TV em Questão, Ed. 676, 10 de jan. de 2012. Disponível em <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/monitor-da-imprensa/ed676-se-precisar-perguntar-eu-pergunto/> Acesso em: 09 jan. 2026.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande Sertão*: Veredas como gesto testemunhal e confessional. Alea: Revista de Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.11, n. 1, jan./jun. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3- 20, 2010.

SOBRINHO, Vinicius. *Um Ensaio do Terceiro Mundo*: Elza Soares no programa Ensaio de 1973. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Orientador, São Paulo, 2020.

Ponto de escuta imersivo e possibilidades sonoras no audiovisual[427]

Immersive point of audition and sound possibilities in audiovisual

Raphaela Benetello[428]
(Doutora em Artes – UFMG)

Resumo: O artigo examina o ponto de escuta imersivo a partir do uso de tecnologias de mixagem orientadas a objetos em dispositivos móveis, articulando teoria e análise fílmica em *A Sociedade da Neve* (2023). A espacialização parece intensificar a percepção de clausura, deslocamento e risco, aproximando a escuta do espectador da experiência sensorial dos personagens. Conclui-se que o áudio imersivo opera como dispositivo narrativo amplificador no audiovisual contemporâneo, mesmo em contextos domésticos.

Palavras-chave: Cinema, som, ponto de escuta imersivo, *A Sociedade da Neve,* Dolby Atmos.

Abstract: The article examines the immersive point of audition through the use of object-based mixing technologies in mobile devices, articulating theory and film analysis in *Society of the Snow* (2023). Spatialization appears to intensify the perception of enclosure, displacement, and risk, bringing the spectator's listening experience closer to the characters' sensory perspective. The study concludes that immersive audio functions as an amplifying narrative device in contemporary audiovisual production, even within domestic contexts.

Keywords: Cinema, sound, immersive point of audition, *Society of the Snow*, Dolby Atmos.

Introdução

A adoção de tecnologias de áudio orientadas a objetos tem reconfigurado práticas de criação e recepção sonora no cinema e no ambiente doméstico. Formatos como Dolby Atmos, DTS:X e MPEG-H deslocam-se da lógica tradicional baseada em canais para um paradigma em que cada elemento sonoro pode ser tratado como um objeto com metadados de posição, altura e comportamento dinâmico. Essa mudança técnica implica em transformações na produção, na distribuição e na escuta, pois possibilita espacializações tridimensionais e mecanismos de personalização, mesmo em dispositivos não dedicados apenas à exibição audiovisual. Por isso, este trabalho pretende investigar como o design sonoro pensado para consumo doméstico, através de plataformas de *streaming*, pode ser percebido mesmo em dispositivos móveis, com o uso de fones de ouvido, sem perder a função narrativa e sensorial. Nesta investigação, será analisada a sequência da avalanche em *A Sociedade da Neve* (J. A. Bayona, 2023), comparando

427 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na Sessão 5 do ST Histórias e tecnologias do som no audiovisual.
428 | Doutora em Artes, na linha de Cinema, pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF. Desde 2017, é Técnica em Audiovisual na UFMG.

escutas em reprodução habilitadas em Dolby Atmos e em estéreo, com foco nas estratégias de espacialização orientada a objetos e nas implicações para o ponto de escuta do espectador e as possibilidades imersivas.

Ponto de escuta imersivo

A noção de ponto de escuta vem sendo debatida ao longo de décadas (Altman, 1992; Chion, 2008; Høier, 2013; Carreiro, Opolski, 2018; Vidigal, 2020, 2023 etc.), como forma de representação sonora do ponto de vista visual, enfatizando a capacidade do som de projetar perspectivas espacializadas e psicológicas. Ainda que boa parte desses debates concentrem-se menos em discutir o conceito em si e suas implicações e mais em uma problemática em relação à nomenclatura, é possível reconhecer que as discussões conseguem expandir as definições, reconhecendo variações e a influência dos dispositivos de reprodução na construção dessa perspectiva.

Na era do áudio orientado a objetos, a possibilidade técnica de situar elementos sonoros em altura e profundidade intensifica o potencial de construção de pontos de escuta que simulam a posição interna ou próxima à dos personagens, construindo o chamado ponto de escuta imersivo. Essa categorização reflete uma experiência auditiva em que a espacialidade sonora constrói uma partilha perceptiva, na qual o espectador é envolvido pelo campo acústico de modo tridimensional, participando da diegese como se estivesse inserido fisicamente em seu espaço, não apenas ouvindo como o personagem, mas sentindo como ele. Através do ponto de escuta imersivo, o som não apenas representa a escuta do personagem, mas envolve o corpo do espectador, circundando-o e inserindo-o dentro da ação fílmica. A espacialidade sonora deixa de ser um elemento de representação e torna-se uma experiência de presença, em que o espectador partilha fisicamente as emoções, angústias e estados de tensão.

A partir dessas possibilidades imersivas e espaciais, surgem também oportunidades criativas e desafios práticos no âmbito da mixagem e do design sonoro. A análise apresentada baseia-se em escutas realizadas em um tablet habilitado para Dolby Atmos, com fones de ouvido comuns, alternando entre reprodução no modo espacializado (Atmos) e no modo estéreo. Diversos dispositivos atualmente contam com essa habilitação, sendo de fácil manipulação através das configurações ou no menu de acesso rápido do aparelho. Através da percepção de escuta, buscou-se identificar diferenças na articulação espacial, na percepção de profundidade e na função dramática dos materiais sonoros que compõem a sequência analisada, dando ênfase à densidade, timbre, dinâmicas de silêncio e relação entre os elementos diegéticos e a presença ou ausência de trilha musical extradiegética.

A sociedade da Neve

O filme *A Sociedade da Neve* (2023), dirigido por Juan Antonio Bayona, é uma produção original Netflix, baseada na história real do acidente aéreo ocorrido em 13 de outubro de 1972, quando um avião da Força Aérea Uruguaia (FAU) caiu em uma região remota da Cordilheira dos Andes, a caminho do Chile, transportando 45 pessoas, entre elas, jogadores de rúgbi do time *Old*

Christians e seus acompanhantes. A partir da queda, inicia-se uma luta pela sobrevivência em condições extremas, que duraria 72 dias, marcada por fome, frio, acidentes naturais e questões morais.

A cena destacada nesta análise ocorre a partir de 83 minutos do filme, quando uma avalanche atinge os destroços da aeronave e deixa os sobreviventes soterrados. Antes do deslocamento da neve, os sobreviventes estão acordados dentro da fuselagem do avião parcialmente soterrado pelo gelo acumulado após dias de acidente, em um momento de descontração. A trilha de áudio é inteiramente diegética nesse momento, com a inteligibilidade destacando os sons vocálicos e as risadas discretas, compondo uma ambiência intimista, marcada por densidade sonora leve e predomínio de frequências médias, com ritmo calmo e fluidez suave, revelando o cuidado em retratar esse raro momento de comunhão com naturalismo e proximidade. Durante um aplauso mais entusiasmado, um ruído grave e progressivo, inicialmente indistinto, de textura densa e timbre opaco, começa a emergir no plano de fundo, vai ganhando corpo e amplitude, deslocando-se de forma crescente no espectro sonoro, sendo escutado pelos personagens, assim como uma sensação imagética e sonora de trepidação da fuselagem modificando toda a ambiência da cena.

Em Dolby Atmos, esse som é espacializado com verticalização e profundidade, percorrendo os canais superiores e traseiros de maneira a sugerir o deslocamento maciço da neve vindo do topo da montanha. O ponto de escuta imersivo do audioespectador (Chion, 2008) se localiza dentro da fuselagem, em perspectiva próxima à dos personagens que também demoram alguns segundos para identificar a ameaça. A densidade sonora cresce abruptamente quando a avalanche atinge os destroços, com uma sobreposição de sons metálicos contra o gelo, a 'parede' de malas que protege contra o frio sendo jogada contra os personagens, gritos abafados e principalmente o impacto da neve soterrando os sobreviventes e quase a totalidade da aeronave. Mesmo que esta parte tenha uma duração menor que dez segundos, é possível observar a mudança de ritmo e uma 'inundação' do plano diegético com elementos de difícil distinção individual, mas que evidenciam a desorientação e o colapso emocional do momento, reproduzindo a experiência caótica vivida pelos personagens. Na versão estéreo, os elementos fundamentais da cena são preservados, mas o campo sonoro é menos articulado espacialmente. O deslocamento da avalanche é percebido mais como uma parede sonora crescente do que como um movimento espacial complexo. O colapso é audível, mas reduzido em sensação de envolvimento físico do espectador. A textura torna-se compactada e a distribuição dos gritos ou o deslocamento de estruturas acabam perdendo em clareza.

Após a invasão da neve, há um *fade out* total com duração de dez segundos, como se o espectador tivesse sido também soterrado e tentasse lutar, nesse período, para emergir da massa de neve que o cerca. Esse vazio sonoro e imagético reforça a interrupção brusca da vida e amplia o efeito emocional. Nos segundos finais da tela preta, é possível escutar sons abafados que remetem a uma escavação interna, pequenos ruídos diegéticos, como o rangido da fuselagem pressionada pela neve, partículas desabando e, principalmente, as respirações, em diferentes intensidades, timbres e ritmos, que assumem o primeiro plano sonoro. Algumas são rápidas e

ofegantes, indicando pânico ou esforço físico; outras mais lentas, quase inaudíveis, refletindo exaustão ou estado de choque. O timbre das respirações, por vezes seco e curto, ou abafado e prolongado, compõe a textura sonora, marcando a transição para a percepção do desastre.

Em seguida, há a confirmação imagética com um dos personagens conseguindo sair da neve, emitindo um grito ainda abafado, com uma vocalização que soa distante e filtrada pelo gelo ao redor. Em Dolby Atmos, essa vocalização é reproduzida como se o som viesse de baixo ou por trás, proporcionando uma simulação do ponto de escuta imersivo dos demais sobreviventes que ainda estão soterrados e suas tentativas desesperadas de emergir da massa de neve deslocada. Pequenos ruídos, como o atrito de mãos removendo neve, ou o som de utensílios se movendo acidentalmente, ganham relevância ao preencher o espaço sonoro rarefeito. Na versão estéreo, esses elementos ainda estão presentes, mas soam mais centralizados, a percepção do espaço e da profundidade sonora é menos pronunciada. A ambiência criada pelo Atmos, que simula o peso da neve acima da fuselagem e a distância entre os corpos, é reduzida no estéreo a uma camada mais plana de som, ainda que bem executada.

A sequência se desenvolve mantendo a perspectiva interna dos sobreviventes soterrados. Após o colapso da massa de neve sobre a fuselagem, a câmera permanece dentro do espaço fechado, escuro e confinado, acompanhando os primeiros movimentos das pessoas que gradualmente recobram a consciência e tentam entender a dimensão do ocorrido. A iluminação é mínima, com foco em brechas de luz exterior, o que reforça visualmente a sensação de clausura, amplificada pela camada sonora. Em relação à textura, a cena é composta por elementos de baixa densidade e timbres opacos que remetem à compressão espacial provocada pelo soterramento. A amplitude dos sons é controlada, priorizando frequências médias e graves, o que contribui para construir uma sensação de confinamento. O ritmo da cena é conduzido por tentativas de comunicação e movimentação em um ambiente reduzido e instável. À medida que os sobreviventes retomam a consciência e compreendem a gravidade da situação, a cena ganha uma maior complexidade sonora. Começam a escavar com as mãos, intensificando gradualmente os ruídos da movimentação da neve, gerando um crescendo de densidade acústica. O atrito entre o tecido das roupas e os movimentos dos itens soltos no interior do avião, como malas, além do metal e da neve, tornam-se elementos audíveis do design sonoro com timbres ásperos e irregulares. As vozes, ainda abafadas, tornam-se mais presentes conforme os personagens rompem as barreiras de neve e estabelecem contato uns com os outros.

A progressão da sequência enfatiza também o esforço coletivo para reorganizar o interior do avião e salvar quem ainda possa estar vivo, muitos sobreviventes são retirados dos escombros e começam a ajudar na retirada de outros, quando outro som grave e progressivo começa a ser escutado, revelando uma segunda onda da avalanche. Novamente há um *fade out* na imagem e o silêncio toma conta da cena, dessa vez por menos tempo. Com o retorno do campo visual, é possível entender que houve a formação de um 'bolsão' de ar pela neve e os sobreviventes ficaram juntos. As respirações ficam ofegantes e o ar rarefeito e, com o auxílio de uma barra de ferro, eles começam a escavar uma abertura para a saída. Com uma certa estabilização, os sobreviventes começam a contabilizar quem não resistiu às avalanches e quem ainda se mantém vivo. Na versão Atmos, há uma diferenciação espacial entre as vozes dos personagens em

profundidade e altura, permitindo uma percepção, ainda que simbólica, da posição de cada um dentro do espaço cênico. Essa precisão na escuta aproxima-se da escuta interna dos personagens, intensificando a sensação de confusão e urgência. Já na versão estéreo, o som tende a se agrupar, diminuindo a distinção espacial entre os elementos.

Não há trilha musical até o final da sequência que acontece com a volta da narração de Numa. O foco permanece na construção de uma *mise en scène* sonora que se vale dos silêncios intermitentes, da densidade baixa e dos elementos diegéticos para transmitir o impacto físico e emocional da situação. A progressiva introdução de sons mais definidos, como o rompimento da neve, o ar entrando e gritos de socorro, marcam a passagem do colapso para a sobrevivência e funcionam também como elemento de transição para a próxima etapa da narrativa. Esta cena evidencia o uso da tecnologia sonora imersiva na criação de camadas de significados por meio da espacialização e também sua utilização como um dispositivo narrativo capaz de mediar a experiência sensorial e emocional do espectador. Mais do que ouvir como os personagens, o ponto de escuta imersivo do espectador está tão próximo que ele acaba por se tornar um sobrevivente daquela história, conseguindo vivenciar a angústia do soterramento congelado através dos sons abafados, dos gritos dos colegas e da tentativa de salvamento com as próprias mãos de quem não consegue se movimentar. A tridimensionalidade da espacialização, a manipulação minuciosa da densidade, do timbre e o uso expressivo das dinâmicas de silêncio e ruído transformam a escuta, reforçando a experiência emocional e física do espectador.

Conclusão

A comparação sistemática entre Atmos e estéreo indica que a espacialização orientada a objetos pode ampliar as possibilidades expressivas do design sonoro, através da verticalização e da diferenciação de posicionamentos que intensificam a sensação de envolvimento físico e aproximam o ponto de escuta imersivo do espectador à experiência dos personagens.

A sequência da avalanche em *A Sociedade da Neve* evidencia que a espacialização sonora não age somente como mero artifício técnico, cumprindo seu papel de verossimilhança, mas também se apresenta como um recurso narrativo capaz de mediar a experiência sensorial e afetiva do espectador. A tridimensionalidade, a manipulação de densidade e timbre e o uso estratégico do silêncio e do ruído contribuem para produzir uma escuta imersiva, ampliando a carga emotiva da cena.

A pesquisa mais ampla que acolhe este artigo busca mapear como essas transformações alteram práticas profissionais, processos criativos e formas de escuta, considerando o público doméstico como agente performativo da experiência sonora. Assim, há também questionamentos sobre como a mediação tecnológica produz novas formas de inserção do espectador no mundo diegético e quais implicações isso pode trazer para teoria, prática e políticas de produção sonora.

Referências

ALTMAN, Rick (ed.). *Sound Theory/Sound Practice*. 1992. p. 46-64.

A SOCIEDADE DA NEVE. Direção: J. A. Bayona. Espanha: Netflix, 2023. 144 min. Filme. Disponível em: https://www.netflix.com/title/81252694. Acesso em: 25 jul. 2025.

A SOCIEDADE DA NEVE: QUEM FOMOS NA MONTANHA. Direção: Manuel Romo. Espanha: Netflix, 2024. 36 min. Documentário. Disponível em: https://www.netflix.com/title/81710127. Acesso em: jul. 2025.

CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora (org.). *O som do filme:* uma introdução. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

CHION, M. *A audiovisão.* Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

HØIER, S. *The relevance of Point of Audition in television sound:* Rethinking a problematic term. Journal of Sonic Studies, v. 3, 2013. Disponível em: https://www.researchcatalogue.net/view/252390/252391. Acesso em: 10 jun. 2024.

VIDIGAL, L. Álvares; NOVAIS, M. de M. *Ponto de escuta e tridimensionalidade sonora na ficção e no documentário.* PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 224–248, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21604. Acesso em: 12/04/2023.

VIDIGAL, Leonardo Alvarez. *Ponto de escuta e regimes da diegese:* ambiguidades na percepção sonora. *In*: SOCINE, XXVI, 2023, Brasília. Anais de Textos Completos 2023. Brasília: SOCINE, 2023. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2023(XXVI).pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

Por uma estética de cinema sustentável[429]: Renée Nader Messora e o analógico na direção de fotografia

Towards a sustainable film aesthetic: Renée Nader Messora and analog photography

Rebeca Franco Fonseca de Freitas[430]
(Mestrado – UFPel)

Resumo: Este artigo analisa os filmes *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2019) e *A Flor do Buriti* (2023), com o foco no trabalho da direção de fotografia de Renée Nader Messora em ambos os filmes. As obras revelam a fotografia analógica como uma escolha estética e política. Dessa maneira, o trabalho busca compreender como as perspectivas visuais podem suscitar reflexões sobre memória e discursos socioambientais em um contexto contemporâneo predominante digital

Palavras-chave: Fotografia analógica, Cinema, Memória, Imagem, Sustentabilidade.

Abstract: This article analyzes the films *The Dead And The Others* and *The Buriti Flower* (2023), focusing on the cinematography of Renée Nader Messora in both films. The works reveal analog photography as an aesthetic and political choice. In this way, the work seeks to understand how visual perspectives can elicit reflections on memory and socio-environmental discourses in a predominantly digital contemporary context.

Keywords: Analog photography, Cinema, Memory, Image, Sustainability.

Os filmes *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2019) e *A Flor do Buriti* (2023) compõem um projeto cinematográfico realizado em colaboração contínua com o povo Krahô, na aldeia Pedra Branca, em Tocantins. Em ambas as obras, Renée Nader Messora assina a direção de fotografia e participa dos processos de criação, filmagem e montagem.

A metodologia desta análise fundamenta-se na proposta de análise de Susan Sontag (2004) que enfatiza a fotografia como um ato de continuidade, um gesto de sobrevida, atenção e cuidado diante do mundo. No contexto do cinema analógico, essa perspectiva dialoga com a prática da Messora, que valoriza e respeita o ritmo da comunidade filmada. O uso da película,

429 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 3 – FABULAÇÕES, REALISMOS E EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS E NARRATIVAS NO CINEMA MUNDIAL.

430 | Mestra PPGArtes/UFPel. Graduada em Cinema, pesquisadora do PhotoGraphein/UFPel. Finalista do Prêmio ABC 2023 de melhor direção de foto. Email: rebecafrancoff@gmail.com. Lattes: https://lattes.cnpq.br/8357939265332100

com seu processo manual e cuidadoso, reflete essa intenção de preservar não apenas imagens, mas também experiências, modos de vida e temporalidades locais, criando um arquivo sensível daquilo que poderia se perder na pressa e na superabundância do digital.

A leitura das imagens investiga como a materialidade da película influencia a percepção do tempo, da memória e das relações com o ecossistema, destacando processos de colaboração e práticas de sustentabilidade. A reflexão também se aproxima das propostas de Ítalo Calvino (1990), que alerta para o excesso imagético contemporâneo.

Ambos os filmes fazem o uso de película 16mm (ASCENSÃO, 2024, p.2). Este elemento analógico na captação de imagens torna-se singular para a construção estética e para a abordagem ética em *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* - desenvolvido ao longo de nove meses (MALINJOD, 2018) e *A Flor do Buriti* em quinze meses (MELLO, 2024). É importante pontuar que se trata de tempo processual, dentro de um processo de imersão, escuta e retorno contínuo do espaço e das pessoas que ali vivem - não de sets ininterruptos.

Esta pesquisa busca entender que o significado da escolha do analógico em um contexto amplamente digitalizado implica em uma postura que envolve tanto questões técnicas quanto políticas. A processo dos dois filmes mencionados preferiu uma equipe reduzida e registros em película, demandando atenção, planejamento e uma escolha de decupagem mais consciente: cada plano exige reflexão prévia, controle de exposição e observação minuciosa da luz natural.

> Um filme desta natureza só poderia ser realizado com uma equipa reduzida – o casal e um amigo antropólogo, que já vivia na aldeia e que falava a língua nativa e que se ocupou do som – e em condições precárias, dada a inexistência de electricidade. Este facto e as temperaturas ditaram o uso das mais robustas câmaras de 16mm (em detrimento do digital), cuja imagem apresenta uma textura e matéria muito singulares, que adensam a atmosfera do filme. (ASCENSÃO, 2024,p.2)

No pensamento de Calvino (1990), entende-se que há uma superabundância, ou seja, a multiplicidade de elementos imagéticos que caracterizam o mundo contemporâneo. Nesse sentido, a fotografia digital representa essa superabundância de imagens, com produção e circulação rápidas, infinitas e instantâneas. Nesse contexto, o processo paciente do analógico contrasta fortemente com a lógica acelerada da fotografia digital, oferecendo um espaço de reflexão e aprofundamento sobre cada imagem produzida.

Assim, enquanto o digital favorece quantidade e imediatismo, o analógico permite seleção cuidadosa, atenção ao detalhe e construção de narrativas mais conscientes, funcionando como uma resposta crítica à profusão de imagens contemporâneas. Portanto, esse processo paciente com 16mm contrasta com a característica da fotografia digital contemporânea ansiosa.

> Como afirmou a dada altura o casal de cineastas, “Os Krahô, dizem que nós, os brancos, perdemos ‘a paciência do mundo´”. Tentados pelo “impossível”, Salaviza e Messora procuram assim recuperar tal “paciência”, deixando-se

> guiar pelos ritmos da aldeia e pelo espírito de cada elemento da natureza, das árvores, dos céus, ou da já referida cascata, participando o filme da dimensão animista da cultura Krahô. (ASCENSÃO, 2024,p.2)

Nesse sentido, essa desaceleração se harmoniza com o ritmo da aldeia e com as temporalidades comunitárias, reforçando uma prática de cinema que busca respeitar o ambiente filmado, suas histórias e seus modos de existência.

O uso da película reduz a dependência de baterias, carregadores e equipamentos eletrônicos, diminuindo o impacto logístico de filmar na aldeia e valorizando territórios que predominam a luz natural. Além disso, permite que equipes de produção menores tenham espaço para criar a partir da intimidade com a comunidade, com mais humanidade, em contraste com os padrões ocidentais, nos quais os processos tendem a se tornar distanciados, técnicos e operacionais, colocando o filme, os equipamentos e as máquinas acima das pessoas.

A direção de fotografia de Messora articula a preservação da sensibilidade, poesia, imaginário e atenção ao ecossistema. As imagens captadas privilegiam a relação de memória afetiva, natureza, rituais e territórios, operando dentro de uma ética do encontro e da partilha de conhecimentos. A aldeia, compreendida não como cenário, mas como entidade viva, participa da construção das imagens, reforçando a ideia de pertencimento e reciprocidade.

Esta pesquisa também se aporta nas perspectivas de Ailton Krenak (2019) e Edgar Morin (2000) que reforçam a urgência de práticas sensíveis e sustentáveis que reconheçam o ambiente como entidade viva, transformadora, ativa, cíclica, evidenciando a relevância da escuta e do cuidado.

A imagem que espera, aprende, apreende

Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos (Figura 1) apresenta uma jornada ligada ao luto e à ancestralidade, acompanhando o jovem Ihjac em seu processo de reconexão com as memórias e rituais de seu povo. A fotografia acentua detalhes do cotidiano, movimentos pacientes e interações entre tempos, corpos e território.

Messora comenta em entrevista para o repórter Daniel Mello (2024) que a criação de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* se deu a partir do aprendizado: "A gente começou primeiro a trabalhar com o audiovisual como ferramenta. A comunidade estava muito curiosa e querendo aprender o cinema, fotografia, edição".

Edgar Morin (2000) defende um movimento em busca do viver poeticamente através das trocas de conhecimento. O autor entende a educação como uma ferramenta crucial para superar as limitações do pensamento capitalista. Ele argumenta que uma educação orientada para a complexidade e a interdisciplinaridade pode ajudar a formar cidadãos capazes de compreender e enfrentar os desafios globais, promovendo uma sociedade mais justa e sustentável.

O indígena, artista e ativista Ailton Krenak (2019) reflete sobre os sons da floresta e a importância de escutá-los como uma forma de discutirmos a depredação dos ecossistemas e de incentivar a conexão com a natureza. Para ele a floresta tem um sopro de vida infinito e nós humanos não. Nos dois filmes aqui discutidos a fotografia registra a imensidão do ecossistema, se colocando em posição aprendiz com o meio ambiente.



Figura 1. *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, 2019. Fonte: IMS (https://ims.com.br/filme/chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos/)

Em *A Flor do Buriti* (Figura 2), essas escolhas se intensificam, com a sobreposição de temporalidades que evidencia não apenas a continuidade histórica da comunidade, mas também suas estratégias de resistência diante de violências coloniais e conflitos agrários que atingem o povo Krahô.

Este artigo compreende que a construção temporal de *A Flor do Buriti* pode ser interpretada à luz da noção de "tempo espiralar", formulada por Leda Maria Martins (2021), segundo a qual passado e presente não se organizam de forma linear, mas se entrelaçam como experiência viva, ritual e política. Essa concepção ressoa diretamente na lógica temporal do filme, em que memória, ancestralidade e acontecimento coexistem no presente da imagem.

Tal dimensão é explicitada pela codiretora Renée Nader Messora ao comentar a potência ritual do Hyjnõ: "Quando o Hyjnõ sacode aquele maracá, como diz o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, é um acelerador de partículas. Eu acho que a partir disso abrem-se muitas possibilidades" (MELLO, 2024). Reforçando a compreensão do ritual como operador temporal e cosmopolítico, capaz de ativar múltiplas camadas da ciência de tempo no interior da narrativa fílmica. Sendo, portanto, chocalho maracá uma tecnologia ancestral.



Figura 2. ***A Flor do Buriti***, 2023. Fonte: IMS (https://ims.com.br/filme/a-flor-de-buriti/)

Em ambos os filmes, a direção de fotografia se estabelece como elemento condutor das camadas simbólicas, reforçando a potência poética das vivências ancestrais através da imagem analógica. A densidade dos planos, a presença da natureza e o ritmo atento às pausas instauram uma forma de cinema que privilegia o cuidado e a convivência entre os mundos visíveis e invisíveis, entre o sonho e o real, entre as marcas e cicatrizes, a cura, o plantio e a colheita, o passado, o presente e o futuro. Tal abordagem contrasta com modelos hegemônicos de produção audiovisual digital e propõe olhar com atenção plena, valorizando a experiência coletiva, comunitária.

Ainda que tecnologias digitais tenham desempenhado papel fundamental na democratização do audiovisual, ampliando o acesso à produção e circulação de narrativas diversas, sua presença majoritária atual não invalida a relevância contemporânea do analógico nestas obras. Além disso, é importante mencionar que "quando falamos em conectividade, também falamos de desigualdade social, pois nem todos ainda possuem acesso à internet, um desafio a ser superado" (OLIVEIRA NETO, 2025, p.7). A internet, por exemplo, chegou para o povo Krahô somente em 2023 (BUCAR, 2023).

A coexistência entre película e digital deve ser compreendida como convergência de regimes estéticos distintos, e não como disputa. Cada tecnologia aciona formas específicas de imaginar e registrar o mundo. No caso dos filmes de Messora, a película se mostra compatível com as necessidades éticas e estéticas daquele contexto, contribuindo para uma prática cinematográfica que respeita o tempo e o espaço.

A película, com sua latitude, textura do grão e materialidade específica orgânica em sua composição (a emulsão é feita de haletos de prata em gelatina de origem animal), permite que a luz natural atravesse as cenas com organicidade, enfatizando elementos atmosféricos como vento, água, fogo e sombra.

Conclusão

A direção de fotografia nos dois filmes estabelece um modo de fazer cinema em diálogo diante da transformação. Abarcando a ecologia, a ancestralidade e a política do cuidado. A película atua como agente de resistência ao ritmo acelerado da era digital, possibilitando a construção de imagens que respiram, transformam os imaginários e a memória comunitária. A prática analógica adotada por Messora demonstra que escolhas técnicas são também escolhas éticas, constituindo um cinema comprometido com a preservação de ecossistemas e formas de vida. Assim, as obras analisadas evidenciam a importância de um audiovisual que reconhece o meio ambiente como parceiro e que se engaja em processos de produção mais conscientes.

Ao refletir sobre a memória através da fotografia no cinema é possível revelar um apego sutil: um desejo de fixar, preservar e tornar permanente aquilo que, na experiência sensível, é por natureza fluido. Reconhecer essa diferença epistemológica, entre apego e fluxo, entre memória como registro e memória como experiência vivida, ajuda a desmistificar a ideia de permanência como algo imutável e a abrir espaço para uma leitura das imagens e do território que respeite a efemeridade, a circulação e a transformação contínua da vida, da memória afetiva e dos imaginários.

Segundo Ailton Krenak na entrevista no site da IHU Unisinos em 2025 (id., online), nenhuma cultura indígena se organiza em torno da ideia de guardar coisas: “A cultura indígena não se encaixa no pensamento patrimonialista”. Ao contrário, o entendimento é de que tudo é efêmero, destinado a circular, a se transformar, a ir e vir. A noção de permanência duradoura, como uma casa que atravessa gerações, é típica de uma lógica europeia, ligada ao patrimônio, à conservação e, muitas vezes, à comercialização da arte. Para os povos originários, a criação existe para continuar existindo, não para se cristalizar ou se tornar patrimônio fixo.

Portanto, a efemeridade proposta por Krenak (2025), neste artigo, dialoga com o cinema de maneira que as imagens não precisam ser memórias aprisionadas para existir; elas circulam e se transformam junto com a experiência de mundo coletiva e individual. Com múltiplos olhares que nascem a partir das experiências afetivas com a comunidade e o território. Conclui-se que a fotografia analógica de Messora não é apenas estética, mas ética, sustentável com escolhas conscientes inventivas de imagens e imaginários. Propondo manter vivos e sob transformação elementos orgânicos de cultura e reexistência.

Referências

ASCENSÃO, Joana. *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos / 2018: um filme de João Salaviza e Renée Nader Messora*. In: CINEMATECA PORTUGUESA – Museu do Cinema. *50 anos de Abril: Que farei eu com esta espada? | Comunidade*. Lisboa, 23 jul. 2024. PDF. Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2024-07-23_CHUVA-E-A-CANTORIA-NA-ALDEIA-DOS-MORTOS.pdf. Acesso em: [01/01/2026].

BUCAR, Ruy. *Governo disponibiliza internet grátis às aldeias indígenas do Tocantins*. Jornal Opção, 20 abr. 2023. Disponível em: https://www.jornalopcao.com.br/tocantins/governo-disponibiliza-internet-gratis-as-aldeias-indigenas-do-tocantins-484151/. Acesso em: [01/01/2026].

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. "A cultura indígena não se encaixa no pensamento patrimonialista". Entrevista por Jotabê Medeiros. *Arte! Brasileiros!*, 18 set. 2025. Disponível em: https://ihu.unisinos.br/categorias/657914-a-cultura-indigena-nao-se-encaixa-no-pensamento-patrimonialista-entrevista-com-ailton-krenak. Acesso em: 1 jan. 2026.

MALINJOD, Eugénie. *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos, vista por João Salaviza e Renée Nader Messora*. Seleção Oficial. Festival de Cannes, 16 maio 2018.Disponível em: https://www.festival-cannes.com/en/2018/chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos-as-seen-by-joao-salaviza-and-renee-nader-messora/. Acesso em: [01/01/2026].

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELLO, Daniel. *História de comunidade indígena premiada em Cannes chega aos cinemas: A Flor do Buriti estreia nesta quinta-feira nos cinemas brasileiros*. Agência Brasil, São Paulo, 04 jul. 2024. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/historia-de-comunidade-indigena-premiada-em-cannes-chega-aos-cinemas. Acesso em: [01/01/2026].

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 2ª ed., São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2000.

OLIVEIRA NETO, Antenor José de. *O futuro da cultura e da indústria audiovisual na era digital*. Rio de Janeiro: Firjan SESI, 2025. p.7.

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

A Música como Dispositivo Contra-Hegemônico em La Ciénaga: raça, classe e território na Argentina.

Music as a Counter-Hegemonic Device in La Ciénaga: race, class, and territorial politics in Argentina.

Rebeca Hertzriken
(Mestranda – PPG-Cine/UFF)

Resumo: Análise da música em *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) como força que desestabiliza a narrativa hegemônica e suas bases de racialização, classe e colonização. A tensão entre folclore e cumbia organiza dois territórios em disputa: um alinhado à ordem branca e outro, insurgente, associado à presença indígena. Através de mapas e outros gestos gráficos, a trilha musical é proposta como vetor de bifurcação e territorialização narrativa.

Palavras-chave: Música no Cinema, Análise Fílmica, *La Ciénaga*, *Nuevo Cine Argentino*.

Abstract: Analysis of music in *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) as a force that destabilizes the hegemonic narrative and its foundations of racialization, class, and colonization. The tension between folklore and cumbia organizes two territories in dispute: one aligned with the white order and another, insurgent, associated with Indigenous presence. Through maps and others graphic gestures, the musical soundtrack is proposed as a vector of bifurcation and narrative territorialization.

Keywords: Film Music, Film Analysis, *La Ciénaga*, *Nuevo Cine Argentino*.

Introdução: uma proposta de análise para *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)

Ao pesquisar textos e autores que buscam investigar o primeiro longa-metragem de Lucrecia Martel, é possível deparar-se com uma atenção latente para refletir o som no cinema, embora haja poucos comentários acerca da música. A exemplo, em livros bastante referenciados sobre o tema, David Oubiña[431] (2001) e Natália Barrenha (2014) abordam questões estéticas de grande valor na obra, desenvolvem reflexões sobre os aspectos narrativos, a importante presença das personagens femininas, bem como dimensões políticas e históricas que localizam o filme no contexto da segunda onda do *Nuevo Cine Argentino*[432]. Em trabalhos com recortes mais específicos sobre o som na obra da diretora, Damyler Ferreira Cunha (2013) e Erly Vieira Jr.

431 | Entre os exemplos trazidos, *Estudio Crítico sobre La Ciénaga* é o único texto não publicado no Brasil; ainda assim, devido a seu caráter pioneiro sobre o tema e à ampla referência que recebe em trabalhos correlatos, optou-se por incluí-lo como referência.

432 | Refere-se aqui ao período do *Nuevo Cine Argentino* em meados dos anos 2000, marcado pela consolidação de cineastas como Lucrecia Martel, Lisandro Alonso e Pablo Trapero, e por obras como *La Ciénaga* (2001), *Los muertos* (2004) e *Mundo Grúa* (1999).

(2014) destacam a sensorialidade poética desenvolvida pela construção atmosférica, mas não tensionam o valor da música. Apenas em 2021, o então pesquisador de mestrado do programa de pós-graduação em comunicação da UFBA, Diego Haase, defendeu a dissertação com foco na música utilizada pela diretora na trilogia de Salta[433].

É nesse cenário que se insere a monografia para conclusão de curso em cinema e audiovisual, *Território e Fabulação: uma análise sobre a trilha musical de La Ciénaga*, desenvolvido em 2021, num momento em que o som no trabalho de Martel tinha espaço de análise, mas não havia amplas reflexões em torno do uso da música no cinema da diretora e em especial no seu primeiro longa-metragem. A partir do texto de Amy Herzog (2011), com referencial teórico para refletir sobre o uso da música popular no cinema, o trabalho buscou compreender as implicações narrativas e políticas da trilha musical em *La Ciénaga* e identificou a presença de dois gêneros musicais tradicionais na Argentina que estruturam, na narrativa, um território em disputa: a cumbia, de origem colombiana, e o folclore, esteticamente gaúcho. Com referência nos estudos sobre Deleuze e Bergson, os conceitos trabalhados por Herzog em *Drams of Difference, Songs of The Same: The Musical Moment in Film* (Minnesota, 2011) são convocados para pensar a música como dispositivo contra-hegemônico em *La Ciénaga* a partir do momento em que o olhar dominante da narrativa, estruturado pelos personagens de Mecha e sua família, é desestabilizado pela perspectiva insurgente dos personagens indígenas, repetidamente demarcada pela presença da cumbia.

Em paralelo, coloca-se uma questão epistemológica para a análise fílmica: seria possível desenvolver esquemas e representações gráficas como ferramentas para a investigação de uma obra cinematográfica? Para além do texto e da utilização de *frames* retirados diretamente dos filmes, quais estratégias de representação são possíveis de convocar para revelar os elementos que se articulam através do filme? Como por exemplo, o *espaço*, o *tempo* e o *ritmo*. Em *O espectro do som como ferramenta de análise fílmica* (2021), Opolski e Carreiro apresentam uma investigação para pensar a representação gráfica do som com uso do *iZotope RX* como ferramenta de representação e comprovação para análise. Num momento anterior, ainda em 1977, Schafer desenvolve uma série de esquematizações e diagramas para trazer visibilidade ao invisível e refletir sobre a paisagem sonora. E, em análises que vão para além do aspecto sonoro, pensando também o espaço e o ritmo, Eisenstein (1949) e Manovich (2016) desenvolveram esquemas, organizações e diagramas para estruturar análises fílmicas que não utilizam apenas o texto como base central. A partir da reflexão sobre tal arcabouço teórico, este texto mobiliza trabalhos desenvolvidos em torno de *La Ciénaga*, com recorte na trilha musical do filme, através de ferramentas de expressão gráfica para pensar a música como dispositivo contra-hegemônico na narrativa. Buscando articular o método de análise fílmica, representações esquemáticas e o contexto histórico-político da Argentina no que tange a agência da música no primeiro longa-metragem de Lucrecia Martel.

433 | Vale notar que, em 2019, no âmbito da IV Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual, foi apresentado o trabalho *A fantasia através do som real em La Ciénaga*, que aborda a música no filme de Lucrecia Martel.

Cumbia e Folclore

O enredo de *La Ciénaga* se desenvolve a partir da reunião de Tali e Mecha, primas que, após vivenciarem pequenos acidentes domésticos, se encontram em um hospital do povoado. Nas três primeiras cenas do filme, são apresentados os núcleos de personagens que detêm o ponto de vista hegemônico da história: Mecha e sua família, no sítio La Mandrágora; Tali e seus filhos, em La Ciénaga; e o apartamento de Mercedes e José, em Buenos Aires. As diferentes espacialidades constroem um universo que mobiliza distinções entre o rural e o urbano e evidencia o contraste entre uma cidade global e um pequeno município. Em paralelo, de forma entremeada ao olhar hegemônico, um quarto grupo de personagens formado por pessoas indígenas surge na trama. Trabalhando como empregados no sítio de Mecha ou circulando pelo povoado de maneira despersonalizada, os personagens não têm nomes ou contornos narrativos, com exceção de Perro e Isabel. Centrais à tensão de classe e raça que se estabelece em *La Ciénaga*, os personagens indígenas são desestabilizadores da hegemonia branca colonial e, de forma insurgente, marcam a presença da cumbia no filme.

FIGURA 1 - desenho esquemático que identifica as relações entre os personagens em *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), assim como suas vinculações aos diferentes espaços.



Fonte: produção da autora a partir da obra de Lucrecia Martel.

Sob aspectos melodramáticos de construção atmosférica da narrativa, *La Ciénaga* não apresenta uma banda musical proeminente; em seu lugar, surgem sutis marcações melódicas, de caráter diegético, associadas a cantorias, a contextos narrativos como festas, à presença de aparelhos sonoros ou a ruídos. A incidência desses sons ocorre ao longo do filme em 17 momentos, dos quais 9 correspondem, efetivamente, à presença de música comercial pré-existen-

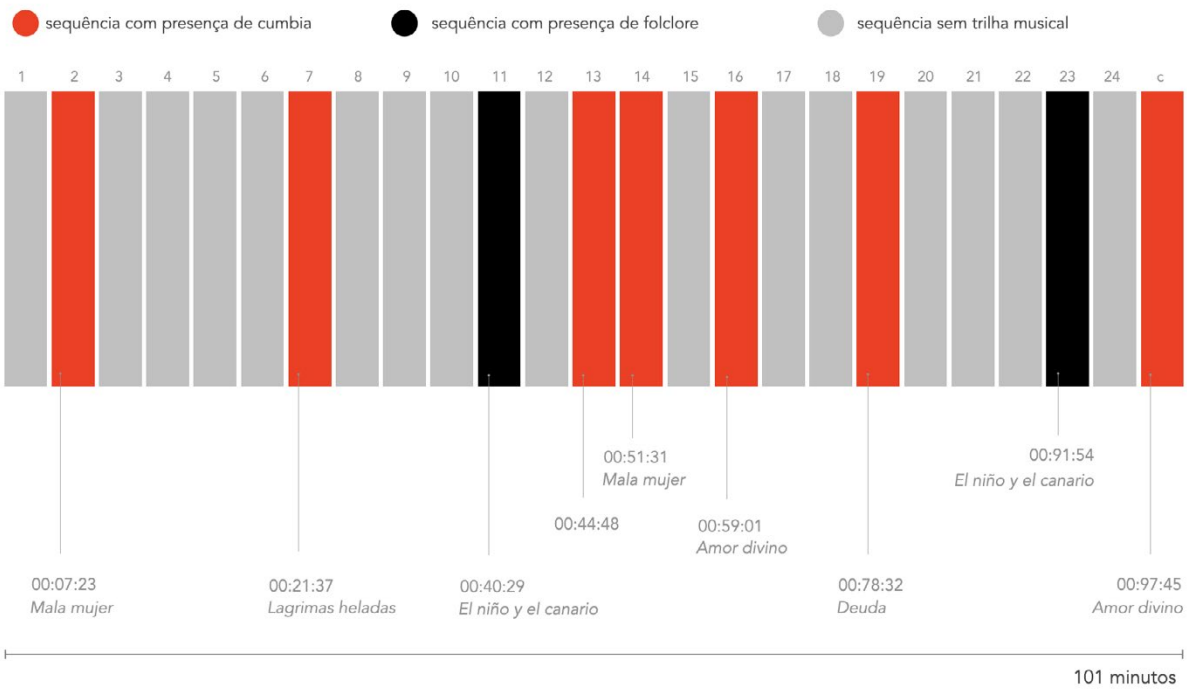
te (MEDEIROS et al, 2025)[434]. Dentro desse grupo, é possível identificar seis canções interpretadas por músicos e cantores que têm relação com Salta, cidade em que Lucrecia Martel nasceu e viveu e cujo contexto histórico e político se assemelha ao apresentado pelo universo fictício de *La Ciénaga*. Situada na fronteira com a Bolívia, Salta ocupa historicamente uma posição marginal na construção da identidade nacional argentina, sendo excluída dos centros culturais, econômicos e políticos do país. A província, marcada por uma numerosa população mestiça, carrega os efeitos duradouros da marginalização dos povos indígenas ao longo do processo colonial (DALSH; VARAS, 2007). Esse contexto surge no filme de Martel, que além de pontuar a diferença entre o espaço urbano central e o urbano periférico, destaca as relações de classe e raça que perpassam o território argentino.

Em paralelo, também manifesta-se na obra uma relação entre os ritmos da cumbia e do folclore que, apesar de ocuparem o estatuto compartilhado de música popular, possuem diferentes contextos de produção e circulação. Enquanto a cumbia surge numa condição de subalternidade, atrelada às classes baixas, com letras enquadradas como *despolitizadas* e momentos carnavalescos, o folclore, de estética gaúcha, manifesta-se em consonância com a identidade nacional argentina, amparado em contextos políticos de hegemonia do país, que se configura através de uma imagem branca e letrada. Essa diferença estrutural relaciona-se diretamente às posições ocupadas pelos ritmos musicais na sociedade argentina, enquanto o folclore se distingue enquanto símbolo de autenticidade nacional, a cumbia, associada às periferias urbanas e grupos racializados, é marginalizada como expressão popular menor (ALABARCES; SILBA, 2014). Assim, os ritmos podem ser compreendidos como marcadores que tensionam diferentes narrativas sobre pertencimento e memória na Argentina (YUDI, 2009).

Em *La Ciénaga*, a presença dos dois gêneros na trilha musical não dialoga apenas com lógicas distintas de produção do espaço, mas também com os diferentes grupos de personagens e suas estruturas de raça e classe. Enquanto a cumbia surge de maneira insurgente, atrelada à presença de personagens indígenas em cena e a deslocamentos espaciais para além do sítio La Mandrágora, o folclore ocorre justamente nos momentos protagonizados por personagens brancas. De forma concomitante, a violência exercida por Mecha e sua família sobre corpos racializados encontra uma desestabilização nos instantes em que a cumbia se faz presente, o que corrobora à interpretação de que: ao passo que a cumbia se territorializa como dispositivo de identidade, as regras implicadas ao olhar hegemônico da narrativa se mostram destituídas de agência. Essa relação pode ser exemplificada, essencialmente, pela contextualização de quatro sequências do filme: [1] a ida à loja de roupas em La Ciénaga, onde Vero e Momi coagem Perro e Isabel; [2] o sublime momento musical de Mecha e sua família em La Mandrágora; [3] o baile de carnaval no povoado, quando José é nocauteado por Perro; [4] e o óbito de Luciano enquanto Tali escuta *El Niño y El Canario*.

434 | Para um detalhamento do mapeamento das músicas presentes no filme, bem como informações sobre sua recorrência e contextualização, ver Hertzriken (2022) e Medeiros, Maia e Haase (2025).

FIGURA 2 - desenho para visualização das 24 sequências narrativas e créditos finais em *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), identificando as músicas utilizadas pela banda sonora.

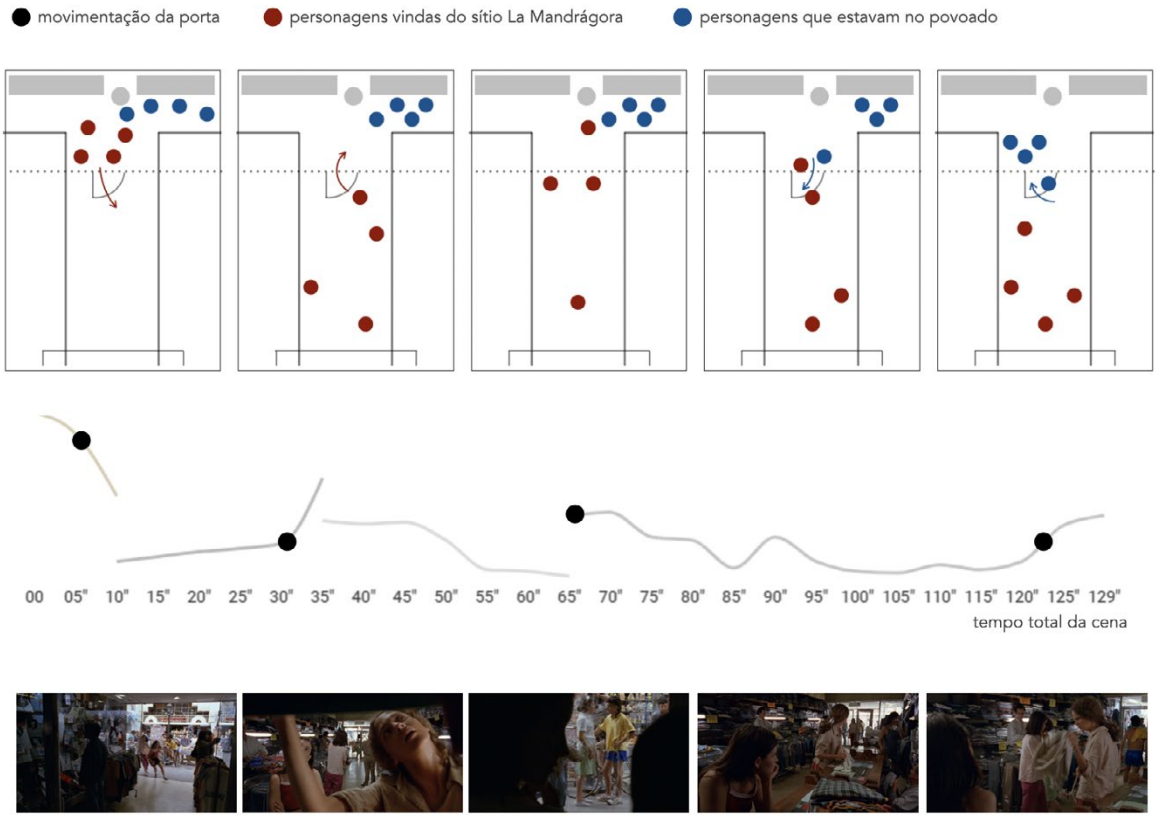


Fonte: produção da autora a partir da obra de Lucrecia Martel.

A música como objeto refratário

A partir de quatro momentos com música em *La Ciénaga* é possível identificar as diferentes operações engendradas pela cumbia e pelo folclore no filme, além da forma com que se dão as distintas produções de espaço frente às relações raciais. Quando Vero, Momi, Agus e Isabel chegam à loja de roupas na busca de um presente para José [1], se estabelece um cenário onde existem dois espaços possíveis: no primeiro, marcado pela presença da cumbia, os personagens indígenas circulam livremente; no segundo, que não é atravessado pela música, instauram-se relações de violência e subalternidade exercidas pelas personagens brancas sobre os corpos racializados. Uma vitrine translúcida e uma porta de giro permitem a observação de um espaço em relação ao outro, bem como o trânsito de algumas personagens. Momi, enciumada pela relação de Perro e Isabel, arquiteta uma situação de violência que objetifica o corpo do homem indígena diante dos demais e, para isso, a personagem força o deslocamento de Perro do espaço de cumbia para o interior da loja, onde não há música.

FIGURA 3 - esquema em três faixas: movimentação das personagens entre o exterior e o interior da loja; oscilação do volume da música ao longo da cena [a quebra entre as linhas são elipses de montagem]; ***frames*** retirados da sequência em questão.



Fonte: produção da autora a partir da obra de Lucrecia Martel.

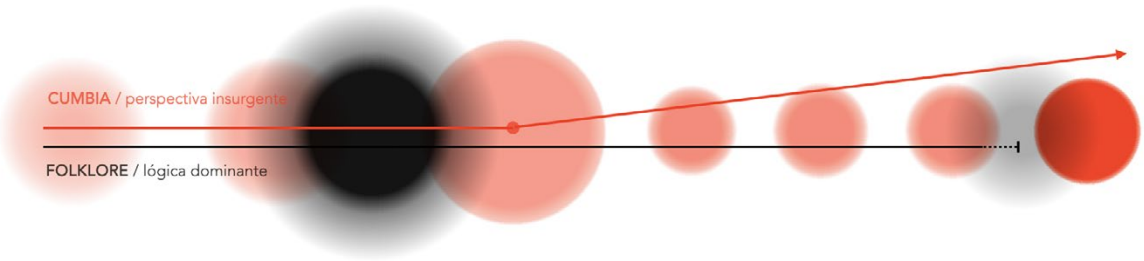
No baile de carnaval do povoado [3], a produção de espaço através da música não se dá de maneira segregada como na sequência da loja em La Ciénaga, e a cumbia ocupa integralmente o campo sonoro, mesmo com a presença de muros, mudança de cenário e deslocamento das personagens. Em paralelo, há um desdobramento de ações que deslocam a cena da lógica central do filme, criando uma possibilidade em que os personagens racializados reajam à violência colonial imposta. José, ao assediar e perseguir Isabel, é confrontado por Perro, que lhe dá um soco. Ao serem expulsos do baile, mesmo do lado de fora, José segue sofrendo fisicamente as consequências do seu ato. Para Herzog (2010), a partir de estudos sobre Deleuze e Bergson, o uso de música popular pré-existente em filmes é capaz de formular refrões que provocam a produção de territórios e, em *La Ciénaga*, os espaços marcados pela cumbia se estruturam numa lógica dissidente à dominante a partir de um processo de territorialização e identidade.

À primeira vista, uma movimentação similar ocorre com a presença do folclore na narrativa, quando Tali, Mecha e seus filhos são afetados por *El Niño y El Canário* numa sequência de momento musical (HERZOG, 2010) no sítio La Mandrágora [2]. Como descrito pela autora norte-americana, a música, nessa instância, provoca uma suspensão na narrativa através de uma urgência fabulatória, na qual as personagens são levadas a um deslocamento de realidade. Tali e Mecha, marcadas por um contexto opressor machista, acreditam que, juntas, podem realizar uma viagem à Bolívia. Após um longo diálogo de simpatia e identificação, as personagens são levadas pela música que Vero traz ao espaço e que modifica completamente o ambiente. O

quarto de Mecha ganha presença e pontos de luz que não são comuns ao cenário no decorrer do filme e os corpos das personagens detentoras do olhar hegemônico na história são levados a dançar e sorrir, numa sincronia inédita às relações do sítio La Mandrágora.

Todavia, a repetição da música numa segunda marcação no filme desloca o significado do folclore em *La Ciénaga*, ao passo que, quando *El Niño y El Canário* ecoa pela primeira vez há um momento musical, depois Luciano morre [4]. Esse acontecimento, que marca o caminho para conclusão do filme, engendra uma força que desterritorializa o folclore enquanto dispositivo de produção de identidade. Em paralelo, a cumbia que, após o baile de carnaval, persiste em marcar a trama, surge também nos créditos finais do longa-metragem, numa mobilização do espaço além da narrativa. Assim, o objeto refratário sobre o qual se refere Herzog encontra covalência no uso de música em *La Ciénaga*, já que a cumbia, ao produzir espaços nos quais a lógica das relações se contrapõe à violência colonial das personagens brancas, desestabiliza a narrativa dominante e se estabelece como dispositivo contra-hegemônico dentro e além da narrativa.

FIGURA 4 - representação dos momentos de música em ***La Ciénaga***, sendo sete de cumbia e dois de folclore, diferenciando o engendramento dos gêneros musicais, de refração e desterritorialização.



Fonte: produção da autora.

Referências

ALABARCES, P.; SILBA, M. “Las manos de todos los negros, arriba”. *Cultura, representaciones y sociedad*, v. 8, n. 16, 2014.

BARRENHA, N. C. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel*. São Paulo: Alameda, 2013.

DE JONG, I. Entre índios e imigrantes. *Revista de Indias*, v. 65, n. 234, 2005.

GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HERZOG, A. *Dreams of difference, songs of the same: the musical moment in film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

HERTZRIKEN, R. *Território e fabulação: uma análise sobre a trilha musical de La Ciénaga*. 2022. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

MEDEIROS, R. F.; MAIA, G.; HAASE, D. M. *Rapsódia norteña*. *Revista Famecos*, v. 32, 2025.

OPOLSKI, D.; CARREIRO, R. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. *PÓS*, v. 12, n. 24, p. 388–414, 2022.

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

YUDI, R. J. Reflexiones sobre la etnicidad en Salta. In: ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE SOCIOLOGIA (ALAS). *Anais...* Buenos Aires, 2009.

Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 4 – HISTÓRIA E POLÍTICA NO CINEMA E AUDIOVISUAL DAS AMÉRICAS LATINAS E DOS BRASIS - Sessão 5.

Rebeca Hertzriken é bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFF. Sua monografia analisou a trilha musical de *La Ciénaga* com gráficos analíticos. É mestranda no PPGCine-UFF e atua com comunicação.

Título: O espaço e a luz negra no cinema elemental de Denise Ferreira da Silva.

Title: Space and Black Light in the Elemental Cinema of Denise Ferreira da Silva.

Reginaldo do Carmo Aguiar

Resumo: Denise Ferreira da Silva e Arjuna Neuman em "4 waters" (2018) partem de elementos da natureza para filmar o homem e o não humano e sua relação com o espaço. 4 ilhas são filmadas por um olhar câmera quântico (luz negra) para demonstrar um pensamento elemental e fractal. Por meios das vozes e montagem ensaística é possível compreender os conceitos elaborados pela pensadora e que estão materializados na película para revelar injustiças sociais e ecológicas e potências das identidades precarizadas.

Palavras-chaves: Cinema elemental; luz negra; física quântica e cinema negro.

Abstract: Denise Ferreira da Silva and Arjuna Neuman, in "4 waters" (2018), use elements of nature to film humans and non-humans and their relationship with space. Four islands are filmed through a quantum camera lens (black light) to demonstrate elemental and fractal thought. Through voices and essayistic editing, it is possible to understand the concepts developed by the thinker, which are materialized in the film to reveal social and ecological injustices and the potential of precarious identities.

Keywords: Elemental cinema; black light; quantum physics and black cinema.

Preâmbulo

O filme analisado aqui é o *4 waters deep implicancy* (2018). O preâmbulo por meio de uma perspectiva de câmera humana distópica revela alguns dos problemas contemporâneos: a radioatividade, o lixo nuclear e a possibilidade do uso de bombas nucleares contrariando o mundo ecológico e a vida humana e o problema da imigração e dos refugiados principalmente nos países do norte global. Além disso, pontua sobre a influência platônica na sociedade europeia de uma visão racional que se afasta do corpo e das emoções e que valoriza alguns humanos (eu-transparente) em detrimento de outros (o outro não europeu) e cria barreiras quase que intransponíveis para estes últimos. Neuman e Denise filmam os 4 oceanos e os conecta com quatro ilhas díspares com tremendas histórias de violência e potencial humano: Lesbos (Mar mediterrâneo), Haiti (Oceano atlântico), Marshall Island (Oceano pacífico norte) e Tiwi (Oceano índico).

Capítulo1: ar e a ilha de Lesbos (Mediterrâneo)

Nesta parte o filme está tocando em um problema contemporâneo sobre os imigrantes e os refugiados pelo mundo e desenvolve uma retórica crítica sobre a visão racional e científica platônica. Os elementos visuais e conceituais deste trecho criam uma colagem com imagens da natureza e objetos e coisas orgânicas (perspectiva da uma camera não humana) e imagens de situações reais ou por meio de drones, que servem como ferramentas militares para o controle (perspectiva de uma camera humana distópica). A crise global aparece como resultado de pensamento extrativo e ciclos intermináveis de violência racial e natural.

O filme quer contrastar os diferentes tempos existentes e dar uma ênfase maior ao tempo geológico, tempo estendido que dialoga com as teorias quânticas ao lidar com o mundo pormenorizado e cósmico. Há ainda uma crítica ao norte global no sentido de experimentar apenas o tempo linear em um paradigma de um mundo ordenado (x, y). Talvez a mira tenha um significado, seja essa necessidade de encontrar as coisas no espaço para tentar determiná-las, categorizá-las, hierarquizá-las em relação ao valor e destruir aquelas que pertencer ao outro europeu.

Denise por meio de sua voz pneumática e metacrítica faz uma crítica a noção de valor que materializa, corporifica, dimensiona e hierarquiza as coisas e cria uma noção de ética distorcida por meio da diferenciação, hierarquização e da separabilidade. A diferença cultural entra aqui para criar uma arquitetura de gestão, proteção e autodefesa das fronteiras. A ideia eurocêntrica é “temos que nos proteger deles”; “Se eles entrarem vão perverter a nossa cultura.”. A justificativa, dentre muitas pode ser “Nos respeitamos os direitos das mulheres e eles não respeitam”. A racialidade entra na diferença cultural e criminaliza as pessoas que estão fugindo das catástrofes climáticas e das guerras geradas pelo capitalismo. A gramática racial é ativada nas reações ao fluxo de refugiados na Europa é apenas uma repetição do texto moderno. Se assenta nas reivindicações de certeza e de verdade dos pilares ontológicos da separabilidade, determinabilidade e sequencialidade**,** que os filósofos modernos reuniram para sustentar seu programa de conhecimento (SILVA, 2016 e 2019).

Capítulo 2: água e a ilha Marshall (Oceano Pacífico) e elogios e críticas à Platão

Este trecho do filme também remete as ideias de Platão que reduz as bases do existir e do conhecer para uma espécie de letal abstração. Neste trecho há um discurso retórico por meio das imagens e voz-off para estabelecer uma relação entre o mundo ideal de Platão e a bomba atômica como simbologia, metáfora ou analogia de um sistema excludente. Há uma contrariedade aqui porque Platão acreditava que ao buscar o mundo inteligível o homem diminuiria seu poder sobre os outros porque estaria mais próxima da verdade, da beleza e do bem. Todavia, a modernidade gerou uma busca desenfreada pela tecnologia – mesma analogia de Adão ao descobrir a maçã - que gerou dois lados: ganhos para a sociedade e a possibilidade de sua extinção. O movimento, portanto, é de uma utopia platônica para uma distopia ecológica.

No Ocidente, o pensamento platônico ainda é predominante. A desvalorização ocidental do corpo (exterioridade) e a supremacia da mente, já destacada por Marimba Ani, adquire novas dimensões com a reflexão de Denise Ferreira da Silva. Essa última destaca a conexão entre autodeterminação, razão e liberdade, bem como o privilégio da masculinidade, a falta de totalidade e a procura ambivalente e agressiva pelo outro. Silva (2007) examina a formação do sujeito ocidental ou "eu transparente", de Bacon a Hegel, identificando a preponderância da mente e da interioridade e, consequentemente, a continuidade do sujeito platônico. Adicionalmente, a escritora destaca o aspecto racial nesta formação do indivíduo ocidental e como ele restringe as fronteiras do ser humano.

Em Ani e Silva, existe um controle sobre si e os outros, o que por sua vez influencia sobre o universo, através da supremacia da mente e da negação dos sentidos (corpo e exterioridade). A formação do sujeito ocidental moderno e contemporâneo, fundamentada nos princípios platônicos, envolve um jogo de relações conflituosas entre o eu autodeterminado europeu (eu transparente) e o determinado externamente colonial (o outro).

A paranoia objetivista e racionalista do sujeito platônico, o faz acreditar piamente que a harmonia só pode ser alcançada pelo controle absoluto do ser sobre o não-ser, traduzida no controle da razão sobre a emoção. A epistemologia europeia é simbioticamente atada com o imperialismo europeu. A objetificação da sub-humanidade e da natureza as transforma em coisas, abrindo caminho para uma exploração sem remorsos. Se colocar esse ser agressivo e narcisista platônico dentro da própria experiência europeia, veremos que essa obsessão por uma harmonia angustiante tem efeitos dolorosos e negativos aos considerados outros e ainda atuam como base para ideologias de dominação (ANI, 1994; LIMA, 2021).

Capítulo 3: a terra e o Haiti (Oceano Atlântico)

Há uma apropriação de imagens pré-existentes em materiais de arquivo e em outras formas fílmicas e articula-se fragmentos em novas materialidades audiovisuais em novos circuitos enunciativos. Uma primeira ligação ou conexão de fenômenos, por meio da montagem, que se implicam no que diz respeito a não localidade de fenômenos semelhantes é o evento do terremoto na mesma ilha que ocorreu a revolução haitiana. Há uma ligação forte entre o orgânico e o não orgânico em uma associação potente com aquilo que vibra e/ou que se move sinuosamente (o tremor de um terremoto, o soar dos atabaques, a oposição de resistência revolucionária, as nuvens que vibram como ondas, as caixas de som, a sonoridade imagética do afrofuturismo, uma enguia marítima que dança).

Os artistas perguntam se um terremoto pode liberar o conhecimento para uma revolução. A imagem é de um terremoto desencadeado por uma liquefação no Haiti. O que é frequentemente esquecido na recontagem tradicional da revolução haitiana é o terremoto de 1784. Este terremoto não apenas arrasou porto prateado no chão, mas também se abalou, se apenas temporariamente, a ordem social entrincheirada da hierarquia colonial. Os escravos, que fugiram para as montanhas em busca de segurança, começaram a perceber coletivamente o poder que mantinham sobre seus "senhores" europeus. Em meio a todos os geo-chaos, liquefação e

mudanças tectônicas, Porto príncipe e suas plantações de lado; Vinte anos depois, o mesmo aconteceria - desta vez, pelo livre arbítrio dos escravos. A montagem é realizada para evidenciar que este terremoto marcou uma predominância de independência negra e da revolução (distintamente não da origem francesa ou da iluminação). Em um nível cósmico, trouxe conhecimento do momento inimensível antes da separação, antes da vida bacteriana, como a primeira métrica de tempo-um momento ou estado que chamamos de "profunda implicancia".

Vale ressaltar que a enguia maritima na imagem foge do padrão Oroboros (que come o próprio rabo. A enguia aqui é potente porque cria novas formas, novos imageamentos e sensações que se distanciam das formas padronizadas. A trilha sonora, a batida persistente que fundamenta as propostas filosóficas mais desafiadoras do trabalho e lhes dá uma forma sensorial, que parece libertadora, necessária. Fazendo com que a teoria não pese muito no trabalho. As imagens, pela montagem, propõem uma sisnestesia tátil. O som e sua capacidade háptica é inspirada pela peri-acústica, cujo som é vibração e se propaga através de tudo. É possível ouvir com as próprias mãos. Esse aspecto háptico mais evidente do som é um lembrete de como a visão é háptica. A luz refrativa dos olhos (ondas eletromagnéticas) emitidas por coisas ao nosso redor, que o cérebro se traduz em imagens. O háptico se aplica também à visão. Tudo isso iluminado pela luz negra.

Há ainda uma combinação de imagens entre o orgânico e inorgânico que gera um pensamento complexo e emaranhado sobre a memória. No caso, o molusco em movimento e suas partes iluminadas representam a descoberta biológica da memória em seu grau mais básico e análogo a memória humana, as nuvens carregam uma memória como explica a voz-off metacrítica, os corais no fundo do mar tem também sua memória, a cultura e identidade negra tem sua própria memória. É nesta forma de organização dos fragmentos, na proposição de novas conexões entre eles que se viabiliza a ressignificação da experiência estética iluminada pela luz negra.

Vale nota a distinção entre luz branca e luz negra. A luz branca é aquilo que é iluminado e pode ser mensurado, estabelecido na relação de causa-efeito, cuja concepção de objetivos sob pretexto de progresso não contribuem com a humanismo do mundo. Uma concepção de luz negra seria aquilo que não é visto, e de "implicância profunda" que seria uma maneira de entender o mundo em sua relação de emaranhamento e distante da ideia de causalidade. Um mundo visto por meio de mecanismo quânticos, por métodos dialéticos. Um mundo mais opaco e menos transparente, sem medo da incompreensão. Firme no caminho do incognoscível. A experiência intelectual e sensorial das obras em toda a escala, superfície e perspectiva exige uma avaliação de como a subjetividade é construída, como conhecemos maneiras de perturbar esse conhecimento por meio de um emaranhamento polirrítmico que desloca hierarquias da experiência racional.

Capítulo 4: o fogo e a ilha Tiwi[435] (Oceano índico)

A montagem de distintos arquivos nesta última ilha ocorre em um teritório que tem sua maioria um povo indígena autoctone chamado Tiwi. Onde eles preservam suas tradições e sua natureza local. Uma relação evidente em que o orgânico e inorgânico fazem parte de um uno, sem hierarquização de valor. A combinação de imagens criam também este emaranhamento. São fenômenos semelhantes de potência em lugares distintos que se unem sob a luz negra. O elemento fogo e/ou a cor laranja (gafanhoto, lava vulcânica, areia alaranjada, líquido alaranjado) pode ser o elemento aglutinador das distintas coisas e fenômenos aqui mencionados. A "implicancia profunda" é um experimento em colaboração que traça a possibilidade impressionante de um estado sem valor. Este trecho final reúne fragmentos que tocam em um tipo de conhecimento incorporado em um momento anterior à história humana ou escalas de tempo geológicas - um momento de emaranhamento total descrito pelos artistas como uma profunda implicação.

As quatro ilhas e as duas visões: distopia e utopia

As duas primeiras ilhas estão sobre a ordem do mundo ocidental do eu transparente (mecânica clássica). Em contrapartida, as duas últimas ilhas são uma resposta alternativa e potente (mecânica moderna, quântica). Como pode-se entender a existência além das noções pós-iluministas da natureza e do mundo? De um lado, o vale abrangeria os desastres naturais, a exploração de recursos naturais e a violência colonial que compõem uma estrutura de elementos que deslocam os papeis privilegiados dos valores éticos e a utilidade oficial atribuída ao valor e o conhecimento por meio de tempo linear, da acumulação capital, da mensuração e hierarquização. De outro lado, a crista entra como proposta, sugerindo a construção de um programa ético sem tempo, acumulação e medição.

Este filme trabalha com dialéticas, embaralhamentos e emaranhamentos: física clássica x física moderna; orgânico x inorgânico; histórico e não histórico; analógico x digital; animação; documentação x ficção x experimentação x ensaísmo. A obra ainda edita imagens de paisagens micro e macro, animação e documentação de arquivo por meio de referências que variam de mecânica quântica, blues, diversas filosofias, física clássica e teoria colonial. O filme é um experimento de um conjunto de fragmentos extraídos de um cosmos reimaginado. Esses fragmentos, sons e histórias nos ajudam a transmitir o momento experimental de emaranhamento, ou melhor, eles descrevem um momento emaranhado antes da separação, o que chamamos de "profunda implicancia".

435 | As Ilhas Tiwi fazem parte do Território do Norte, na Austrália, a 80 km ao norte de Darwin, onde o Mar de Arafura se junta ao Mar de Timor. Compreendem Ilha de Melville, Ilha de Bathurst e nove ilhas desabitadas menores, com uma área combinada de 8.320 quilómetros quadrados (3,212 milhas quadradas). Habitada antes do assentamento europeu pelos australianos indígenas Tiwi, existem aproximadamente 3.000 pessoas nas ilhas.

O Tiwi Land Council é um dos quatro conselhos de terra no Território do Norte. É um órgão representativo com autoridade estatutária nos termos da Lei de Direitos de Terra Aborígine (Território do Norte) de 1976 e tem responsabilidades nos termos do Native Title Act 1993 e do Pastoral Land Act de 1992.

O filme ocupa a longa emergência do colonialismo e do capitalismo e suas estrutras sistemáticas, questionando a maneira como eles afetam a ecologia (formas de extração), o território, a escravidão, a soberania e a migração. Ao fazer isso, a obra questiona como as estruturas de poder e categorizações de diferença geram brechas entre humanos e com o mais do que humano, a Terra e o Cosmos. A teoria filosófica de Denise toma forma no que se pode ser chamado de cinema elemental, uma meditação sobre a materialidade e peças quânticas baseadas em formas geométricas e matemáticas. Obra que diz respeito a uma visão imersiva e pré-cósmica do mundo, que explora experiências de emaranhamento e maneiras de "pensar no planeta" com base em relacionamentos fundamentais.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, R.; CAIXETA, A. P. de A. A voz que pensa: vertentes vococêntricas do filme-ensaio. Comunicação & Inovação, v. 20, n. 43, p. 125-137, mai./ago. 2019.

ANI, M. Yurugu: An African-centered Critique of European Cultural Thought and Behavior. Trenton: African World Press, 1994.

BAKER, J. 50 ideais da física quântica que você precisa saber. São Paulo: Planeta, 2021.

LEYDA. J. Films beget films. Nova York: Hill and Wang, 1964.

SILVA, D. F. Sobre a diferença sem separabilidade. In: Catálogo da 32a Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza viva, 2016.

SILVA, D. F. A dívida impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SILVA, D. F. Curso "Luz Negra", com a professora Denise Ferreira Da Silva aula 1: aula 1. Aula 1. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-47X_7XJnOU&t=9410s. Acesso em: 10 ago. 2022.

O filme imprevisto em Ruína (2016), ou quando o rosto permanece em quadro[436]

The unexpected film in Ruin (2016), or when the face remains in the frame

Roberto Ribeiro Miranda Cotta[437]
(Doutor – Universidade Federal de Pelotas)

Resumo: Esta proposta pretende analisar a composição da *mise-en-scène* documental no curta-metragem *Ruína* (2016), de Gabraz, a partir da incorporação da imprevisibilidade durante a gravação de um plano-sequência. Para tal propósito, discute-se como o comportamento da atriz social, o posicionamento da câmera, os enquadramentos, as vozes e os ruídos sonoros modulam a construção do filme junto às intervenções da equipe.

Palavras-chave: *Mise-en-scène,* documentário, curta-metragem, plano-sequência, imprevisibilidade.

Abstract: This proposal aims to analyze the composition of the documentary mise-en-scène in the short film Ruin (2016), by Gabraz, based on the incorporation of unpredictability during the filming of a sequence shot. To this end, it discusses how the behavior of the social actress, the camera positioning, the framing, the voices, and the sound effects modulate the film's construction along with the interventions of the crew.

Keywords: Mise-en-scène, documentary, short film, long take, unpredictability.

O curta-metragem *Ruína* (2016), dirigido por Gabraz, apresenta-se como um experimento documental que aposta no plano-sequência, na duração e na incorporação do acaso como elementos estruturantes de sua *mise-en-scène*. Com aproximadamente 15 minutos, a obra centra-se na figura da cantora Maria Bethânia, registrada em preto e branco, enquanto busca declamar o poema Ruína (2000), de Manoel de Barros. Aparentemente simples em sua configuração, o filme revela complexidades ao tornar visíveis e audíveis tanto as reações da atriz social diante das interrupções externas quanto as interações entre ela e a equipe de filmagem.

O objetivo deste artigo é analisar como a *mise-en-scène* documental se organiza em *Ruína*, especialmente a partir da noção de imprevisibilidade, que se torna não apenas um elemento circunstancial, mas a própria matéria constitutiva do filme. Para tal, busca-se articular o filme às discussões propostas por autores como Fernão Pessoa Ramos (2011), David Bordwell e

436 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 60: Lacunas, interrupções e estranhamento no cinema contemporâneo.
437 | Professor de cinema da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), coordenador do Cine UFPel e do Zero4 Cineclube, crítico filiado à Abraccine e à Accirs.

Kristin Thompson (2013), Jacques Aumont (2008), André Bazin (2013), Gilles Deleuze (2018) e Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), que problematizam a encenação no cinema e suas inflexões no campo documental.

Partindo da hipótese de que o plano-sequência inicial, ao expor simultaneamente a declamação interrompida, os ruídos provenientes do fora de campo e as reações corporais e expressivas de Maria Bethânia, institui uma *mise-en-scène* estruturada pela lógica do imprevisto, argumenta-se que *Ruína* configura um caso exemplar de abertura formal e sensorial pouco frequente no documentário brasileiro contemporâneo, ao integrar de modo orgânico as contingências da filmagem ao próprio processo de composição do filme.

A estrutura do filme

Ruína é um curta de duração breve, mas de notável densidade estética. Grande parte de sua extensão é composta por um plano-sequência em preto e branco, centrado no rosto e na presença de Maria Bethânia. A câmera mantém-se em primeiro plano e, ocasionalmente, aproxima-se em *close-up* por meio de movimentos óticos (*zoom-in* e *zoom-out*). Essa decisão de manter o olhar da câmera frontal, mas modulável, reforça a centralidade do rosto como espaço expressivo, onde se inscrevem não apenas a declamação do poema de Manoel de Barros, mas também as hesitações, silêncios e reações da artista às interferências externas.



Figura 1: Maria Bethânia em plano-sequência de ***Ruína*** (2016).

Fonte: Embaúba Play.

As interrupções sonoras surgem como elementos centrais para a compreensão da obra. O latido de um cachorro, o canto de pássaros, vozes inesperadas, a queda de uma garrafa d'água e até o ruído distante de um helicóptero atravessam o registro. Diferentemente de outras produções audiovisuais em que tais ruídos seriam descartados ou eliminados na montagem, Gabraz opta por incorporá-los, mantendo a câmera ligada e expondo as reações de Bethânia, que ora suspende a leitura, ora dialoga com a equipe.

A decisão de não cortar a cena converte o imprevisto em elemento integrante da *mise-en-scène*. Desse modo, aquilo que, em princípio, poderia ser interpretado como falha ou acidente de percurso passa a compor a própria arquitetura formal do filme, deslocando e reconfigurando as fronteiras entre o que é convencionalmente entendido como dentro e fora da cena.

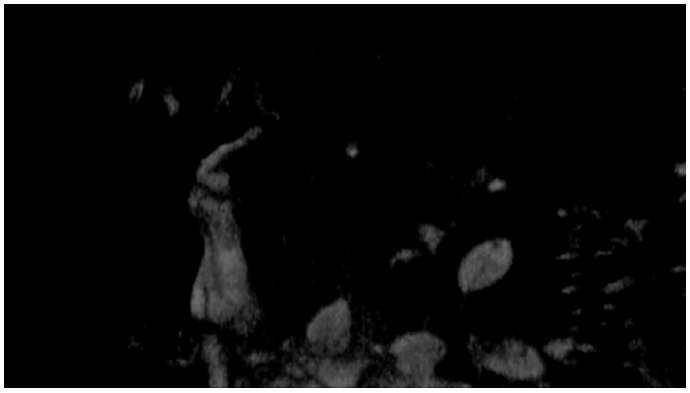


Figura 2: Mulher se banha enquanto dança em ***Ruína*** (2016).

Fonte: Embaúba Play.

Após a conclusão da declamação, o filme realiza um corte abrupto que rompe com a unidade anterior. Surge então a imagem granulada de uma cachoeira, onde uma mulher se banha enquanto dança. Nesse momento, a voz de Bethânia, agora em *off*, recita o poema Prece (1976), de Fernando Pessoa, escrito entre 1921 e 1922. O encerramento abre uma camada poética adicional, em que imagem e som não mais se sobrepõem diretamente, mas dialogam à distância, evocando outras dimensões da experiência sensível.

O imprevisto como força criativa

Em depoimento concedido ao canal Curta Kinoforum durante o 27º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, Gabraz (2016) explica que o registro fazia parte do processo de criação de um longa-metragem sobre a família e a infância da atriz social. O projeto incluiria a participação de Caetano Veloso[438] e de outras pessoas do círculo íntimo da artista. Entretanto, o longa acabou transformado em curta, reconfigurando os limites da obra e evocando de maneira decisiva as circunstâncias da filmagem.

Esse dado revela como *Ruína* é fruto de uma reorientação criativa. O que inicialmente poderia ser apenas material de pesquisa ou preparação para um filme maior acabou assumindo vida própria. A transformação do longa em curta demonstra como a dimensão do imprevisto não se restringe ao registro em si, mas também ao processo de produção e à forma final da obra.

Assim, a *mise-en-scène* de Ruína não é apenas resultado da interação entre câmera, atriz social e ruídos, mas também de uma contingência histórica do projeto. O gesto de transformar o que seria secundário em obra principal reforça a concepção do imprevisto como motor criativo.

A singularidade de *Ruína* reside na maneira como o imprevisto é absorvido pela *mise-en-scène*. Ramos (2011) afirma que a encenação documental pode ser concebida a partir das relações estabelecidas entre documentarista, ator social e contexto, especialmente em situa-

438 | Caetano Veloso, irmão de Maria Bethânia e também cantor, é ator social de outro filme de Gabraz: *Ruído* (2018).

ções que não são rigidamente planejadas. Para ele, a ação "se desenrola livre no transcorrer indeterminado da tomada" (Ramos, 2011, p.8), podendo adquirir força estética própria diante da câmera.

Essa concepção encontra ecos no filme de Gabraz, no qual as reações de Bethânia às interferências externas tornam-se tão relevantes quanto a declamação em si. Ao permanecer em cena, a atriz social não apenas declama um texto literário, mas interage com o ambiente, negociando sua presença diante da câmera e do mundo ao redor.

Bordwell e Thompson (2013) reforçam que a *mise-en-scène* não precisa estar vinculada ao controle absoluto da cena. Para os autores, o cineasta pode estar aberto a eventos não planejados, o que pode ser ainda mais apropriado no documentário do que na ficção. No caso de *Ruína*, a abertura ao acaso é não apenas um recurso técnico, mas um gesto estético que define a obra.

A incorporação do ruído, do fora de campo e da presença da equipe desestabiliza a expectativa de transparência do registro documental, revelando as costuras da própria filmagem. Tal escolha aproxima-se das proposições de Bazin (2013), que defendia o valor da ambiguidade e da abertura da imagem fílmica como modos de manter o contato com o real.

Desse modo, ao expor os vestígios do processo de filmagem, *Ruína* reafirma a condição do documentário como um espaço de negociação entre a realidade e suas formas de inscrição cinematográfica no mundo. A ambiguidade resultante não fragiliza o vínculo com o real, mas o intensifica, ao tornar visíveis as condições concretas de sua produção e ao assumir o fora de campo e o ruído como componentes ativos da experiência fílmica.

O rosto em quadro e a *mise-en-scène* documental

A centralidade do rosto de Maria Bethânia constitui um dos princípios formais que organizam a *mise-en-scène* de *Ruína*. A câmera mantém-se próxima, privilegiando enquadramentos em primeiro plano e *close-up*, o que desloca o interesse da performance vocal para a dimensão expressiva do rosto. A imagem passa a registrar não apenas a declamação do texto poético, mas também os intervalos, as pausas e as reações que se produzem diante das interferências sonoras do fora de campo.

A permanência do rosto em quadro, associada à duração do plano, produz um efeito de continuidade que intensifica a percepção do tempo da filmagem. A ausência de cortes impede a reorganização posterior da ação, fazendo com que as variações expressivas ocorram diante do espectador sem mediação do corte. Nesse sentido, o rosto funciona como um índice temporal, no qual se inscrevem as oscilações entre concentração, interrupção e retomada da leitura do poema.

Aumont (2008) observa que a encenação cinematográfica não se define apenas pela disposição dos elementos em cena, mas também pela forma como esses elementos são revelados, ocultados ou mantidos em suspensão pela câmera. Nessa perspectiva, o rosto de Bethânia

não atua apenas como um veículo expressivo previamente controlado, mas como um campo de inscrição do acaso. Nele se registram os pequenos gestos involuntários, as pausas inesperadas, os olhares que se desviam da câmera e reagem aos sons que atravessam a cena, tornando visível a tensão entre intenção performática e acontecimento imprevisto.

Essa escolha formal aproxima-se das reflexões de Bazin (2013) sobre a preservação da ambiguidade no registro cinematográfico. Ao sustentar o plano e evitar a fragmentação da cena, o filme mantém abertas as possibilidades de sentido, permitindo que as reações da atriz social coexistam com os acontecimentos imprevistos do ambiente. O rosto não é isolado do contexto, mas continuamente atravessado por ele.



Figura 3: Variações do rosto de Maria Bethânia em ***Ruína*** (2016).
Fonte: Embaúba Play.

A articulação com o pensamento de Deleuze (1985) permite compreender o *close-up* como um operador de intensificação afetiva. Em *Ruína*, no entanto, essa intensificação não se dá por meio da abstração do rosto, mas pela sua exposição constante às contingências da situação documental. Os afetos emergem da relação entre expressão facial, duração e interferência sonora, preservando a materialidade do acontecimento filmado.

Por sua vez, a manutenção do rosto em quadro reforça uma concepção de *mise-en-scène* baseada no fluxo da situação, conforme sugere Oliveira Jr. (2013). A cena não se organiza em função de uma performance idealizada, mas da convivência entre o texto declamado e as condições concretas da filmagem. O rosto torna-se, assim, o ponto de conexão entre controle e imprevisibilidade, concentrando a dinâmica relacional que estrutura o filme.

Em *Ruína*, a permanência do rosto em quadro não constitui apenas uma escolha estética, mas um dispositivo central de organização da *mise-en-scène* documental. Ao sustentar a duração do plano e expor o rosto às contingências do ambiente, o filme desloca o foco da performance controlada para a experiência do acontecimento, fazendo do rosto o lugar onde se articulam tempo, afeto e imprevisibilidade. Desse modo, a imagem do rosto concentra e constrói uma *mise-en-scène* fundada menos na encenação prévia do gesto e mais na abertura ao que irrompe no curso da filmagem.

Considerações finais

A análise de *Ruína* (2016) permite compreender como o cinema documental pode reinventar sua própria *mise-en-scène* ao acolher o imprevisto como parte constitutiva da obra. O curta de Gabraz não se limita a registrar uma declamação de Maria Bethânia, mas expõe as condições de sua realização, transformando ruídos, interrupções e interações em elementos estéticos centrais.

Ao fazê-lo, o filme rompe com a expectativa de transparência do registro documental e afirma uma poética baseada no acaso. O que poderia ser considerado falha ou material descartável é incorporado como núcleo expressivo da obra, evidenciando que a *mise-en-scène* pode se constituir tanto pela preparação quanto pela abertura às circunstâncias imprevistas.

Dessa forma, *Ruína* exemplifica uma tendência do documentário contemporâneo a valorizar o encontro entre cineasta, ator social e contexto, mostrando que o rosto em quadro não é apenas superfície, mas espaço de inscrição de uma experiência imprevisível. O curta, ao permanecer fiel ao acaso, alcança uma força estética essencial que ressoa com as reflexões de Ramos (2011), Bordwell e Thompson (2013), Aumont (2008), Bazin (2013), Deleuze (2018) e Oliveira Jr. (2013), reafirmando a vitalidade do documentário como campo de experimentação cinematográfica.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BARROS, Manoel. *Ruína*. In: Ensaios fotográficos. São Paulo: Leya, 2000.

BAZIN, André. *Montagem proibida*. In: O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema:* uma introdução. São Paulo: Edusp, 2013.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

GABRAZ. Gabraz | 27º Curta Kinoforum. YouTube, 24 out. 2016. Disponível em: https://www.youtube.

com/watch?v=IApbBlrOno0. Acesso em: 6 abr. 2025.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema*: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

PESSOA, Fernando. *Prece*. In: O eu profundo e os outros eu. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène do documentário*. Cine Documental, v. 5, p. 11, 2011.

Um barão alemão na Amazônia: cem anos de Urwelt im Urwald (1925)[439]

A German Baron in the Amazon: one hundred years of Urwelt im Urwald (1925)

Rodrigo Campos Castello Branco[440]
(Mestre – Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf)

Resumo: Na década de 1920, o cineasta alemão Adolf von Dungern realizou duas viagens ao Brasil com o objetivo de filmar a fauna da região amazônica, das quais resultaram dois longas-metragens e sete curtas-metragens. Este artigo tem como propósito apresentar esse conjunto de filmes à comunidade acadêmica brasileira.

Palavras-chave: Cinema alemão, Cinema silencioso, Expedição cinematográfica, Documentário, Amazônia.

Abstract: In the 1920s, the German filmmaker Adolf von Dungern undertook two journeys to Brazil with the aim of filming the fauna of the Amazon region, resulting in two feature-length films and seven short films. This article seeks to introduce this body of work to the Brazilian academic community.

Keywords: German film, Silent cinema, Film expedition, Documentary, Amazon.

Esse artigo investiga os filmes feitos pelo barão alemão Adolf von Dungern (1870-1939) no Brasil durante a década de 1920. Dungern realizou duas expedições cinematográficas à Amazônia brasileira, nas quais foram feitos dois longas-metragens documentais, *Urwelt im Urwald* (Mundo primitivo na selva), lançado pela Universum Film AG (Ufa) em 1925, e *Am Großen Strom* (No grande rio), lançado pela Terra Film AG em 1930. Além desses filmes, dois curtas-metragens foram produzidos em 1927 a partir das imagens feitas na primeira expedição e cinco curtas entre 1930 e 1931 a partir da segunda expedição. Ao todo, são nove títulos assinados por Adolf von Dungern sobre a Amazônia brasileira, cujo foco principal foi retratar a fauna local. Seus filmes, no entanto, não chegaram a entrar nos cânones da historiografia alemã, permanecendo até hoje relativamente esquecidos e infelizmente pouco preservados em sua integridade material. No Brasil, as expedições de Dungern são completamente desconhecidas. Através de uma perspectiva transnacional para acessar a relação da história conjunta do cinema brasileiro e alemão (FUHRMANN, 2019), o objetivo desse artigo é de resgatar a história dos filmes de Adolf von Dungern, entendendo as imagens e sua produção como parte relevante da produção visual sobre o território brasileiro, em especial da região Amazônica.

439 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Mesa Amazonas: Filmes culturais e o extravismo visual alemão.
440 | Bacharel em Cinema pela PUC-RJ e Mestre em Artes pelo programa Patrimônio Audiovisual (*Filmkulturerbe*) da Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, em Potsdam (Alemanha).

Os dois longas-metragens de Adolf von Dungern são hoje considerados perdidos, restando apenas pequenos fragmentos de cada título, que somam cerca de dez minutos de imagens preservadas por filme. Por isso, a pesquisa se deu baseou em materiais secundários como: cartelas de censura, matérias de jornais, artigos em revistas especializadas de cinema, documentos de pré e pós-produção, correspondências e em três livros publicados por quatro membros da primeira expedição (DUNGERN e BONSELS, 1931; HEYE, 1929; RANGNOW 1939). A partir desses documentos diversos, foi possível reconstruir parcialmente a narrativa dos filmes, suas histórias de produção e o desenrolar das viagens. Além disso, foi possível entender de que forma os filmes foram exibidos e recebidos pela crítica alemã no contexto das suas estreias.

Dungern

Adolf Alexander Hermann von Dungern nasceu em 24 de julho de 1870 no Schloss Halburg em Volkach am Main e faleceu em 29 de setembro de 1939 em Berlim. Ele nasceu numa família nobre de barões que remonta sua relação com a nobreza alemã desde meados do século XVIII. Seguindo os passos de membros da família, Adolf von Dungern ingressou na cavalaria do exército em 1891, onde construiu carreira até se aposentar em 1912 como chefe de cavalaria [*Rittmeister]*.[441]

As motivações da sua mudança profissional para a indústria cinematográfica são desconhecidas. No entanto, em Dezembro de 1919 ele se torna diretor do departamento científico da empresa cinematográfica Decla Bioscop AG. A principal atividade do departamento era a realização de filmes educacionais, visando apresentar ao público dos cinemas alemães conteúdo científico de forma popular e atrativa. Enquanto diretor do departamento, Adolf von Dungern coordenou a produção da série *Natur im Film* (Natureza em Tela), que lançou quarenta e dois curtas-metragens entre 1920 e 1923, a maioria com direção também assinada por ele. O principal tema dos filmes da série era o mundo animal, em especial a fauna regional alemã, principalmente insetos e répteis.

A primeira expedição (1924-1925): *Urwelt im Urwald*

Em 28 de Maio de 1924, o barão Adolf von Dungern embarca a bordo do vapor *Bayern* em Hamburgo, acompanhado de August Brückner (1889-1929) e Alfred Zawadski, responsáveis pela fotografia; Rudolf Ragnow (1889-1939), entomólogo, contratado como consultor biológico; e Waldemar Bonsels (1880-1952), para fazer a consultoria literária. Já no Brasil e completando a equipe estava Otto Bertram (1881-1964), zoólogo e taxidermista, que havia trabalhado no zoológico do Museu Goeldi em Belém do Pará entre 1909 e 1914, contratado para capturar e taxidermizar animais. Em 18 de Junho de 1924 chegam ao Rio de Janeiro, onde são recepcionados pela imprensa local, que os saudou como "cientistas alemães" em "missão cinematográfica", com o objetivo de filmar a fauna e flora nacionais.[442] Em 8 de Agosto de 1924, chegam em Belém do Pará, depois de viajar com os vapores *João Alfredo* e *Itaberá*.[443]

441 | Landesarchiv Baden-Württemberg – Generallandesarchiv Karlsruhe, ficha pessoal militar, 456 E Nr. 16314.
442 | O Bayern entrou e saiu – Chegou ao Rio a missão cinematographica da Duta Bioskop-Ufa, de Berlin. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1924, p. 4.
443 | Scientistas allemães na Amazonia. *Folha do Norte*, Belém, 9 de agosto de 1924, p. 3.

Durante o tempo que permanecem em Belém, fazem expedições curtas de um dia para filmar na floresta ao redor da cidade, como na região de Utinga, sempre acompanhados pelo guia local José Sevilliano.[444] Em Outubro, viajam para a Ilha de Marajó, onde se hospedam na Fazenda Jilva, pertencente a João Baptista Ferreira Penna, onde passam cerca de um mês. Em Dezembro embarcam de Belém para Santarém, onde ficam também pouco menos de um mês. Em 21 de Fevereiro de 1925, saem de Belém para Recife[445] e em 3 de Março a bordo do *Else Hugo Stinnes 15* com destino a Hamburgo, encerrando a expedição.[446]

Em 15 de Outubro de 1925, estreia o filme *Urwelt im Urwald*, na sala de cinema Mozartsaal, localizada na Nollendorfplatz, bairro de Tempelhof-Schöneberg em Berlim. *Urwelt im Urwald* foi considerado pela crítica especializada uma obra-prima, um exemplo singular do potencial estético do filme educativo alemão. Além disso, foi valorizado pela representação autêntica de uma natureza tropical exótica e primitiva, recebendo uma acolhida crítica amplamente positiva e praticamente unânime. O filme ficou em cartaz por um mês em Berlim no circuito comercial, até 12 de Novembro. Depois, foi exibido em espaços educativos e científicos, acompanhado de palestras que comentavam as imagens e questões zoológicas.

Infelizmente, não foi possível localizar o filme completo, que é portanto considerado como perdido. No entanto, foram localizados fragmentos do filme, preservados no Hugh M. Hefner Foundation Moving Image Archive, na Universidade do Sul da Califórnia (USC, Estados Unidos da América). Se tratam de três filmes curtos de cerca de 3 minutos, versões compactadas de três partes de *Urwelt im Urwald*. Esses foram vendidos pela Ufa ao mercado estado-unidense e distribuídos pela Film Featurettes Inc. sob o nome de *Ufagrams*. Essas são as únicas imagens em movimento de *Urwelt im Urwald* e podem ser entendidas como versões originais do filme editadas para o mercado estrangeiro (BOHN, 2013, p. 70-71).

Logo, a partir de materiais não-fílmicos, especialmente a cartela de censura[447] e publicações da época (MENDEL, 1925), é possível fazer uma reconstrução textual de *Urwelt im Urwald*. *A* versão da estreia tinha 7 partes, com 2.115 metros, o que teria resultado em 78 minutos de exibição. O foco do filme é na fauna amazônica. Diferente de outros filmes na Amazônia brasileira do período ou mesmo do próprio gênero do *travelogue*, Dungern escolhe não retratar processos produtivos, atividades econômicas ou vistas urbanas, mas se concentra em mostrar detalhes de espécies ou grupos biológicos. Por exemplo, ganham destaque no filme as formigas-saúvas, as piranhas, um grupo de beija-flores, um bicho-preguiça e aves variadas. O elemento humano mais presente são os vaqueiros do Marajó, especialmente em cenas de manejo de animais e em uma caçada a jacarés.

A partir das imagens realizadas na Amazônia brasileira durante essa expedição, a Ufa lançou, em 1927, dois curtas-metragens. Como era de praxe na época, os filmes foram adaptados em versões mais curtas, destinadas tanto à exibição no circuito comercial – como filmes de abertura de sessões – quanto a apresentações em espaços não comerciais. Infelizmente

444 | O único a mencionar o seu nome completo é Rudolf Rangnow (RANGNOW, 1939), que se refere a ele como "José Sevilliano". Infelizmente não foi possível encontrar mais informações sobre ele, nem mesmo sobre a grafia correta do seu nome (considerando o "L" duplo como incomum na língua portuguesa).
445 | O 'Itapema' volveu ao Sul. Folha do Norte, Belém. 22 de fevereiro de 1925, p. 8.
446 | Viajantes. *Jornal do Recife*, Recife, 6 de março de 1925, p. 8.
447 | Bundesarchiv (BArch), R 9346-I/7348.

também perdidos, *Allerhand brasilianische Tierformen* (Formas de animais brasileiros)[448] é uma versão reduzida do filme original, enquanto *Die Madonna von Belem (Pará, Brasilien)* (A Madona de Belém)[449] acompanha o Círio de Nazaré de 1924.

A segunda expedição (1929): *Am großen Strom*

Em 29 de Maio 1929, Adolf von Dungern embarca no vapor *Anatolia* em sua segunda viagem à Amazônia brasileira, de onde volta com o filme *Am großen Strom*, lançado pela Terra Film AG em Março de 1930 nos cinemas. Ele leva uma equipe semelhante da primeira, também com Otto Bertram e Rudolf Rangnow como consultores biológicos, mas dessa vez levando sua recém-esposa, Erika von Dungern (1894-1974) e um novo fotógrafo, Otto Baecker (1898-1970). A equipe chega direto em Belém em 21 de Junho de 1929.[450] Dessa vez, a expedição se estabelece em Óbidos, onde uma casa que serviu de base para a expedição, de onde partiam para expedições diárias ou viagens curtas.[451]

O filme tem diversas afinidades com *Urwelt im Urwald*, tendo seu foco também na fauna local. De fato, *Am großen Strom* traz cenas semelhantes ao seu filme anterior no Brasil, como a caçada aos jacarés, as aves nas planícies alagadas e o bicho-preguiça. No entanto, Dungern se arriscou a ir além de um filme sobre animais, ao retratar uma família de ribeirinhos, filmando o cotidiano deles em casa, a colheita do açaí e uma viagem de canoa até Belém do patriarca Fernando e seu filho Manoel.[452] O filme estreia em 10 de Março de 1930 com muito menos alarde que *Urwelt im Urwald* e com uma recepção mista. Embora tenha havido um consenso de que as imagens de animais e paisagens continuavam impressionantes, algumas críticas apontaram um filme como monótono e apenas uma releitura de seu filme anterior.

A partir desse filme foram montados cinco curtas-metragens. O primeiro, *Vogelparadies im Delta des Amazonas* (Paraíso das aves no Delta do Amazonas),[453] também foi lançado pela Terra em 1930. No ano seguinte, a I.G. Farbeindustrie Aktiengesellschaft lançou quatro filmes como "episódios" da expedição, a saber, *Das brasilianische Faultier* (O bicho-preguiça brasileiro)[454], *Familien-Idyll im Urwald am Amazonas* (Idílio familiar na selva amazônica)[455], *Vögel am Amazonenstrom* (Aves no rio Amazonas)[456] e *Krokodiljäger am Amazonas* (Caçadores de crocodilos no Amazonas).[457] Dentre eles, há uma cópia 16mm de *Krokodiljäger* no arquivo de filmes do Arquivo Nacional Alemão (Bundesarchiv-Filmarchiv), que também possui cópias de *Familien-Idyll* e *Vögel am Amazonenstrom*, esses já digitalizados. Já que *Am großen Strom* também é um filme considerado perdido, essas são as imagens mais longas que sobrevivem das duas expedições de Adolf von Dungern ao Brasil e servem como registros importantes de sua abordagem visual e intenção documental.

448 | BArch, R 9346-I/11703.
449 | BArch, R 9346-I/11510.
450 | Os que estudam a Amazonia. *Folha do Norte*, Belém, 22 jun. 1929, p. 2.
451 | Missão scientifica. *Folha do Norte*, Belém, 15 de dezembro de 1929, p. 2.
452 | BArch, FILMSG 1/556.
453 | BArch, R 9346-I/17969.
454 | BArch, R 9346-I/19435.
455 | BArch, R 9346-I/19876.
456 | BArch, R 9346-I/19387.
457 | BArch, R 9346-I/19385.

Considerações finais

Considerando que a grande maioria dos filmes brasileiros do período silencioso se perdeu, resgatar imagens de cineastas estrangeiros feitas em território nacional pode contribuir para o acervo visual desse período. O foco de Adolf von Dungern na região Amazônica, em especial no estado no Pará, possibilita fazer comparações com diretores brasileiros que também filmaram na região no mesmo período – como Thomaz Reis, Silvino Santos, Emílio Kaufmann ou Estanislau de Vasconcelos – assim como com diretores estrangeiros, como Ramon de Baños. Também é possível traçar conexões com outros cineastas alemães que fizeram filmes na Amazônia brasileira, tendo sempre como ponto de partida Belém do Pará, como o etnólogo Theodor Koch-Grünberg, assim como August e Pola Brücker (WELPER, 2024), Edgar e Franz Eichhorn (FUHRMANN, 2026).

Considerar a atuação de cineastas estrangeiros no Brasil pode nos levar a pensar sobre a questão do extrativismo visual, justamente o tema da SOCINE 2025, onde esse trabalho foi apresentado. No caso de Adolf von Dungern, é necessário também pensar sobre o extrativismo material. Além de empreender as expedições para realizar filmes, Adolf von Dungern também exerceu a atividade de caça, captura e compra de animais selvagens. Após as duas expedições, transportou de volta para a Alemanha animais vivos e mortos. Em 1925, por exemplo, faz uma doação de mais de cem animais vivos ao Jardim Zoológico de Berlim, além de outras cem espécimens ao Museu de História Natural de Berlim, doação essa que vai novamente se repetir em 1930. Em minha dissertação de mestrado (CAMPOS CASTELLO BRANCO, 2026), discuto de que forma isso foi uma continuidade do pensamento e prática do colonialismo europeu, que se beneficiou da colonização para estudar os povos e a natureza fora de suas fronteiras, ao também roubar artefatos e capturar e transportar animais, plantas e minerais para seus museus e instituições científicas. Embora o Brasil nunca tenha sido uma colônia oficial da Alemanha, a relação entre ambos foi marcada por fantasias coloniais e pela reprodução de práticas de dominação simbólica (ZANTOP, 1997). Essas práticas persistiram mesmo após o fim do império colonial alemão (1884-1919), como demonstra a atuação de Adolf von Dungern na década de 1920, baseada em pressupostos racistas e no apagamento de narrativas e imaginários nativos.

Em suma, esse artigo é uma primeira apresentação dos filmes de Adolf von Dungern à comunidade acadêmica brasileira, tendo em mente que há muitas vertentes dessa(s) história(s) a serem desvendadas, desmembradas e analisadas, especialmente as nuances entre o fazer cinema e o fazer ciência, atravessadas pelo olhar colonial.

Referências

BOHN, Anna. *Denkmal Film*. Band 1: Der Film als Kulturerbe. Köln: Böhlau, 2013.

CAMPOS CASTELLO BRANCO, Rodrigo. *Film und Fang am Amazonas: Reconstruction of the Wildlife Film Expedition Urwelt im Urwald (1925).* Potsdam: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2026.

DUNGERN, Adolf von; BONSELS, Waldemar. *Brasilianische Tage und Nächte*. Berlin: Hobbing, 1931.

FUHRMANN, Wolfgang. *Transnational Film History? Um Cinema Teuto-Brasileiro*. In: FINGER, A.; KATHÖFER, G.; LARKOSH, C. (org.). *KulturConfusão: On German-Brazilian Interculturalities.* New York;

Berlin: de Gruyter, 2019, p. 179-197.

FUHRMANN, Wolfgang. *From Franz to Francisco Eichhorn*: The Multiple Careers of a German-Brazilian Filmmaker. In: SANDBERG, C.; EBBRECHT-HARTMANN, T. (org.). *Travelers, Passengers, and Other Grenzgänger:innen: Reviewing German Film History from the Margins.* Berghahn Books, no prelo [2026].

HEYE, Artur. *Filmjagd auf Kolibris und Faultiere: Nach brasilianischen Tagebuchblättern eines Kurbelmannes*. Berlin: Safari-Verlag, 1929.

MENDEL, Georg Victor. *Urwelt im Urwald*. Berlin: Lichtbild-Bünhe, 1925.

RANGNOW, Rudolf. *Tropenpracht und Urwaldnacht: Auf Tierfang am Amazonas*. Leipzig: Gustav Wenzel & Sohn, 1938.

WELPER, Elena. *Pioneira por acaso:* Pola Bauer Adamara e o Kulturfilm amazônico. In:

ROTHFUSS, D. (org.). *Esperança e Saudade: História das mulheres imigrantes de língua alemã no Brasil.* São Paulo: Instituto Martius-Staden, 2024, p. 185-209.

ZANTOP, Susanne. *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.

Narrativas seriadas nacionais em VoDs: os gêneros como estratégias de representação do Brasil.[458]

National´s serial narratives and VoDs: genres as strategies for representing Brazil.

Rodrigo Cazes Costa
(Doutor-Universidade Federal Fluminense)[459]

Resumo: O texto, por meio da análise de três narrativas seriadas nacionais exibidas em VoDs não-segmentados brasileiros no ano de 2024, parte da hipótese que a categoria de nacional, também utilizada muitas vezes por esses VoDs como uma classificação genérica, comporta variadas interpretações a partir das escolhas genérico-narrativas utilizadas nessas produções.

Palavras-chave: gêneros narrativos, narrativas seriadas, VoD, audiovisual brasileiro.

Abstract: This text, through the analysis of three national serial narratives shown on non-segmented Brazilian VoDs in 2024, starts from the hypothesis that the category of "national," also often used by these VoDs as a generic classification, allows for varied interpretations based on the generic-narrative choices used in these productions.

Keywords: genre, serial narratives, VoD, brazilian audiovisual.

O Brasil representado pelo seu audiovisual.

A representação da história nacional (MORETTIN,1997), das identidades nacionais, enfim, o questionamento do que seria o Brasil (ou os brasis) e de como representar essa jovem nação que está situada na periferia do capitalismo sempre foi um questionamento do cinema e do audiovisual produzidos no país. Este questionamento também sempre esteve presente em outras manifestações artísticas brasileiras. No cinema e no audiovisual, no entanto, apresenta particularidades. O cinema é, de todas, a arte que exige maiores recursos financeiros para ser produzida. Num país como o Brasil isso sempre se constituiu num desafio: como arregimentar capital para produzir e distribuir produtos audiovisuais brasileiros ao mesmo tempo em que se compete com a indústria cinematográfica dos países ricos? Esse desafio permanece até os dias de hoje, mesmo quando as salas de cinema já não são mais o lugar central de distribuição da produção audiovisual mundial, sendo, paulatinamente, substituída pelos VODs. No Brasil, ao

458 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 61:narrativas seriadas e gêneros audiovisuais.
459 | Professor associado do curso de Produção Cultural da UFF em Rio das Ostras.

contrário dos EUA e da Europa, a TV aberta sempre ocupou esse local de plataforma privilegiada na produção e distribuição de conteúdo audiovisual nacional, já que o cinema brasileiro sempre foi marginal em termos de consumo do público brasileiro. A telenovela, espécie de narrativa seriada, formatava pelo audiovisual o imaginário nacional, função que no audiovisual dos EUA cabia às produções cinematográficas de Hollywood.

A discussão sobre como representar o Brasil no cinema vem desde os anos 1920, quando a revista Cinearte defendia como modelo estético de representação para o cinema brasileiro o cinema produzido à época em Hollywood. Essa discussão de como deve ser a estética do cinema e do audiovisual brasileiros sempre volta de tempos em tempos. No período da produção do cinema brasileiro conhecido como retomada, a partir de meados dos anos 90 até o início dos anos 2000, havia uma reivindicação de que a estética do cinema brasileiro apagaria os traços de vulgarização presentes numa produção popular existente nos 70/80, abrigada sob rótulo inexato de "pornochanchada".

Nos anos 2020, a discussão sobre a representação e a estética das produções nacionais ainda é válida num mundo cada vez mais globalizado? A discussão das identidades locais e globais e sua dialética não são novas, mas este trabalho busca entender como ela se dá pela investigação de como três produções brasileiras[460] de narrativas seriadas exibidas em VoDs não-segmentados representam o Brasil.

A biografia de Ayrton Senna, herói nacional.

Senna é uma narrativa seriada da Netflix, VoD não-segmentado norte-americano que opera no Brasil desde 2011. Narra a vida do ex-piloto de F1 brasileiro Ayrton Senna, falecido em 1994 e elevado ao status de herói nacional.

A série é dividida em capítulos com nome simples: *Vocação*, *Determinação*, *Ambição*, *Paixão*, *Herói*, *Tempo*. Cada capítulo aborda uma característica e um período da vida de Ayrton Senna.

No início do primeiro episódio, *Vocação*, símbolos nacionais são mostrados. Um bairro da periferia de São Paulo está enfeitado de verde e amarelo para torcer por Senna numa corrida de F1, aquela que seria a sua última, em maio de 1994. Senna é um representante do povo brasileiro no estrangeiro. Retornando ao início da carreira de nosso herói, a narrativa mostra quando ele é penalizado na disputa do mundial de Kart em Estoril, Portugal. O brasileiro, o sul-americano, é roubado pelo dirigente europeu, que, à última hora, altera o regulamento do campeonato. Mas seu pai, um próspero industrial paulista, diz a ele que não se exalte, que a sua parte ele já havia feito na pista.

No segundo episódio, *Determinação*, Ayrton confronta, na Fórmula 3 inglesa, o britânico Martin Brundle, que se utiliza de um motor proibido na categoria, para derrotar o brasileiro. O episódio mostra um grupo de torcedores britânicos no autódromo semelhantes a hooligans de

460 | O artigo não se prende a uma definição jurídica de produto audiovisual brasileiro conforme as normas da ANCINE, mas sim a produções desenvolvidas no Brasil, com equipes brasileiras e falados em português.

futebol, com as suas bandeiras da Union Jack e expressões de ódio no rosto. Ao questionar seu chefe de equipe sobre o uso irregular de equipamento por Brundle Senna recebe a resposta de que não adianta protestar, já que ele representa a Grã-Bretanha.

Numa cena paradigmática da ligação de Senna com o Brasil ele recebe, enquanto vive na Inglaterra, uma caixa com vários objetos vindo do Brasil. Duas garrafas de Guaraná Antártica, um símbolo nacional, mas também uma propaganda do produto e uma fita com músicas brasileiras que faziam sucesso à época. Há também um breve plano mostrando a manchete de um jornal brasileiro que faz menção ao movimento das Diretas Já. O herói mantém uma conexão afetiva constante com a sua pátria.

A série busca sempre enaltecer a mitologia do herói nacional, um representante do povo brasileiro (mesmo sendo rico de nascença) em meio aos europeus que sempre tentam trapaceá-lo e aos quais ele derrota com a sua meritocracia e ética de trabalho.

Em termos estéticos *Senna* busca emular o que seria o padrão internacional contemporâneo de um filme comercial. Planos com uma duração bastante curta, quase sempre menor que vinte segundos, muito uso do campo e contracampo e planos sem profundidade de campo. Tudo para fazer com que o espectador preste atenção nas informações que são importantes para o desenvolvimento da narrativa.

A estética da série tem uma dimensão contemporânea e cosmopolita porque Senna é um produto da Netflix para o mercado global. O nacional em Senna diz respeito à semântica da série, a ser falada em português e à equipe contratada para a produção, mas, em termos de produto, a busca é por uma estética que faça a série palatável para um mercado audiovisual internacional de massas. Não existe o pensamento em desenvolver uma estética que represente um estilo brasileiro de produção audiovisual. O nacional aqui é um dado que se mobiliza para atingir um mercado, não só, global, pois o próprio mercado de massas brasileiro pede a estética que há em Senna.

A favela e o audiovisual brasileiro

A teoria dos gêneros narrativos de ALTMAN (1984,1999), em sua primeira versão, fala sobre os aspectos semânticos e sintáticos dos gêneros. Um gênero ocorre quando, em uma série de produtos audiovisuais, há uma junção desses dois elementos a ponto de formar um ciclo e, após, um gênero que se cristaliza. Os filmes de favela no Brasil existem desde pelo menos o clássico filme perdido de Humberto Mauro *Favela dos meus amores* (1935) passando pelo neorrealismo de Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), o cinemanovismo de *Cinco vezes favela* (1962) e a sátira de *Ladrões de cinema* (1977) trouxeram a semântica da favela carioca, em variados gêneros, para a cinematografia brasileira enquanto uma de suas mais características paisagens.

A partir dos anos 1990, com a Retomada do cinema brasileiro, a favela carioca como semântica do cinema nacional deve agora sofrer uma atualização por meio de uma estética que busca ser cosmopolita, internacional, inserindo esses produtos culturais audiovisuais num

duplo circuito de consumo, pautado por uma estética que agradará tanto o mercado interno quanto o externo. No mercado interno essa estética será o traço de uma produção audiovisual nacional vista como moderna, de qualidade, em contraposição a uma estética cinematográfica nacional vista como signo de um subdesenvolvimento também nessa área.

A continuação de *Cidade de Deus*, filme símbolo dessa nova forma de representar a favela carioca, se dá não na forma de um novo longa-metragem a ser lançado nas salas de cinema, mas sim em uma narrativa seriada exibida pelo VoD da Warner Bros., HBO MAX. Arquitetada como uma coprodução da O2 com a Warner, *Cidade de Deus, a luta não para* se passa alguns anos depois do final da narrativa original, em que o protagonista do primeiro filme, o fotógrafo Buscapé (Alexandre Rodrigues) agora é um fotojornalista estabelecido trabalhando para um grande jornal carioca.

Cidade de Deus, a luta continua, busca conjugar a ambientação da favela com o gênero criminal, assim como o filme de 2002, mas a ênfase no crime e na violência é maior, já que fazem parte permanente do cotidiano das favelas com graus de crueldade cada vez maiores em relação às épocas narradas no filme de 2002. A recepção da crítica à narrativa seriada foi boa[461], colocando a narrativa seriada como uma digna sucessora da mitologia instaurada pelo filme *Cidade de Deus* e da favela como cenário fundamental na história do audiovisual brasileiro.

Sutura: as séries médicas no audiovisual brasileiro

As narrativas seriadas sobre médicos e hospitais são uma tradição antiga na televisão norte-americana, pelo menos desde os anos 60. *Dr. House (House M.D* 2004-2012*, Plantão médico (E.R,* 1994-2009*)*, *Grey´s Anatomy*, 2005 até os dias de hoje e várias outras trabalharam com o imaginário estadunidense acerca da medicina e dos grandes hospitais do país como cenário de narrativas variadas envolvendo tanto as vidas dos doentes quanto dos profissionais de saúde,

Se forem analisadas especificamente as narrativas seriadas sobre médicos, em suas estruturas de dramaturgia, misturam o subgênero drama médico com outros gêneros, como o de narrativas de detetives, no caso de *Dr. House* ou das narrativas criminais, no caso de *Sutura*. Essa mistura de gêneros é o que há de mais comum nas narrativas audiovisuais desde a época da Hollywood clássica e busca ampliar o escopo do público que estará interessado nessas narrativas.

As séries médicas na televisão brasileira são desenvolvidas a partir da influência da indústria audiovisual norte-americana. Mas como adaptar essa semântica à realidade do sistema de saúde brasileiro, bastante diferente daquela do sistema de saúde norte-americano?

Sutura, produzida em parceria pela Boutique Filmes e o Amazon Prime Video, procura inserir-se no rol de narrativas seriadas sobre médicos e hospitais na produção audiovisual internacional, buscando relacionar essa temática a outro gênero caro ao espectador brasileiro: o gênero criminal. A opção é por ambientar a série na cidade de São Paulo, mas as referências à

461 | Pesquisa feita nos sites *Omelete*, *Plano Crítico* e no jornal *O Globo*.

cidade são bastante opacas na narrativa. São Paulo, em *Sutura*, é uma metrópole global como várias outras. Não há uma identidade semântica clara de São Paulo durante a narrativa de *Sutura*.

A série se organiza por meio do conflito entre uma cirurgiã consagrada, Dra. Mancini (Cláudia Abreu) que se encontra numa fase decadente da carreira e Ícaro (Humberto Martins) jovem negro oriundo da periferia paulistana que começa a residência no hospital onde a cirurgiã trabalha, um hospital particular, São Dimas, destinado às classes mais ricas da sociedade. Cada um dos protagonistas possui polos opostos que irão organizar o conflito dramático da narrativa: mulher/homem; branca/negro; rica/pobre; experiente/novato.

Os conflitos étnicos, de classe e éticos formarão o núcleo da narrativa em que o hospital São Dimas e a interação entre seus médicos, residentes, executivos e pacientes funciona como um microcosmo da sociedade brasileira. Em outro polo da narrativa há o crime organizado. Uma facção criminosa, cuja inspiração parece ser o PCC paulistano, começa a utilizar o porão do hospital como um local para o tratamento clandestino de criminosos procurados pela polícia.

Das três narrativas seriadas analisadas *Sutura* é a que mais busca emular uma estética "globalizada", que possa fazer com que o produto audiovisual circule amplamente no mercado internacional. Em *Senna* as marcas do Brasil, da identidade nacional, estavam na associação que a figura de Ayrton Senna como piloto de corridas tinha, e, como mito, permanece tendo, com o Brasil; em *Cidade de Deus, a luta continua*, na identidade imediata que a favela carioca possui com o Brasil. Em *Sutura* essas marcas identitárias são mais discretas.

A tendência das produções audiovisuais em tornarem-se cada vez mais internacionais em termos de financiamento não anula a importância das características locais, regionais e nacionais nelas. Essas características podem servir tanto como uma marca para divulgação das narrativas, uma etiqueta (ALTMAN, 1999) como em *Senna* e *Cidade de Deus, a luta continua* como apenas um dado menos fundamental na equação, como em *Sutura*. O certo é que o conflito entre as características nacionais e internacionais das narrativas, sejam elas da ordem da estética ou da produção, definem a forma do produto audiovisual numa síntese cada vez mais presente.

Presente e futuro

Nas três narrativas seriadas examinadas as equipes de criação são formadas basicamente por homens e mulheres brancas. Essas pessoas são as que dominam o mercado audiovisual no país, mesmo quando as suas narrativas falam sobre pessoas de outras classes sociais, etnias, enfim, falam sobre o outro. Nas produções analisadas há uma nítida vontade em abordar temáticas inclusivas, que passa tanto por necessidades narrativas quanto por uma questão de mercado. Não há mais como haver no Brasil uma produção audiovisual que somente represente negros, mulheres, homossexuais, etc. numa posição subalterna. Ao mesmo, tempo, para boa parte das pessoas oriundas desses segmentos sociais chegar a um posto de produtor ou realizador de produções audiovisuais como as aqui analisadas ainda é algo bem distante.

O diálogo e a tensão entre os elementos nacionais e internacionais das produções audiovisuais brasileiras se estabelecem a partir de três perspectivas: jurídica, semântica e estética. As narrativas seriadas aqui analisadas, todas pertencentes a VoDs não-segmentados estrangeiros que atuam no Brasil, se apresentam como produções brasileiras, feitas com artistas e técnicos brasileiros em maioria, mas não possuem a característica jurídica que as faria serem produtos nacionais, o CPB registrado na ANCINE. Apenas *Sutura* o possui, sendo, então, juridicamente, um produto audiovisual brasileiro.

O imaginário dessas narrativas seriadas me parece, então, contaminado por uma visão do que seria o Brasil operando numa lógica que vem do internacional para o nacional. O cinema e o audiovisual brasileiros sempre operaram, às exceções de sempre, nessa lógica, contaminado por um pensamento que, do internacional, molda o nacional. O discurso de industrialização, sempre presente quando se pensa na história do audiovisual brasileiro, é uma dessas marcas. Por que o Brasil necessitaria de um modelo de produção semelhante ao hollywoodiano? Sátiras como *Carnaval Atlântida* (1952) já demonstravam isso, mas esse discurso parece, até hoje, impregnado no imaginário de boa parte das pessoas que atuam na cadeia da produção audiovisual no Brasil.

No momento em que é discutida no Brasil a regulação dos VoDs e seu mercado o aspecto que mais se debate são as implicações jurídicas e financeiras dessa regulação. Mas a estética, que sempre acompanha as condições materiais de produção, também será implicada, a depender do tipo de regulação, mais ou menos democrática, que haverá. Como os produtos audiovisuais *brasileiros* a serem produzidos e exibidos por esses VoDs irão representar o país será, também, resultante de como se dará essa regulação. Uma estética *brasileira* para representar o Brasil?

Referências

ALTMAN, R. *Film/genre*. London: BFI, 1999.

ALTMAN, R. “A semantic/syntatic approach to film genre”. Cinema journal:, Austin, v.23, n.3, spring. 1984.

MORETTIN, E.V. “A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)”. Anais do Museu Paulista:, São Paulo, V.5, jan.-dez.1997.

Reflexões sobre a hegemonia das escolas estadunidenses de atuação [462]

Considerations on the hegemony of US-American acting schools

Rodrigo Fischer[463]
(Doutor – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: Em 1923, o Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Constantin Stanislavski, realizou uma turnê nos EUA que influenciou teatrólogos como Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner. Esse evento representa uma mudança significativa, simbólica e política nas escolas de formação de atores até os dias atuais. O texto pretende refletir sobre a apropriação dessas escolas em relação ao sistema de Stanislavski e questionar a hegemonia desses "métodos" na atuação para o audiovisual.

Palavras-chave: Atuação no audiovisual; Stanislavski; Hegemonia; Formação de atores.

Abstract: In 1923, the Moscow Art Theatre, directed by Constantin Stanislavski, toured the USA and it had influenced theatre figures such as Lee Strasberg, Stella Adler, and Sanford Meisner. This event represents a significant, symbolic, and political shift in acting schools that continues to this day. This text aims to reflect on the appropriation of Stanislavski's system by these schools and to question the hegemony of these "methods" in film acting.

Keywords: Film acting; Stanislavski; Hegemony; Acting schools.

Introdução

Em 1923, o Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Constantin Stanislavski, realizou uma turnê nos Estados Unidos. Este evento representou um momento significativo na difusão e apropriação do sistema desenvolvido por Stanislavski, que consistiu em um estudo profundo e abrangente sobre a atuação. Durante essa viagem, figuras influentes como Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner foram significativamente impactadas pelos ensinamentos de Stanislavski, levando-os a fundar suas próprias escolas de formação de atores, fundamentadas essencialmente em suas contribuições. Richard Boleslavski, que acompanhava Stanislavski na turnê, também desempenhou um papel importante ao permanecer nos Estados Unidos e, em parceria com Maria Ouspenskaya, estabelecer a renomada American Laboratory Theatre, que teve entre seus alunos Strasberg e Adler.

462 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Proposta Individual.
463 | Professor adjunto no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Atualmente, a maioria das escolas de formação de atores nos EUA, especialmente aquelas voltadas para o cinema, ainda se fundamenta nas pesquisas de Stanislavski, interpretadas principalmente através da perspectiva de Strasberg, Adler e Meisner. No Brasil, apesar da maior diversidade nas abordagens das escolas de formação de atores, é comum que, especialmente nas instituições voltadas ao cinema, as influências de Stanislavski e de seus discípulos se mantenham como referências centrais.

Nesta proposta, desejo refletir sobre essa turnê do Teatro de Arte de Moscou. Refletir sobre a limitação observada na abordagem dos teatrólogos estadunidenses, que se restringiram inicialmente a apenas uma fração da complexa pesquisa de Stanislavski. Essa limitação resultou em um tipo de atuação que prioriza uma formação pautada em interpretações realistas e psicológicas, conforme expresso no célebre "Método" promovido por Strasberg na *Actors Studio*. Nesse contexto, as escolas pouco valorizaram as pesquisas mais avançadas de Stanislavski, como o *método de análise ativa* e os princípios da ação física, que continuaram a ser exploradas, direta ou indiretamente, por Vsevolod Meyerhold e Jerzy Grotowski. Para esta reflexão, os estudos de Arlete Cavaliere e Elena Vássina (2011) serão fundamentais, além de outros textos do próprio Stanislavski (2014 e 2019).

A turnê do Teatro de Arte de Moscou em 1923 nos EUA

Gostaria de refletir sobre a turnê realizada pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) nos Estados Unidos em 1923. Tal acontecimento possui um valor que ultrapassa o âmbito meramente simbólico, configurando-se como uma mudança paradigmática cujos desdobramentos repercutem até os dias atuais, especialmente no campo da atuação para o audiovisual. Para compreender a relevância desse acontecimento, é fundamental considerar, inicialmente, que os mecanismos de circulação da informação no início do século XX eram substancialmente distintos dos que conhecemos hoje. Não havia televisão, tampouco internet, capazes de promover a rápida difusão de ideias e práticas artísticas entre continentes. Nesse contexto, as turnês de grupos teatrais assumiam um papel central na transmissão de saberes, funcionando como vetores privilegiados de intercâmbio cultural. Ao atravessarem oceanos, esses coletivos levavam consigo não apenas espetáculos, mas também novas concepções estéticas, metodologias de trabalho e modos de atuação, contribuindo de forma decisiva para a transformação das práticas teatrais nos territórios que visitavam.

Stanislavski e o TAM já eram conhecidos no velho continente, principalmente depois da montagem do texto *A Gaivota,* de Anton Tchekhov realizada em 1898. A montagem dirigida por Konstantin Stanislavski é considerada um marco fundamental na história do teatro moderno porque redefiniu as formas de atuação e encenação vigentes até então. Após o fracasso da estreia da peça em São Petersburgo, a encenação do TAM revelou não apenas a profundidade psicológica dos personagens e a sutileza do texto, mas apresentou uma forma de atuação, que se distanciava dos princípios declamatórios vigentes até então nos palcos europeus, e apresentava a construção de personagens com mais complexidade psicológica e verossímeis. Ou seja, consolidou princípios do realismo psicológico que influenciam a atuação até os dias de hoje.

As pesquisadoras Arlete Cavaliere e Elena Vássina, no artigo *A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos (2011)*, analisam como o trabalho de Stanislávski chega ao continente americano e se consolida a partir de uma abordagem que enfatiza a dimensão emocional e psicológica do ator. O texto descreve detalhadamente esse processo de difusão. Segundo as autoras, a propagação do "sistema" no Ocidente, especialmente nos Estados Unidos, foi fortemente influenciada por figuras como Richard Boleslávski, que viajou para o país com o Teatro de Arte de Moscou, mas acabou permanecendo ali e se tornou um dos principais divulgadores dos métodos stanislavskianos (CAVALIERE; VASSINA, 2011). Boleslávski fundou o American Laboratory Theatre, onde promoveu uma adaptação do "sistema" às especificidades do contexto estadunidense. Outro nome relevante que permaneceu nos Estados Unidos após a turnê foi Maria Uspénskaia, também vinculada ao American Laboratory Theatre, mas que posteriormente criou seu próprio estúdio.

O texto de Cavaliere e Vassina relata os detalhes dessa árvore genealógica que começa com Boleslávski e Uspénskaia até chegar em outros importantes nomes para formação de atores nos EUA como Lee Strasberg e Stella Adler. Ambos assistiram os espetáculos do TAM em sua turnê e estavam ligados a Boleslavski até criarem outro importante grupo chamado *The Group Theatre*, que incluía também Sanford Meisner, outro importante nome para a formação de atores nos EUA. O que gostaria de destacar aqui é que Boleslávski e seus discípulos se limitaram a investigar e a difundir, pelo menos inicialmente, apenas uma esfera do amplo sistema Stanislavskiano que enfatizava a importância da experiência emocional do ator para a construção da personagem, como destaca Cavaliere e Vassina (2011, p.316):

> O método de Boleslávski centra-se sobretudo na "revivescência" stanislavskiana (perejiváníe). O conceito de perejivanie, contraposto ao de predstavlenie (representação) levaria à experiência interior do ator, colocada a serviço do intérprete para a composição da personagem, para que, fundindo-se com ela, pudesse expressar um "trecho da vida autêntica".

A ênfase conferida por Boleslávski, e por seus discípulos, à dimensão da revivescência no trabalho do ator, a partir de uma apropriação específica das proposições de Stanislávski, despertou significativo interesse na indústria cinematográfica hollywoodiana. Desse contexto emerge o que passou a ser conhecido como o "Método", difundido sobretudo por Lee Strasberg e Elia Kazan no âmbito do *Actors Studio*. Tal abordagem ganhou ampla visibilidade por meio de atores como James Dean e Marlon Brandon, que se tornaram referências emblemáticas dessa forma de atuação. Para Cavaliere e Vassina (2011, p.316):

> No Actors Studio Lee Strasberg continua a enfatizar o processo psicanalítico e a sondagem do inconsciente no trabalho do ator. Segundo a estudiosa russa Tatiana Butrova a principal diferença entre o método americano e o sistema de Stanislávski baseia-se no fato de que "Stanislávski sublinhava a imaginação como o fundamento da interpretação do ator e assim, conseguia chegar à verdade emocional, enquanto Strasberg extraía a verdade emocional das profundezas do insconsciente do ator. Esta inclinação exercia, certamente, uma forte atração no cinema, onde o primeiro plano sublinha a intimidade de certas cenas.

A ênfase psicanalítica nesse tipo de formação, como fazia Strasberg ainda é amplamente difundido nos EUA. De modo geral, é associado principalmente pela esfera da *memória afetiva* ou *memória emotiva*, como destacava Stanislavski em seus primeiros estudos. Importante ressaltar que o legado de Constantin Stanislavski para a formação do ator é geralmente segmentado em duas etapas evolutivas. A primeira, centrada na *Linha das Forças Motivas* que privilegia a subjetividade e o "psiquismo", um processo com ênfase no aspecto interior, utilizando ferramentas como a memória emotiva e as circunstâncias dadas, abordado principalmente no livro *A preparação do ator* (2014). Já a segunda fase, detalhada em *A Construção da Personagem* (2019) introduz o *Método das Ações Físicas* e o *Método de Análise Ativa*. Nesses, o foco desloca-se para a exterioridade, onde o ritmo e o impulso corporal precedem o sentimento, estabelecendo a ação como o motor principal da criação. O ponto de partida é a ação, que não necessariamente exclui a esfera emotiva ou psíquica, mas concentra-se num âmbito material da ação.

O foco aqui não é discutir especificidades ou contradições das interpretações sobre o trabalho de Stanislaviski, que obviamente são complexas e com muitas diferenças entre eles, principalmente os caminhos que Sanford Meisner percorreu. Aqui o objetivo foi de investigar como que historicamente o recorte estadunidense do trabalho de Stanislavski delimitou um caminho de atuação que privilegia a esfera psicológica e interior. E perceber que ainda hoje a formação nos EUA é majoritariamente influenciada por isso, assim como boa parte da formação no Brasil.

Considerações finais

A reflexão sobre a turnê que o TAM realizou nos EUA foi com o intuito de mostrar como os caminhos dos herdeiros de Stanislavski nos EUA estavam associados com um caminho que privilegiava inicialmente os primeiros estudos de Stanislavski centrado nas *Linhas das Forças Motivas*. Se observarmos, ainda hoje, a maioria das escolas de formação de atores por lá estão atreladas a nomes como Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner. Como mencionado anteriormente, existem muitas diferenças entre os três nomes citados, mas é curioso pensar que os três vêm de um contexto muito próximo, direta ou diretamente associados a Boleslávski e que mais de cem anos depois, seus princípios permanecem vivos nas escolas de formação para atores. Seria porque o próprio mercado privilegia uma atuação realista-naturalista e esse tipo de formação é a que mais consegue preparar atores para o mercado audiovisual?

Ao observar a importância e o impacto da turnê do TAM na consolidação da formação de atores nos Estados Unidos, surgem em mim algumas inquietações que pretendo investigar futuramente. É possível que tal fenômeno decorra de interpretações reducionistas do sistema stanislavskiano, que permanece como o paradigma dominante nas escolas de atuação globais? Poderia a hegemonia desse modelo formativo promover uma padronização interpretativa restrita ao registro naturalista-realista?

Essa questão ainda poderia ser pensada em relação a estruturas políticas e heranças de dominação mais amplas, nas quais o modelo de atuação, ancorado em uma perspectiva realista-naturalista, operaria como uma forma de colonização dos corpos? Nesse regime de atuação, o trabalho do ator não acabaria por reiterar representações de corpos submetidos a um modelo

hegemônico de existência? No contexto brasileiro, a contestação dessa hegemonia poderia ser compreendida como um processo de descolonização dos corpos dos atores, possibilitando o surgimento de novos modos e registros de atuação? Em que medida essa hegemonia se manifesta nas produções cinematográficas brasileiras? Quais filmes brasileiros apresentam propostas de atuação que se afastam dessa herança hegemônica?

Referências

BOLESLAVSKI, Richard. *A arte do ator*: as primeiras seis lições. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. *A Herança de Stanislávski no Teatro Norte-americano*: Caminhos e Descaminhos. In: Teatro Russo: Literatura e Espetáculo. Cotia: Ateliê Editorial, 2011, p. 307-327.

D'AGOSTINI, Nair. *Stanislavski e o método de análise ativa*: a criação do diretor e do ator. São Paulo: Perspectiva, 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

STRASBERG, Lee. *The Lee Strasberg Notes* / [compiled and edited by] Lola Cohen. Nova York: Routledge, 2010.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislavski*: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Ed Funarte, 2016.

Reaproveitamento, recortes e repetições: processos sonoros no cinema de horror de José Mojica Marins[464]

Reuse, snippets and repetitions: process of sound in José Mojica Marins horror cinema

Ruan Leandro Sommer Galvão[465]
(Mestrando – Universidade Estadual do Paraná)

Resumo: Este texto trata dos padrões identificados na trilha sonora dos filmes com o personagem Zé do Caixão, criado por José Mojica Marins. Os padrões criativos, denominados de "reaproveitamento, recortes e repetições", refletem as tendências tecnológicas e comerciais do som no cinema brasileiro da década de 1960, e estabelecem uma característica estilística que atravessa os filmes com o personagem, baseada na apropriação, ressignificação e subversão das convenções do som no cinema de horror.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Estilo Cinematográfico, Trilha Sonora, Zé do Caixão.

Abstract: This text discusses the patterns identified in the sound of films featuring the character Coffin Joe, created by José Mojica Marins. These creative patterns, termed "reuse, snippets and repetitions," reflect the technological and commercial trends of sound in brazilian cinema during the 1960's, and establish a stylistic characteristic that runs through the films featuring the character, based on the appropriation, reinterpretation, and subversion of sound conventions in horror cinema.

Keywords: Brazilian Cinema, Film Style, Film Sound, Coffin Joe.

A pesquisa relacionada ao som nas produções do cineasta José Mojica Marins por vezes aborda o tema como um dos aspectos entre os demais eixos criativos do cinema, e em menor número, como assunto central das produções científicas. Contudo, as investigações existentes e em andamento, como a dissertação que inspira o trabalho atual, indicam padrões estilísticos que dialogam com a história do som no cinema brasileiro e apontam para caminhos de análises de forma e processo variados envolvendo a produção do cineasta paulistano e seus colaboradores.

464 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão de ST Histórias e tecnologias do som no audiovisual.
465 | Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo do PPG-Cineav (UNESPAR), sob a orientação de Débora Regina Opolski e Rodrigo Carreiro. Membro dos grupos de pesquisa CineCriare (UNESPAR) e do Lápis (UFPE).

Os padrões que investigamos estão ligados aos filmes com as "aparições" da principal criação de José Mojica Marins, o icônico personagem do horror brasileiro Zé do Caixão. Para este recorte, enfatizamos os filmes que compõe a trilogia do vilão/coveiro, composta por: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008). As tendências centrais que destacamos destes filmes provém do processo que chamamos de reciclagem sonora, ou o ato de criar a partir de materialidades e ideias existentes, de modo similar à bricolagem, conceito do antropólogo Claude Lévi-Straus, definido por Marcelo Birck e Gisela Biancalana como uma "prática que conecta métodos e materiais díspares em configurações imprevistas [...] uma interface para diálogos entre modalidades distintas" (2024, p. 433).

A reciclagem de métodos e materiais sonoros dos filmes dirigidos por José Mojica Marins se mostrou organizada em padrões internos ou subcategorias que nomeamos de "reaproveitamento, recortes e repetições". A esses conceitos atribuímos a noção estilística de "técnicas proeminentes", uma elaboração de Bordwell e Thompson para se referir às escolhas recorrentes e significativas de cineastas ao longo de um ou mais filmes, colocadas sob uma perspectiva particular de pesquisa (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Diante disso, nos interessa levar os conceitos de encontro a outra instância do estudo em estilo cinematográfico, do gênero fílmico que abarca os filmes analisados: o horror. Assim, propomos ao final deste trabalho analisar como os padrões técnico-estéticos da reciclagem sonora dialogam a nível narrativo com as convenções do som no gênero de horror.

Reciclagens sonoras no cinema brasileiro da década de 1960

Embora o *corpus* dos filmes de horror de Zé do Caixão compreenda uma extensa produção, culminando na obra de 2008, a grande concentração criativa do cineasta ocorreu na década de 1960, e os padrões criativos que analisamos se devem em grande parte às condições tecnológicas e comerciais do som deste período, bem como à colaboração do cineasta com os profissionais dos estúdios da Odil Fono Brasil. No tocante à reciclagem sonora, em particular, reunimos alguns fatores que nos ajudam a compreender as limitações e possibilidades do contexto da produção cinematográfica de baixo orçamento no qual Mojica esteve inserido.

Em primeiro lugar, há de se considerar o predomínio do som dublado (ou do som pós-sincronizado) que se manteve durante toda a década, especialmente no cinema de ficção independente brasileiro, situação derivada de diversos fatores, sobretudo de natureza econômica e técnica e seus empecilhos para a implementação da gravação do som direto – processo ainda em fase transitória, destinado sobretudo à produção de documentários (COSTA, 2006). Na ausência do som captado nas filmagens e com a demanda pela criação sonora em pós-produção, cineastas como Mojica e contemporâneos recorrem a métodos econômicos como a coleta de materialidades existentes. A sistematização dessa prática é explicada por Irineu Guerrini Junior em seu trabalho voltado à música no cinema brasileiro, e o que chama de *compilation music*: método de seleção musical explorado intensamente pelo Cinema Novo e Cinema Marginal na década de 1960 - na maioria das vezes realizado com omissão aos créditos para evitar o pa-

gamento de direitos autorais (GUERRINI JR, 2009). Por fim, cabe mencionar que estratégias de compilação em discos e bancos de sons, assim como as gravações de diálogos em estúdios eram partilhadas por produções do rádio, meio do qual o setor do som no cinema brasileiro herdou profissionais e adaptou métodos ao longo de sua história (DIAS, 2017; JÚNIOR, 2023).

Quanto aos padrões criativos, ou as técnicas proeminentes que destacamos nas trilhas sonoras dos filmes de Zé do Caixão, descrevemos a seguir:

Reaproveitamento: a reutilização de materialidades sonoras ao longo de um ou mais filmes, tanto de música quanto de efeitos sonoros e trechos de diálogos. A exemplo da melodia de *Tico-tico no Fubá* (Zequinha de Abreu, 1917), reproduzida do isqueiro musical de Zé do Caixão e reaproveitada ao longo de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, e que posteriormente ressurge extradiegeticamente no filme de antologia *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968). Entre outras, há também a peculiar sonoridade de vozes fantasmagóricas que podemos escutar nos três episódios da *Trilogia de Zé do Caixão*.

Recortes: consistem em gravações extraídas de obras já existentes, sobretudo de músicas sinfônicas oriundas de filmes B estrangeiros e faixas retiradas de discos de música eletroacústica. Além dos recortes musicais, encontramos também citações de efeitos sonoros extraídos de outros filmes, como o famoso *Castle Thunder*: efeito de trovão criado para o clássico *Frankenstein* (dir. James Whale, 1931), identificado em pelo menos dois filmes de Zé do Caixão.

Repetições: são ideias sonoras recorrentes, vinculadas ao imaginário e às convenções narrativas do horror, como trovões, bichos, sinos e afins. São sonoridades que remetem aos códigos do gênero de horror oriundos da literatura europeia transpostos ao cenário interiorano habitado pelo vilão brasileiro, por vezes inseridos na chave do genérico, do clichê, ou ganhando significações específicas de caráter motívico, como a sonoridade de trovão, recorrente na trilogia e que manifesta os embates sobrenaturais travados por Zé do Caixão ao longo da narrativa.

É necessário mencionar que as categorias em questão não são estanques, mas possíveis de se confundir e misturar em diferentes sentidos, mais importante, são expressões de um pensamento criativo baseado no que chamamos de reciclagem sonora. Tomaremos como referência para análise um tipo de sonoridade que se enquadra nos três tipos de técnicas proeminentes: o *sound effect* intitulado *The Whipping Of Christ*[466], criado pelo compositor italiano Mario Nascimbene para o filme *Barrabás* (dir. Richard Fleischer, 1961). Concebido originalmente para o episódio do Flagelo do Cristo no épico bíblico italiano, os sons estilizados de gritos e chicotadas sobre uma ventania foram reciclados ao máximo por Mojica e sua equipe em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma.* Neste caso, podemos identificar uma sonoridade reaproveitada, pois é reutilizada ao longo do filme[467], recortada, já que foi apropriada de uma obra existente, por fim uma repetição, pois seu conteúdo expressivo evoca algumas das convenções do horror (sons de ventania, gritos e de golpes violentos).

466 | A faixa original pode ser apreciada no link a seguir (os efeitos sonoros duram até o minuto 1:04 do vídeo): https://www.youtube.com/watch?v=CrAvmDOJqKc&list=RDCrAvmDOJqKc&start_radio=1.
467 | O efeito sonoro também foi reaproveitado em *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976), filme co-dirigido por Mojica e Marcelo Motta.

Reciclagem do som e "horror invertido"

Indo ao uso das sonoridades recicladas no contexto narrativo dos filmes dirigidos por Mojica, notamos que são empregados a serviço do horror peculiar das histórias de Zé do Caixão, e demonstram traços de subversão em relação os padrões convencionais do som do gênero. Brevemente, podemos compreender a partir de Rodrigo Carreiro (2023) que um dos princípios do som no cinema de horror consiste de sua utilização para a produção ou reforço do afeto que dá nome ao gênero, este sendo uma combinação dos sentimentos de medo e repulsa. Uma das formas como o som efetivamente é empregado para gerar tais reações no audioespectador, é por meio do vínculo sensorial com a vítima, figura pela qual passamos a temer pela integridade física, ameaçada pela figura do monstro. O som de gritos, por exemplo, é muito ligado ao gênero e utilizado para produzir o horror, efeito que pode ser explicado por razões cognitivas ao estimular a reação empática do audioespectador diante dos horrores sofridos pela vítima. O mesmo pode-se dizer de outras sonoridades vocais não verbais, como respirações ofegantes, soluços e afins (CARREIRO, 2023).

O vilão Zé do Caixão, apesar de não ter uma origem necessariamente sobrenatural[468], demonstra sua monstruosidade por diferentes meios que causam as reações mais intensas de horror, normalmente em atos imorais, por crimes de assassinatos e torturas que são acentuadas por sonoridades que potencializam o sentimento de medo e repulsa no audioespectador: como sons os sons de gritos, bichos, efeitos fora de campo e músicas texturais e dissonantes. Deste modo, reconhecemos o personagem como um monstro, porém a estrutura de seus filmes (sobretudo da trilogia) provoca um certo tensionamento e inversão da relação "monstro x vítima" no gênero. Primeiro: Zé do Caixão é ao mesmo tempo vilão e protagonista desses filmes, não havendo um personagem com desenvolvimento considerável para ser tomado como ponto de identificação para o público. E segundo, as histórias seguem uma lógica mais ou menos similar, na qual o personagem eventualmente vivencia os horrores que gera nos outros, normalmente nessa ordem narrativa: comete crimes horrendos em nome de sua busca pelo filho perfeito; é alvo de uma praga vinda de uma de suas vítimas; é assombrado por visões e alucinações de natureza ambígua, até ser derrotado por estas figuras e pela comunidade local.

Nas sequências e cenas que correspondem aos momentos de crise do vilão, ou quando este é atormentado por assombrações, notamos que os elementos da trilha sonora são utilizados para potencializar o sentimento de horror vivenciado por ele, causando assim uma inversão desse tropo do gênero, potencializada pelos processos de reciclagem. Retomemos o exemplo de *The Whipping Of Christ* em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* para a identificar a engendramento da inversão narrativa reforçada pelo uso do som: nos créditos iniciais do filme, o efeito é sincronizado de modo extradiegético às imagens de Terezinha e Antônio, depois, o som é colocado de maneira diegética, representando os golpes de chicotes do vilão, desferidos contra um frequentador da taberna onde se passa a história. Mais tarde, o som ressurge de modo metadie-

468 | Por mais que seja representado como um ser mortal, é preciso refletir também que o personagem está envolto em elementos fílmicos de conotação sobrenatural, normalmente colocados na chave da ambiguidade, como a sua incrível capacidade de "voltar à vida" entre um filme e outro, ou quando parece conseguir hipnotizar suas vítimas. Fora da trilogia, o personagem por vezes aparece com habilidades sobre-humanas, como em *O Despertar da Besta/Ritual dos Sádicos* (1970) ou *Exorcismo Negro* (1974), embora essas demonstrações possam ser entendidas como frutos de pesadelos e alucinações ou mesmo de expressões metalinguísticas.

gético[469], enquanto o vilão é torturado, ouvindo as vozes de suas vítimas Terezinha e Antônio. Por fim, a sonoridade retorna no clímax do filme, com Zé do Caixão na cripta, depois de ser assombrado por visões da praga de Terezinha, até seus momentos derradeiros com a revelação do conteúdo dos caixões.

Por meio da reciclagem do som de *Barrabás*, temos a configuração do horror invertido no filme de Zé do Caixão: de forma cronológica, o efeito sonoro vai de uma instância do horror físico, primeiro perpetrado pelo vilão, para depois surgir como manifestação de forças ambíguas, que beiram a fronteira entre o psicológico e o sobrenatural ao simbolizar as aflições do torturado Zé do Caixão. Conseguimos perceber efeitos de subversão e ressignificação similares com outras sonoridades recicladas, algumas mencionadas no texto: o som de caixinha de músicas de *Tico-tico no Fubá* como um motivo para a obsessão do coveiro com o filho perfeito, as vozes fantasmagóricas como expressões da culpa reprimida do vilão ou os sons de trovões que por vezes se associam aos conflitos de Zé com as forças divinas ou sobrenaturais.

Considerações finais

Com este trabalho apresentamos a investigação em torno de padrões criativos da trilha sonora nos filmes de horror dirigidos por José Mojica Marins, nos concentrando na *Trilogia de Zé do Caixão*. Refletimos que as tendências criativas, ou as "técnicas proeminentes", derivam do processo de reciclagem sonora: uma forma de pensamento criativo que resulta em parte do contexto de precariedade das produções, bem como das possibilidades tecnológicas e das relações intermidiáticas latentes no período sessentista.

Propusemos então uma breve análise de uma sonoridade reciclada em um dos filmes de Zé do Caixão, que nos levou a discutir as relações entre os tipos de reciclagem sonora e as convenções do som no cinema de horror, e como estas são por vezes subvertidas e ressignificadas no âmbito narrativo e expressivo dos filmes do vilão brasileiro. Por fim, concluímos que a análise dos padrões de criação sonora reforça o caráter de improviso e inventividade da obra de Mojica e de seus colaboradores diante das circunstâncias de severas limitações. Sobretudo, refletimos como as soluções criativas em questão ajudaram a constituir um estilo sonoro particular ao cinema de horror brasileiro, com possibilidades diversas para aprofundamento e novas investigações.

Referências

BIRCK, M. C. V.; BIANCALANA, G. R. *Uma poética bricolista entre o visual e o audível*. Paralelo 31: Pelotas, ed. 22, jun. 2024.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema*: uma introdução. Campinas: Unicamp, 2013.

CARREIRO, R. *O Som no Cinema de Horror.* Curitiba: UFPR, 2023.

COSTA, F. M. *O som no cinema brasileiro:* Revisão de uma importância indeferida. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

469 | Diferente do som diegético e extradiegético, que correspodem aos sons que habitam ou não o mundo onde se passa o filme, o som metadiegético é aquele que dissolve por vezes essa fronteira, porque só é percebido por determinado personagem (está na sua cabeça) ou manifesta algum aspecto de seu estado interior.

DIAS, F. Q. *Do rádio para as telas*: um estudo sobre o desenvolvimento das técnicas de sonorização no cinema brasileiro e a contribuição dos sonoplastas de rádio no exemplo de Geraldo José. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

GUERRINI JR, I. *A música no cinema brasileiro:* os inovadores anos sessenta. São Paulo: Terceira Imagem, 2009.

JÚNIOR, F. J. P. C. *A sonoridade no cinema moderno brasileiro.* Belo Horizonte: Fafich, 2023.

Notas sobre a atualização das políticas de indução regional da produção audiovisual brasileira[470]

Notes on the update of regional policies for the promotion of Brazilian audiovisual production.

Samantha Ribeiro de Oliveira[471]
(Doutora – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio)

Resumo: A comunicação estabelece uma análise comparativa preliminar entre as chamadas anteriores e as atuais das linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual dos Arranjos Regionais e para as TV Públicas, ausentes desde 2018 do campo de financiamento instituído pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), e acompanha o primeiro ano de implantação do edital Seleção TV Brasil, desenvolvido para alimentar a programação da radiodifusão no campo público em todo o território nacional.

Palavras-chave: PRODAV TVs públicas; Cinema regional; Políticas Públicas para o cinema e o audiovisual; Regionalização da produção audiovisual brasileira; Cinema brasileiro.

Abstract: This communication establishes a preliminary comparative analysis between previous and current calls for proposals from the Audiovisual Sector Fund for Regional Arrangements and for Public TV, which have been absent from the funding field established by the Audiovisual Sector Fund (FSA) since 2018, and follows the first year of implementation of the TV Brasil Selection call for proposals, developed to support broadcasting programming in the public sector throughout the national territory.

Keywords: PRODAV Public TVs; Regional Cinema; Public Policies for Cinema and Audiovisual Media; Regionalization of Brazilian Audiovisual Production; Brazilian Cinema.

470 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 6: Políticas afirmativas e impactos simbólicos, econômicos e cidadão do Seminário Temático Políticas, economias e culturas do cinema e do audiovisual no Brasil.
471 | Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, graduada em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Cineasta, radialista e gestora pública.

Introdução

Nas primeiras duas décadas do século XXI, vimos surgir nas telas brasileiras novas poéticas dramatúrgicas relacionais, multicentradas, populares e não massificadas[472], produzidas a partir de diferentes territórios e com a utilização de etnotécnicas próprias[473]. Nesta equação, além da incidência de políticas públicas acrescidas indutores regionais (OLIVEIRA, 2024, p. 41 ndr 62; p. 64:66), entraram em cena outros dois elementos: a origem social dos agentes criativos e a necessidade de elaborar soluções dramáticas adequadas à atmosfera específica que pretendiam imprimir em seus filmes. As experiências estéticas desenvolvidas pela Rosza Filmes, no Recôncavo da Bahia, e pela Filmes de Plástico, na região metropolitana de Belo Horizonte, mas também pelos irmãos Marcos Carvalho e Eduardo Carvalho, na comunidade do Borel, situada zona norte do Rio de Janeiro, e as filmografias da empresa paraibana Vermelho Profundo, sediada em Campina Grande, dos cineastas Adirley Queiroz, radicado na Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal, e Lincoln Péricles (LKT), que cria a partir do Capão Redondo, no sudoeste paulistano, são alguns exemplos de experiências estéticas frutos deste movimento de desconcentração da produção audiovisual. São dramaturgias definidas por centralidades geográficas, sociais e estéticas diversas, por escritas de cena baseadas em múltiplas oralidades e por métodos de encenação específicos, que as tornaram distintas em si, dentro do campo audiovisual nacional, constituindo-se, desta forma, como exemplos das poéticas dramatúrgicas relacionais multicentradas, populares e não massificadas, anteriormente mencionadas.

Do ponto de vista da política pública setorial, programas de fomento e financiamento desenvolvidos e implementados em instâncias municipais, estaduais e federais tiveram participação central no surgimento dessas novas poéticas relacionais dramatúrgicas multicentradas. Não apenas as suas primeiras produções foram impulsionadas por recursos financeiros obtidos localmente, como também seu posicionamento na busca por fontes de financiamento de âmbito federal foi alterado positivamente pela existência de recursos financeiros provenientes das políticas públicas locais ou de indutores regionais incidindo diretamente nas políticas públicas federais. Apesar dos indutores regionais não atuarem diretamente no que faz as desigualdades existirem efetivamente, para obtenção de resultados estruturais otimizados é fundamental que sua formulação, implementação e aprimoramento sejam realizados de forma contínua, nas instâncias municipais, estaduais e federal, como ocorre com as políticas afirmativas educacionais, étnicas e de gênero, incluindo permanentemente os novos hábitos de consumo mídias trazidos pelos avanços tecnológicos.

472 | O dispositivo conceitual referido será objeto de artigo específico, no prelo, e é inspirado em investigações do filósofo, etnólogo, romancista e poeta martinicano Édouard Glissant (2021), sobre uma identidade cultural antilhana de caráter insular, mas, ao mesmo tempo, aberta a potência do encontro entre diversas culturas. Estes encontros produziram múltiplas experiências narrativas, a partir de seus distintos lugares de criação. Em muitos aspectos, o Diverso (ou Todo Mundo) referido pelo autor, dialoga também com as diferentes culturas sul-americanas. Uma poética relacional, para Glissant, surge na "turbulência da Relação" de um "esfregamento gigantesco" entre as características de culturas distintas, e paralelamente às suas "poéticas particulares" (GLISSANT, 2021,p. 169).

473 | Para Édouard Glissant, "o pensamento de uma etnotécnica", "instrumento da autossuficiência", seria aquele pelo qual "se adaptariam as escolhas de evolução às reais necessidades de uma comunidade, à paisagem preservada de seu entorno". Seria também a volta "a um estágio pré-técnico de artesanato, elevado ao status de sistema". [...] "Ter algo para trocar, que não seja apenas areia e coqueiros, mas o resultado de nossa atividade criadora" (GLISSANT, 2021, p. 178, 184).

A inserção dos indutores de produção regional nas linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a partir da promulgação da lei 12.485/2011 (Lei da TV a cabo), que orientou a destinação dos recursos do FSA em percentuais regionais[474], inaugurou um campo de observação e acompanhamento das produções desenvolvidas no esteio dessa novidade, inédita na legislação setorial e de grande impacto na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro. Os dados de concentração da atividade em apenas algumas áreas das capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo são bastante conhecidos, já os desse pequeno movimento de descentralização têm tido acompanhamento pontual, com utilização de diferentes metodologias. Alguns estudos indicam caminhos, mas ainda há muito a ser feito para a sistematização e unificação federativa dos resultados quantitativos e qualitativos dessa nova produção regional.[475]

No caso específico da linha de investimento complementar de Arranjos Regionais, os recursos estaduais e municipais funcionaram como impulsionadores para acesso ao financiamento público federal, enquanto as chamadas para investimento em obras audiovisuais de produção independente com destinação inicial ao campo público de televisão (PRODAV[476] das TVs Públicas) trouxeram o indutor de desenvolvimento regional acentuado, com os recursos financeiros disponíveis divididos igualmente pelas regiões do país, com especial atenção a esta divisão igualitária entre os estados da Região Sudeste: Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo.

Ausentes desde 2018 do campo de financiamento instituído pelo FSA, as linhas de Arranjos Regionais e para as TV Públicas têm tido diferentes abordagens em sua recente retomada. Esta comunicação estabelece uma análise comparativa entre as chamadas anteriores e as atuais, e acompanha o primeiro ano de implantação do edital Seleção TV Brasil, publicado em 2025, para alimentar a programação da radiodifusão no campo público em todo o território nacional.

Arranjos Regionais e PRODAV das TVs Públicas em perspectivas

A ideia central desta pesquisa sobre políticas públicas do audiovisual brasileiro é sublinhar a importância do trabalho de formulação e de aplicação mas, sobretudo, do aprimoramento e da continuidade do desenvolvimento de políticas estruturantes do setor audiovisual, nas diferentes regiões brasileiras. Os editais do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) de Arranjos Regionais e para TVs Públicas impactaram diretamente o desenvolvimento regional do setor, mas não exclusivamente. A partir de 2013, a introdução dos indutores de regionalização, em diferentes etapas de seleção e proporções, nas demais linhas de financiamento do FSA, possibilitou também sua incidência nas linhas direcionadas ao Desenvolvimento de Projetos e de Núcleos Criativos (OLIVEIRA, 2024, p. 64-66.).

474 | A Lei 12.485/2011 regulamentou o que já estava previsto Lei 11.437/20026 e estabeleceu o percentual mínimo de 30% dos recursos para empresas produtoras localizadas na região Norte, Nordeste e Centro-Oeste, e 10% para produtoras da Região Sul e os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. (EVANGELISTA, 2022, p. 20, 21).
475 | COSTA, 2014; GOMES, 2021; EVANGELISTA, 2022; ARAÚJO, 2024; ROCHA, R., LIMA, C., COSTA, L. 2024; e IKEDA, 2025 oferecem diferentes perspectivas sobre o assunto.
476 | Sigla para o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro, desenvolvido pela Ancine.

Após um preâmbulo sobre os editais de Arranjos Regionais, o foco deste trabalho se localizará na formulação e aprimoramento das linhas de financiamento para as TVs Públicas, especialmente no que tange às suas duas primeiras chamadas públicas, realizadas em 2014 e 2015.[477]

A Chamada Pública nº 01 de 2014, que ficou conhecida como Edital dos Arranjos Regionais, inaugurou um movimento explícito na direção da desconcentração da produção audiovisual no país.[478] O FSA passou a investir também na suplementação de recursos a projetos de longas-metragens ou de obras seriadas que já contassem com recursos financeiros em seus estados ou municípios de origem. Na primeira edição, houve parceria com os estados do Ceará, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Distrito Federal, Acre e Sergipe; das prefeituras de João Pessoa (PB), Goiânia (GO), Rio de Janeiro (RJ), Campo Grande (MS), Porto Alegre (RS), Natal (RN) e Salvador (BA); e com emissoras públicas de radiodifusão, como as administradas pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - Irdeb e pela Fundação Paraense de Radiodifusão - Funtelpa. Entre os anos de 2014 e 2018, a linha de financiamento de Arranjos Regionais contou com investimentos de cerca de 461 milhões de reais (OLIVEIRA, 2024, p. 65, 66).

Após um hiato de quase 7 anos, em junho de 2025, foi publicado novo edital da linha de Arranjos Regionais, com recursos iniciais previstos de até 300 milhões de reais, e substantivas modificações em sua proposta, como uma divisão proporcional dos recursos pleiteados por capitais, demais municípios e respectivos estados da federação e uma divisão percentual dos recursos financeiros na proporção de 70% destinados ao grupo formado pelos estados das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e 30% destinados ao grupo formado pelos estados da Região Sul e os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, da Região Sudeste[479]. O Edital de Chamamento Público MinC nº 4, de 9 de junho de 2025 Arranjos Regionais Seleção de Projetos para investimento complementar do FSA recebeu propostas de quase todas as unidades federativas, alcançando todas as regiões do país. Tiveram suas propostas selecionadas para receber aportes complementares do FSA aos editais locais, na região Centro-Oeste, os municípios de Palmas (TO) e Campo Grande (MS); no Norte, Boa Vista (RR), Manaus (AM) e Macapá (AP); na Região Sul, Novo Hamburgo (RS), Porto Alegre (RS), Maringá (PR), Curitiba (PR) e Londrina (PR); e no Nordeste, Natal (RN), Recife (PE), João Pessoa (PB), Belo Horizonte (MG), Fortaleza (CE), Salvador (BA) e Maceió (AL). As propostas dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará e Roraima na Região Norte; Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe na Região Nordeste; Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Tocantins na Região Centro-Oeste; Minas Gerais e Espírito Santo na Região Sudeste; Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul na Região Sul; além do Distrito Federal, também estarão aptas a receber os

477 | Este recorte justifica-se porque a estrutura dos editais financiamento de obras audiovisuais com destinação inicial para TVs do campo público publicados em 2018 foi substancialmente alterada em relação à sua proposta original de formulação, com o súbito encerramento das atividades das Unidades Técnicas regionais e central, ainda em 2017, figurando como uma de suas principais modificações.

478 | EVANGELISTA, 2022, apresenta amplo panorama analítico e crítico sobre os Editais de Arranjos Regionais, no período compreendido entre os anos 2014 e 2018. Além de enumerar seus avanços e fragilidades, a dissertação aponta a existência, a continuidade na aplicação e o aprimoramento de políticas públicas municipais e estaduais de fomento ao setor audiovisual como um fator de diferenciação nos resultados obtidos pela linha de financiamento federal de Arranjos Regionais nos diferentes municípios, estados e regiões do Brasil.

479 | Os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo foram contemplados com novos recursos da linha de Arranjos Regionais em acordos de cooperação anteriores e específicos, aprovados em 2024 e operacionalizados parcialmente em 2025, com as empresas municipais RioFilme e SPCine, respectivamente.

recursos do Edital 2025 de Arranjos Regionais. Houve suplementação de 242 milhões de reais, o que aumentou o investimento total para 542 milhões. Segundo o resultado final do certame, publicado em dezembro de 2025, com o aporte adicional, o edital poderá apoiar 261 longas-metragens, 80 telefilmes, 89 obras seriadas e 129 projetos de comercialização e distribuição.

Também em 2014, foram publicadas as primeiras chamadas públicas para as linhas de financiamento regional, contemplando projetos de produção independente de obras audiovisuais brasileiras, com destinação inicial ao campo público de televisão (segmentos comunitário, universitário e legislativo e emissoras que exploram o serviço de radiodifusão pública e televisão educativa), em que os recursos financeiros eram igualmente divididos entre as regiões brasileiras. Estas linhas de financiamento tiveram investimento total de aproximadamente 180 milhões de reais, 60 milhões por chamada (2014, 2015 e 2018), divididos em 12 milhões de reais para cada uma das cinco regiões do país. Na região Sudeste, havia ainda uma subdivisão, ficando 6 milhões para investimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo e 6 milhões para projetos dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo.

O desenho original desta linha de financiamento, que ficou conhecida como PRODAV das TVs Públicas, foi concebido por Paulo Alcoforado e Mário Borgneth.[480] Posteriormente, a coordenação executiva foi realizada pelas Unidades Técnicas regionais e central, com envolvimento também de diretorias da ANCINE e da Secretaria do Audiovisual do MinC.

A implantação dessas linhas de financiamento foi organizada regionalmente, com a estruturação de cinco escritórios fisicamente localizados em capitais de estados das regiões Norte, Nordeste, Sul, Sudeste e Centro-Oeste, com dois produtores atuando em cada região, e uma Unidade Técnica Central, com cinco gestores executivos. Essa ação foi realizada por meio de descentralização de recursos entre a Ancine e a Empresa Brasil de Comunicação - EBC, que contratou a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto - ACERP para operacionalização da implantação das UTs. Além das Unidades Técnicas, foi também instituído um Conselho Consultivo, com membros da Ancine, Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, Unidades Técnicas e representantes dos três segmentos de TVs (comunitárias, universitárias e educativas/culturais), em articulação com sua entidades representativas: Associação Brasileira da Televisão Universitária - ABTU, Associação Brasileira de Canais Comunitários - ABCCOM, Frente Nacional pela Valorização das TVs do Campo Público - FRENAVATEC e Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais - ABEPEC.

Inicialmente, as Unidades Técnicas realizaram ações de levantamento e diagnóstico junto às TVs Públicas, compostas por mapeamento geográfico e institucional das TVs comunitárias, universitárias e educativas/culturais existentes, que partiu de uma base inicial de menos de 100 integrantes desta rede pública de TVs e identificou mais de 220 emissoras atuantes no campo público. Em seguida, foi feita a análise da programação e dos modelos de negócio adotados por estas emissoras. A referida análise foi realizada por meio de estudo exaustivo das grades de programação dos canais por gênero (jornalismo, entretenimento, esporte etc) e pela identifi-

480 | Informaram esta comunicação os catálogos, manual didático das oficinas, relatórios, planos e programação de trabalho produzidos pelas Unidades Técnicas (UTs) responsáveis pela operacionalização dos editais regionais de 2014 e 2015 da linha de financiamento para as TVs Públicas, além de entrevista semi-estruturada, realizada em 2025, com Max Eluard, coordenador do escritório central das referidas UTs.

cação de modelos de abastecimento das respectivas grades (produção própria, licenciamento, retransmissão e outras práticas). Em seguida, foi feita consulta estruturada às TVs, com aplicação de questionário sobre temas prioritários por público (infantil, jovem ou adulto) e tipologias e formatos desejados. Todo este material subsidiou, em seguida, a realização de um Seminário de Programação, em formato híbrido, que contou com representantes de cerca de 100 emissoras em modo presencial e com os demais em modo remoto. O Seminário resultou na formulação de propostas e traduções de temas em formatos televisivos. Após a aprovação dos formatos e enunciados de grade propostos no Seminário de Programação pelo Comitê Executivo, foram estabelecidos também seus escopos orçamentários, com base nos parâmetros de minutagem e custo de referência já adotados pelo Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro - PRODAV. Os formatos e enunciados de grade de cada uma das cinco linhas regionais de financiamento obedeciam à proporcionalidade de serem de 80 a 85% comuns entre todas as regiões e de 20% a 15% específicos, refletindo os ajustes às vocações e capacidades regionais identificadas nas etapas anteriores.

A proposta de programação da Chamada Pública BRDE/FSA – PRODAV – TVs Públicas (Região Nordeste) – 09/2015 previa seleção de obras para público infantil, jovem e adulto, nas seguintes modalidades: série de animação direcionada ao público infantil pré-escolar sobre "a desobediência poética e a mudança de comportamento da criança diante do olhar e presença do adulto, contemplando a diversidade social e de gênero"; série de animação sobre "fato histórico de curiosidade de criança, a partir da ótica infantil"; série documental sobre "relatos de crianças e seus familiares sobre questões trazidas pela criança difíceis de serem tratadas no seio familiar, contemplando a diversidade de gênero"; série de ficção acerca das "diferentes configurações da família no Brasil pela perspectiva da criança"; série documental com "personagens reais de redes sociais que são seguidos diariamente por um contingente cada vez maior de jovens, contemplando a diversidade de gênero"; série de ficção sobre o "convívio de jovens de diferentes origens sociais e os eventuais conflitos decorrentes dessa convivência, a partir de argumentos de grupos ou coletivos de jovens"; série documental sobre "processos sociais que naturalizam desigualdades, tendo como protagonista a mulher, o(a) negro (a) ou o(a) jovem de periferia"; obra não seriada documental sobre "questões de fronteira no Brasil"; obra não seriada documental acerca de "questões indígenas"; série de ficção sobre a "complexidade do ambiente político brasileiro"; e série de humor com "personagens cujos ganhos econômicos se multiplicam em momentos de crise».

Após a publicação das chamadas públicas regionais, as Unidades Técnicas promoveram atividades presenciais em suas respectivas regiões de atuação, para apresentar o edital e os enunciados de grade de programação, realizando também a gestão das expectativas em torno da adequação dos projetos previamente existentes nas produtoras audiovisuais aos enunciados e propostas temáticas pretendidos pelas emissoras de TV do campo público. Em parceria com a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura - SAv-MinC, foram realizadas ainda 81 Oficinas de Formatação de Projetos, abrangendo 3 diferentes gêneros (animação, ficção e documentário), em cada uma das 27 capitais dos estados brasileiros.

O processo de avaliação e seleção dos projetos inscritos nos cinco editais desta linha de financiamento foi realizado com a criação de uma sala de pareceristas, onde profissionais do mercado audiovisual contratados para analisar as propostas, de acordo com os critérios e pontuações pré-estabelecidos nos respectivos editais, trabalhavam em conjunto e presencialmente. A distribuição dos projetos era realizada em alinhamento com a expertise temática dos pareceristas. Cada proposta era examinada por dois pareceristas. Após a leitura dupla, havia o diálogo entre eles e a elaboração dos respectivos pareceres individuais. Foi estabelecida uma rotina diária de revisão pedagógica, calibragem das avaliações e gestão de discrepâncias maiores do que dois pontos em cada projeto, com possibilidade de reconsideração em eventuais diferenças apontadas nos pareceres individuais. Este processo inédito teve como resultado a melhoria contínua da qualidade dos pareceres, com devolutivas respeitosas e úteis, elogiadas inclusive por proponentes não selecionados.

Na etapa seguinte, reuniram-se as cinco comissões de seleção regionais, com representantes da Secretaria do Audiovisual - SAv / MinC, Ancine, ABPEC, ABCCOM, ABTU e das Unidades Técnicas. Sua avaliação era subsidiada também pelos pareceres e não somente atreladas às notas obtidas pelos projetos avaliados na etapa anterior.

Ao final dos processos regionais de seleção, as respectivas Unidades Técnicas ficaram responsáveis ainda por orientar a instrução documental dos processos de contratação de cada um dos projetos selecionados e realizaram reuniões regionais com as produtoras responsáveis, para alinhamento dos cronogramas e dos compromissos de programação, antes da efetiva contratação e da liberação dos recursos pelo Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul - BRDE, agente financeiro do FSA.

Suas primeiras janelas de exibição eram contratualmente garantidas por dois anos para o campo público de TV, porém sem exclusividade a partir do início do segundo ano. As obras audiovisuais produzidas tiveram sua estreia nas TVs comunitárias e universitárias e após três meses seriam liberadas também para exibição na TV Brasil, veículo da Empresa Brasil de Comunicação - EBC.

Entre os impactos positivos e os resultados observados na aplicação e aprimoramento das linhas de financiamento para obras audiovisuais com destinação inicial ao campo público de TVs estão a inclusão produtiva e o desenvolvimento regional, com a integração de pequenas e médias produtoras que consideravam o Fundo Setorial do Audiovisual um sistema de financiamento inacessível; aumento significativo de registros de empresas produtoras na ANCINE - especialmente da região Norte - como decorrência do apoio oferecido nos encontros promovidos pelas Unidades Técnicas para orientar inclusive o referido cadastro; a criação de portfólio empresarial; aumento da capacidade produtiva e da circulação de obras produzidas; consolidação das experiências regionais na produção de obras seriadas; e a exibição garantida fora do circuito tradicional das demais linhas de financiamento do PRODAV, que previam licenciamento prévio obrigatório para acesso aos recursos financeiros.

Em números, os relatórios de acompanhamento e finalização da 1ª Edição (2014) do PRODAV das TVs Públicas, elaborados pela Unidade Técnica Central, apontaram um total de 768 propostas inscritas, o maior número alcançado até então por uma linha do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA); 199 canais de 26 unidades federativas tiveram acesso ao conteúdo produzido, a saber 49 canais universitários, 65 canais comunitários e 86 canais educativos e culturais[481]; foram realizadas 94 produções, divididas entre 17 séries de ficção, 19 séries de animação, 48 séries documentais e 10 telefilmes documentários, totalizando 249 horas de conteúdo audiovisual brasileiro independente.

Em 2025, também após um hiato de aproximadamente 7 anos, foi publicado o Edital Seleção TV Brasil, com linhas temáticas pensadas para a grade da TV Brasil e da Rede Nacional de Comunicação Pública - RNCP, definidas a partir de um estudo interno da grade de programação da TV Brasil, contemplando obras seriadas e/ou não seriadas nas seguintes categorias: Infantil, Infanto-Juvenil, Natureza e Meio-Ambiente, Futebol Feminino, Sociedade e Cultura, Longa-Metragem e Novela. A classificação de nível das produtoras estabelecida pela Ancine incidiu como elemento restritivo do acesso às categorias temáticas[482]. Realizado pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC) em parceria com a Ancine e o Ministério da Cultura, o edital, integrante do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV, contou com um investimento de 110 milhões de reais para contratar obras de produção independente para a programação da TV Brasil/EBC e da RNCP.

Com percentuais superiores aos estabelecidos pela legislação em vigor, na avaliação das propostas submetidas ao Edital incidiram sobre o total de recursos financeiros disponíveis para a chamada pública a seguinte proporcionalidade de indução regional e cotas, exceto para a linha produção de novela: no mínimo 40% dos recursos destinados para projetos apresentados por proponentes sediadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; no mínimo 20% dos recursos destinados para projetos apresentados por proponentes sediadas na região Sul ou nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo; no mínimo 50% dos recursos destinados para projetos com mulheres cis ou pessoas trans desempenhando as funções de roteiro, direção ou produção; e no mínimo 25% dos recursos para projetos apresentados por empresas vocacionadas: proponentes que possuíssem quadro societário majoritariamente composto por pessoas negras, indígenas ou com deficiência.

O processo seletivo, ainda em curso, foi previsto em três etapas subsequentes e eliminatórias: habilitação (checagem da documentação e do material criativo enviados), a ser feita por empregados da EBC; avaliação preliminar (soma das notas atribuídas aos projetos, classificação de nível do proponente e critérios afirmativos), a ser feita por empregados da EBC sem emissão de pareceres; avaliação final de Investimento (sessão de *pitching* com os projetos finalistas de cada linha), avaliados por Comissão de Seleção, a ser composta por membros da EBC e da RNCP por meio de convite e/ou portaria do Diretor-Presidente da EBC. O edital tem expectativa de gerar até 425 horas de conteúdo audiovisual brasileiro independente.

481 | A soma totaliza 200 canais porque inclui também a TV Brasil, veículo da EBC, empresa pública federal vinculada à Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República.

482 | IKEDA, 2025, oferece panorama crítico-analítico acerca dos efeitos da classificação de nível das empresas produtoras adotada pela Ancine no movimento de desconcentração do audiovisual brasileiro, apontando distorções paradoxais nos resultados analisados.

Os 102 projetos melhor pontuados na etapa de avaliação preliminar foram convocados para a fase de *pitching*, que ocorrerá entre: 26 de janeiro a 6 de fevereiro de 2026, com banca presencial na sede da EBC no Rio de Janeiro e participação exclusivamente remota dos proponentes. De acordo com a portaria-presidente nº 256 da Empresa Brasil de Comunicação, publicada em 24 de novembro de 2025, a comissão de seleção será composta por representantes da Diretoria-Geral, da Diretoria de Conteúdo e Programação, da Gerência Executiva de Conteúdo da Diretoria de Conteúdo e Programação e da Diretoria de Jornalismo da EBC, além de representante da Rede Nacional de Comunicação Pública e da Associação Brasileira de Canais Comunitários - ABCCom.

Para a etapa de *pitching* foram selecionados: 09 projetos da linha "Infantil", sendo 02 do estado Rio de Janeiro e 01 dos estados de São Paulo, Paraná, Pernambuco, Bahia, Goiás, Minas Gerais e Santa Catarina; 12 projetos da linha "Infanto-Juvenil", sendo 06 do estado de São Paulo, 02 dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, e 01 dos estados do Amazonas e Rio Grande do Sul; 30 projetos da linha "Natureza e Meio Ambiente", sendo 09 do estado de São Paulo, 04 dos estados do Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, 03 do Distrito Federal, 02 dos estados de Minas Gerais e Bahia, e 01 dos estados Rio Grande do Norte, Pernambuco, Goiás, Paraná, Amazonas e Acre; 09 projetos da linha "Futebol Feminino", sendo 06 do estado de São Paulo e 01 dos estados do Rio de Janeiro, Bahia e Paraná; 24 projetos da linha "Sociedade e Cultura", sendo 09 do estado de São Paulo, 05 do estado do Rio de Janeiro, 04 do Distrito Federal e 01 projeto dos estados do Acre, Amazonas, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Bahia e Ceará; 15 projetos da linha "Finalização de Longa-Metragem", sendo 08 do estado de São Paulo, 03 dos estados do Rio de Janeiro e Ceará e 01 do estado de Santa Catarina; e 03 projetos na linha de "Produção de Novela", sendo 02 do estado do Rio de Janeiro e 01 do estado de São Paulo.

Considerações finais

O hiato de sete anos, entre 2018 e 2025, período em que houve ausência de publicação de novas chamadas públicas das linhas de financiamento do FSA dos Arranjos Regionais e do PRODAV das TVs Públicas, certamente já deixou sua marca de descontinuidade no desenvolvimento setorial regional do audiovisual brasileiro e possivelmente contribuiu para dificultar o surgimento recorrente de experiências estéticas audiovisuais como as que floresceram especialmente a partir da publicação da lei 12.485/2011, que estabeleceu percentuais regionais para a inserção da produção independente nas grades das TVs a cabo, e provocou uma reação em cadeia na formulação das políticas públicas de financiamento adotadas para destinação dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual. A atual desregulação da atividade de exibição de conteúdos audiovisuais nos sistemas de *Video on Demand* (*VOD*) também ameaça imprimir derrota significativa para o surgimento de novas experiências narrativas locais, como as poéticas relacionais dramatúrgicas multicentradas mencionadas na introdução desta comunicação, cuja filmografia está diretamente relacionada à existência de indutores de desenvolvimento regional nas políticas públicas federais de financiamento ao desenvolvimento e a produção de obras audiovisuais, e à existência de ações setoriais empreendidas também pelas instâncias municipais e estaduais.

Ao final dos processos seletivos e da conclusão das etapas de contratação e efetiva produção das obras audiovisuais a serem realizadas a partir das novas edições dos editais de Arranjos Regionais e Seleção TV Brasil será possível empreender uma análise comparativa mais completa. Por hora, é possível apenas sublinhar que a o resultado final do Edital de Arranjos Regionais 2025 aponta para uma ampliação em seu escopo de atuação, enquanto a análise dos resultados preliminares do Edital Seleção TV Brasil sugerem um movimento de maior concentração do processo seletivo e na distribuição dos recursos financeiros da linha de financiamento do FSA com destinação inicial ao campo público de TVs nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, em relação às suas edições anteriores.

Desta forma, é possível concluir que a expansão do financiamento dlo Fundo Setorial do Audiovisual destinado especificamente ao desenvolvimento regional do audiovisual brasileiro, em 2025, segue retraída, sem ter conseguido retomar os resultados alcançados antes de 2018. A reversão deste cenário é uma expectativa a ser acompanhada durante os próximos anos.

Referências

ARAÚJO, A. R. *Financiamento ao Setor Audiovisual da Bahia (2011-2020)*. Tese. Universidade Federal da Bahia, 2024.

COSTA, Marcelo. R. da. *Cinema, desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil*. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, [S. l.], v. 10, n. 19, 2014.

EVANGELISTA, M. S. *Regionalização da política de fomento ao audiovisual no Brasil:* os arranjos regionais da Ancine. Tese (Mestrado). Recife, PE: Universidade Católica de Pernambuco, 2022.

GLISSANT, É. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOMES, A. *As políticas públicas do audiovisual e a regionalização da Produção:* um olhar sobre o Norte. In. Midiateca, Observatório Audiovisual Baiano. 2021.

IKEDA, M. *O paradoxo da descentralização:* como a classificação de nível concentra recursos no audiovisual brasileiro. In. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ISSN: 2316-9230v. 14 n. 2, 2025.

OLIVEIRA, S. R. *Cinema é cachoeira [e filmes são de plástico]:* adivinhadores de cinemas contemporâneos e suas poéticas dramatúrgicas relacionais. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2024.

OLIVEIRA, S. R. *Políticas do audiovisual brasileiro:* um caminho para pensar a potência da multicentralidade na criação e na produção audiovisual contemporânea. In. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ISSN: 2316-9230, v. 14 n. 2, 2025.

ROCHA, R., LIMA, C., COSTA, L. *Políticas de descentralização do audiovisual no Brasil:* alcance, resultados e repercussões de dois programas de fomento na Macrorregião CONNE. Salvador: UFBA, 2024

Catálogos, manual didático das oficinas, relatórios, planos e programação de trabalho produzidos pelas Unidades Técnicas das Linhas de Financiamento para as TVs Públicas em 2015.

Editais e atas dos resultados finais das Linhas de Financiamento dos PRODAV das TVs Públicas e dos Arranjos Regionais de 2014 a 2025.

Edital, portarias de publicação de comissão especial de licitação e de comissão de seleção, atas dos resultados e site da Linha de Financiamento Seleção TV Brasil (2025).

Entrevista com Max Eluard, coordenador do escritório central das Unidades Técnicas do PRODAV

das TVs Públicas.

A sala de roteiro no Brasil: um modo híbrido de criação audiovisual

The writers' room in Brazil: a hybrid mode of audiovisual creation

Samir Cheida[483]
(Doutor em Comunicação e Semiótica – PUC-SP)

Resumo: Com a difusão dos serviços de streaming e a crescente demanda por séries, a sala de roteiro tornou-se um método central na produção audiovisual brasileira. O método norte-americano passa, no Brasil, por adaptações que colocam em confronto sua lógica hierárquica com a tradição do cinema de autor. A partir das teorias de processo de criação de Cecilia Salles, o artigo analisa a série *O Rei da TV* (2022) como estudo de caso, defendendo que a sala de roteiro brasileira opera hoje como um modo híbrido de criação audiovisual, ainda sem sistematização consolidada.

Palavras-chave: Processo de criação. Sala de roteiro. Séries brasileiras. Roteiro audiovisual.

Abstract: With the diffusion of streaming services and the growing demand for series, the writers' room has become a central method in Brazilian audiovisual production. The North American method undergoes adaptations in Brazil that confront its hierarchical logic with the tradition of authorial cinema. Drawing on Cecilia Salles' theories of the creative process, this article analyzes the series *The King of TV* (2022) as a case study, arguing that the Brazilian writers' room currently operates as a hybrid mode of audiovisual creation, still lacking consolidated systematization.

Keywords: Creative process. Writers' room. Brazilian series. Screenwriting.

1. Introdução

O papel dos serviços de streaming vem ganhando relevância crescente no cenário audiovisual contemporâneo. A ampliação do consumo de conteúdos sob demanda e a intensificação da produção de séries provocaram transformações nos modos de criação das narrativas audiovisuais, especialmente no que diz respeito à escrita de roteiros. Nesse contexto, a sala de roteiro, método consolidado na indústria norte-americana, passou a ser adotada também no Brasil.

A sala de roteiro caracteriza-se por uma organização hierárquica bem definida e pela presença de uma figura central no processo de decisão, o showrunner, roteirista que acumula funções criativas e produtivas (Kallas, 2016). No entanto, a incorporação desse modelo no contexto brasileiro encontra especificidades importantes. O Brasil possui uma tradição consolidada na produção cinematográfica e televisiva marcada pela valorização do cinema de autor, derivação

483 | Professor de montagem no Centro Universitário Belas Artes, pesquisador audiovisual nas áreas de montagem e roteiro e doutor em comunicação e semiótica com ênfase em processos de criação.

local da política dos autores formulada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*. Em muitos projetos nacionais, a condução criativa permanece fortemente associada à figura do diretor, o que produz fricções com a lógica coletiva e hierarquizada da sala de roteiro.

Partindo desse quadro, o presente artigo investiga a hipótese de que as séries brasileiras produzidas para plataformas de streaming apresentam características híbridas, resultantes do embate entre o modelo norte-americano da sala de roteiro e a tradição autoral do audiovisual brasileiro. Argumenta-se que esse embate deixa marcas perceptíveis nos processos de criação e nas próprias estruturas narrativas das obras.

Para analisar esse fenômeno, o artigo toma como estudo de caso a série *O Rei da TV* (Baldini; Barcinski; Grynszpan, 2022), produzida pela Gullane Filmes e exibida no serviço de streaming Star Plus. A série retrata a trajetória de Silvio Santos, uma das figuras mais populares da televisão brasileira, personagem que reúne forte potencial de atração de público, mas também impõe desafios significativos para sua transposição ao campo da ficção seriada. A análise do processo de criação é realizada a partir das teorias de Cecilia Salles, com atenção à dinâmica não linear do trabalho coletivo e às negociações entre os diferentes agentes envolvidos.

2. Sala de roteiro e processo de criação: o problema do modelo brasileiro

A sala de roteiro é um método de trabalho desenvolvido e consolidado nos Estados Unidos, marcado por uma organização hierárquica clara e pela centralidade do showrunner, figura responsável por conduzir o processo criativo e garantir a coerência narrativa da série. Além de liderar a escrita dos roteiros, o showrunner participa de decisões de produção, envolve-se na condução do orçamento, participa da escolha de atores e acompanha a montagem. É responsável pelas decisões mais importantes dos caminhos da narrativa e, por isso, tende a funcionar como instância de unidade entre escrita e realização.

No contexto brasileiro, a adoção desse método ocorre de forma parcial. Embora as plataformas de streaming tenham estimulado a implementação da sala de roteiro como modelo produtivo, o audiovisual brasileiro carrega uma tradição distinta, fortemente marcada pelo cinema de autor. Derivada da política dos autores formulada no âmbito da crítica francesa, essa tradição consolidou no Brasil a valorização da figura do diretor como principal instância criativa do projeto audiovisual.

Quando investigamos mais a fundo os tratamentos de roteiro e depoimentos de agentes envolvidos, o papel do chefe de sala no caso de *O Rei da TV* se aproxima mais de um chefe de sala de roteiro do que de um showrunner. Em entrevista, Ricardo Grynszpan afirma: “Acho que o roteirista brasileiro talvez não possa ser showrunner nos moldes de fora. Você precisa entender de produção, para entender exatamente os problemas. Ficamos com uma coisa mal resolvida, os problemas ficam estanques aqui no Brasil, fica cada um em um bloco. E eu acho que, por isso, a gente acaba não participando” (Grynszpan, 2023).

Algumas funções do chefe da sala coincidem com as do showrunner, especialmente o esforço de construir uma voz reconhecível para a série. Kallas colhe, em entrevistas com roteiristas norte-americanos, a constatação de que essa voz é uma marca — um estilo e um tom — que precisa atravessar os episódios de modo coerente. Em diálogo com Diana Son, showrunner de *13 Reasons Why* (2017), a pesquisadora registra a formulação de que "todo programa tem uma voz. É a voz do showrunner" (Kallas, 2016, p. 163).

Terence Winter, showrunner de *Boardwalk Empire* (2010), reforça a necessidade de coerência ao longo da temporada: em uma série, o espectador deve sentir que aquilo é "uma única peça coerente de escrita, que é a mesma voz contando a história", e que, por isso, o showrunner filtra os episódios por sua lente para que "pareça a mesma série de televisão do começo ao fim" (Kallas, 2016, p. 31).

Kallas chama atenção também para a importância do tom como elemento que atravessa escrita e encenação. Tim Van Patten descreve a prática da "reunião de tom", em que o diretor se senta com o autor do programa e percorre o roteiro para discutir a natureza de cada cena e como ela se relaciona com o resto da série (Kallas, 2016, p. 188). Em produções onde a liderança da escrita se prolonga sobre a direção, esse tipo de reunião funciona como passagem de bastão entre sala e set, reduzindo ruídos e protegendo escolhas de personagem, ritmo e humor.

No Brasil, o descompasso entre escrita e etapas posteriores do processo tende a intensificar conflitos e a fragilizar a consolidação de uma voz narrativa comum. A liderança da sala costuma se restringir à redação dos episódios, sem continuidade nas etapas posteriores do processo, deslocando decisões centrais para outros agentes, sobretudo direção e produtora.

Em *Processos de criação em grupos* (2017), Salles enfatiza que a autoria, em contextos coletivos, se configura como rede de interações, na qual decisões são constantemente renegociadas. Aplicada à sala de roteiro, essa perspectiva permite observar não apenas o texto final, mas também as disputas por legitimidade e por condução do processo — isto é, quem tem poder de fixar versões, vetar caminhos e estabilizar critérios de tom e personagem.

Para compreender essa dinâmica, o artigo adota como lente analítica as teorias de processo de criação de Cecilia Salles. Em *Redes da criação* (2006), a autora descreve a criação como um processo não linear, marcado por idas e vindas, negociações e interferências entre múltiplos sujeitos. No caso das séries desenvolvidas em sala de roteiro, esse caráter coletivo torna-se evidente, mas a ausência de uma liderança continuada tende a fragilizar a consolidação de uma voz narrativa comum.

3. O Rei da TV como estudo de caso

O projeto de transformar a trajetória de Silvio Santos em uma série de ficção tem origem em uma decisão executiva do canal FOX, e não na iniciativa de um roteirista ou de uma produtora. A FOX adquiriu os direitos da biografia *Topa tudo por dinheiro: as muitas faces do empresário*

Silvio Santos (Stycer, 2018), que passou a orientar o trabalho de pesquisa da sala de roteiro. A produtora Gullane Filmes foi convidada a conduzir o projeto, formando uma equipe liderada por Ricardo Grynszpan.

Desde o início, um dos principais desafios foi organizar narrativamente a vida de um personagem público com mais de nove décadas de trajetória. A limitação de duas temporadas levou à construção de uma narrativa em duas linhas temporais paralelas: uma situada em 1988, momento de grande popularidade do apresentador, e outra ambientada no passado, acompanhando sua ascensão profissional. Essa escolha buscava apresentar o personagem já em seu auge e, ao mesmo tempo, reconstruir os caminhos que o levaram à televisão.

A coexistência dessas duas linhas temporais exigia um trabalho de amarração fina: cada episódio precisava sustentar, simultaneamente, o avanço do arco em 1988 e a construção de causalidade no passado, evitando que a série se tornasse apenas uma sucessão de "eventos de vida". Nesse ponto, a contradição central concebida pela sala funcionava como regra de unidade: o personagem se fortalece como comunicador popular, mas paga por isso com uma distância permanente das formas de legitimação das elites econômicas e culturais.

Durante a primeira fase da sala, a relação entre roteiristas e executivos do canal mostrou-se colaborativa. Julia Priolli e Carlos Queiroz participaram ativamente das discussões, contribuindo para a definição das linhas narrativas. Nesse período, a sala produziu os roteiros previstos para as duas temporadas, organizando a narrativa em torno de uma contradição central do protagonista: ele só conseguia ganhar poder sendo popular, mas, quanto mais poderoso se tornava por essa via, mais se afastava de ser um desses "caras do clubinho".

Esse eixo buscava imprimir uma voz estável à série. No entanto, o próprio roteirista observa que, com a chegada da direção e a revisão de escolhas, "na hora que o diretor chegou, e começou a fazer as escolhas dele, isso acabou se diluindo" (Grynszpan, 2023), sinalizando um deslocamento de autoridade criativa da sala para a direção.

Esse arranjo se modifica quando a Gullane define a direção geral da série e convida Marcus Baldini para assumir o projeto, após mais de um ano de desenvolvimento da sala. A partir desse momento, decisões centrais passam a ser revistas, sobretudo na linha temporal situada no passado. Documentos de processo indicam que havia concordância entre os agentes sobre a linha situada em 1988, mas divergências relevantes sobre o recorte do passado: roteiristas e FOX preferiam a história situada em 1955, em que um jovem Silvio Santos, dono de um circo, transformava-se em apresentador de televisão; já a produtora preferia a adolescência do personagem, em 1945, como vendedor ambulante nas ruas do Rio de Janeiro.

Além do recorte temporal, também se discutia o regime de verossimilhança e o tom da série. Em notes sobre versões de tratamento, a equipe de escrita menciona referências como *Medo e Delírio* (1998), *O Povo Contra Larry Flynt* (1996), *O Lobo de Wall Street* (2013) e obras de Adam McKay, sinalizando uma aposta em situações mais livres, com humor ácido e cenas "bizarras", afastando a série de um registro "verdadeiro" ou "jornalístico". Esse repertório funcionava como orientação de tom para a sala e como tentativa de estabelecer critérios compartilhados.

Com a chegada de Baldini, a opção pela adolescência passa a prevalecer, reconfigurando a lógica narrativa construída pela sala, e os roteiristas da primeira fase são afastados do projeto. Transformações internas no canal FOX, decorrentes de sua aquisição pelo grupo Disney, também alteram o ambiente do desenvolvimento, com a saída de executivos que acompanharam a primeira fase.

O caso evidencia, assim, um deslocamento progressivo das decisões criativas. O método da sala de roteiro é implementado e produz resultados consistentes em sua fase inicial, mas perde centralidade à medida que outros agentes passam a conduzir o projeto.

4. O modo híbrido e seus impasses

A análise do processo de criação de *O Rei da TV* permite observar o funcionamento de um modelo híbrido de sala de roteiro no contexto brasileiro. Procedimentos do modelo norte-americano são incorporados na fase inicial, mas passam a conviver com práticas autorais tradicionais que reposicionam a direção como instância decisória central.

A ausência de uma figura que exerça plenamente o papel de showrunner compromete a continuidade da liderança da escrita ao longo do processo. As redefinições narrativas e a substituição da equipe de roteiristas interferem na consolidação de uma voz narrativa comum, fragilizando a unidade do projeto.

Essas instabilidades não decorrem apenas da dinâmica própria da criação coletiva, mas das condições materiais e produtivas em que esses processos se desenvolvem no Brasil, marcado por uma indústria audiovisual historicamente precária e por relações de trabalho pouco estabilizadas.

No contexto brasileiro, o resultado desse arranjo híbrido é que a sala de roteiro tende a operar como uma etapa intensa de desenvolvimento — capaz de produzir arquitetura de temporada, personagens e diálogos —, mas com menor capacidade de proteger essas escolhas ao longo da produção. Quando a direção (ou a produtora) assume a função de "autor" do projeto, a sala perde o papel de instância de coerência e passa a ser reconfigurada como prestação de serviço, o que reintroduz instabilidades justamente onde o modelo norte-americano busca estabilidade: na continuidade da voz.

5. Considerações finais

A análise do processo de criação da série O Rei da TV evidencia que as dificuldades observadas na implementação da sala de roteiro no Brasil não se restringem a questões metodológicas ou organizacionais. Essas dificuldades estão inscritas em um contexto mais amplo, no qual a fragilidade da indústria audiovisual brasileira e a apropriação particular da política dos autores produzem deslocamentos recorrentes nas formas de organização do trabalho criativo.[1]

Embora a sala de roteiro tenha sido incorporada como modelo de trabalho nas séries produzidas para plataformas de streaming, sua adoção ocorre em um ambiente marcado pela instabilidade produtiva e pela ausência de uma cadeia industrial consolidada. Nesse cenário, a tradição do cinema de autor exerce um papel ambíguo: originalmente formulada como leitura crítica do estilo no interior de um sistema industrial, a política dos autores foi, no Brasil, progressivamente deslocada para uma concentração de autoria na figura do diretor.

No caso de *O Rei da TV,* essa configuração se manifesta na sobreposição de modelos. A sala de roteiro organiza a narrativa inicial, mas perde autonomia à medida que decisões criativas são reapropriadas pela direção. O modo híbrido de criação que emerge desse processo revela menos um conflito pontual e mais um impasse estrutural do audiovisual brasileiro contemporâneo.

O artigo sugere, assim, que a consolidação da sala de roteiro no Brasil depende menos da adoção formal de modelos estrangeiros e mais de uma revisão crítica das noções de autoria, das relações de trabalho e das condições materiais da produção audiovisual no país.

Nota

[1] Sobre a formulação da política dos autores no contexto francês e suas reinterpretações no Brasil, ver Bernardet e Reis (2018), especialmente a discussão sobre a centralidade do diretor e a confusão entre autoria, direção e controle do processo produtivo no cinema brasileiro.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. *O autor no cinema*: a política dos autores – França, Brasil – anos 1950 e 1960. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018.

KALLAS, Cristina. *Na sala de roteiristas*: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação*: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecilia Almeida. *Processos de criação em grupos*: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

STYCER, Maurício. *Topa tudo por dinheiro*: as muitas faces do empresário Silvio Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GRYNSZPAN, Ricardo. Entrevista concedida ao autor. 2023.

Montagem na Animação: Possíveis práticas sui generis balizadas pelo documentário animado no Brasil.[484]

Editing in Animation: possible sui generis practices fundamented by the animated documentary in Brazil.

Samuel Baptista Mariani[485]
(Mestre – ECA / USP)

Resumo: O documentário de animação no Brasil tem marcado presença nos circuitos de cinema dos últimos anos, especialmente onde circulam curtas-metragens. Tomando como exemplo o festival de cinema mais antigo do país, faz-se análise semiopragmática dos anima-docs premiados no Festival de Brasília nos últimos anos de 2016 a 2019, buscando-se isolar a contribuição da montagem para esse estilo de produção celebrado, investigando suas contribuições para a representatividade do mesmo, considerando as grandes transformações no papel do editor de animação nos últimos anos.

Palavras-chave: Cinema de animação, Montagem, Documentário Animado, Festival de Cinema, Semiopragmática.

Abstract: Animated documentaries in Brazil have been present in the cinema circuits in recent years, especially where short films feature in screenings. Taking the oldest film festival in the country as an example, we analyze semiopragmaticaly the anima-docs awarded at the Brasília Festival in recent years from 2016 to 2019, seeking to isolate the contribution of editing to this celebrated production style, investigating its contributions to its representation, considering the major changes in the role of the animation editor in recent years.

Keywords: Animation Film, Editing, Animated Documentary, Film Festival, Semiopragmatics.

No circuito de festivais de cinema do mundo, o documentário de animação demonstrou um alcance de público mais amplo - ou menos estigmatizado - do que os filmes classificados somente pela sua categoria técnica-parental: a da animação. Esta, geralmente associada a um gênero cinematográfico próprio, é comumente associada ao consumo infantil de produtos audiovisuais e isolada sob critérios classificatórios que conspiram com o estereótipo que essa predisposição carrega, como apontam diversos realizadores brasileiros (LEITE, 2015). Obser-

484 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 5 – Etapas de criação e processos formativos em cinema e audiovisual.

485 | Mestre em meios e processos audiovisuais pela USP, atua como membro do MidiAto: Grupo de Estudos de Linguagem e como montador e animador para o Estúdio Celestina e para o Dia Internacional da Animação no Brasil. É colaborador da Coala Filmes, do NCA Campinas e da Drive Motion Control. Dentre seus trabalhos, destacam-se "Alguns Sinaes" (2023) e sua contribuição em "Carne" (2019, dir. Camila Kater) e "Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente" (2021, dir. Cesar Cabral).

vando a infiltração recente dos docs-animados na lista premiada do circuito de festivais não dedicados exclusivamente para filmes de animação no Brasil — e especialmente naqueles onde circulam curtas-metragens —, é possível indagar-se sobre a possibilidade de apropriação por parte da forma animada dos códigos de articulação tradicionais do cinema documental, de modo a conceber modos de visionamento e pactos de leitura ao mesmo tempo familiares e originais, não só permitindo-se "cair no gosto da crítica", mas garantindo sua continuidade no circuito não especializado.

Nesse contexto, a escolha do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro como eixo de observação não se dá apenas por sua centralidade histórica sendo o festival de cinema mais antigo em atividade no país (GERMANO, 2025), mas também por sua relevância como espaço legitimador de tendências estéticas e políticas do audiovisual brasileiro. Ao longo dos anos recentes, especialmente entre 2016 e 2019, o evento passou a reconhecer e premiar documentários animados em suas mostras competitivas, sinalizando uma abertura institucional a formas híbridas que tensionam categorias consolidadas entre ficção, documentário e animação. A análise desses filmes premiados permite não apenas mapear recorrências temáticas e formais, mas sobretudo refletir sobre os modos de articulação que sustentam tais obras.

Um cenário de pluralidades de formatos — e suas intensificadas hibridizações — desafia as noções tradicionais que recaem sobre as funções desempenhadas no cinema, algo que é especialmente verdade para o cinema animado, dada a maior distância de um filme de animação que circula em janelas como a do FestCine Brasília, enfrentando diretamente as predisposições que já descrevemos e que pode ser amplamente encontrada como um obstáculo para análise segundo a literatura especializada[486].

Pensando no escopo analisado, por um lado é possível observar que essas novas atribuições apropriam-se das práticas de produção do cinema documentário — agregando-se ao nome —, assim respeitando um léxico mais amplo do cinema historicizado. Esse é o caso de obras como "Guaxuma" (2018, dir. Nara Normande) e "Carne" (2019, dir. Camila Kater), curtas-metragens premiados no Festival de Brasília nos seus anos de lançamento, que se permitem o uso de fotografias indiciais e outras técnicas que fogem do fazer animado estereotipado, homogeneizado pela técnica definida equivocadamente pelo termo guarda-chuva "desenho animado" (DENIS, 2010).

Por outro lado, essa apropriação pode transbordar práticas que configuram novos modos de fazer típicos dessa intersecção, que estejam conectadas ao volume e flexibilidade do material documental ao mesmo tempo que possam valer-se de características típicas de uma produção de animação, como no caso da reunião dos processos de composição em etapas de pré e pós-produção. "Quando os Dias Eram Eternos" (2016, dir. Marcus Vinícius Vasconcelos) e "Torre" (2017, dir. Nádia Mangolini) são também exemplos de filmes premiados no Festival de Brasilia que dispõem da possibilidade de, através de um processo de montagem coordenado com a composição da pós-produção, lançar mão de um modo de fazer que permite a transformação da duração dos quadros no fim do processo fílmico, depois de avaliar o impacto dramático necessário, segurando quadros em loop, articulando com os seus momentos de silêncio e

486 | Na primeira coletânea de ensaios de teor acadêmico sobre o cinema de animação que o ocidente tem notícia, Alan Cholodenko vai lamentar o isolamento da forma animada marginalizada "como uma forma inferior, frívola, meramente mecânica ou apêndice do cinema para crianças" (CHOLODENKO, 1991).

montagem sonora, mesmo depois da montagem da base sonora. Dentro do amplo escopo das técnicas de animação, o retorno à mesa de corte editorial como ação posterior à confecção minuciosa de uma produção realizada quadro-a-quadro não é um lugar comum, pensando, ao menos, no que tange a produção anterior à derivação para o suporte digital. A título de exemplo, Kinder e O'steen vão lembrar que a montagem posterior em um filme de animação foi introduzida de maneira sem precedentes nos anos 80, quando, nos estúdios Disney, Jeffrey Katzenberg introduziu de maneira sem precedentes o filme "O Caldeirão Mágico" (1985, dir. Ted Berman e Richard Rich) à moviola, com base em sua experiência fora da indústria cinematográfica da animação, que, por sua vez, "havia desenvolvido sua própria história, estilos, técnicas e impacto cultural" (KINDER; O'STEEN, 2022)[487].

Assim, observando no horizonte de análise a perseverança da montagem como um dos eixos pragmáticos em transformação, e associado-a também à experiência do autor deste artigo com a edição de filmes, incluindo na ecologia dos saberes a prática da montagem de um dos filmes em análise — Carne, de Camila Kater —, busca-se, em diálogo com uma análise semiopragmática dos filmes[488], o levantamento inicial de possíveis práticas *sui generis* do fazer animado documental. Essas, vale notar, estimuladas pela análise prática da realização audiovisual e sua recepção, são destaques feitos a partir de uma seleção de filmes brasileiros de animação que superou o circuito especializado de festivais de nicho para habitar outro que outrora havia colocado o formato à margem histórica.

Tabela 1 - Filmes de animação premiados no Festival de Cinema de Brasília entre 2016 e 2019.

Quando os Dias Eram Eternos, dir. Marcos Vinicius Vasconcelos	2016	Melhor Filme – Marcus Vinicius Vasconcelos Melhor Trilha Sonora – Eduardo Tsuda	Marcio Miranda Perez, Gabriela Akashi (animatic)
Torre, dir. Nádia Mangolini	2017	Melhor Direção de Arte – Rafael Coutinho, Pedro Franz	Lia Kulakauskas
Guaxuma, dir. Nara Normande	2018	Melhor Direção – Nara Normande Melhor Trilha Sonora – Normand Roger Melhor Direção de Arte – Nara Normande	Eduardo Serrano
Carne, dir. Camila Kater	2019	Melhor Filme – Júri Popular – Camila Kater Melhor Roteiro – Camila Kater, Ana Júlia Carvalheiro Prêmio Abraccine de Melhor Curta	Samuel Mariani

Fonte: Acervo Correio Brasiliense (2025) - Acervo de notícias de 28 de setembro de 2016, 24 de setembro de 2017, 23 de setembro de 2018 e 30 de novembro de 2019.

487 | Segundo os autores, Katzenberg cortou do filme de dois a três minutos de trabalhos finalizados, deixando os animadores "mortificados" (KINDER; O'STEEN, 2022, p. 18). Algo que vai antecipar o maior controle do processo de animação futuramente, evitando desperdício de recursos de produção.

488 | Instrumentalizamos a semiopragmática de Roger Odin para a realização desta análise, definindo um espaço de comunicação a partir de restrições contextuais, buscando articulações em comum onde vibram os actantes do processo de comunicação dessas obras (ODIN, 2023).

Definir a animação: conceitos de entrada

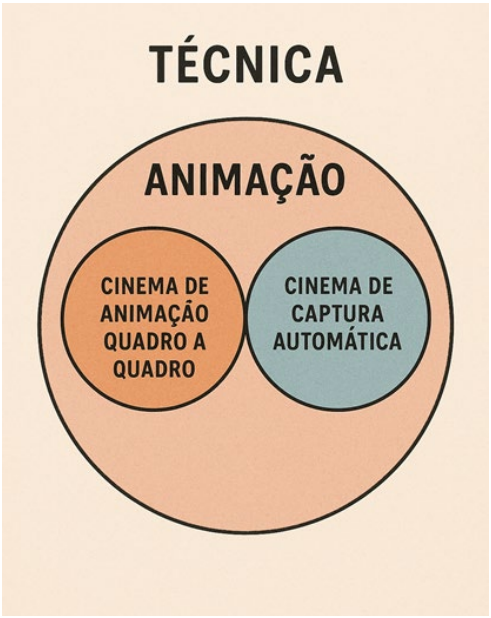
Para a definição de práticas *sui generis*, é importante localizar o cinema de animação no lugar de sua definição por contraposição na literatura especializada[489]. Alan Cholodenko vai apontar para o fato do cinema dito "de ação ao vivo" ter se separado da animação através da autodenominação "*Live Action*", ironicamente se afastando de um dos significados da palavra "animação", o do sentido "dar movimento à", só para poder se apropriar do outro significado da palavra, traduzido por "dar vida à". Com sofisticação etimológica, Cholodenko vai provar como o cinema de ação ao vivo compartilha, da mesma forma que o cinema de animação, as origens na cronofotografia e nos brinquedos ópticos antes tão associados ao estudo científico dos movimentos físicos, afinal, o zoopraxinoscópio não poderia ser só uma máquina de movimentos de animação quando sua nomenclatura traduz claramente como "visualizador da ação ao vivo". Observa-se isso a partir do particionamento de sua nomenclatura do grego: "scópio" — visualizador (ou observador) —, "praxinos" — de ação (no sentido do exercício da vida humana) —, e "zoo" ou "zoe" — da vida[490].

É desse ponto de partida que definimos um quadro de análise em que a animação encontra-se como campo bordieusiano maior, em cujos subconjuntos figuram o cinema de captura automática e o cinema de animação realizado quadro-a-quadro. Ambas as técnicas satisfazem as condições de reprodução cinematográfica do movimento, gerando uma impressão da reprodução de vida. De um lado, o cinema de de captura automática refere-se ao cinema realizado em sequência pré-definida por máquina, sem manipulação temporal aparente, impressa no suporte. Essa definição está mais próxima do "Cinemáquina" de Guy Fihman, expressão resgatada por Dominique Willoughby para "definir um cinema que produz movimento, antes de reproduzir movimento". (WILLOUGHBY, 2009)

489 | Segundo Serra (2017), é importante notar que, apesar da marginalidade da animação nos estudos de teoria do cinema, denunciada por autores como Jayne Pilling (1997) e Tom Gunning (2014), ela não foi totalmente negligenciada, tendo sido analisada por autores proeminentes da teoria do cinema como André Bazin, Béla Balázs, Walter Benjamin, entre outros, porém, "sem uma análise consistente e de maneira contínua". A autora indica como é na tentativa de resgatar essas contribuições episódicas que vai residir o esforço de Karen Beckman e dos autores de Animating Film Theory (BECKMAN, 2014) para o campo. Alan Cholodenko vai reunir autores décadas antes para um esforço similar, porém para traçar rotas de colisão com a crítica pós-estruturalista e pós-modernista em alta desde o final dos anos 60 na França e disseminada mundialmente pela revista inglesa Screen (CHOLODENKO, 1991).

490 | Do original: "life action view" (CHOLODENKO, 1991, p. 242).

Figura 1 – Organização taxonômica da animação no campo técnico



Fonte: Autoria própria (2025).

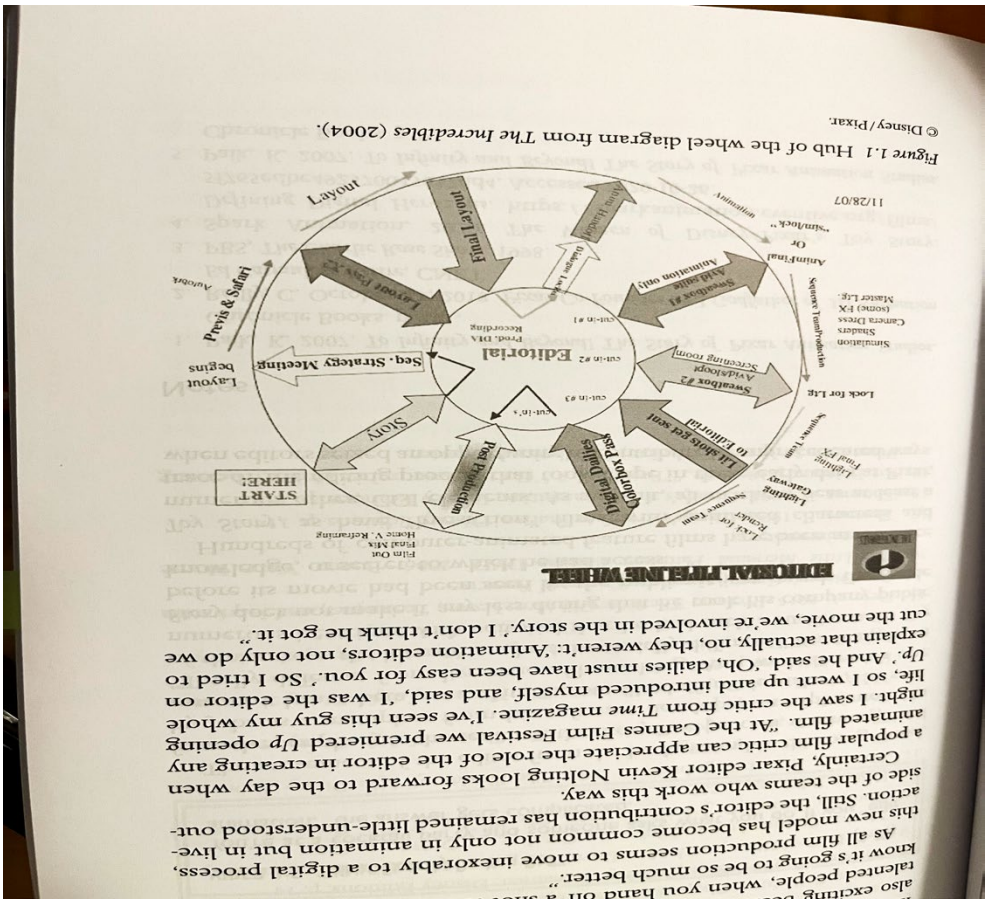
Por outro lado, longe de uma auto-ação, temos o cinema consciente de sua inscrição no tempo através dos seus ínfimos particulados. "Cinema de animação quadro-a-quadro" serve para definir o escopo de produção nos quais se encontram os filmes analisados perante uma tradição de produção (DENIS, 2010), além de jogar luz sobre suas práticas sui generis, especialmente no que tange a atenção a uma certa *economia do tempo*. A partir do momento que podemos assumir que o cinema realizado quadro-a-quadro destaca-se pela consciência dos efeitos do tempo sobre si, é possível considerar a dimensão temporal entendida em duas dimensões de análise:

Primeiro, na manipulação do tempo costurado entre os quadros (SOLOMON, 1987[491]). O entre-quadros como unidade básica da animação. Depois, no tempo extenso de produção, ou seja, mesmo levando em conta o desenvolvimento técnico-científico da prática de produção de imagens — a pulverização globalizada dos seus esforços —, o cinema de animação ainda demora para ser feito, o que faz com que ele exista como obra inacabada por mais tempo. Mesmo sob o exemplo do cinema mainstream de animação, grandes estúdios usam de sua estrutura e recursos para manejar certa transcendência ao seu predisposto longo tempo, buscando o que seu editores chamam de um maior "impacto cultural". (KINDER e O'STEEN, 2022, p.219).

É a partir desse elemento em comum com o processo industrializado da animação comercial que damos ênfase à transformação do trabalho de edição nas produções animadas, um papel que ganha mais espaço na produção de filmes dada a sua influência na construção de propostas narrativas visuais, influenciando a arquitetura da narrativa cinematográfica. É o que vão exemplificar Kinder e O'steen ao chamar jocosamente o departamento de edição dos estúdios Pixar, subsidiário da Walt Disney Company, de departamente "edi-storial", dando ênfase na influência da montagem na trama.

491 | "A animação não é a arte dos desenhos que se movem, mas dos movimentos que são desenhados" (MCLAREN apud SOLOMON, 1987, tradução própria). Em 1958, o que Norman McLaren descreveu como a arte de desenhar o movimento é precisamente a inscrição desse entremeio, o domínio daquilo que existe no intervalo entre quadros.

Figura 2 – A Roleta do fluxo de trabalho de montagem de Os Incríveis (2004, dir. Brad Bird).



Essa especificidade inaugura nossa listagem de elementos típicos do fazer animado, dando início a uma relação com as obras do escopo que vai destacá-las do cinema de captura automática. Do ponto de vista técnico, as produções animadas pulverizam a montagem na cadeia de produção. Enquanto a tomada é escolhida em pós-produção na montagem do cinema de ação ao vivo, por mais próximo o concenso no fluxo diretor-logger-montador, no quadro-a-quadro o trabalho de montagem da tomada inicia durante a pré-produção, na composição temporal de planejamento das sequências de imagens-modelo, como na justaposição de storyboards[492]. Em um trabalho custoso e caro como o quadro-a-quadro, faz-se necessário *definir a tomada* como prioridade em relação a *escolher a tomada*.

Contudo, é claro que o documentário animado pode dar preferência da mesma forma para a escolha a tomada, dependendo da apropriação dos seus acidentes investigativos. Especialmente quando necessária a construção de um filme sonoro anterior ao filme visual, como um guia definitivo para o que a animação deverá preencher. "Carne" foi concebido dessa forma. Foram realizadas entrevistas testemunhais com a atriz Helena Ignez em duas ocasiões distintas, porém somente uma foi escolhida para compor o filme, seja por motivos técnicos ou artísticos.

492 | Emprestando definição do animador brasileiro Maurício Squarisi, o storyboard pode ser traduzido como "roteiro gráfico de animação" (LAZARETTI, 2020). Utilizado por diversas produções fílmicas (de animação quadro a quadro ou não) com o intuito de prever os elementos presentes no enquadramento, é destacado aqui também por prever o encadeamento da montagem. Normalmente é representado através de uma série de pequenos desenhos dispostos em sequência que contém esboços do que esperar da versão final do filme.

Assim, a montagem em toda a cadeia de produção parece intensificar-se no caso de uma animação que lance mão de impressões documentais em seu *pacto de leitura* (ECO, 1994). Em termos semiopragmáticos, até aqui conseguimos identificar características importantes da enunciação dessas obras, com base em elementos de raiz ontológica. Essa primeira ponte é importante para que possamos destacar os elementos típicos que entram em jogo no campo técnico da forma animada, além de poder oferecer possíveis pistas de ingredientes que, em contraposição, apontem também para especificidades referentes a condições dos filmes do escopo como curtas-metragens, obras brasileiras, produzidas de forma independente, etc.

O som como documento

Na esteira da montagem antecipada do filme de animação, aproveitamos a citação à dimensão sonora, engajada de maneira singular nos filmes analisados. O documentário animado tende a se valer do valor indicial da banda sonora para por em ação uma postura documentarizante por parte do expectador. Esse recurso, como observa Serra (2017), é celebrado no documentário como um elemento importante, notável pelo seu poder de persuasão. A pesquisadora lembra como Bill Nichols vai se apoiar na palavra dita como elemento fundamental do gênero documental e, de fato, o autor vai explorar como o peso do discurso é um dos grandes elementos que vai definir diferentes práticas, uma vez que a *voz do documentário* é responsável por grande parte de suas ramificações. Para grande parte dos documentários animados, o som tem importância análoga.

> "É através da banda sonora que muitos documentários animados fornecem indicações para a operação de uma leitura documentarizante. Seja pela exposição da conexão indicial que o áudio estabelece com a realidade representada no filme ou pela transmissão de um discurso que reverbera a lógica argumentativa dos discursos de sobriedade ou que é próprio do campo não ficcional como é o caso de narrações biográficas ou autobiográficas." (SERRA, 2017, p. 172)

Atrelando essa característica ao processo de produção e à transformação dos papeis tradicionais de confecção editorial de um filme de animação, concluímos que há uma montagem que se faz antes do animar, somente com a banda sonora captada, para um grande número de documentários animados. Na maioria dos filmes analisados, este é realmente o caso. Há um documentário sonoro com cadência e atribuições próprias antes do filme disponível (utilizamos esse termo em contraposição ao filme em processo).

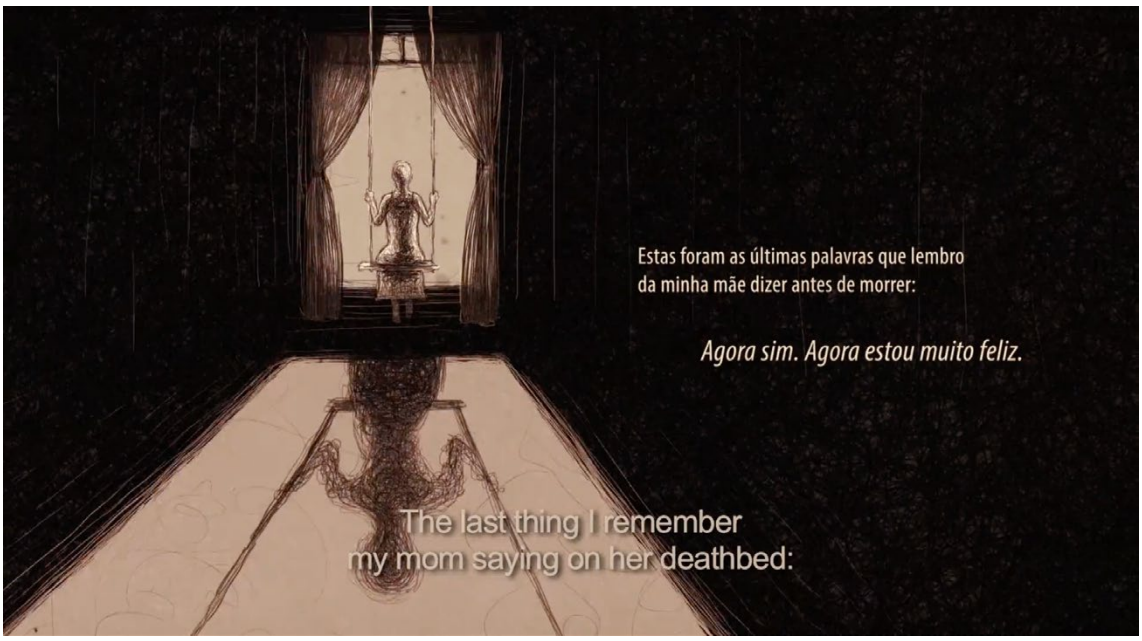
Analisando os filmes que dispõem desse recurso sobre a ótica documental, é possível observar que a presença da voz narrada autônoma não constitui apenas uma solução técnica, mas aciona uma forma particular de auto-mise-en-scène (COMOLLI, 2008). Diferentemente do documentário de imagem de captura automática, em que a performance do sujeito diante da câmera se constrói a partir de uma negociação com o dispositivo e com a distância imposta pela presença física do aparato cinematográfico, no documentário animado essa mediação parece se reorganizar. A voz, captada previamente e descolada de uma imagem indexical do corpo que fala, opera como lugar privilegiado de inscrição do sujeito, ativando aquilo que Jean-Louis

Comolli define como uma mise-en-scène de si, na qual o gesto performativo se constrói a partir da consciência do ato de dizer. Se o documentário tradicional pode lançar mão desse recurso de forma pontual, o anima-doc o incorpora como regra, o que acaba por definir uma performance típica do gênero. Tal configuração favorece a emergência de idiossincrasias intimistas dos entrevistados, nas quais hesitações, pausas, inflexões e ritmos da fala adquirem centralidade narrativa, deslocando o eixo da credibilidade documental da visibilidade do corpo para a escuta atenta da voz.

É justamente por meio desse recurso que "Guaxuma", de Nara Normande, possibilita à narradora assumir, no desfecho do filme, um canto sussurrado em língua inglesa, gesto que opera menos como comentário explicativo e mais como extensão afetiva da memória evocada. Com esse recurso, o filme encurta a distância entre a narradora e a protagonista de sua história, transformando a voz em espaço compartilhado de intimidade. Esse procedimento não apenas reinscreve a relação de amizade central do filme, mas reverbera também outras experiências de vínculos afetivos que se constroem a partir de mecanismos semelhantes de rememoração sensível, nos quais o som — e, em especial, a inflexão vocal — atua como mediador privilegiado da experiência documental.

Por o outro lado, o escopo de análise revela-se especialmente rico ao incluir "Quando os Dias Eram Eternos", de Marcus Vinicius Vasconcelos, justamente por se tratar de um documentário animado que se abstêm de uma voz indexical ao longo de sua duração. Nesse caso, resta ao realizador recorrer a uma legenda final que traduz a experiência de si para dentro da narrativa construída até então, deslocando o gesto documental do campo da oralidade para o da escrita. Não é, portanto, pela voz, mas por sua ausência — e pelo jogo de citações que atravessa o filme — que os elementos documentários desabrocham, reorganizando o pacto de leitura proposto ao espectador. Tal estratégia dialoga diretamente com as observações de Jennifer Serra acerca das narrações biográficas no documentário animado, nas quais o discurso de si pode emergir tanto pela enunciação direta quanto por formas mediadas e deslocadas de inscrição subjetiva.

Figura 3 – Registro estático dos últimos momentos de Quando os Dias Eram Eternos (2016, dir. Marcus Vinicius Vasconcelos).



Fonte: Reprodução do canal do Estúdio Teremim, no Vimeo.

A metalinguagem do dispositivo: novos ritmos

Dando prosseguimento a essa reflexão, outro elemento típico que atravessa o documentário animado diz respeito à sua vocação metalinguística, intrínseca ao próprio meio da animação. A exposição — ou entrega — das condições de filmagem e fabricação da imagem, longe de comprometer o pacto documental, atua como estratégia central para o manejo dos *pactos de leitura* estabelecidos com o espectador. Tal procedimento aciona aquilo que Roland Barthes (2004) denomina *efeitos de realidade* e que Jacques Rancière (2010) vai compreender como operações sensíveis capazes de reorganizar regimes de visibilidade e de crença. No contexto do documentário animado, esses efeitos não apenas favorecem a derivação de um valor indicial pleno da imagem, como frequentemente se estendem às próprias maquinarias manipulativas do filme, tornando visível o gesto técnico que sustenta a representação.

A animação, nesse sentido, dispõe de uma autorreferencialidade constitutiva, natural do meio, que pode ser resgatada dos escritos de Sybil DelGaudio e Paul Ward no trabalho já citado de Jennifer Serra sobre o doc-animado, enfatizando uma tal "animatedness" — uma consciência explícita de sua condição fabricada, que não busca ocultar seus artifícios, mas incorporá-los como parte ativa do discurso. Conforme sintetiza Serra (2017), esse reconhecimento do caráter construído da imagem animada não enfraquece sua potência documental; ao contrário, amplia as possibilidades de inscrição subjetiva e reflexiva do real.

É na edição pulverizada na cadeia de produção que esse duplo movimento autorreferencial se manifesta de modo enfático, operando uma verdadeira montagem de sentidos Eisensteiniana. A "plasmaticidade" do traço, tal como pensada por Sergei Eisenstein (LEYDA, 1986),

soma-se diretamente à narratividade indicial da autoria criando um lugar compartilhado de expressão íntima, interpessoal, de comparação entre lugares de produção simbólica interna, entre todos os actantes envolvidos.

O tempo e o processo de produção

Dando sequência a esse percurso, propõe-se aqui um último elemento *sui generis* do documentário animado no interior do escopo analisado, mobilizando a operação semiopragmática formulada por Roger Odin como ferramenta para pensar a emergência de um modo específico de leitura: o que poderíamos denominar, ainda de maneira provisória, como a indução a uma "leitura animadorizante". Partindo da centralidade do tempo enquanto matéria manipulada e explicitada na superfície da imagem, tal perspectiva dialoga diretamente com a breve exploração ontológica que inaugurou este trabalho, ao recolocar o tempo não apenas como unidade de manipulação primordial para o cinema de animação quadro-a-quadro, mas como manifesto visível (e inevitável) de fabricação fílmica.

No contexto da animação, a duração de existência do chamado "filme inacabado" em produção é substancialmente expandida. Diferentemente do cinema filmado, no qual o intervalo entre captação e montagem tende a permanecer invisível ao espectador, a animação quadro-a-quadro carrega consigo marcas do tempo de feitura que frequentemente atravessam o filme disponível. O documentário, por sua vez, historicamente constrói-se a partir de hiatos, descontinuidades e operações de análise temporal; nesse sentido, o documentário animado não se afasta dessa lógica, mas a reinscreve por outros meios.

Contudo, a animação acrescenta a esse regime temporal um registro particular de *habitus*[493], que acabam por deixar vestígios sensíveis da passagem do tempo, inscrevendo marcas materiais e simbólicas no corpo da obra. Seja de maneira deliberada ou involuntária, o documentário animado produz indícios temporais que não remetem apenas ao tempo narrado, mas também ao tempo vivido do processo de animação.

Soma-se a isso uma nova camada de autorreferencialidade: ao falar de um determinado tempo — histórico, biográfico ou afetivo — o filme simultaneamente expõe outro tempo, aquele da própria fabricação da imagem. Essa dupla inscrição temporal reforça a especificidade do pacto de leitura proposto, deslocando o espectador para uma experiência que reconhece, ao mesmo tempo, o acontecimento documentado e o gesto animado que o faz visível.

Invariavelmente, tais sinais temporais são objeto de escolhas decisivas no momento final da montagem. Quando identificados, cabe ao processo de montagem final decidir sobre a inclusão, alteração ou exclusão desses elementos. É a partir dessa operação que se torna possível, portanto, observar caso a caso como o documentário animado brasileiro articula seus códigos temporais e como esses códigos convocam modos específicos de engajamento do espectador.

493 | Instrumentalizamos o conceito de Comolli (2008) para sugerir que esse conjuntos de ações quase inconscientes de um dispositivo-câmera seriam para a animação como seus próprios procedimentos técnicos e gestos reiterados de produção.

Essa operação torna-se particularmente visível quando observamos, caso a caso, os filmes do corpus analisado. Em Carne, por exemplo, a duração do processo se inscreve materialmente na imagem por meio das manchas de dedos que abastecem o lago de aquarela, bem como pela manutenção do time-lapse das formas animadas. Esses vestígios não apenas evidenciam o gesto manual da animação, como também instauram um regime temporal no qual a feitura permanece visível, ampliando a duração do "filme em processo" para dentro do filme disponível.

Figura 4 – Registro estático da aquarela de Carne (2019, dir. Camila Kater).



Fonte: Reprodução disponível online no acervo do New York Times Op Docs.

Já em Guaxuma, a animação se integra a um intenso time-lapse temporal decorrente da realização ao ar livre, na praia. O tempo natural, marcado pela variação da luz e pelo movimento do ambiente corre mais rapidamente ao redor das personagens animadas, instaurando um contraste sensível entre o tempo vivido do mundo e o tempo afetivo da memória evocada.

Figura 5 – Registro estático de Guaxuma, animação realizada na praia (2018, dir. Nara Normande).



Fonte: Reprodução do canal Les Valseurs, no Vimeo.

Em Torre, a evolução das manchas em composição opera como eixo estruturante do filme, articulando improviso experimental e trabalho de apagamento até o progressivo desaparecimento da forma animada. A instabilidade da imagem, longe de ser ocultada, constitui-se como índice temporal do próprio fazer, e a duração se manifesta como transformação contínua e como recusa de uma forma fixa para a memória.

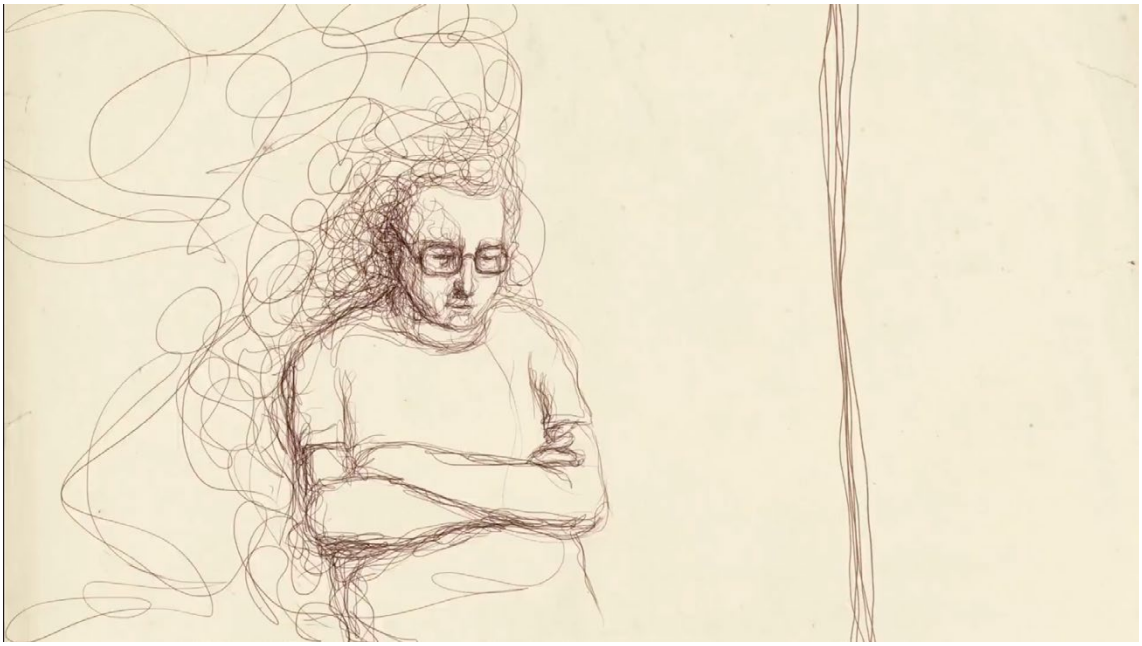
Figura 6 – Registro estático de composição com tinta em Torre (2017, dir. Nádia Mangolini).



Fonte: Reprodução do canal do Estúdio Teremim, no Vimeo.

Por fim, em Quando os Dias Eram Eternos, a presença de fios de cabelo integrados ao traço evidencia, de modo quase residual, a convivência entre o desenho e os acidentes do processo. Esses elementos, incorporados à composição, produzem um quadro conceitualmente integrado à técnica, no qual o tempo de produção se revela por meio de indícios mínimos, mas decisivos, reafirmando a dimensão documental da animação não pelo registro do acontecimento, mas pela inscrição material de sua feitura.

Figura 7 – Registro estático de composição com cabelo de Quando os Dias Eram Eternos (2016, dir. Marcus Vinicius Vasconcelos).



Fonte: Reprodução do canal do Estúdio Teremim, no Vimeo.

Concluindo sobre seus efeitos das características elencadas

Os quatro filmes demonstram ter em comum a capacidade de instrumentalizar as vontades de tocar os inconscientes dos actantes envolvidos, explorando distâncias conspiratórias especializadas. Essa que, ouso dizer, pode estar propondo um espaço de comunicação de distâncias curtas, de vibrações íntimas, de sussurros audiovisuais. Um espaço no qual som, tempo e materialidade da animação se articulam como operadores documentais centrais. Embora se configure como um pacto de leitura arriscado por tensionar convenções narrativas e expectativas de transparência documental, quando assimilado socialmente e, especialmente, no contexto coletivo da sala de cinema, esse pacto revela-se potente e passível de celebração.

Referências

BARTHES, Roland. O rumor da língua. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHOLODENKO, Alan (org.). The illusion of life: essays on animation. Sydney: Power Publications, 1991.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução de Oswaldo Teixeira e Cid Knipel. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORREIO BRAZILIENSE. Acervo. Correio Braziliense, [28 set. 2016; 24 set. 2017; 23 set. 2018; 30 nov. 2019]. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/acervo

. Acesso em: 6 abr. 2025.

DENIS, Sébastien. O cinema de animação. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GERMANO, Camilla. Resistência e defesa da arte: os 60 anos do Festival de Brasília. Metrópoles, 12 set. 2025. Disponível em: https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/festival-de-brasilia-60-anos/. Acesso em: 20 dez. 2025.

KINDER, Bill; O'STEEN, Bobbie. Making the cut at Pixar: the art of editing animation. New York: Routledge, 2022. 232 p.

LEITE, S. (org.). Maldita animação brasileira. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2015.

LEYDA, Jay (ed.). Eisenstein on Disney. Calcutá: Seagull Books, 1986.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Nova edição. 6. ed. Campinas: Papirus Editora, 2016. 336 p.

ODIN, Roger. Os espaços de comunicação: introdução à semiopragmática. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Novos Estudos – CEBRAP, [S. l.], n. 86, p. 75–80, 2010. DOI: 10.1590/S0101-33002010000100004.

SERRA, Jennifer J. A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

WILLOUGHBY, Dominique. Du dessin animé au cinéma graphique: une histoire du cinéma d'animation numérique. Paris: Textuel, 2009.

Uma poética da crueldade: o horror como poesia no cinema experimental da Belair de Júlio Bressane[494]

A poetics of cruelty: horror as poetry in Júlio Bressane' Belair Experimental Cinema

Samuel Carvalho Lima Silva[495]
(Doutorando – Universidade Federal do Paraná)

Resumo: O presente artigo analisa a obra de Júlio Bressane enquanto diretor na produtora clandestina Belair Filmes pondo em primeiro plano o experimentalismo, a abjeção e a violência como motivos estéticos inscritos na lógica do cinema de horror. A partir da narrativa fragmentada e do horrífico como atitude de confronto ao espectador discutiremos como o diretor reinscreve a imagem violenta como potência política e poética sob a perspectiva da crueldade no cinema de horror brasileiro.

Palavras-chave: Cinema de horror, cinema experimental brasileiro, poética da crueldade, Júlio Bressane, Belair Filmes.

Abstract: This article analyzes Júlio Bressane's work as a director at the clandestine Belair Filmes, foregrounding experimentalism, abjection, and violence as aesthetic motives within the logic of horror cinema. Drawing on fragmented narrative and the horrific as a confrontational stance toward the spectator, it discusses how the director reinscribes the violent image as a political and poetic force through the perspective of cruelty in Brazilian horror cinema.

Keywords: Horror cinema, Brazilian experimental cinema, poetics of cruelty, Júlio Bressane, Belair Filmes.

Introdução

Entre os meses de janeiro e março de 1970, Júlio Bressane, ao lado de Helena Ignez e Rogério Sganzerla, junto de uma reduzida equipe de artistas, atores e técnicos audiovisuais, operaram na clandestinidade. Tratava-se da Belair Filmes, produtora independente e de pouquíssimos registros oficiais, que realizou no curto período de existência sete filmes, dentre estes três sob a direção de Júlio Bressane, três sob a direção de Sganzerla e um de Ignez.

Calcado na ordem e estilo dos cineastas marginais, caminho já trilhado previamente pelos líderes da produtora, a Belair apropriou-se da precariedade como recurso estético e estilístico, operando uma provocação deliberada às formas tradicionais de produção cinematográfica

494 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão "Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual".
495 | Doutorando em História (PPG-HIS/UFPR). Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR). Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário INTA (UNINTA).

(NETTO, 2024). Dessa forma, a atitude fora das normas de comercialização e da forma de produção do filmes do período na Belair desponta de um movimento de alteração da ordem vigente em oposição à lógica imbuída ao cinema hegemônico de forma radical.

Essa perspectiva atravessa de forma violenta os três filmes dirigidos por Bressane na produtora, objetos de análise desse artigo: *A Família do Barulho*; *Barão Olavo, o Horrível* e *Cuidado Madame*, obras que tensionam com ainda mais intensidade a experiência de choque que o diretor vinha firmando em seus filmes anteriores, mas que, de certa forma, foram encarados em seus aspectos violentos na concepção de um cinema dramático, visto a ligação anterior de Bressane ao cinemanovismo. Dentro da Belair, o olhar sobre a violência e a crueldade do cinema bressaniano, tanto quanto linguagem, como forma e imagem, se expandem.

Apesar da clara diferença tonal entre os experimentalismos propostos em cada um dos filmes, o que perpassa em todos é o ato descarado de escandalizar o espectador a partir do horror enquanto linguagem cinematográfica, numa abrangência que escapa dos limites encaixotantes das convenções de gênero, mas, acima disto, como o diretor utiliza o horrífico para superar as questões de linguagem e propor uma poética que orbita o ideal de crueldade de acordo com a potencialidade poética que esta palavra evoca no cinema de poesia, em especial no entendimento da crueldade como proposto por Artaud.

A crueldade como motivo poético

Antes de adentrar o cinema bressaniano na Belair, é preciso delimitar onde opera a crueldade enquanto poesia. Para isso, recorreremos a Artaud, cujo entendimento da crueldade é parte significativa de sua trajetória intelectual à formulação do chamado Teatro da Crueldade, noção que atravessa tanto sua produção teórica quanto suas realizações artísticas nos campos do teatro, da poesia, das artes plásticas, da filosofia e do cinema. Artaud compreende o cinema como um dispositivo de liberação radical das forças obscuras do pensamento — uma experiência necessária e precisa, capaz de produzir um impacto visual direto, extraído da própria essência do olhar, que atinge o cérebro sem a mediação do discurso verbal e à margem de condicionamentos psicológicos (ARTAUD, 2006).

Dessa forma, a crueldade não se limita a um atributo moral ou a um gesto de violência pontual, mas está intrinsecamente ligada à própria condição da vida. Desde o nascimento, o sujeito é lançado em um mundo marcado pela crueldade, entendido como um campo permanente de tensões, conflitos e disputas. O desamparo, a solidão, a luta pela sobrevivência, a frustração, a melancolia e, em última instância, a própria experiência da existência configuram esse horizonte cruel.

O que interessa no cinema de Bressane, em torno da crueldade, não é apenas a representação violenta do cruel, mas do movimento de vida em torno da crueldade. Ao abandonar a perspectiva de mimese da realidade em seus filmes, apesar de invocá-la enquanto crítica e aponta-

mento dos aspectos políticos e sociais da materialidade real, Bressane reestrutura a imagem a partir da tessitura do avacalho, expondo o horror pelo exagero, pelo disforme e marginalização dos corpos cuja vivências são atravessadas pela crueldade.

Andrade e Assis (2019) apontam que, segundo Chklóvski, o cinema pode ser compreendido a partir de uma distinção fundamental entre um cinema de prosa e um cinema de poesia. Assim, podemos delimitar que o cinema de prosa, caracterizado por uma lógica narrativa que se orienta pela transparência representacional, que narra e mostra, que permite que o acontecimento pareça e fale por si mesmo, como se a imagem funcionasse à maneira de uma janela aberta para o mundo, opera em contraste à noção de cinema experimental de Bressane. Para Chklóvski, a imagem nesse regime tende a se submeter à função de comunicação direta do evento, privilegiando a continuidade e a inteligibilidade imediata.

A crueldade, como motivo poético na Belair de Júlio Bressane, está aproximada ao cinema de poesia, que funciona por meio da separação, do enclausuramento e do deslocamento da imagem, aproximando-se do modo como a poesia trabalha a linguagem verbal (ANDRADE; ASSIS, 2019). Se a poesia no regime da linguagem verbal desloca o sentido primário da palavra para o regime sensível da significação, o cinema poético desautomatiza a imagem, rompendo com sua função meramente instrumental, pois na poesia "as palavras não estão nas amarras da função instrumental, numa poesia a palavra não é reduzida a comunicação, é, antes de qualquer coisa, expressão de si mesma." (CHOKLÓVSKI *apud* AVELLAR, 2007, p. 107).

A compreensão de crueldade como poesia pode ser exemplificada no filme *Cuidado Madame*, onde os atos de violência explícitas são conciliados com a performance bem humorada das atrizes Maria Gladys e Helena Ignez, que constroem o imaginário da empregada doméstica pela comicidade. Contudo, suas atitudes e instintos assassinos contra suas patroas, são de extremo sadismo: não se recusa a comicidade em detrimento da crueldade da imagem, pelo contrário, há o convite em olhar o horror sob uma nova instância, não daquela que rege os princípios do cinema de horror hegemônico, uma nova esfera de perceber o horrífico como poesia. Dessa forma, imagens de natureza estritamente repugnantes de violência, são concebidas dentro da complexidade da crueldade como manutenção da vida na profundidade de sensações que o horrífico permite, e não apenas na reação física imediata do medo.



Figura 1: Atitude cômica da serial killer (Fonte: Cuidado Madame, 1970)



Figura 2: a violência caricatural (Fonte: Cuidado Madame, 1970)

O deslocamento do sentido primário da imagem, ou seja, o pavor gerado pela representação do assassinato age, portanto sob uma diretriz que é reinventada pelo agenciamento da imagem por Bressane. Ela não deixa seu signo primário que impacta pelo choque ou pelo susto. O que acontece é o realocamento do lugar do signo, potencializado por meio da possibilidade do cinema de usar signos de expressão no audiovisual (a palavra, som, imagem, a cor, o movimento, o agir) para além do comunicar, do linearizar o entendimento.

A dimensão poética que a imagem em movimento pode operar, portanto, ultrapassa qualquer definição pragmática que as encaixota no lugar que o cinema narrativo, na sua sanha de categorizar os similares em convenções de gênero, pode definir a imagem horrífica. Para Pasolini (1982), o poeta nas linguagens literárias tem no dicionário o seu aporte de possibilidades de palavras para compor sua poesia, o que não ocorre na imagem em movimento.

O local da crueldade enquanto poética no horror, mantido distante da possibilidade de um cinema que se mescla entre o popular e o erudito naquilo que Cánepa (2008) destaca como um fator primordial para a compreensão deste como gênero no cinema que é a sua "tendência

à mutação, no caminho de promover o constantemente o choque e a inovação, e também a resistência da crítica a desenvolver um vocabulário mais organizado, em virtude do desprezo por esse tipo de entretenimento, tido como pouco intelectualizado" (2008, p. 46).

O experimental como possibilidade de poética de horror

Nessa discussão, *Barão Olavo, o Horrível*, inicia categórico em como se apresenta e o que ele é. Os créditos iniciais já deixam claro: Terror, Horror. Em homenagem a José Mojica Marins e seu personagem, o Zé do Caixão, Bressane desconstrói a imagem do vilanesco aldeão na persona do Barão Olavo. Bressane escolhe compor o horror não pela comédia, mas pela propriedade da dissonância entre imagem, som e narrativa, consequentemente, pela dupla violência da crueldade da imagem e da violência da linguagem experimental impregnada da vontade de castigar o espectador. Burch (2019) nomeia essa violência contra o espectador como estruturas de agressão, movimentos na linguagem cinematográfica que promovem o mal-estar motivado pela vontade de desestabilizar e desorientar quem assiste por meio da subversão da expectativa, sentimento criado pela configuração já esperada da linguagem narrativo-representativa do cinema hegemônico na ordem espectatorial.



Figura 3: Parque de diversões (Fonte: Barão Olavo, o Horrível, 1970)



Figura 4: Homem nu, deitado (Fonte: Barão Olavo, o Horrível, 1970)

Diferente de *Cuidado Madame*, que apesar de sua clara investida em subverter as questões narrativas em torno das figuras que são dadas como protagonistas, acompanhando seus atos de violência e crueldade, ainda assim constrói uma sensação de narrativa, *Barão Olavo* está mais interessado na dinâmica sensível da imagem. A dissonância dos efeitos sonoros extradiegéticos, como o uso do som de tempestade durante a vista de um parque de diversões à noite e do barulho de animais rosnando, latindo e uivando enquanto vemos o corpo de um homem nu, de bruços, deitado no chão de uma floresta captura a essência da motivação do horror sob uma perspectiva poética: se vai a necessidade de estabelecer um filme de horror pela narrativa ou pelos atos de violência em si, mas pela potencialidade poética da imagem cruel.

A instância horrorífica se torna ainda mais complexa quando em *A Família do Barulho* o horror se manifesta, também pela da situação cômica, contudo, com mais efusão a partir da vulnerabilidade e contraposição social que o filme expõe com base na representação de pessoas à margem da sociedade e da dissolução dos papéis de gênero e classe. No início do filme, ainda distante da lógica narrativa que impera em certos momentos da obra, vemos crianças que emulam a imagem estática. Elas encaram o dispositivo filmador, como quem olha ao espectador, direto pelo olhar da câmera. Sua posição de confronto, é antes de tudo um olhar acusador: sob a visão das crianças, o abandono social e a vontade de desafiar a lógica colonial em sua dupla afirmação, de gênero e de classe. Em dado momento, vemos uma menina segurando um serrote, olhando fixa para o espectador. Depois de alguns segundos mantendo um rosto sério, ela sorri. A imagem seguinte é uma brincadeira com teor macabro. A menina, com serrote em punho, finge cortar um garoto ao meio, com movimentos de desmembramento à altura da genital do menino.



Figura 5: a menina com o serrote (Fonte: A Família do Barulho, 1970)



Figura 6: Brincadeira macabra (Fonte: A Família do Barulho, 1970)

O que é revelado na intencionalidade poética de Bressane é a maneira que o horrífico é conduzido como mecanismo político e não como finalidade. Por mais que seus filmes caminhem numa dupla concepção entre horror e experimentalismo, entre recusa da convenção e reinvenção da linguagem, entre a imagem violenta e a violência da forma, o desconforto que se manifesta em seus filmes é interpelado pela vontade de subversão das lógicas políticas que agenciavam tanto a produção de filmes enquanto indústria, quanto a vontade de fazer um cinema marcado pela liberdade criativa diante dos empecilhos impostos pela ditadura civil-militar.

Considerações finais

Marcado por uma profunda vontade de quebrar os paradigmas do cinema hegemônico, os filmes dirigidos por Bressane na Belair, operam, ao mesmo tempo, dentro e fora das concepções básicas do horror, visto que sua alternativa à ordem narrativo-representativa do cinema evidencia o uso do horror como poética, naquilo que, no que concerne às temáticas recorrentes da Belair, estas se alinham às diretrizes do cinema marginal, afastando-se de representações centradas no sertão, na burguesia ou na vida da classe média brasileira. Em seu lugar, ganham centralidade as camadas populares e marginalizadas dos grandes centros urbanos, ambientes propícios para explorar a crueldade da vida brasileira deflagrada pela violência estatal da ditadura civil-militar.

O gesto de liberdade autoral e o impulso criativo, articulados à recusa do *establishment* cultural, radicalizam o lugar de ocupação desse tipo de cinema em oposição àquele reservado ao cinema hegemônico. A violência não se materializa apenas na representação crua na imagem, mas na maneira poética que a crueldade, de acordo Artaud, é impregnada na linguagem. Trata-se de uma produção que se afirma conceitualmente como contrária às definições consagradas do que se entende por cinema, passando a operar em um espaço periférico à própria imagem, no qual as convenções representacionais são tensionadas ou suspensas.

Referências

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Julio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes; Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB ProduçõesLtda, 2017. (60 min), sonoro, p. & b. Cópia digital.

ANDRADE, É. C.; ASSIS, J. A imagem íntima: cinema de poesia e poesia de cinema. *Revista Ravelli*, v. 11, p. 1-15, 2019

ARTAUD, A.. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AVELAR, J. C. *O Chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARÃO Olavo, o horrível. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 2017. (61 min.), sonoro, cor. Cópia digital.

BELAIR. Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Produção: TB Produções. Brasil: Pipa Produções, 2009, (80 min), sonoro, cor. Cópia digital.

BRESSANE, J. Depoimento in: *Exposição Ocupação Rogério Sganzerla.* São Paulo: Itaú Cultural. 2010. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/. Acesso: em 27 de janeiro de 2026.

BURCH, N. *Práxis do cinema.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

CÁNEPA, L. L. Medo *de que?:* uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2008.

CUIDADO, Madame. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes; 2015. (71 min), sonoro, cor. Cópia digital.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* São Paulo: Ática, 1979.

NETTO, R. P. J. *A produção cinematográfica da Belair 1970:* um sonho experimental. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná. 2024.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

SCHWARZ, R. O pai de família e outros estudos. São Paulo: Paz e Terra, 199.

Obras Repatriadas: Paralelos entre Cinema e Museus[496]

Repatriated Objects: Parallels between Cinema and Museums

Samuel Macêdo do Nascimento[497]
Doutor em Comunicação
(Fotografia e Audiovisual) pelo PPGCOM/UFC.
Professor do IHAC da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Resumo: Este ensaio investiga de que forma os filmes apresentam os museus como espaços de resistência artística. Ao mesmo tempo, essas obras cinematográficas refletem aspectos significativos das histórias de seus acervos, problematizando os processos de colonização na Modernidade (VERGÈS, 2023). A investigação estabelece diálogos entre a ficção contemporânea e os documentários, ressaltando o museu como um lugar de contestação, preservação e reinvenção de memórias.

Palavras-chave: Obras Repatriadas, Museus, Cinema, *Decolonialidade* e Arte Contemporânea.

Abstract: This essay investigates how films portray museums as spaces of artistic resistance. At the same time, these cinematic works reflect significant aspects of the histories embedded in their collections, problematizing the processes of colonization in Modernity (VERGÈS, 2023). The inquiry establishes dialogues between contemporary fiction and documentary cinema, highlighting the museum as a site of contestation, preservation, and reinvention of memory.

Keywords: Repatriated Works, Museums, Cinema, Decoloniality, and Contemporary Art.

No campo da educação museal, obras, acervos e coleções têm um papel pedagógico fundamental. Dentro de uma perspectiva freiriana, essas peças encapsulam a história de um povo e ensinam. *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) retrata o museu como um espaço aparentemente subestimado pelos inimigos, mas profundamente vital para a sobrevivência e resistência do povo nordestino. Objetos como fotografias, ferramentas e armas, ou até mesmo a mancha de sangue de uma mão na parede do museu, vestígio espectral de um massacre mal sucedido, narram histórias de resistência contra sistemas oligárquicos e evidenciam a força indomável daquela comunidade.

496 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 52: Memória e resistência nos encontros entre cinema e espaços de exibição

497 | Doutor em Comunicação, Linha - 01 Fotografia e Audiovisual, pelo PPGCOM/UFC. Integra o Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual (LEEA). Professor substituto no Bacharelado Interdisciplinar em Artes do IHAC da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Conforme mencionei em meu último texto, apresentado durante o XXVII Congresso da SOCINE em 2024: o desenrolar do plano de destruição da pequena Bacurau poderia ter tomado um rumo diferente, caso os personagens provenientes de países do norte global tivessem se dedicado a explorar e compreender o Museu da cidade.

Em *As Estátuas Também Morrem* (1953, Ghislain Cloquet, Chris Marker, Alain Resnais), as obras de arte transcendem o espaço físico do museu, funcionando como personagens e fantasmas que expõem o saque colonial praticado por países europeus em relação às nações de África. Essas obras, além de objetos de culto, evidenciam questões de apropriação cultural e histórica. Aqui surge a indagação: um "novo mundo" foi criado, mas para quem?

A interseção entre arte e cinema, especialmente nas artes visuais e *performance*, abre caminhos para explorar a criação e construção de novos cenários. Cada vez mais, artistas contemporâneos têm incorporado a produção audiovisual como elemento indispensável em seus processos expositivos. Além disso, a linguagem audiovisual expande significativamente as possibilidades de reflexão sobre o campo museal, fomentando diálogos entre o acervo, o espaço e o público.

Um exemplo atual é a luta da artista indígena baiana Glicéria Tupinambá pela repatriação dos mantos Tupinambás, mantidos durante séculos em museus europeus. No filme *O Manto e o Sonho* (2023, Elisa Mendes), que integra o ciclo *Memórias Ancestrais* (2023, Anna Dantes), Glicéria compartilha sua relação com os mantos e a pesquisa sobre os usos rituais desses artefatos por seu povo. Ela reflete sobre a jornada de recuperação desses objetos, muitos deles preservados em coleções privadas e museus na Europa. Paralelamente, Glicéria explora os sonhos que orientam seu aprendizado e alimentam sua determinação na busca pela repatriação.

O gesto de Glicéria suscita uma questão crucial: como lidar com as obras repatriadas? De que maneira a linguagem audiovisual, amplamente empregada nas curadorias de eventos artísticos de destaque, como as recentes edições da Bienal de São Paulo e da Bienal de Veneza, pode contribuir para a reivindicação e a reorganização democrática dos acervos e reservas técnicas?



Imagem I – Montagem autoral dos cartazes de *Bacurau*, *As Estátuas Também Morrem* e *Memórias Ancestrais* (O Manto e o Sonho).

Tanto o cinema quanto os museus são espaços de memória. Contudo, como observado em *Bacurau*, toda memória carrega em si elementos de ficção. É momento de repensar a maneira como estruturamos nossa história e nossa arte, adotando uma perspectiva *contracolonial.* Vergès (2023, p. 33) ressalta: "O museu é um grande túmulo onde mortos anônimos permanecem insepultos." Nesse cenário, museus e cinemas, em colaboração, podem reanimar esses fantasmas, abrindo caminho para novas narrativas e sonhos capazes de resistir às heranças coloniais, enquanto promovem diálogos que favoreçam soluções justas e dignas para a repatriação de obras indígenas, africanas e outras.

Apresentado em uma mesa cujo foco era a questão patrimonial dos usos das paisagens e da arquitetura da cidade no cinema brasileiro, meu texto acabou funcionando como uma análise paralela dentro da programação. Ainda assim, surgiram perguntas significativas, especialmente sobre a tradição do próprio campo da museologia e suas múltiplas vertentes, como a educação museal e as expografias decoloniais, que fortalecem e ampliam o alcance deste estudo.

É importante reforçar que se trata de uma investigação experimental, construída a partir, também, da minha experiência como docente da disciplina de *Museologia* no curso de Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri (URCA), entre 2023 e 2025. Essa prática se estendeu também às disciplinas de *Ação Artística II*, no segundo semestre de 2025 na Universidade Federal da Bahia, quando três turmas, cada uma com cerca de 25 estudantes, tiveram como objetivo

final a produção de um *caderno de artista.* Esse trabalho foi desenvolvido a partir de visitas aos principais museus da cidade de Salvador: Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (MUNCAB), Museu de Arte da Bahia (MAB), Museu de Arte Contemporânea da Bahia (MAC), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM) e um museu livre, escolhido pelos próprios estudantes.

Os cadernos reuniam imagens, textos, colagens e diferentes criações artísticas, funcionando como dispositivos críticos de leitura das exposições. Nessas análises, emergiu com força a discussão sobre uma virada racial no campo da arte, que evidencia como a história dos museus modernos está profundamente marcada pelos processos de escravização e colonização, como apontam Françoise Vergès (2023) e Achille Mbembe (2014).

Na perspectiva metodológica, a prática relatada nas minhas turmas estabelece critérios de leitura crítica e, ao mesmo tempo, evidencia o caráter experimental da produção de reflexão e pensamento a partir do lugar do museu, das coleções e das exposições. Essas experiências trazem questões centrais da arte contemporânea, como o repensar dos percursos artísticos das imagens que retratam problemáticas do mundo e da construção da realidade.

Nesse contexto, torna-se fundamental comparar museus e filmes como arquivos vivos: ambos lidam com memória, mas também com ficção e montagem. Se o museu organiza narrativas a partir de objetos, o cinema articula imagens e sons para construir mundos possíveis. Em ambos os casos, trata-se de espaços que não apenas preservam, mas também reinventam memórias, tensionando os limites entre história e imaginação. Essa aproximação abre novas possibilidades de reflexão sobre como arte contemporânea e audiovisual podem colaborar na construção de perspectivas *contracoloniais* no saber, ou saberes.

O cinema, nesse contexto, torna-se uma ferramenta poderosa para problematizar tais questões. Ele não apenas amplia o debate sobre pertencimento e memória, mas também acrescenta uma dimensão estética e de resistência. A montagem, a trilha sonora, a performance dos atores e os demais elementos da construção audiovisual fortalecem e materializam outras narrativas sobre povos e culturas subjugadas.

A discussão que emerge dos filmes, dialoga diretamente com políticas internacionais e questões jurídicas tratadas por órgãos como a UNESCO e o ICOM, que regulamentam os museus em escala mundial. O debate gira em torno de uma pergunta fundamental: a quem pertence a arte produzida por um povo? Aos museus que a guardam e expõem ou ao próprio povo que a criou e, em muitos casos, teve suas obras saqueadas ao longo da história, como lembra Françoise Vergès (2023).

Pensar o museu em paralelo com o cinema permite elaborar estratégias críticas para lidar tanto com os acervos existentes quanto com aqueles que retornam ao Brasil em processos de repatriação. Essa aproximação articula debates acadêmicos, políticos e artísticos, unificando reflexões sobre memória, patrimônio e resistência. Os artistas contemporâneos, especialmente no Brasil, têm se voltado para questões locais que atravessam conflitos raciais, coloniais, sociais, geográficos e políticos, transformando o espaço museal e o cinematográfico em plataformas de educação crítica.

Se o museu organiza narrativas a partir de objetos e documentos, o cinema constrói mundos possíveis por meio da articulação de imagens e sons. Essa dupla dimensão, memória e invenção, abre caminho para práticas pedagógicas que utilizam a arte como instrumento de formação estético, político e social.

Essa aproximação entre produção audiovisual e museologia abre espaço para práticas pedagógicas que não se limitam à transmissão de conteúdos, mas que se afirmam como processos de transformação do conhecimento. Ao revisitar memórias silenciadas e narrativas invisibilizadas, o cinema e o museu se tornam aliados na construção das chamadas epistemologias *contracoloniais*. Ambos operam como dispositivos críticos que tensionam os limites entre história oficial e os testemunhos dos povos colonizados, permitindo que novas narrativas coletivas sejam elaboradas e que fantasmas do passado sejam reanimados em direção a futuros mais emancipatórios.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. – 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonização, Quilombos:* modos e significados. Brasília: INCIT/UNB, 2015.

BRENEZ, Nicole. *Contra-ataques.* In: DIDI-HUBERMAN. (org.). Levantes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo:* história da arte e anacronismo das imagens. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MBEMBE, Achile. *Crítica da Razão Negra*. Tradução: Marta Lança. Portugal: Antígona, 2014.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica.* – São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia* – Ensaios. Tradução: Companhia das Letras. Estados Unidos, Farrar, Straus & Giroux, 1977.

TUPINAMBÁ, Glicéria; TUPINAMBÁ, Jéssica; PAVELIC, Nathalie. *"Mais do que objetos"*: duas lideranças e pesquisadoras Tupinambá em busca dos seus "ancestrais" na França. Argumentos, v. 21, n. 1, p. 250-278, jan./jun. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Descolonizar o museu*: programa de desordem absoluta. – São Paulo: Ubu Editora, 2023.

De menino no cinema a empresário do cinema: Resgatando a trajetória de Generoso Ponce Filho[498]

From a Boy at the Movies to a Film Executive: Tracing the Career of Generoso Ponce Filho

Sancler Ebert[499]
(Doutor – FMU / FIAM-FAAM)

Resumo: Neste texto analisamos a trajetória de Generoso Ponce Filho (1898–1972) como empresário do cinema brasileiro, aspecto pouco lembrado de sua atuação. A partir de arquivos e livro autobiográfico, resgatamos sua relação com o cinema: da infância como espectador, passando pela atuação como cronista, até sua consolidação como proprietário de salas, produtor e presidente da Aliança dos Exibidores, destacando sua relevância na história da exibição cinematográfica no Brasil.

Palavras-chave: histórias de cinemas; Generoso Ponce Filho; exibição cinematográfica; biografia; empresário de cinema.

Abstract: In this article, we examine the career of Generoso Ponce Filho (1898–1972) as a Brazilian film entrepreneur, a little-known aspect of his work. Drawing on archival materials and his autobiography, we trace his relationship with cinema: from his childhood as a moviegoer, through his work as a film critic, to his rise as a theater owner, producer, and president of the Alliance of Exhibitors, highlighting his significance in the history of film exhibition in Brazil.

Keywords: stories of cinema; Generoso Ponce Filho; film exhibition; biography; film businessman.

Generoso Ponce Filho é mais citado por sua passagem na política, como deputado federal da Constituinte de 1934 ou por ser filho de Generoso Ponce, importante político da região do Mato Grosso, que foi senador e lutou pela legalidade no estado em 1892. Mas mais do que um político ou filho de um, Generoso Ponce Filho foi um homem do cinema, tendo gerenciado 14 salas, produzido filmes e até dirigido um. Então neste texto vamos resgatar essa história.

A importância de retomar o nome de Ponce Filho como um pioneiro do cinema brasileiro se justifica pela necessidade de reconhecermos nomes esquecidos ao longo da História e que foram importantes para o cinema em seu início. O pouco conhecimento em torno de figuras como a de Generoso se dá pelo foco dado aos filmes e seus autores pelas pesquisas sobre a História do Cinema, conforme aponta Bernardet (2008) ao falar da historiografia do cinema

498 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: MESA Pioneiros do cinema brasileiro: Biografias, trajetórias e redes de sociabilidade

499 | Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), professor do Centro Universitário FMU/FIAM-FAAM e secretário executivo da Socine.

brasileiro. O autor indica a necessidade de se pensar para além dessa visão, abarcando principalmente a exibição cinematográfica. Nos últimos anos, de forma mais evidente, estão sendo ampliadas as pesquisas sobre exibição e distribuição (FREIRE, 2022) dentro de uma perspectiva que Vieira (2021) tem chamado de "histórias de cinemas". Nesta abordagem as investigações se debruçam sobre a espectatorialidade, as salas de cinema como espaços de sociabilidade e os profissionais ligados à exibição e distribuição cinematográfica, entre outros recortes.

Antes de analisarmos a relação do personagem com o cinema, uma breve biografia. Generoso Ponce Filho nasceu em Cuiabá no dia 6 de agosto de 1898, filho do coronel Generoso Pais Leme de Sousa Ponce e de Mariana Guimarães de Sousa Ponce. Seu pai, chefe político e comerciante em Mato Grosso, foi senador em 1894, presidente do estado em 1907 e deputado federal de 1909 a 1911.

Ponce Filho cursou o Bacharelado da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro em 1919 e elegeu-se em maio de 1933 deputado à Assembleia Nacional Constituinte na legenda do Partido Liberal de Mato Grosso. De acordo com sua biografia do CPDOC da FGV, Ponce Filho, como deputado, teria reivindicado maior participação da mulher na vida pública. Ele era defensor da integridade territorial do estado de Mato Grosso e por isso, conseguiu aprovar um artigo de lei garantiu a seu estado o direito à indenização da União pelos territórios cedidos à Bolívia por ocasião do Tratado de Petrópolis (17/11/ 1903), o que resultou na anexação do atual estado do Acre. Com a promulgação da nova Constituinte em 1934 e a eleição do presidente da República no dia seguinte, teve seu mandato estendido até maio de 1935. Eleito novamente deputado federal por seu estado, dessa vez na legenda do Partido Evolucionista de Mato Grosso, em outubro de 1934. Deixou o Congresso em 1937, com o advento do Estado Novo e a supressão dos órgãos legislativos do país.

Depois disso, tornou-se tabelião no Rio de Janeiro, foi presidente do Instituto Nacional do Mate e publicou livros, como *General Ponce: um chefe*, biografia sobre seu pai, de 1952 e *O menino que era eu*, livro de memórias lançado em 1967. Faleceu no dia 24 de julho de 1972 no Rio de Janeiro. Foi casado com Dulce de Oliveira Ponce e teve cinco filhas: Cacilda, Carmen Sylvia, Clélia, Maria Helena e Therezinha.

Mas como o cinema entrou na vida desse homem da política? Ainda na infância. Primeiro, foi com uma lanterna mágica que ganhara da madrinha, enviada diretamente do Rio. O pequeno Generoso aprendeu a operar a lanterna e ouvia o cunhado descrever as cenas projetadas do slide. Já a primeira vez assistindo filmes aconteceu em Cuiabá em 1907, no Bioscópio Lírico: "era o cinematógrafo disfarçado por Salvador Teixeira, um matogrossense que o trouxera de Buenos Aires" (PONCE FILHO, 1967, p. 118). Em seu livro de memórias, Ponce Filho narra que foi uma semana de preparativos para a estreia da exibição e descreve como foi sua primeira sessão aos 9 anos:

> À noite, no palco transformado em camarote oficial, a família do Presidente. Altamyro e eu roendo as unhas, nervosos, enquanto não começava a "coisa". A tela ampla, de morim costurado, ficava no lado oposto do palco, no ar livre. Como não tínhamos energia elétrica, a máquina acionava o dínamo com

> barulhento motor – chektec! Chektec! Abafados em seguida pelas marchas e dobrados da banda da Polícia Militar. De quando em quando, molhavam a tela com esguichos de mangueiras finas, de regar jardim, para facilitar a projeção por transparência. De repente, escuridão completa, clamor de alegria na plateia e dos "poleiros" cheios. Rumores amortecendo. Outros mais altos de alevantavam ao espoucar o chektec, chektec do motor. Um facho de luz na tela! Começava o Bioscópio! Em letras garrafais "Pathé Frères" e um galo enorme – sua marca registrada apresentando A Galinha dos Ovos de Ouro. Com a "mera coincidência" de um galo apresentando uma galinha, assistimos esse clássico pré-histórico do cinema, filme que disputa o posto de mais antigo, com o Assalto ao trem, também exibido. Com Banda de Música, rápidos letreiros intercalados contando o enredo, lá iam os filmes, preto e branco, curtíssimos, mostrando gente e coisas, em tamanho natural, mexendo-se em ritmos apressados. Assombrou-nos o Bioscópio! Passaram também o "Prólogo" mudo d'Os Palhaços e uma homeopática e silenciosa de "Carmen" e talvez aí estivesse o lírico... Alguns incidentes – fita arrebentada, motor enguiçado, aumentavam o "suspense", a redobrar a alegria quando a função recomeçava. Filmes de três em três minutos, um de Max Linder, famoso cômico francês (PONCE FILHO, 1967, p. 118-119).

O relato da primeira experiência no cinema demonstra o fascínio que a exibição teve sobre Generoso e o irmão Altamyro, que viria ser seu sócio nas empresas de cinema. E nos ajuda a entender por que os irmãos ingressaram no ramo tão jovens. Um adendo: o Presidente que ele cita no camarote era o Presidente do Estado do Mato Grosso. Interessante também observar que a primeira sessão era de filmes da Pathé, empresa francesa que se destacava na produção e distribuição de filmes antes da Primeira Guerra.

Em 1910, Generoso e o irmão foram estudar no Rio de Janeiro, momento em que têm um novo e diferente contato com o cinema. Primeiro, Generoso narra a experiência dos filmes falados:

> Na rua Visconde do Rio Branco junto à Escola tiradentes, onda de música anunciava o "cinema falado". Falado em 1910? Sim. Fazia furor o filme "Paz e amor", o lema de Nilo Peçanha, o Presidente. Era uma revista filmada. Na tela a projeção. No palco, escondidos atrás, os artistas falavam e cantavam. Durante meses multidões desfilaram no Cinema Rio Branco, depois incendiado (PONCE FILHO, 1967, p. 176).

Depois, conta sua primeira ida na Avenida Central, endereço de várias salas de cinema, inclusive onde ficará uma das salas futuras dos irmãos Ponce.

> Saltamos na esquina da Avenida Central. Meu deus, que movimento. Todos me pareciam elegantes, bem vestidos. Tudo iluminado e alegre como o dia. Fomos ao Pathé, o antigo, onde depois funcionou o Cine Palais (...) No programa seis ou oito pequenos filmes um de Max Linder, que já vira. Sim, os filmes vinham antes a Buenos Aires e Mato Grosso de lá os recebia primeiro que o Rio!" (PONCE FILHP, 1967, p. 176).

Além do deslumbramento com a Avenida Central, o relato traz uma informação curiosa sobre filmes estrearem antes na capital de um estado, devido sua proximidade com a Argentina, do que na Capital Federal.

A última descrição sobre o cinema na infância e juventude é entre os anos 1912, 1913, quando Generoso tem entre 14 e 15 anos. Nesse período, o jovem morou na Gávea com o irmão, irmã e cunhado. O bairro ainda era repleto de riachos e cachoeiras. Nesse período, Generoso descreve a ida aos cinemas durante o dia.

> Mas, embora gangsters, dia claro, gostávamos de ir a cidade, aos cinemas, víamos os filmes da Cines italiana, no Pathé, da Gaumont francesa, no Odeon ou da dinamarquesa Nordisk no Parisiense. Poucas vezes assistíamos aos americanos, da Vitagraph. Só o Cine Ouvidor exibia seus enredos de mocinho, dos farwest (GENEROSO PONCE, 1967, p. 231).

No relato, fica clara a relação entre salas de cinema e as empresas produtoras dos filmes. Curioso observar que o adolescente Ponce Filho frequentava o Parisiense, cinema que seria de sua propriedade junto do irmão, poucos anos depois.

A relação de Generoso com o cinema também envolveu a imprensa. Ao longo dos anos ele foi cronista de periódicos como *Correio da Manhã, O Globo, A Nação, A Batalha* e *A Scena Muda*, em muitos dos quais escreveu sobre cinema. A aptidão para imprensa vinha desde cedo. Generoso criou seu primeiro jornal aos dez anos, o Lambisgóia, ao qual ele descreve como: "meu primeiro jornal manuscrito, intrometido, fofoqueiro, presunçosamente se declarava "crítico e humorístico"" (PONCE FILHO, 1967, p. 157). E assim como seguiu o pai na carreira política, também seguiu no jornalismo. Generoso Ponce atuou como jornalista e até mesmo foi o fundador de um jornal, *O Mato Grosso* e o filho ingressou num jornal como caricaturista aos 15 anos, fazendo a caricatura do famoso jornalista João do Rio.

Em 1920, aos 22 anos, Ponce Filho fundou e dirigiu a revista semanal de estudos sociais e políticos "Vida Nacional" (CPDOC FGV), cujas páginas sempre contavam com um destaque para o cinema. A revista teve 11 números entre fevereiro e abril de 1920.

Em 1921, os irmãos Ponce entraram na vida de empresários de cinema ao assumirem o Parisiense, mantendo a propriedade até 1926. No mesmo ano, Ponce Filho foi eleito presidente da Aliança dos Exibidores, associação que buscava defender e fortalecer os exibidores brasileiros. Generoso foi eleito presidente da Aliança pela primeira vez em outubro de 1921, com apenas 23 anos e reeleito em dezembro de 1922 (Correio da Manhã, 02 de dezembro de 1922, p. 3.)

Durante o período como presidente da Aliança dos Exibidores, ganhou prestígio entre seus colegas pela atuação contra a discussão na Câmara do Rio para cobrança de imposto sobre o ingresso do cinema, ocorrida em 1922 (Correio da Manhã, 16 de novembro de 1922, p. 3).

Além dos cinemas sob gestão da Ponce e Irmão, Generoso passou a ter mais salas ao juntar-se à sociedade com o proprietário de cinemas Domingos Vassalo Caruso, ao negociante Francisco Silva Frota e ao jovem capitalista Mario Novis para a criação da empresa Frota, Ponce, Caruso & Cia (A Noite, 13 de julho de 1923, p. 2), que assumiu os ativos e passivos da Paiva, Caruso e Cia, passando a ter a direção do America, Tijuca, Velo, Haddock Lobo (todos da Tiju-

ca), Oriente (Olaria) e Ramos (no bairro de mesmo nome). Vale destacar que um dos primeiros endereços da família Ponce no Rio de Janeiro foi a Tijuca. Os novos cinemas dos irmãos Ponce ficavam nos arredores das ruas de suas infâncias.

Em 1923, Ponce Filho deu um passo a mais no seu envolvimento com o cinema. Em agosto daquele ano (Correio da Manhã, 07 de agosto de 1923, p. 6), o Correio da Manhã anunciou a parceria de Ponce Filho com a Guanabara Film, de Luiz de Barros, apenas um mês antes da estreia da comédia *Augusto Annibal quer casar*, o que reforça o entendimento de que o filme fora gravado e finalizado em pouco tempo. Na fita cômica, o comediante do teatro de revista Augusto Annibal, que empresta seu nome ao personagem, é um jovem aficionado em casamento. Depois de perseguir belas jovens com o intuito de casar-se, o protagonista acaba atraído para uma armadilha arquitetada pelas moças e casa com Darwin, transformista que fazia sucesso nos cineteatros cariocas à época (EBERT, 2024), vestido de mulher. Logo após a cerimônia, Darwin passa agir como homem e o protagonista foge cidade afora até partir pendurado em um hidroavião.

De acordo com Araújo (2015), a película dirigida por Barros teria sido um filme de ocasião, filmado em poucos dias, para aproveitar a passagem da companhia Ba-ta-clan pelo Teatro Lyrico. O financiamento de Generoso Ponce Filho, não só garantiu o valor para as filmagens às pressas, como também a janela de exibição, uma vez que ele era proprietário do cineteatro Parisiense junto de seu irmão Altamyro, onde o filme estreou.

A primeira exibição ocorreu em 10 de setembro de 1923, no Cineteatro Parisiense, situado na Avenida Rio Branco. *Augusto Annibal quer casar* foi exibido durante uma semana, com êxito de público segundo a imprensa e ainda foi exibido em mais de dez salas da Capital Federal ao longo de pouco mais de um mês. Acreditamos que a posição de Ponce Filho como presidente da Aliança de Exibidores à época tenha sido um dos motivos da boa circulação da comédia. O menino que havia se encantado com as imagens em movimento operando sua lanterna mágica e depois indo às exibições do bioscópio não se contentou em ser proprietário de várias salas e até mesmo a produzir um filme e quis dirigir o seu. De acordo com a Filmografia da Cinemateca Brasileira, Ponce Filho teria sido o diretor do curta *Romeu e Julieta* no mesmo ano de lançamento de Augusto Annibal. Na obra, considerada perdida, Generoso continuava a parceria com Luis de Barros que assinava a fotografia e direção de arte do filme com roteiro e direção de Ponce Filho. A comédia é descrita como uma paródia do clássico de Wiliam Shakespeare, centrada na cena do balcão, na qual Romeu se declara à amada. Além deste, teria dirigido uma comédia intitulada *No século de Zezé Leone*, exibida à imprensa na divulgação da aquisição das 13 salas. Até o momento não identificamos se Ponce Filho produziu outros filmes.

Em algum momento da década de 1920, possivelmente em 1926, Ponce e o irmão venderam suas salas para a Sociedade de Exibidores Reunidos e à Metro Golwyn Mayer, retornando ao negócio dos filmes no final da década, quando assumem a direção do Cine Rosário, localizado no arranha-céu Martinelli em São Paulo e do Central, agora chamado Eldorado, localizado

na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, ambos de propriedade de José Martinelli. Os irmãos ainda assumem o Broadway, no início da década de 1930, sala que era conhecida antes como Capitólio, primeiro cinema lançado por Serrador na Cinelândia e contava com 955 poltronas.

Ponce Filho diminui sua presença na área cinematográfica a partir de 1933, quando assume como deputado federal.

Ainda há muito o que investigar sobre a atuação de Generoso Ponce Filho no cinema, mas esse texto é um primeiro passo para dar visibilidade a esse personagem que teve sua relevância para o mercado exibidor e que ainda é pouco conhecido.

Referências

A Noite. Rio de Janeiro, RJ: Empresa Jornalistica A Noite, 1911-1964. Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970..

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.

BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2008.

CORREIO da Manhã. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842.

EBERT, Sancler. *UMA ILUSÃO DE MODERNIDADE*: A trajetória do transformista Darwin pelos cineteatros brasileiros no início do século XX. Tese. Programa de Pós-Graduação em Cinema Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 2024.

FGV CPDOC. Generoso Ponce Filho. Verbete. Disponível em: https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ponce-filho-generoso.

FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme*: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Cinemateca MAM Rio, Rio de Janeiro, 2022.

PONCE FILHO, Generoso. *O menino que era eu*: (memórias). Rio de Janeiro, RJ: Livraria Lançadora, 1967. 272 p.

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.

Aspectos do cinema irlandês de terror em Evil Dead Rise (2023), de Lee Cronin[500]

Aspects of Irish horror cinema in Evil Dead Rise (2023), by Lee Cronin.

Sanio Santos da Silva[501]
(Doutor – UFBA/UNEB)

Resumo: O terror no cinema irlandês contrasta com padrões estabelecidos por Hollywood e reconhecíveis em múltiplas localidades. Contudo, surgem questionamentos quando cineastas irlandeses executam seus projetos em estúdios estadunidenses. Buscando investigar tal tendência, o objetivo deste trabalho é mapear aspectos do cinema irlandês de terror em *Evil Dead Rise* (2023), de Lee Cronin, a fim de compreender a atuação do cineasta fora do país e contribuir para ampliar pesquisas neste campo.

Palavras-chave: Cinema de terror; cinema irlandês; *Evil Dead Rise*; Lee Cronin.

Abstract: The horror genre in Irish cinema contrasts with the standards established by Hollywood and recognizable in multiple locations. However, questions arise when Irish filmmakers execute their projects in American studios. Seeking to investigate this trend, the objective of this work is to map aspects of Irish horror cinema in *Evil Dead Rise* (2023), by Lee Cronin, in order to understand the filmmaker's work outside the country and contribute to expanding research in this field.

Keywords: Horror cinema; Irish cinema; *Evil Dead Rise*; Lee Cronin.

Introdução

As produções da série *Evil Dead* são conhecidas pelo público, sobretudo entre cineastas e fãs do gênero terror, por sequências de violência extrema que despontam após um dos personagens ser possuído por uma entidade demoníaca. A franquia, que também envolve videogames e séries para a televisão, surge a partir de um longa homônimo lançado em 1981, escrito e dirigido por Sam Raimi. O filme chegou aos cinemas estadunidenses sem classificação em 1983, permitindo que um amplo número de espectadores compartilhasse da mesma experiência relatada por Stephen King, que o assistiu no Festival de Cannes um ano antes (BAILEY, 2019). King, segundo Dale Bailey (2019), descreveu *Evil Dead* como uma obra ferozmente original, destacando o trabalho de câmera e o uso abundante de sangue.

500 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 50: O estranhamento, o terror e o insólito como modos de apreensão da realidade no cinema.
501 | Professor no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e no Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Após o sucesso do primeiro, a franquia teve mais quatro longas-metragens: *Evil Dead* II (1987) e *Army of Darkness* (1993), ambos dirigidos por Raimi; *Evil Dead* (2013), de Fede Álvarez; e *Evil Dead Rise* (2023), de Lee Cronin. Em 2026, será lançado *Evil Dead Burn*, dirigido pelo francês Sébastien Vaniček. Neste estudo, busca-se entender as particularidades de *Evil Dead Rise*, um filme que, apesar de fazer parte da franquia, possui notáveis diferenças em relação a seus predecessores. Tais distinções podem estar vinculadas ao fato de o longa ter sido escrito e dirigido pelo irlandês Lee Cronin. Mesmo sendo um cineasta iniciante, atuando no contexto irlandês e fora do circuito hollywoodiano, o trabalho de Cronin chamou a atenção de Sam Raimi, que o convidou para realizar o projeto (SCOTT, 2022).

Convém destacar que, apesar de ser um cenário em crescimento, o cinema irlandês de terror detém particularidades, contrastando com padrões de outras arenas culturais. É comum que narrativas cinematográficas irlandesas de terror busquem inspiração em lendas do passado celta, em perturbações no ambiente doméstico e façam amplo uso do design sonoro para acentuar aflições na audiência (SILVA, 2024). Cronin, mesmo no contexto estadunidense, pôde recorrer às especificidades da cinematografia de seu país. Assim, este trabalho foi desenvolvido a partir do seguinte questionamento: é possível identificar características do cinema irlandês de terror em filmes realizados por irlandeses no contexto hollywoodiano? No que tange ao objetivo geral, este estudo buscará mapear aspectos do cinema irlandês de terror em *Evil Dead Rise* (2023), de Lee Cronin, em busca de compreender como o cineasta atua dentro da indústria hollywoodiana. Trata-se de uma discussão introdutória, que utilizará o longa de Cronin como ponto de partida e buscará apresentar reflexões embasadas em pressupostos teóricos acerca do cinema de terror e do cinema nacional da Irlanda.

A Irlandesidade em *Evil Dead Rise* (2023), de Lee Cronin

Autores irlandeses foram responsáveis por obras literárias como *The Picture of Dorian Gray (1890)*, de Oscar Wilde, *e Dracula* (1897), de Bram Stoker, contribuindo para a edificação do gênero terror na atualidade, e inspirando diversas adaptações para o cinema e para a televisão (NEWMAN, 2006). Contudo, segundo Kim Newman (2006), cineastas irlandeses ainda não conseguiram produzir um filme de terror que possa ser considerado um clássico do gênero. O desenvolvimento tardio do cinema nacional da Irlanda pode ter prejudicado a atuação de diretores e roteiristas que, possivelmente, não encontraram o apoio necessário para executar seus projetos.

A Irlanda começa a buscar espaço no cenário mundial da sétima arte em meados dos anos 1990, com destaque para 1993, quando a *Irish Film Board* (IFB) foi restabelecida. Trata-se de uma organização estatal criada para promover e financiar o desenvolvimento da cinematografia nacional. A partir de 2015, em busca de ampliar seu alcance e contemplar projetos para televisão e *streaming*, a IFB passou a se chamar *Screen Ireland*. No que tange ao terror, em seus primeiros anos, o comitê não demonstrou interesse em apoiar projetos dessa natureza.

Certamente, outros gêneros foram negligenciados, mas o terror parece ter sido especialmente prejudicado durante a sedimentação do cinema nacional. Seán Crosson (2012) afirma que Brendan McCarthy, que foi chefe de produção e desenvolvimento da IFB, se mostrou preocupado com o fato de o terror estar sendo preterido por cineastas locais. Em busca de uma solução, o comitê investiu em *Dead Meat* (2004), de Conor McMahon, por meio de uma iniciativa para filmes de micro orçamento. Assim, o primeiro filme de terror foi financiado pela estatal somente onze anos após seu restabelecimento.

Os problemas com financiamento ainda são recorrentes, mas tais limitações não impediram o crescimento do terror durante a década de 2010. De acordo com Ruth Barton (2019), o gênero não era reconhecível no país antes de 1990, mas, atualmente, é um dos mais proeminentes e rentáveis do cinema nacional. Ciara Barrett (2016) argumenta que tal crescimento está associado ao filme digital, que permitiu a produção de efeitos especiais de forma rápida e barata na pós-produção. Contudo, cineastas ainda precisam superar obstáculos para concluir seus projetos. Em uma entrevista no Festival de Cine Fantástico de Bilbao – Fant, Lee Cronin relata que enfrentou problemas logísticos e orçamentários durante a produção de seu primeiro longa *The Hole in The Ground* (2019). Um dos maiores desafios, em termos de localização e efeitos visuais, foi criar o buraco no chão, que dá nome ao filme. Ele chegou a brincar com a equipe dizendo que esse processo seria o "buraco no orçamento" (CRONIN, 2019).

Cronin pode não ter enfrentado as mesmas limitações na realização de *Evil Dead Rise*, mas as habilidades que desenvolveu foram transformadas em recursos criativos. Ademais, aspectos de sua identidade nacional, ou irlandesidade, podem ter sido utilizados para a construção de uma história que diverge das antecessoras. A primeira questão a ser observada é o fato de grande parte das cenas de violência ser ambientada no apartamento de uma família. Enquanto outros filmes da franquia se passam em cabanas isoladas no meio da floresta, Cronin situa acontecimentos apavorantes em um grande prédio residencial.

Os personagens centrais fazem parte da mesma família, formada pela mãe Ellie, sua irmã Beth, seu filho Danny e suas filhas Kassie e Bridget. É comum que filmes irlandeses associem o lar a eventos perturbadores. As aflições são acentuadas a partir de figuras monstruosas projetadas em membros da família. Logo, o mal é fruto das ações de um pai desequilibrado, ou de um filho possuído por um espírito maligno. A escolha dos cineastas parece ser uma resposta aos horrores do familismo na sociedade irlandesa (SILVA, 2024). Produções lançadas na última década, a exemplo de *Citadel* (2012), de Ciaran Foy, e *Cherry Tree* (2015), de David Keating, bem como filmes mais recentes como *Son* (2021), de Ivan Kavanagh, e *Fréwaka* (2024), de Aislinn Clarke, abordam perturbações no ambiente doméstico.

Debbie Ging (2013) destaca que cineastas tratam de sofrimentos na instituição familiar de múltiplas formas, demonstrando interesse em responsabilizar a família pelas disfunções psicológicas e sociais do país. Essa tendência aparece em *Evil Dead Rise*, uma vez que a história envolve uma família não-tradicional. No filme, Ellie é mãe solteira e não parece assumir as funções atribuídas à figura materna. Ela trabalha como tatuadora e costuma esquecer de atender pedidos de seus filhos. Bridget está se organizando para participar de uma manifestação e per-

gunta à mãe sobre uma camisa preta. A peça está suja, Ellie diz que lavará depois, mas Bridget responde irritada: "Você vai esquecer, como sempre" (EVIL DEAD RISE, 2023, 09 min 48 seg). Além disso, ela permite que os filhos saiam de casa sozinhos no meio da noite para comprar pizza. Tais situações contrariam expectativas relacionadas a valores tradicionais, uma vez que não há uma figura central que se encarrega da preservação da instituição familiar.

Além de Ellie ser uma mãe que não demonstra ser cuidadosa, *Evil Dead Rise* se aproxima da cinematografia irlandesa pela ausência de figuras paternas na história. Jay, ex-companheiro de Ellie e pai de seus filhos, deixou a família e não parece participar da educação das crianças: "Para ele, pagar pensão é partilhar da criação de longe" (EVIL DEAD RISE, 2023, 14 min, 02 seg). Deve-se destacar também que, depois de descobrir sua gravidez, Beth vai à casa de Ellie buscando apoio, mas a identidade do pai da criança nunca é revelada.

Famílias lideradas por mães solteiras e pais que nem mesmo são citados durante a história são aspectos recorrentes no cinema irlandês. Em *The Hole In The Ground*, primeiro longa-metragem de Lee Cronin, Sarah vive com seu filho Chris em uma casa isolada, depois de abandonar um companheiro abusivo. O homem não aparece e seu nome nunca é mencionado. Sarah não é apenas responsável pela educação do filho, mas também trabalha em uma loja e se ocupa da reforma da casa. No final do filme, ela supera as dificuldades e consegue garantir a segurança de Chris, sem precisar de uma presença masculina para solucionar as inquietações que permearam sua residência.

Debbie Ging (2013) afirma que a desidentificação é um tropo dominante no cinema irlandês, uma vez que o pai é, em grande parte das vezes, um valentão dedicado a infligir danos psicológicos aos filhos. Histórias com pais violentos e alcoólatras representam um ataque direto ao patriarcado irlandês, sendo que a ausência do pai também pode ser entendida como uma crítica a esse mesmo fenômeno (GING, 2013). Ademais, Ging (2013) ainda destaca que a figura paterna é associada aos aspectos mais retrógrados do país, um indivíduo que atua de forma a impedir o desenvolvimento romântico, político ou tecnológico da comunidade.

Cronin seguiu movimentos do cinema irlandês não somente pelos genitores estarem ausentes na história, mas, sobretudo, pela narrativa girar em torno de uma família monoparental feminina. Filmes irlandeses buscam representar e, talvez, naturalizar a existência de lares chefiados por mulheres: *Goldfish Memory* (2003), de Liz Gill, *A Date for Mad Mary* (2016), de Darren Thornton, e *You Are Not My Mother* (2021), de Kate Dolan. Porém, essa tendência contrasta com o esforço do Estado, em cooperação com a Igreja Católica, em obliterar a existência de mães solteiras na Irlanda pós-independência. Jovens que engravidavam fora do casamento eram enviadas para instituições chamadas Casas de Mãe e Bebê e impedidas de cuidar de seus filhos após o nascimento (REDMOND, 2018). Paul Redmond (2018) afirma que essas mulheres eram chamadas de pecadoras e prostitutas, e suas crianças vistas como frutos de pecado e "crias de satanás". Durante um violento ataque, Ellie, possuída por um demônio, diz a sua irmã: "Ellie espera no inferno por você e pelo bebê bastardo no seu ventre" (EVIL DEAD RISE, 2023, 01h 10 min

24 seg). Assim, tal como apontado anteriormente, o fato de Beth e Ellie serem mães solteiras contraria valores morais que edificaram o país, uma temática relevante para cineastas interessados em explicitar as contradições da sociedade irlandesa.

O filme subverte concepções negativas sobre maternidade solo, uma vez que Beth é a *final girl*, mesmo estando distante dos aspectos virginais comuns a essa personagem amplamente presente no subgênero *slasher*. Ademais, ela deve restabelecer uma família não-tradicional com seu bebê e sua sobrinha Kassie, a segunda sobrevivente do massacre. Acompanhando transformações sociais, o cinema irlandês convoca a comunidade a redefinir representações e ideologias fundamentadas no patriarcado. Nesse sentido, o longa de Cronin tem uma resolução que privilegia uma estrutura familiar que, em outros períodos, foi considerada pela sociedade irlandesa como imoral, ou até diabólica.

Considerações finais

Neste trabalho, buscou-se mapear, sobretudo, aspectos narrativos que aproximam *Evil Dead Rise* de tendências do cinema de terror da Irlanda. A partir de uma investigação inicial, foi possível evidenciar que Lee Cronin buscou referências no cinema irlandês para executar o projeto. Trata-se de uma produção que espelha vivências da comunidade irlandesa, sem ignorar tropos narrativos da série *Evil Dead*. O longa de Cronin traz elementos como possessão demoníaca e sequências de violência gráfica, observáveis não apenas em predecessores da franquia, mas também em outras produções do subgênero *slasher*. Contudo, ele também resgata sua herança cultural e, mesmo que implicitamente, aborda temáticas recorrentes da cinematografia irlandesa.

Enquanto escreveu o roteiro e dirigiu as filmagens, Cronin operou de forma a subverter padrões genéricos e narrativos da franquia, através da celebração de sua identidade nacional e do emergente cinema de terror do país. O mal deixa a cabana isolada na floresta e penetra em um prédio residencial, atormentando a rotina de uma família chefiada por uma mulher. Além disso, figuras paternas estão ausentes e uma das sobreviventes não detém as características de uma *final girl*. Tais tropos são recorrentes no cinema irlandês e podem levar *Evil Dead Rise* a ser classificado como uma produção multicultural. Apesar das reflexões apresentadas neste trabalho, convém destacar que este ainda é um estudo introdutório e, assim, espera-se que o avanço da investigação leve à identificação de outros elementos de irlandesidade presentes no filme.

Referências

BALEY, D. Final girl, Final boy: Ash's Imperiled Masculinity. In: RIEKKI, R.; SARTAIN, J. A. (Ed.). *The Many Lives of The Evil Dead*: Essays on the Cult Film Franchise. Jefferson: McFarland, 2019.

BARRETT, Ciara. "The Canal (Ivan Kavanagh 2014)". Estudios Irlandeses – Journal of Irish Studies, Santiago de Compostela, n. 11, 2016.

BARTON, R. *Irish cinema in the twenty-first century*. Manchester: Manchester

University Press, 2019.

CRONIN, L. FANT 25 - Lee Cronin (The Hole In The Ground). Entrevista concedida à equipe do Festival de Cine Fantástico de Bilbao – Fant. YouTube, 09 maio 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zq9_mIvjxmQ. Acesso em: 10 jan. 2026.

CROSSON, S. "Horror, hurling, and Bertie: aspects of contemporary Irish horror cinema". Kinema – a journal for Film and Audiovisual Media, Waterloo, n. 37, 2012.

EVIL DEAD RISE. Direção: Lee Cronin. Roteiro: Lee Cronin. Produção: Bruce Campbel,

Robert Tapert, Sam Raimi. Estados Unidos: New Line Cinema, 2023.

GING, D. *Men and Masculinities in Irish Cinema*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2013.

NEWMAN, K. "Irish horror cinema". The Irish Journal of Gothic and Horror Studies, Dublin, n. 1, 2006.

REDMOND, P. J. *The adoption machine*: The dark history of Ireland's Mother and Baby Homes and the inside story of how Tuam 800 became a global scandal. Newbridge: Merrion Press, 2018.

SCOTT, R. EVIL DEAD RISE Will Knock Your Socks Off, Promises Sam Raimi. Fangoria, 2 maio 2022. Disponível em: https://www.fangoria.com/evil-dead-rise-will-knock-your-socks-off-promises-sam-raimi/. Acesso em: 09 jan. 2026.

SILVA, S. S. da. *A morada do pesadelo*: um estudo sobre terror doméstico no cinema irlandês. 2024. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

THE HOLE IN THE GROUND. Direção: Lee Cronin. Produção: Conor Barry e John

Keville. Londres: Universal Pictures UK, 2019.

Cinema Olympia (1912) de Belém: autoria arquitetônica do prédio no contexto do Parque João Coelho[502]

Olympia Cinema (1912) in Belém: architectural authorship of the building within the context of the João Coelho Park

Sávio Luis Stoco[503]
(Doutor – UFPA)

Resumo: O artigo investiga a hipótese de autoria do engenheiro italiano Filinto Santoro no projeto do Cinema Olympia (1912, Belém-PA). A partir de fontes hemerográficas, iconográficas e documentais, o estudo adota uma abordagem interdisciplinar entre História do Cinema e História da Arte/Arquitetura. As análises indicam convergências formais com outros projetos de Santoro. O trabalho contribui para a historiografia do cinema brasileiro e para pesquisa sobre o patrimônio cultural belenense.

Palavras-chave: Salas de cinema; Amazônia; Modernidade; Arquitetura; Filinto Santoro.

Abstract: The article investigates the hypothesis of the Italian engineer Filinto Santoro's authorship of the *Cinema Olympia (*1912, Belém-PA). Based on hemerographic, iconographic, and documentary sources, the study adopts an interdisciplinary approach combining Film History and Art/Architectural History. The analyses indicate formal convergences between other projects by Santoro. This work contributes to Brazilian film historiography and to research on cultural heritage in Belém.

Keywords: Movie theaters; Amazon; Modernity; Architecture; Filinto Santoro.

Introdução

Uma reforma de revitalização e readequação iniciada no Cinema Olympia, em 2024, está prevista para ser concluída em 2026 com a decisão de restabelecimento parcial da fachada original de 1912. A imagem da fachada original desse cinema da *Belle Époque* é consideravelmente popular na atualidade, divulgada primeiramente por fotografias publicadas com destaque nos

502 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 4 – HISTÓRIA E POLÍTICA NO CINEMA E AUDIOVISUAL DAS AMÉRICAS LATINAS E DOS BRASIS.
503 | Docente da UFPA, permanente no PPGArtes e nos cursos de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais. Grupo de pesquisa: Histórias, Artes e Saberes Estéticos. Email: saviostoco@gmail.com.

livros *Cinema no Tucupi* (Veriano, 1999) e sua história básica e memórias adensadas na publicação *Cinema Olympia: cem anos da história social de Belém (1912-2012)* (Veriano, Álvarez, 2012). Mas que outras histórias guardam o projeto original arquitetônico que em breve será reavivado?

O Cinema Olympia de Belém-PA foi inaugurado pela firma paraense Teixeira & Martins, dos empresários Carlos Teixeira e Antônio Martins. É um empreendimento que esteve sempre no mesmo ponto, sem mudança de endereço, localizado na avenida 15 de Agosto (atual avenida Presidente Vargas). Esta já era uma área privilegiada da cidade e de grande afluxo de pessoas pelas variadas opções de divertimentos, comércio e transportes, em frente à atual Praça da República, no lado esquerdo do Theatro da Paz, principal monumento artístico da época. No entanto, vários fatores como a troca de proprietários e de consequente mudança de *status* social da casa foram transformando os seus significados, sem deixar de ter função de exibição cinematográfica. Em 1946, a empresa cearense/carioca Severiano Ribeiro, que dominava o mercado exibidor brasileiro após o cinema sonoro nas regiões Norte, Nordeste e Sudeste, adquiriu-o. O fechamento do Cinema Olympia foi anunciado pela rede Severiano Ribeiro em 2006 – faltando seis anos para o seu centenário.

Uma manifestação da comunidade belenense surtiu efeito junto à opinião pública e o prefeito de Belém Duciomar Gomes da Costa (2005-2013) passou a alugar o espaço, tornando-o parte dos equipamentos culturais municipais, administrada pela Fundação Cultural de Belém (Funbel). Em 2012, essa sala foi declarada Patrimônio Cultural e Histórico pela Prefeitura Municipal de Belém (Lei Ordinária 8907/2012).

Esta pesquisa levantará uma hipótese de atribuição de autoria para o prédio original do Cinema Olympia – até então desconhecida e/ou desconsiderada -, embasada documentalmente e por comparações formais. Adensando a compreensão do contexto do surgimento da sala de cinema, abordaremos o caso do Parque João Coelho (1910) de Belém e seu projeto para funcionar como um parque de diversões. Também foram utilizados e apresentados os casos de projetos de salas cinematográficas e de projetos de outras tipologias arquitetônicas desenvolvidas pelo engenheiro italiano Filinto Santoro que trabalhou no auge da economia da borracha entre Manaus e Belém, até 1913.

Metodologicamente, esta pesquisa analisa historicamente fontes diversificadas, de natureza textual e visual, a fim de reconstruir os primeiros tempos do Cinema Olympia e situá-lo no contexto da modernização amazônica. Insere-se no campo interdisciplinar da Nova História do Cinema, que amplia o olhar para além dos filmes em si e volta-se aos aspectos socioculturais que conformam a experiência cinematográfica, como a história das salas. Esse deslocamento é fundamental para compreender o Olympia como parte de um processo de modernidade urbana e de disputas simbólicas em Belém e Manaus na virada do século XIX para o XX.

Em diálogo com esse campo, a pesquisa se articula também aos estudos de História da Arte e da Arquitetura. A comparação formal entre diferentes edificações atribuídas ou documentadas do engenheiro italiano Filinto Santoro serve de parâmetro para o cotejo estético com o Cinema Olympia.

Olympia e o contexto belenense

Em nossa pesquisa, primeiramente, buscamos compreender o contexto social, focando na compreensão da localidade urbana onde foi construído o Cinema Olympia. O historiador Vicente Salles se refere ao Largo da Pólvora abordando seu vínculo político, seus atributos estéticos e oferece um panorama das variadas atrações e usos da população:

> A praça [da República] era linda. Menina dos olhos do velho Lemos, que tinha construído o seu quartel-general num dos cantos. Do seu gabinete de trabalho olhava a praça [sede do jornal A Província do Pará de propriedade de Lemos]. Teatro da Paz num lado. Teatro Politeama (velho pardieiro, depois transformado no hotel que tinha um teatro embutido, hoje local 5 estrelas) do outro. O Hotel Chic, que hospedou Carlos Gomes. O Moulin Rouge, paraíso dos burgueses e dos coronéis de barranco. Tanta coisa! Aí, depois da queda do velho Lemos, quiseram simplesmente privatizar a praça. Transformá-la num parque, o Parque João Coelho. A história dessa privatização - o capital está sempre de olho grande na coisa pública – é a história que comecei a contar. (SALLES, 1997, p.11).

É importante considerar que, no momento da abertura do Cinema Olympia, 1912, há dois anos havia ocorrido a proposta de mudança de nome do Largo da Pólvora, nome do período colonial dado à praça da República. A nova alcunha, escolhida em 1910, foi Parque João Coelho, em homenagem ao governador do Pará João Antônio Luís Coelho no período 1909-1913, justamente os anos de declínio do intendente municipal Antônio José de Lemos. Do mesmo partido que Lemos, João Coelho inclusive foi apoiado no início da sua carreira política pelo intendente. Em um momento de grande instabilidade, houve pressão pelos opositores e Lemos renunciou de seu posto em 1911. No ano seguinte, após ser atacado e ter seu jornal incendiado pela população, fugiu de Belém. Este importante prédio que ficava em um ponto privilegiado da Praça da República, como indicou Vicente, é de autoria de Santoro, continuando a existir, apesar do ataque, sendo atualmente sede do Instituto de Estadual de Educação do Pará (IEEP). Trata-se de um episódio marcado na memória da cidade. Neste momento, Coelho passou a fazer coro com os descontentes e não continuou, politicamente, ao lado do intendente. Dessa forma, a mudança de nome da praça poderia ser compreendida como uma expressão da oscilação do panorama político que se apresentava pós era lemista, justamente no logradouro tão marcado por suas melhorias.

Quanto à realidade da praça, o redirecionamento mais notável que houve neste momento, foi o reforçamento do atrativo que o local já possuía com tocante aos embelezamentos e às diversões. A proposta quanto às diversões era, via arredamento para aliviar os custosos gastos com a manutenção e melhorias, seguir modelos de empreendimentos conhecidos nos Estados Unidos e na França, como o Magic City de Paris e o Luna Park de Nova York, tal como explicita a nota jornalística da Figura 1. O antes “esvaziado” Largo da Pólvora poderia ter seu amplo e privilegiado terreno ocupado com a instalação de modalidades de diversões que, além de atrações de brinquedos (escorregadores aquáticos ou secos, montanhas-russas, trenzinhos temáticos, entre outros, tal como possuíam as referências parisiense e novaiorquina), poderia conjugar restaurantes, bares, teatros, cinemas, salões de danças, pistas de patinação etc.

Por outro lado, reunir salas cinematográficas em pontos da cidade em que já havia circulação de pessoas e serviços era um modo frequente de organização do circuito exibidor do cinema que se estruturava no Brasil. A geografia central do Parque João Coelho, bem como seus equipamentos urbanos, tais como ruas e passeios calçados, linhas de bonde, energia elétrica, teatros, bares, escolas, outros cinemas e praças, além de farmácias, lojas de modas e demais atividades. Estas são características gerais que impactavam no agregamento de iniciativas cinematográficas e de outras naturezas nas principais capitais brasileiras (SOUZA, 2016).

Nesse sentido, pensou-se que a grande área do antigo largo da Pólvora poderia ser utilizada para mais construções efêmeras ou definitivas, genericamente denominadas na época por pavilhões em alusão aos pavilhões de nações ou regiões esmeradamente projetados nas Exposições Universais (Word Expo), emblemáticos eventos ocorridos nos séculos XIX e XX que marcaram a cultura da época e mobilizaram altos investimentos governamentais, privados e atenção de amplo público. Houve o arrendamento do Parque João Coelho para o empresário estadunidense Henry Richard Mardock, que se associou à firma A. Liguori & Cia., que iniciou a construção permanente do Cinema Radium e de um restaurante de comida italiana ao lado (SALLES, 1997).

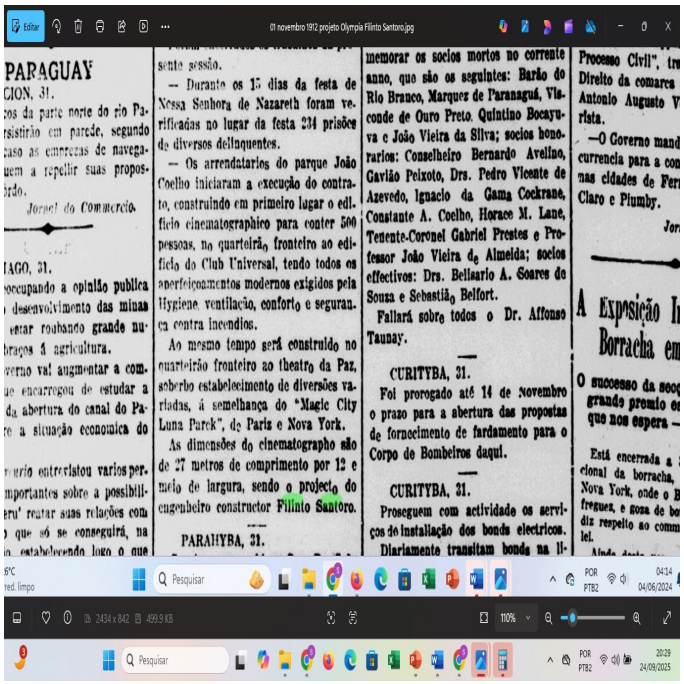
Os últimos anos da atividade política de Lemos em Belém (1897-1911), mesmo em uma época de diminuição de construções vultosas pelas quedas de ganhos econômicos com a borracha, foi marcada por obras de considerável porte, como o Colégio Gentil Bittencourt (1906) e o Mercado de São Brás (1911). Neste contexto, apesar de haver a existência de outros engenheiros projetistas (Derenji, 1998), sobressai-se o nome do engenheiro italiano Filinto Santoro (1878-1927), autor de ambas estas mencionadas e também da sede de A Província do Pará, como foi dito. É significativo compreender que havia uma relação íntima deste com o poder estabelecido, já que conquistou regalias, como as concessões do Mercado de São Brás e de uma Vila Municipal (Vila Senhorial). O primeiro deles foi totalmente construído, inaugurado em 1913, com concessão para exploração por 50 anos por Santoro. Já a vila não saíu do papel, projeto este que envolvia a seção pela prefeitura de um lote de terreno em área nobre do bairro de Nazaré para a construção de uma vila de alto padrão tendo como beneficiário o engenheiro em questão.

Esse construtor e projetista ítalo trilhou uma carreira ascendente como projetista, com obras de impacto no patrimônio atual de diversas capitais, desde sua chegada ao Brasil, primeiramente com passagens nos estados do Rio de Janeiro e Espírito Santo. A partir de 1900 mudou-se para a região amazônica, onde viveu e trabalhou cerca de 15 anos, primeiramente em Manaus e depois em Belém. Na capital amazonense obteve contratos e concessões de prédios de envergadura, como o Mercado Municipal Adolpho Lisboa.

Mas o que teria Santoro, esta figura relacionada aos círculos da oficialidade em Belém na era lemista, a ver com um simples "pavilhão" que funcionaria como uma sala de projeção cinematográfica? Em nossa pesquisa, deparamo-nos com um indício documental que atribui o Cinema Radium do Parque João Coelho como um projeto de Santoro (Figura 1). Apesar de uma das principais estudiosas deste engenheiro, no Brasil, a arquiteta historiadora da UFPA Jussara Derenji, não ter levantado essa hipótese de autoria, a autora reconheceu o estado de difícil

confirmação documental de muitos projetos, já que a memória das criações arquitetônicas de Belém foi mal conservada (Derenji, 1998). Também é válido mencionar que a possibilidade da autoria de Santoro também não foi mencionada no grande livro dedicado ao Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique e seu restauro editado pela Secretaria de Cultura do Pará (1997).

Figura 1 - Nota do jornal do Comércio do Rio de Janeiro, 1 de nov. 1912, p. 2.



PARAGUAY

...sente sessão.

— Durante os 15 dias da festa de Nossa Senhora de Nazareth foram verificadas no lugar da festa 234 prisões de diversos delinquentes.

— Os arrendatarios do parque João Coelho iniciaram a execução do contrato, construindo em primeiro lugar o edificio cinematographico para conter 500 pessoas, no quarteirão fronteiro ao edificio do Club Universal, tendo todos os aperfeiçoamentos modernos exigidos pela hygiene, ventilação, conforto e segurança contra incendios.

Ao mesmo tempo será construido no quarteirão fronteiro ao theatro da Paz, soberbo estabelecimento de diversões variadas, á semelhança do "Magic City Luna Parck", de Paris e Nova York.

As dimensões do cinematographo são de 27 metros de comprimento por 12 e meio de largura, sendo o projecto do engenheiro constructor Filinto Santoro.

PARAHYBA, 31.

...memorar os socios mortos no corrente anno, que são os seguintes: Barão do Rio Branco, Marquez de Paranaguá, Visconde de Ouro Preto, Quintino Bocayuva e João Vieira da Silva; socios honorarios: Conselheiro Bernardo Avellino, Gavião Peixoto, Drs. Pedro Vicente de Azevedo, Ignacio da Gama Cochrane, Constante A. Coelho, Horace M. Lane, Tenente-Coronel Gabriel Prestes e Professor João Vieira de Almeida; socios effectivos: Drs. Bellisario A. Soares de Souza e Sebastião Belfort.

Fallará sobre todos o Dr. Affonso Taunay.

CURITYBA, 31.

Foi prorogado até 14 de Novembro o prazo para a abertura das propostas de fornecimento de fardamento para o Corpo de Bombeiros daqui.

CURITYBA, 31.

Proseguem com actividade os serviços de installação dos bonds electricos. Diariamente transitam bonds na il-

Processo Civil", tra...
Direito da comarca...
Antonio Augusto V...
rista.

—O Governo mand...
currencia para a con...
nas cidades de Fer...
Claro e Piumby.

A Exposição I...
Borracha em...

O successo da seca...
grande premio e...
que nos espera —...

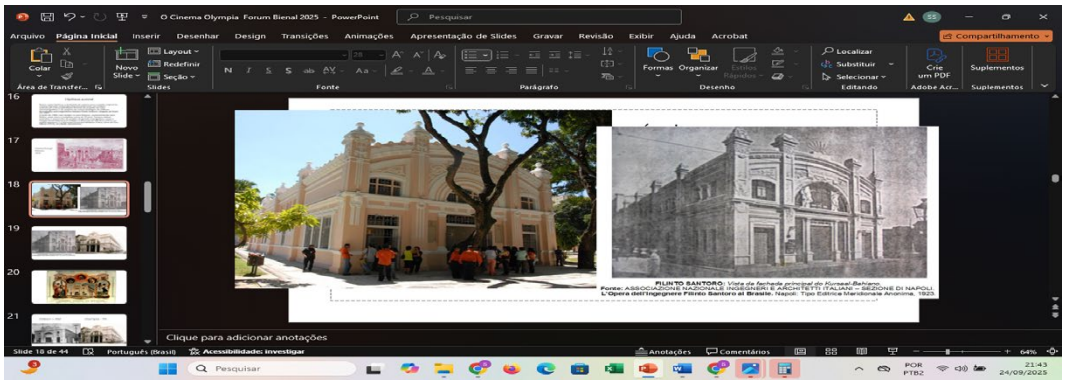
Está encerrada a ...
cional da borracha, ...
Nova York, onde o B...
freguez, e goza de bo...
diz respeito ao comm...
lei.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Cinema Radium teve sua construção praticamente finalizada, mas não chegou a funcionar como sala de projeção fílmica, por conta dos percalços que o arrendatário do Parque João Coelho enfrentou. Instabilidade esta que deve ter pesado para a mudança de Santoro de Belém para Salvador, onde também projetou e construiu vários edifícios, como o Cinema Kursaal Baiano (1919), casa para cinema e teatro de 1,2 mil lugares, e o Palácio Rio Branco (1919), para instalar o governo estadual da Bahia, mas que atualmente abriga a sede da Prefeitura de Salvador. O cinema do Parque João Coelho, em Belém foi construído, restando quase finalizado, mas não chegou a ser inaugurado para uso cinematográfico. Este prédio foi transformado em Museu Comercial da Associação Comercial do Par, com inauguração ocorrida em 1920, e o seu anexo em Escola de Química Industrial. Apenas em 1979 este prédio passou a ser uma casa de espetáculos, transformando-se desde então, até hoje, no Teatro Waldemar Henrique. E o anexo foi adquirido pela Universidade Federal do Pará, sendo atualmente sede administrativa do Instituto de Ciências da Arte.

A partir desta primeira hipótese (autoria do Radium por Santoro), colocamos em perspectiva as criações de Santoro, de Manaus a Salvador, para embasar a segunda hipótese (autoria do Olympia por Santoro). Para esta parte do estudo, comparamos as fachadas que são comprovadamente de Santoro e que apresentam um elemento arquitetônico que identificamos como recorrente, ou seja, um arco grandioso na entrada principal que monumentaliza os prédios em que esse recurso é utilizado.

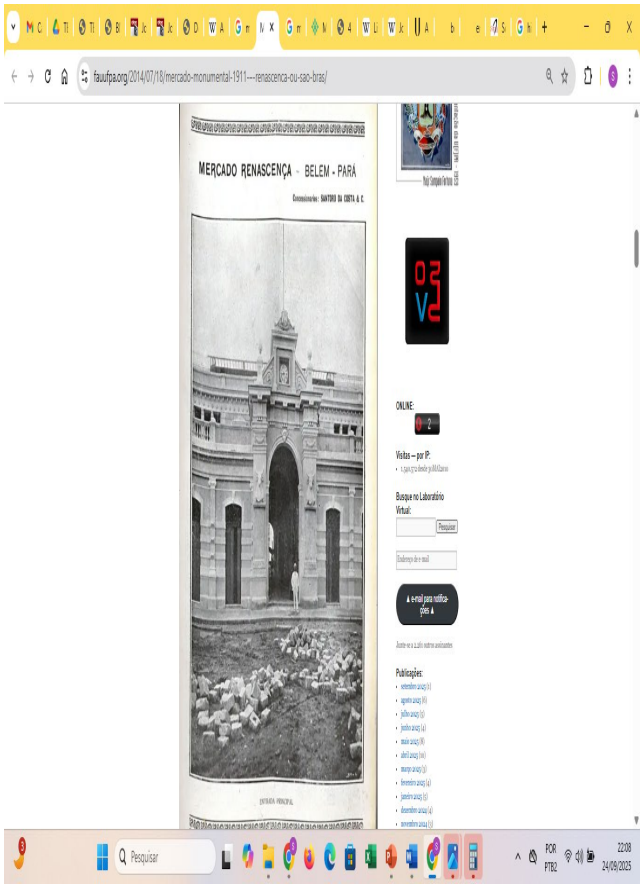
Figuras 2 e 3 - Comparação formal entre o Cinema Radium e o Kursaal Bahiano



Figuras 2 e 3 – Fontes:

Este elemento marcante nos projetos de Filinto Santoro tais como é o caso do Palácio Rio Branco de Salvador, do Colégio Gentil Bittencourt e do Mercado de São Brás de Belém (Figura 4), além do Mercado Adolpho Lisboa de Manaus, dentre outros. Além dos arcos triunfais, as esculturas inseridas em fachadas seriam um um recurso estético também utilizado por Santoro, no caso dos Cinemas Olympia e Kursaal.

Figura 4 - Divulgação de inauguração do Mercado Renascença, 1913.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Além disso, é interessante considerar que, sendo italiano, Santoro tinha em Belém a referência de um compatriota, o arquiteto bolonhês Giuseppe Antonio Landi (1713-1791), que, no período pombalino, século XVIII, deixou pelo menos uma fachada em que a marca do arco triunfal é composta em uma fachada, no caso da Igreja de Nossa Senhora de Sant'Ana (1782) no bairro da Campina.

Para concluir esta seção outra comparação arquitetônica formal válida, baseada na recorrência do arco triunfal de Filinto Santoro, é a que fazemos comparando as fachadas do Cinema Olympia e do Cinema Odeon, de Manaus. Ambos possuem a mesma monumentalização baseada no arco triunfal tripartido. Além da provável relação arquitetural, iremos adentrar no caso da circulação fílmica que houve a partir de 1913 e que promoveu a relação Olympia de e Odeon de Manaus.

Referências

ABEL, Richard. *Americanizando o filme*: ensaios de história social e cultural do cinema. São Paulo, SP: Cinemateca Brasileira, 2013.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DERENJI, Jussara. *Arquitetura nortista*: a presença italiana no início do século XX. Manaus: SEC, 1998.

LIMA, Alexandre Martins de; LIMA, Ana Carolina Soares Ferreira de. *Legitimando a modernidade*: a arquitetura eclética de Filinto Santoro. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E LIBERDADE, 20., 2010, Franca. Anais... São Paulo: ANPUH/SP, 2010. Cd-Rom.

MUSSER, Charles. *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*. In: Cinema Journal, Vol. 44, No. 1, 2004.

PARÁ, Secretaria de Estado da Cultura. *Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique*. Belém: SECULT, 1997. (Restauro, 1).

SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*: o cinema dos engenheiros, São Paulo: Editora. Senac, 2016.

VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupi*. Belém: Secult, 1999.

_____ e ÁLVAREZ, Luzia M. (org.). *Cinema Olympia*: 100 de história social em Belém. Belém: GEPEM, 2012.

O pensamento cinematográfico corporificado de Maya Deren no cinema latino feito por mulheres[504]

Embodied Cinematic Thought: Maya Deren in Latin American Cinema Made by Women

Isabelle do Pilar Mendes[505]
(Mestranda – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Resumo: A pesquisa analisa a expressão de cineastas no cinema experimental latino-americano contemporâneo nos filmes *É noite na América* (2022) e *Mujeres para la (otra) danza* (2022). Com base no conceito de realismo de Maya Deren, investigamos como elas criam visualidades ao conectarem seus corpos e experiências aos locais que habitam, bem como indagamos como podemos elaborar imagens que articulem, de maneira crítica, contextos experienciais em movimentos estéticos anti-hegemônicos.

Palavras-chave: Cineastas, Realismo, Maya Deren, Cinema Experimental, América Latina.

Abstract: The research analyzes the expression of filmmakers in contemporary Latin American experimental cinema through the films *It Is Night in America* (2022) and *Mujeres para la (otra) danza* (2022). Drawing on Maya Deren's concept of realism, we investigate how these filmmakers create visualities by connecting their bodies and experiences to the places they inhabit, as well as how images can be constructed to critically articulate experiential contexts through anti-hegemonic aesthetic movements.

Keywords: Women Filmmakers, Realism, Maya Deren, Experimental Cinema, Latin America.

Introdução

A presente pesquisa objetiva a análise da expressão das cineastas do cinema latino-americano contemporâneo Ana Vaz e Ximena Quiroz Peters. Para isso, investigamos à maneira como elas elaboram as suas experiências. Assim, o que analisamos são as suas formas de expressão. Como base para nossa maneira de pesquisar pensamos com a Teoria de Cineastas, que possibilita a tessitura de relações entre imagens e textos de cineastas, a fim de evidenciarmos os seus processos criativos, pois um cineasta para criar reflete sobre as possibilidades que têm para torná-las materialidades fílmicas (AUMONT, 2008; RUI GRAÇA et al, 2015). Como base

504 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: IMAGENS EM TRÂNSITO: PENSAMENTO ENCARNADO E GEOPOLÍTICAS DA CRIAÇÃO.

505 | Integra o Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC/UFRGS) e o Grupo de Pesquisa Agenciamentos da Imagem (GPAGI/UFRGS). Email: isa.pmendes2@gmail.com.

teórica trazemos o conceito de realismo de Maya Deren, cineasta reconhecida como precursora do cinema experimental americano, em seus ensaios sobre cinema compilados por Martínez (2015).

Para Deren, o realismo cinematográfico está relacionado a um ato, o de "tornar realidade" (DEREN, 1960), o que a posiciona a partir de uma perspectiva não representativa: a questão ampliada em sua elaboração é a de como imagens que contenham a qualidade da experiência podem ser criadas. Por isso, o fazer cinematográfico para a autora é exercido como uma maneira de testar e engendrar a linguagem cinematográfica para além dos padrões de cinema, como os da Hollywood dos anos 50, feitos simultaneamente a sua filmografia.

O tornar realidade, ou seja, o realismo Dereniano, trabalhado anteriormente em Ferro (2023), diz de um conceito que se expressa em atos de imagem e é uma criação artística. A arte, em Deren, é o resultado dinâmico da relação de três elementos: a realidade à qual um homem tem acesso de maneira direta e através das investigações de outros homens; o acréscimo de sua própria imaginação e seu intelecto; e o instrumento artístico pelo qual desenvolve, através de hábil exercício e controle, suas manipulações imaginativas (DEREN,1946b).

Para ela o objetivo do cinema, especificamente, enquanto maneira expressiva artística, é o de criar uma experiência, que resulta da elaboração experimental por parte do cineasta da linguagem cinematográfica em prol de novas formas, com elementos internos pensados de acordo com a capacidade que eles têm de funcionar no contexto do filme (DEREN, 1946b). Aqui, como traremos adiante, o nosso desenvolvimento analítico amplia na prática parte da complexidade do conceito da cineasta, pois em nossa perspectiva o contexto singular considerado não é apenas interno à realidade fílmica, como também conectado ao contexto de concepção do filme. Essa ampliação, realizamos já em relação ao contraponto entre o cinema Hollywoodano e o de Deren, que criticou-o teórica[506] e imageticamente com seus filmes.

Assim, juntamente com Stengers (2017), pensamos o realismo e o fazer artístico da cineasta de maneira rizomática, pois resultam da movimentação do existente a partir de conexões singulares feitas com a linguagem e as tecnologias cinematográficas que, em sua obra, possuem um papel fundamental na maneira expressiva do cinema. Para Deren, os aparatos eliminam certas possibilidades por conta de suas limitações mecânicas e introduzem outras, como o *zoom,* por conta de sua refinada ótica.

Podemos visualizar como ela expressa o seu realismo experimental em *Meshes of the Afternoon* (1943), com suas ações e espaço-tempo cíclico - que se repetem e diferem; objetos deslocados a expressar uma vida própria, e deslocamentos anti-habituais, formulados com técnicas cinematográficas como movimentos de câmera realizados com um corpo-câmera tripé, que se movimentava em conjunto aos movimentos da personagem em cena:

506 | Em *O cinema como forma de arte* (1946), por exemplo, Deren apontou que "É significativo que Hollywood conceba como uma experiência intensa o atributo particular da anormalidade, seja do ambiente (filmes de terror) ou da "psique" individual (thrillers psicológicos). Como resultado, essa realidade não objetiva e forças imaginárias (e aqui o subconsciente aparece como uma manifestação do sobrenatural) podem ser interessantes, mas são essencialmente apresentadas como malévolas. No final das contas, a imaginação como modo de vida não é conveniente. O indivíduo imaginativo é representado como um maníaco criminoso que receberá o que merece nas mãos de uma determinada sociedade, para que um modo de vida sensato possa ser restabelecido; bem como um organismo psicologicamente doente cuja condição normal".

> Para filmar a cena [que traremos na montagem a seguir], Alexander Hammid filmou com a câmera na mão enquanto estava em pé na escada, e eu, que estava atuando nesta sequência, comecei a subir de baixo em direção à câmera, simulando uma queda íngreme e acidentada, primeiro para a direita e depois para a esquerda. Nós sincronizamos nossos movimentos para que, quando eu caísse para a direita, ele inclinasse a câmera para a esquerda e vice-versa. Então minhas quedas pareciam ser causadas pela inclinação das escadas (DEREN, 1946a).

Montagem 1: Frames de uma experiência cinematográfica expressiva.



Fonte: Alexander Hammid ***e*** Maya Deren: ***Meshes of the Afternoon*** (1943) [7:15 – 7:23].

A cena mostra a subida da personagem por uma escada. É uma ação dificultada, expressa por seu movimento cambaleante. Conforme Deren, o seu objetivo com ela foi fazer com que um objeto aparentemente inanimado, a escada, conspirasse, assim como os demais objetos do filme, "para frustrar os esforços de uma mulher de chegar a algum lugar" (1946a). Nela, podemos ver o conceito de realismo da autora imagetificado, elaborado pelo conjunto do ambiente de gravação, das possibilidades da câmera e do movimento coreografado que realizou com o cinegrafista. O seu ato de criação resultou em uma atualização da linguagem cinematográfica clássica e, também, em uma crític a das dificuldades impostas às mulheres, problemática abraçada em sua obra.

Em suma, com seus textos e filme, podemos ver que a imagem em Deren é fruto da união entre a perspectiva do cineasta, a linguagem singular do cinema, o aparato técnico, e o seu corpo.

Base ético-metodológica

Como base ética e metodológica, desenvolvemos um pensamento localizado com Haraway (1995; 2009), feito em consideração a vida das pessoas, sendo a visão de um corpo, "complexo, contraditório, estruturante e estruturado" (2009), se opondo a "visão de cima", do simplismo do lugar nenhum dos saberes ditos como universais, que mascara os pontos de partida e objetivos da elaboração de conhecimentos. Para tanto, manifestamos o nosso local epistemológico enquanto pesquisadores latino-americanos e comunicamos nosso percurso e finalidades investigativas.

O pensamento localizado de Haraway denuncia que quando pensamos com objetivismos, classificações realizadas em caixas pré-construídas, por exemplo, que a estética da noite americana - comumente utilizado em filmes clássicos desde *La Nuit Américaine* (A Noite Americana, 1973), narrativa linear de Truffaut - seja utilizado generalizadamente em filmes hegemônicos, trazemos à tona "traços momentâneos" que foram "vetores de informação", muitas vezes, em semioses descorporificadas e fugazes" (Haraway, 1995). Como isso, para aproximarmos localizadamente a lógica cinematográfica experimental de Deren do contexto no qual pensamos, analisamos singularmente os filmes de cineastas latino-americanas contemporâneas: *É noite na América* (2022) e *Mujeres para la (otra) danza* (2023).

Análises

É noite... foi dirigido, editado e sonorizado por Ana Vaz. Nele, vemos problemáticas da interferência das construções urbanas na vida dos animais de Brasília, que perdem o seu habitat para as estradas, são atropelados e, após, enjaulados em centros de recuperação e zoológicos. Vaz cria em suas imagens, a partir da estética da noite americana, que confere mesmo às imagens diurnas com um tom azulado anoitecido, um cenário noturno brasileiro no qual uma torção estético-crítica da lógica predatória humana é desdobrada.

Montagem 2: Azulado do efeito noite americana.



Fonte: Ana Vaz, ***É Noite na América*** (2022) [8:49 – 9:07].

Montagem 3: Azulado do efeito noite americana.



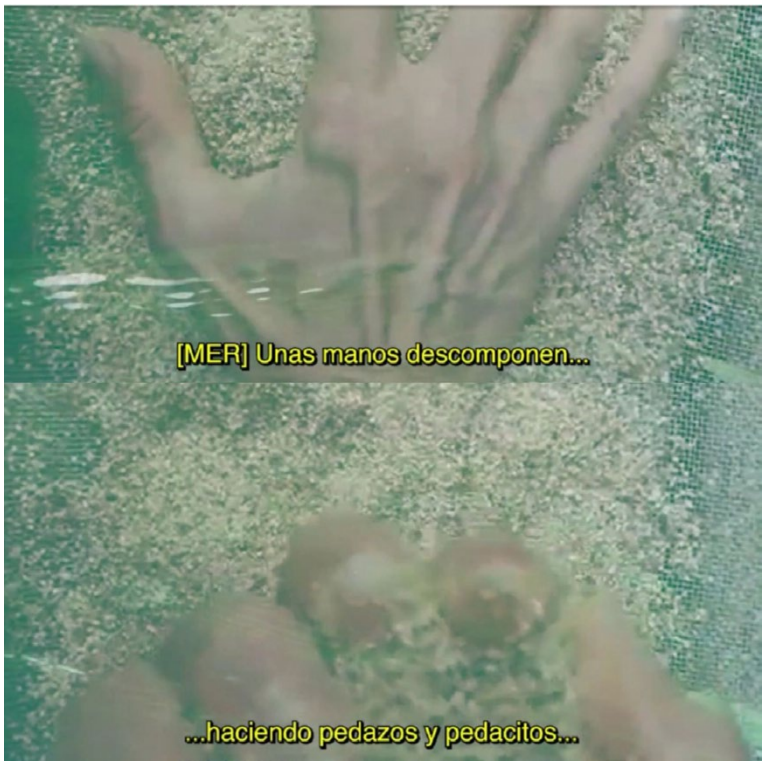
Fonte: ***Ana Vaz, É Noite na América*** (2022) [22:55 – 24:04].

A obra foi gravada com uma película reciclada de 16 mm - resultando assim no granulado das imagens - encontrada em um brechó de Brasília, que é a natal da cineasta, e contém imagens de arquivo de sua construção cinematograficamente registrada desde o início. Assim, a

história da cineasta é misturada a da cidade e agenciada com problemáticas presentes, expressas nas escolhas, narrativas e estéticas, das imagens, que demonstram, material e conceitualmente, a forma como Vaz transformou suas ideias em realidade fílmica.

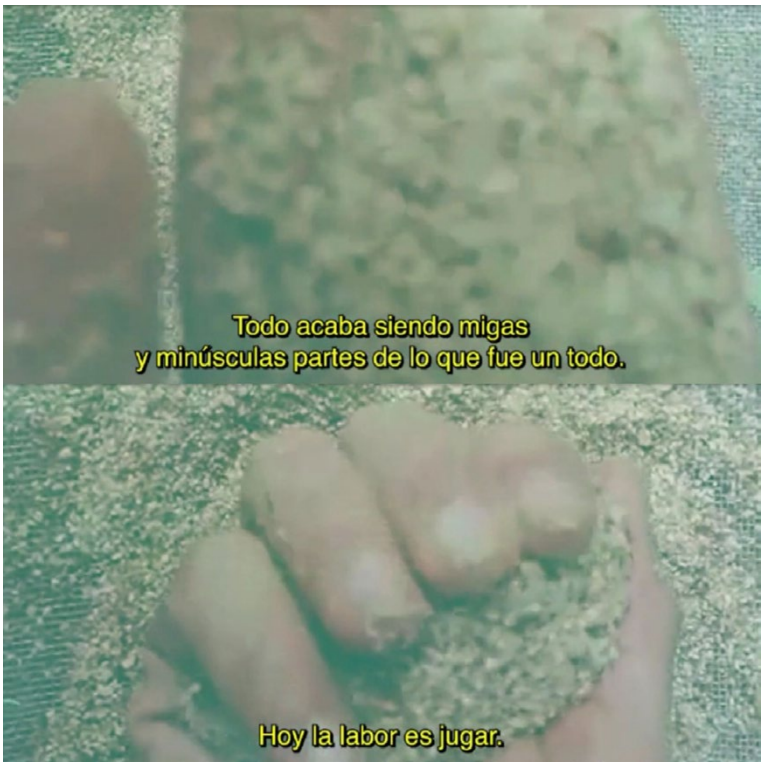
Mujeres... foi dirigido por Ximena Quiroz Peters. No filme, vemos sete mulheres que dançam ao redor do mundo durante a pandemia em imagens-fragmentos movimentadas coladas pela edição. Os locais, cenários, e seus elementos são acoplados a narrativa na elaboração de um videodança que contém uma coreografia que não é individual, autoral, mas uma (outra) dança elaborada pela conjunção de partes, que imagetifica, conforme a própria sinopse do filme (DONA'M CINE, 2023), a expressão de sentimentos e a união de mulheres.

Montagem 4: Espaço-tempo fragmentado expresso com imagens em movimento.



Fonte: Ximena Quiroz Peters, *Mujeres para la otra danza* (2024) [03:15 - 03:19].

Montagem 5: Espaço-tempo fragmentado expresso com imagens em movimento.



Fonte: Ximena Quiroz Peters, *Mujeres para la otra danza* (2024) [03:15 - 03:19].

Como podemos ver na montagem acima, a obra traz um pensar corporalmente com a câmera, que é movimentada em conjunto a ação de uma mão, enquanto um pensamento sobre partes, grãos de areia - deslocados pela ação presente do esfarelar - e o todo, a praia em sua completude, anterior à imagem, é trazido pela voz off, em um gesto que encaminha uma ação futura, a do brincar, conectando, assim, diferentes temporalidades em gestos.

Considerações finais

Inspirados em Stengers (2015), que vê o fazer científico experimental como uma possibilidade de metacrítica a métodos científicos estagnados pela cristalização predatória capitalista dos meios de conhecimento, vemos no cinema experimental uma possibilidade de deslocamento de visualidades cinematográficas enquadrantes. Por isso, desenvolvemos uma interdisciplinariedade-rizomática (STENGERS, 2017) pelo entrelaçamento entre o pensamento científico corporificado e o pensamento sobre a imagem.

Em conjunto à Teoria de Cineastas pensamos a criação cinematográfica como um ato teórico, pois para realizarem filmes os cineastas refletem e elaboram (AUMONT, 2008), gerando, assim, certas vezes, gestos que remetem a e atualizam a ontologia do cinema através da inovação formal neles criada (RUI GRAÇA et al, 2015). Os filmes analisados, *É Noite na América* (2022) e *Mujeres para la (otra) danza* (2022), por exemplo, atualizam a linguagem cinematográfica e são fruto da subversão de mulheres latino-americanas em seus contextos

Neles, as cineastas criam realidades cinematográficas nas quais recursos estéticos, como o efeito da noite americana; materiais, como as películas de 16mm reutilizadas, e seus corpos, como na dança de *Mujeres*... imagetificam visualidades em conjunto ao contexto do

qual emergem, trazendo, dessa maneira, suas histórias, presentes e futuros. Por isso, com as obras conjecturamos sobre a maneira como vivenciamos a nossa temporalidade em conjunto aos locais que habitamos, indagando como podemos elaborar imagens que tragam o que é experiencial, afetivo e responsável, em crítica a modos de fazer enquadrantes, não refletidos e destrutivos.

Referências

AUMONT, Jacques. “Pode um filme ser um ato de teoria?” Revista Educação e Realidade;, São Paulo, v.33, n.1, jan-jun. 2008. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684/0. Acesso em: 20 jul. 2024.

CARVALHO, Vladimir. *Cinema Candango*: matéria de jornal. Brasília: Edições Cinememória, 2003

É NOITE na América. Direção de Ana Vaz. Brasil, França e Itália: Art Film, Pivô Arte e Pesquisa, Centre national des arts plastiques e Spectre Productions, 2022.

DEREN, Maya. *Cinematografía: el uso creativo de la realidad (1960)*. In: El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Tradução de Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

DEREN, Maya. *Haciendo películas con una nueva dimensión: el tiempo (1946a)*. In: El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Tradução de Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

DEREN, Maya. *Un anagrama de ideas sobre arte, forma y cine (1946b)*. In: El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Tradução de Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

FERRO, Fernanda Ianoski. *A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren.* Araraquara: Letraria, 2023. Livro eletrônico. Disponível em: https://ppgcineav.unespar.edu.br/colecaoartesdocinemaedovideo/ArealidadecriativanasobrasdacineastaMayaDeren.pdf. Acesso em: 13 jul. 2024.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue*: ciência, tecnologia e feminismosocialista no final do sec XX In: TADEU, T (org): Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. Cadernos Pagu;, São Paulo, n. 5, 2009. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 7 jan. 2026.

MARTÍNEZ, Carolina. *El universo Dereniano*: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

MESHES of the Afternoon. Direção de Maya Deren. Estados Unidos, 1943.

MUJERES para la otra danza. Direção de Ximena Quiroz Peters. Argentina e Chile: Pupa Estúdio Criativo, 2024.

QUIROZ PETERS, Ximena. *Mujeres para la (otra) danza*. Dona’m Cine, ed. 2023. Disponível em: https://donamcine.org/edicions/2023/corto/mujeres-para-la-otra-danza/. Acesso em: 05 de jan. 2026.

RUI GRAÇA, André; TULIO BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. Revista Científica/FAP;, Curitiba, v. 12, n. 1, 2015. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1408. Acesso em: 16 ago. 2024.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes:* resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle. “Reativar o animismo”. Caderno de Leituras;, Belo Horizonte, n. 62, mai. 2017.

Disponível em: https://chaodafeira.com/catalogo/caderno62/. Acesso em: 8 jan. 2026.

Lições de Kiarostami, a educação do olhar através do cinema[507]

Lessons from Kiarostami: educating the gaze through cinema

Tainá Brasileiro[508]
(Bacharel em Cinema e Audiovisual – UFPE)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o documentário Lição de Casa (1989, dir. Abbas Kiarostami), suscitando reflexões sobre a relação construída entre o cinema e a escola ao longo da obra. Em virtude disso, usaremos as discussões de Bergala (2008) e Larrosa (2002) sobre a experiência, além de explorar as noções de espectador de Rancière (2012). Portanto, desejamos investigar o olhar para o espaço educativo e as sensibilidades dos alunos entrevistados, pensando suas percepções do mundo.

Palavras-chave: Lição de Casa; Abbas Kiarostami; Escola; Espectador; Hierarquia.

Abstract: The present paper aims to analyze the documentary Homework (1989, dir. Abbas Kiarostami), raising reflections on the relationship constructed between cinema and the school throughout the film. To this end, we draw on the discussions of Bergala (2008) and Larrosa (2002) on experience, as well as explore Rancière's (2012) notions of the spectator. Therefore, we seek to investigate the gaze toward educational space and sensibilities of interviewed students, considering their perceptions.

Keywords: Homework; Abbas Kiarostami; School; Spectator; Hierarchy.

A gestualidade ansiosa das crianças e suas rotulações sobre as próprias competências podem revelar particularidades do ambiente onde elas estão inseridas. No caso do filme *Lição de Casa (1989)*, Abbas Kiarostami procura entender mais sobre o espaço escolar entrevistando alguns alunos da escola de garotos Martyr Masumi. Essa escolha, narrada pelo diretor nos instantes iniciais do filme, embora simples, revela uma vivência pedagógica rígida, com punições constantes que geram nas crianças medo, insegurança e sofrimento. Assim, o olhar sensível a essa circunstância é feito por uma câmera inquietante, pois sua presença perturba o cotidiano daquela instituição (BERGALA, 2008). A atenção para esse incômodo é o que motiva a feitura desse trabalho, o qual busca examinar a presença de Kiarostami na escola, a sensibilidade das crianças entrevistadas e como a rigidez acadêmica melancolicamente acarreta uma baixa autoestima dos alunos.

507 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 3 – Fabulações, realismos e experimentações estéticas e narrativas no cinema mundial.
508 | Tainá Brasileiro é bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Foi bolsista CNPq no projeto "Cinema como cosmopoética e práticas decoloniais", orientado pela Profª Drª Catarina Andrade.

O filme pode se assemelhar aos documentários tradicionais de entrevista, contudo, a narração pouco dogmatizante da direção propõe uma estrutura aberta, que busca de modo sensível entender a escola, os estudantes e seus pais. Dessa forma, as primeiras imagens da obra são as paisagens do comum daquela escola, sendo logo seguidas pelas entrevistas individuais de cada aluno. Nesse momento, as crianças falam da rotina em sala de aula, mostrando um ensino centrado na transmissão conteudista da informação que não explora muito a sensibilidade dos estudantes. Também são apresentadas as relações com os pais e os professores, que aparentam ser bastante hierárquicas e com muitas exigências viabilizadas pelos arranjos de poder entre eles e as crianças. Essas dinâmicas parecem tomar um novo estado de agitação pela presença da câmera, posto que os gestos temerosos das crianças diante do aparelho criam omissões de circunstâncias as quais motivam a clarividência de outras casualidades ao espectador.

Em virtude disso, percebe-se um discurso irrealista dos entrevistados, como no momento em que são indagados se preferem desenho animado ou a lição de casa e as crianças inocentemente sinalizam preferir a lição. Claro que não se exclui a possibilidade de existir garotos os quais realmente prefiram a lição de casa ao desenho animado, porém, tenta-se observar a maneira como essas respostas parecem ensaiadas para corresponder a um padrão imposto pela escola. Essa estrutura é a que Niney discute ser comum no cinema de Kiarostami, pois o diretor constantemente expõe uma educação a qual estimula a perda de personalidade dos estudantes (2016, p.132). Dessa forma, torna-se preferível e mais seguro para os garotos responderem aquilo que se espera ser a resposta de um "bom aluno".

Essas dinâmicas são ponderadas por Larrosa (2002) como algo que afasta a experiência do ambiente educativo de modo que nada afete os alunos. Atrelado a isso, o pedagogo escreve em seu texto *Passagens entre a escola e o cinema*, de coautoria com Karen Christine Rechia, sobre como "a escola é, primeiro, uma convocatória, um espaço acessível e disponível que convoca, um lugar para ser separado de outros lugares." (2018, p.65). Após esse fragmento, discute-se a presença do cinema na escola como algo coletivo, o qual convida os alunos, suas subjetividades e a experiência para a sala de aula. Embora Kiarostami presentifique o cinema no espaço pedagógico de um modo diferente, paralelos podem ser feitos entre o que é elaborado pelos autores e produzido pelo diretor iraniano.

Essas equiparações podem ser notadas pelos gestos das crianças diante do dispositivo cinematográfico e também pelo formato como o aparelho é apresentado no filme. Durante as entrevistas, é visto o contra-plano de Kiarostami junto ao cinegrafista. Além desses momentos, há também inserts da própria câmera, que conversam com a nova ordem das circunstâncias pela presença do aparelho naquele local, tornando-o um personagem capaz de carregar o espectador para dentro da narrativa. Sua presença e a ênfase nela materializam uma representação sensível dos entrevistados, posto que, até em uma esfera metafórica, a câmera é semelhante à escola, pois ambos os afugentam.

Imagem 1 - Contra-plano da câmera.



Fonte: freme do filme ***Lição de Casa (1989)*** de Abbas Kiarostami, com fotografia de Iraj Safavi e Ali Asghar Mirzai.

A poética das fabulações e o espectador

O dispositivo artístico na escola revela que as crianças podem estar mentindo justamente por estarem sendo filmadas. Essa provável mentira contada pelos garotos destaca de uma forma mais sensível suas realidades quando comparada a um discurso direto, em virtude da abertura a qual esses relatos permitem a quem observa aquele arranjo. Previamente, Bernardet (2004) argumenta sobre essas lacunas através da categorização do "princípio da incerteza", que seria uma escolha poética capaz de relacionar as sensibilidades do autor e do espectador. No caso do filme *Lição de Casa (1989)*, as crianças também carregam o perfil autoral junto a Kiarostami, e por isso constroem coletivamente uma ótica da espectatorialidade que entende o cinema como palavras cruzadas a serem preenchidas pelo espectador (KIAROSTAMI, 2016).

Essas lacunas revelam que "O mundo de Kiarostami não se fecha sobre si mesmo" (BERNARDET, 2004, p.57), pelo contrário, as escolhas da direção parecem conscientes da construção desse universo comum, o qual passa a ser exposto por intermédio da omissão. Com essas incertezas, é possível "perceber melhor a verdade dissimulada por trás da dor e da paixão que os seres ordinários experimentam cotidianamente" (KIAROSTAMI, 2016, p.31). Portanto, nas entrevistas se observam as pressões e ansiedades que são resultado das relações na sala de aula. O não alcance das expectativas daquele espaço causa nos garotos um semblante pouco realizado com as próprias capacidades. Ao comentarem sobre a divisão das disciplinas, as quais são separadas em ditado, matemática e estudo religioso, percebe-se que poucos alunos têm êxito no processo de aprendizado. Consequentemente, Kiarostami pergunta aos garotos se eles sabem definir o que seria "punição" e os meninos conseguem explicar bem o termo por in-

termédio de exemplos. No entanto, quando questionadas sobre suas noções de reconhecimento, as crianças parecem menos aptas a categorizar essa designação e a falta desse estímulo no seu cotidiano pode ser um dos motivos para isso.

Na dicotomia de reconhecimento e punição, o filme relata o almejo a "uma estrela dourada", que é a congratulação aos estudantes que alcançam nota máxima na disciplina. Entre os entrevistados, apenas um recebeu tal honraria, porém, o menino não aparenta estar contente pela conquista, longe disso, ele parece indiferente, mas ao invés de uma forma presunçosa, ele parece apenas distinguir pouco sua conquista. Então, deduz-se que naquela instituição os alunos são desestimulados ao ponto de se sentirem mal por não contemplar as expectativas, mas também ao alcançarem, não há o sentimento de realização.

A depreciação dos alunos pode ser vinculada às cobranças dos pais e professores. Além disso, nota-se como as conjecturas domiciliares são paradoxais, em virtude da maioria dos pais ser analfabeta, porém, mesmo assim, punem seus filhos por uma ligação mal feita. Diante disso, Kiarostami pergunta a um dos entrevistados se ele é encorajado em casa. O garoto diz que não, contudo, ele é castigado e, embora seus pais não saibam ler, eles o punem quando veem no caderno letras grandes demais. Esse mesmo menino sinaliza que a pessoa responsável por ajudar na lição de casa é o seu senhorio e não há ninguém na sua família o qual possa auxiliar na feitura da atividade. Quando perguntado da escola, sinaliza também ser castigado pelo professor e que nunca recebeu uma estrelinha dourada. Assim, o diretor pergunta qual parabenização ele gostaria de receber caso conseguisse a performance máxima, o garoto responde timidamente que adoraria receber pastéis.

Imagem 2 - Criança entrevistada



Fonte: freme do filme ***Lição de Casa (1989)*** de Abbas Kiarostami, com fotografia de Iraj Safavi e Ali Asghar Mirzai.

Os ocorridos descritos nessa entrevista se repetem nas outras, tornando perceptível um padrão nas dinâmicas de poder dos pais e dos professores sob os estudantes. Essa estrutura reflete uma hierarquia das inteligências (RANCIÈRE, 2002) que subjuga as faculdades de um às de outro. No caso do filme *Lição de Casa (1989)*, sabe-se do analfabetismo dos pais, ainda assim, eles aproveitam o arranjo de dominação do seu atributo parental para a manutenção da hierarquia das suas inteligências. Já na escola, a organização do intelecto passa pela figura do professor, que, ao não desconsiderar as estruturas hierárquicas da sala de aula, impossibilita a emancipação dos estudantes, mantendo uma "abordagem baseada na noção de que tudo o que os alunos precisam fazer é consumir a informação dada por um professor e ser capazes de memorizá-la e armazená-la." (HOOKS, 2013, p. 26). Por conseguinte, a figura de um mestre ignorante é defendida por Rancière (2002), pois essa, ao abdicar o seu controle sobre os saberes, permite um ambiente onde não é perpetuada a previamente citada lógica da informação (LARROSA, 2002) que estagna os alunos a um estado de não afetação.

> Poderei afirmar, se quiser, que a inteligência de um é mais desenvolvida do que a do outro — se estou consciente de que, ainda aí, estou apenas relatando um novo fato. Nada me impede, então, de fazer uma suposição. Não direi que a faculdade de um é inferior à do outro, somente suporei que ela não foi igualmente exercida. Nada me concede certeza quanto a isso, mas nada me prova o contrário. (RANCIÈRE, 2012, p. 60)

Essa estrutura também corrobora para o pensamento de Bergala sobre "tudo que vem da escola leva o selo da obrigação" (2008, p. 32) e isso se materializa no título do filme *Lição de Casa (1989)*, que denota um dever da escola ao tomar a decisão de observá-la. O intelectual tem grande apreço pelas produções de Kiarostami, por examinar seus filmes no fundamento da educação do olhar viabilizada pela transparência dos dispositivos de construção narrativa. Há, dessa forma, o entendimento das lacunas narrativas como uma potência que corrobora para a educação artística, uma abordagem defendida pelo autor. Nesse formato provocativo de estruturação do ensino, dialoga com os pensamentos já citados de Rancière e Larrosa, e no filme *Lição de Casa (1989)*, percebe-se um perfil educacional contrário a essas ponderações.

O próprio formato narrativo escolhido por Kiarostami contribui para esses fundamentos. Entretanto, provavelmente o diretor não quer criticar o sistema de ensino, pelo menos não de um modo expositivo, mas há o desejo de entender melhor a instituição e sua motivação é a relação com seu próprio filho, posto que o diretor comenta que tem tido dificuldade de ajudá-lo com a lição de casa. Por isso, ele decide ir à escola filmar aquele cotidiano para entender se o problema era ele, o seu filho ou a escola.

O valor dessa decisão se imprime no discurso sentimental das crianças que se relaciona com a espectatorialidade do filme. Como sinalizado anteriormente, o cinema de Kiarostami tem uma relação particular com o espectador e a narrativa da obra *Lição de Casa (1989)* não difere dessa perspectiva. A sua linha criativa dialoga com o pensamento de Rancière (2012) em relação a um espectador emancipado, o qual surge pelo desvanecimento das hierarquias do discurso artístico. Uma estrutura fílmica aberta para as fabulações do seu público pode viabilizar o

entendimento sensível do processo emancipatório, configurando novos arranjos de um comum possível. Contudo, para o formato documentário, pode ser mais laborioso incorporar essa conjectura, uma vez que tal construção comumente é associada ao âmbito da informação.

> Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e praticamente tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

Ao estimular a fabulação junto aos entrevistados, Kiarostami altera o imaginário do gênero documentário, retificando uma análise sobre a escola e seu cotidiano de um jeito aberto e compartilhável, distante de uma lógica informativa. Isso é apenas facultado pelo diretor assumir um lugar de igualdade de capacidades com o espectador, equiparável à sua relação com os alunos, entendo que "Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições." (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Assim, as vivências na sala de aula são um processo em movimento, em que o estabelecimento dos saberes não é fixo, e por isso o ambiente escolar precisa explorar "uma relação particular entre as crianças e o mundo." (LARROSA; RECHIA, 2018, p. 67).

Em suma, o olhar do cinema para a escola opera em uma nova ordem das operações daquele cotidiano, explorando caminhos possíveis da vivência em sala de aula visando o estímulo à experiência sensível construída através da partilha. O lugar do autor e do espectador se confundem, sendo uma lógica que atravessa o campo da sensibilidade e se coloca em oposição àquela representada entre as crianças e os pais e professores. Essas personagens também incorporam ao longo do filme o papel de construção criativa e friccionar ao intermediar a relação com a escola e o cinema. Dessa maneira, o filme *Lição de Casa (1989)* se torna um relato do particular que intercede pelo coletivo, compreendendo que "sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam." (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Referências

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KIAROSTAMI, Abbas. *Um Filme, Cem Sonhos*. In: Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias. pp. 31-34. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. [online], n. 19, pp. 20-28, jan./abr. 2002.

_____; RECHIA, Karen C. *Passagens entre a escola e o cinema*. In: SANTOS, M. A. dos; LAZZARETI,A.; COSTA, J. V. (Org.). Escritos da alfabetização audiovisual: LUZ na docência. Porto Alegre: Cinemateca Capitólio, 2018, p. 63-79.

NINEY, François. *"Durante o filme, a vida continua..."*. In: Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias. pp. 129-139. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *O espectador emancipado*. 1.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Montagem descolonizadora das imagens da Amazônia no Noticiero ICAIC: contra-arquivo latino-americano da Guerra Fria[509]

Decolonizing montage of images of the Amazon in the Noticiero ICAIC: a Latin American Cold War counter-archive

Tainá Carvalho Ottoni de Menezes[510]
(Doutoranda– PPGCine-UFF)

Resumo: Este artigo analisa a edição nº 511 (1970) do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dedicada a Carlos Marighella, a partir da noção de *montagem descolonizadora*. Argumenta-se que a apropriação crítica de imagens de arquivo opera como contra-arquivo audiovisual no contexto da Guerra Fria na América Latina. Ao articular Amazônia, modernização e violência estatal, a cine-reportagem reinscreve o Brasil nas disputas geopolíticas, tensionando a retórica do "milagre econômico" em chave anti-imperialista.

Palavras-chave: *Noticiero ICAIC Latinoamericano*; Montagem descolonizadora; Amazônia; Guerra Fria na América Latina; Contra-arquivo.

Abstract: This article analyzes no. 511 (1970) of the *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dedicated to Carlos Marighella, through the notion of *decolonizing montage*. It argues that the critical appropriation of archival images operates as an audiovisual counter-archive within the Cold War in Latin America. By articulating the Amazon, modernization, and state violence, the Cuban newsreel reinscribes Brazil within geopolitical disputes, **challenging the "economic miracle" from an anti-imperialist perspective.**

Keywords: *Noticiero ICAIC Latinoamericano*; Decolonizing montage; Amazonia; Cold War in Latin America; Counter-archive.

509 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST EDIÇÃO E MONTAGEM

510 | Tainá Carvalho Ottoni de Menezes é montadora de cinema e audiovisual e doutoranda, bolsista da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), sob orientação do Prof. Dr. Fabián Núñez, com estágio de doutorado sanduíche na Universidad Autónoma de Madrid (UAM), sob orientação da Profa. Dra. María Luisa Ortega.

Introdução

Produzido semanalmente entre 1960 e 1990, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (NIL) foi o cinejornal oficial da Revolução Cubana e um dos mais duradouros projetos do cinema político latino-americano. Idealizado por Fidel Castro e Alfredo Guevara como instrumento pedagógico e de intervenção ideológica, o NIL integrou de modo explícito as disputas da Guerra Fria, operando como propaganda revolucionária assumida e como espaço estratégico de elaboração simbólica do internacionalismo cubano. Nesse quadro, as edições dedicadas à América Latina adquirem relevância ao inscrever conflitos regionais no horizonte anti-imperialista e anticolonial do período.

Este artigo analisa a edição nº 511, Carlos Marighella *in memoriam* (1970), realizada no primeiro aniversário da morte do dirigente revolucionário brasileiro. Parte-se da hipótese de que a montagem de imagens de arquivo opera, nessa cine-reportagem, como gesto de reinscrição crítica da ditadura civil-militar-empresarial, produzindo contranarrativas em oposição ao discurso oficial do regime ditatorial brasileiro e às leituras hegemônicas associadas ao imperialismo estadunidense na região. Argumenta-se, ainda, que essa operação se organiza por meio de uma constelação visual na qual a Amazônia desempenha papel estruturante: ao articular imagens da região amazônica a registros da modernização urbana de São Paulo e a cenas de pobreza e repressão, o filme explicita a contradição entre modernização autoritária, dependência econômica e violência de Estado.

A análise inscreve-se no quadro da chamada Guerra Fria na América Latina (Pettinà, 2018), perspectiva que desloca o foco do conflito bipolar para dinâmicas continentais marcadas por golpes, repressão e violência estrutural. Sustenta-se que, ao reinscrever acontecimentos brasileiros nesse horizonte, o NIL afirma a montagem de arquivo como instrumento de disputa pelo sentido histórico no contexto latino-americano.

O *Noticiero ICAIC* no contexto da Guerra Fria na América Latina

Criado em 1960, poucos meses após o triunfo da Revolução Cubana, o NIL integrou desde o início o projeto político-cultural do novo governo revolucionário. Produzido no âmbito do Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC), o cinejornal assumiu explicitamente a função de instrumento pedagógico e de combate ideológico, articulando informação, propaganda e experimentação formal. Sua produção semanal e ampla circulação nas salas de cinema da ilha conferiram-lhe um papel estratégico nas disputas pelos sentidos do passado e do presente histórico.

No contexto da Guerra Fria na América Latina, o NIL operou como forma de intervenção simbólica alinhada ao internacionalismo cubano, posicionando-se contra o imperialismo estadunidense e em solidariedade às lutas contra as formas neocoloniais de dominação no conti-

nente. Ao adotar um ponto de vista assumidamente panfletário e vanguardista[511] — entendido aqui como intervenção direta e não conciliatória na luta ideológica —, o cinejornal recusou a separação entre forma estética e compromisso político.

Nas décadas de 1960 e 1970, marcadas pela censura, pela repressão e pela circulação restrita ou clandestina das imagens na América Latina, a montagem de arquivos adquire centralidade no projeto estético-político do NIL. Mais do que resposta às limitações materiais, a apropriação e a remontagem de imagens preexistentes configuram um gesto de intervenção histórica, capaz de reinscrever acontecimentos e produzir narrativas contra-hegemônicas. É nesse horizonte que se inscreve a noção de *montagem descolonizadora*, entendida como operação estética e política de disputa pelo sentido histórico.

Montagem descolonizadora: horizonte teórico

A noção de *montagem descolonizadora* mobilizada neste artigo inscreve-se em um horizonte anticolonial latino-americano que articula formulações políticas, práticas culturais e experiências cinematográficas do século XX. Um primeiro eixo pode ser localizado no pensamento de José Martí, cuja crítica ao colonialismo europeu e ao expansionismo estadunidense funda um projeto de enunciação continental baseado na produção de interpretações próprias da realidade latino-americana. Como afirma o autor, sua ação política visava "impedir, a tempo, com a independência de Cuba, que os Estados Unidos da América se alastrem pelas Índias Ocidentais e caiam, com mais força, sobre nossas terras da América" (Martí, [1891] 1991, p. 357–359).

Esse horizonte martiano inspira o internacionalismo cubano e a própria concepção do NIL, ao inscrever conflitos regionais em uma perspectiva anti-imperialista e continental. Como reconhece Alfredo Guevara, "José Martí foi a nossa inspiração original" (Guevara, apud Álvarez Díaz, 2012, p. 10). A luta política é concebida, assim, também como disputa no campo da produção simbólica, na qual o cinema e o cinejornal assumem função estratégica, em consonância com formulações em *Nuestra América,* segundo as quais "trincheiras de ideias valem mais do que trincheiras de pedra" (Martí, [1891] 1991, p. 1).

No contexto das lutas de libertação do século XX, Frantz Fanon radicaliza esse legado anticolonial. Em *Os condenados da terra*, o autor concebe a experiência colonial como uma violência constitutiva que atravessa todas as dimensões da vida social, afirmando que a dominação colonial, "por ser total e simplificante, [...] provocou o desmembramento [...] da existência cultural do povo submetido" (Fanon, 2021, p. 24). Nessa perspectiva, a descolonização não se limita à conquista institucional da independência, mas implica uma ruptura histórica que se estende ao campo da cultura e das formas de representação.

511 | Segundo François Albera, cinema de vanguarda é aquele vinculado aos movimentos artísticos dos projetos políticos de tipo subversivo. Para o autor francês, os últimos exemplos desta relação no século XX são os movimentos CoBra, o Situacionismo, e, os diversos grupos do cinema militante latino-americano - sobretudo aqueles que realizaram suas obras entre 1968 e 1973, atrelados à luta da tricontinental, baseada em Cuba (Albera, 2009 p. 16/23).

As formulações fanonianas exerceram influência decisiva sobre o pensamento e a prática do cinema militante latino-americano nas décadas de 1960 e 1970, oferecendo um horizonte a partir do qual a produção cinematográfica passou a ser concebida como parte integrante das lutas anti-imperialistas e dos processos de descolonização político-cultural. No interior do movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, cineastas atuaram simultaneamente como realizadores e teóricos, articulando forma cinematográfica e tomada de posição política por meio de manifestos, debates e práticas coletivas (Núñez, 2006, 2009).

No caso cubano, a defesa de um *cinema imperfeito*, formulada por Julio García Espinosa ([1969] 2009), desloca o ideal de perfeição técnica para o terreno da necessidade histórica e da intervenção política, legitimando a apropriação e a remontagem de imagens heterogêneas como princípios estéticos. Em um contexto marcado por censura, repressão e restrições à circulação de imagens, a montagem de arquivos afirma-se como gesto estético-político de reinscrição histórica.

É a partir desse percurso que se torna possível mobilizar, em um salto temporal deliberado, as reflexões de Silvia Rivera Cusicanqui. Ao conceber a imagem como prática social e política e a montagem como gesto de descolonização epistemológica e reinscrição da memória, a autora oferece uma chave contemporânea para nomear operações que, no caso do NIL, já estavam em curso décadas antes, sem projetar retrospectivamente um arcabouço teórico, mas iluminando criticamente a forma como a montagem de arquivos opera como elaboração histórica no contexto latino-americano.

A edição nº 511 e a montagem como contra-arquivo da ditadura brasileira

A edição nº 511, Carlos Marighella *in memoriam* (1970), desloca desde o prólogo a leitura dominante sobre o assassinato do dirigente da Ação Libertadora Nacional, recusando a semântica policial difundida pela imprensa brasileira e reinscrevendo Marighella como combatente revolucionário no interior de uma história latino-americana de solidariedade anti-imperialista. A reapropriação de imagens televisivas do corpo morto — originalmente mobilizadas como prova do poder estatal —, articuladas a cartazes, capas de livros e à voz do próprio Marighella, reorganiza o arquivo, que deixa de operar como evidência do discurso oficial e passa a constituir matéria de contra-escrita histórica.

Essa operação explicita o funcionamento descolonizador da montagem ao construir uma constelação de materiais heterogêneos — imprensa, fotografia, televisão e voz — cuja fricção reinscreve a memória como problema do presente. Marighella não é fixado como ícone, mas reinscrito como campo de disputa do estatuto do documento, retirando do inimigo o monopólio da prova e recolocando sua morte no interior de uma narrativa de violência neocolonial e resistência.

O prólogo articula ainda dois registros complementares: a construção da figura revolucionária como signo de continuidade da luta e a denúncia direta da barbárie ditatorial, por meio do testemunho de Maria Augusta Carneiro[512], ex-presa política, cuja voz se impõe como índice da violência estatal e contraponto à retórica oficial do "combate ao terrorismo".

A partir daí, a cine-reportagem desloca o foco da figura individual para uma leitura estrutural do Brasil sob a ditadura civil-militar-empresarial. A justaposição entre imagens da Amazônia, da modernização urbana de São Paulo, de símbolos do capital internacional e de registros de pobreza e repressão tensiona a retórica do "milagre econômico", expondo a contradição entre desenvolvimento autoritário, dependência econômica e violência de Estado. Em lugar de um "Brasil-cartão-postal", a montagem constrói uma leitura crítica que reinscreve a ditadura brasileira no contexto da Guerra Fria na América Latina.

No movimento final, a incorporação das imagens do velório do estudante Edson Luís, assassinado no Rio de Janeiro pela polícia militar em 1968[513], amplia essa constelação histórica ao articular diferentes formas de violência estatal — assassinato político, repressão estudantil e tortura — como expressões de uma mesma lógica autoritária. O arquivo reaparece, assim, não como documento neutro do passado, mas como vestígio sensível de um conflito ainda em aberto. Ao articular arquivos dispersos e silenciados, a montagem consolida o NIL como *contra-arquivo* audiovisual da ditadura, no qual a memória se organiza como campo de fricções entre tempos, vozes e materiais heterogêneos.

Conclusão

A análise da edição nº 511 do NIL evidencia como a montagem de arquivo opera, no interior do cinejornal cubano, como gesto estético-político de descolonização das formas de narrar a história. Ao rearticular imagens produzidas sob censura e repressão, a montagem desloca os sentidos dominantes dos acontecimentos e intervém criticamente nas narrativas que sustentam o regime ditatorial brasileiro no contexto da Guerra Fria na América Latina.

A *montagem descolonizadora* não se define apenas pelo uso de arquivos, mas pela forma como estes são reordenados a partir de um ponto de vista anti-imperialista e latino-americano, capaz de romper a semântica policial, desenvolvimentista e modernizante do discurso oficial da ditadura brasileira. Ao articular a figura de Carlos Marighella à violência estatal e a outras manifestações da repressão, bem como à Amazônia e aos processos de modernização autoritária, a montagem constrói uma *constelação crítica*[514] que torna visíveis as contradições entre progresso, dependência e violência de Estado.

512 | Maria Augusta Carneiro foi uma das 15 pessoas libertadas em troca do embaixador estadunidense, Charles Elbrik, sequestrado no Rio de Janeiro, em 1969 pelos grupos militantes da Ação Libertadora Nacional (ALN) e pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8).
513 | Essas imagens foram filmadas por Eduardo Escorel e José Carlos Avellar em 1968. As imagens realizadas por Escorel foram durante muito tempo consideradas desaparecidas, tendo-se verificado recentemente que integraram uma rede clandestina de circulação de imagens da resistência entre o Brasil, a França e Cuba (Machado, 2024).
514 | Neste trabalho, o conceito benjaminiano de constelação crítica é mobilizado via Silvia Rivera Cusicanqui, como operação de montagem que reinscreve a memória e faz emergir sentidos históricos silenciados no presente.

É por meio desse gesto formal que o NIL se constitui como *contra-arquivo audiovisual*, transformando o estatuto do arquivo em narrativa histórica de resistência. A edição nº 511 afirma, assim, o cinema como instrumento de disputa pelo sentido histórico na América Latina, no qual a montagem não ilustra uma posição política prévia, mas constitui, em si mesma, uma tomada de posição histórica e política.

Referências

ALBERA, F. "*La vanguardia en el cine*". Ediciones Manantial, 2009.

ÁLVAREZ DÍAZ, M. "*El Noticiero ICAIC y sus voces*". La Habana: Ediciones La Memoria, 2012.

ARÊAS, C. "*Noticiero ICAIC*: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas". *DOC On-line*, n. 2019SI, 2019.

BESKOW, C. "O documentário no *Nuevo Cine Latinoamericano:* olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)". 2016. Tese – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FANON, F. "Os condenados da terra". Lisboa: Letra Livre. 2001.

GARCIA ESPINOSA, J. "*Por un cine imperfecto*". La Habana: ICAIC, [1969] 2009.

GUEVARA, A. In: ÁLVAREZ DÍAZ, M. "*El Noticiero ICAIC y sus vocês*". La Habana: Ediciones La Memoria, 2012. p. 10.

MACHADO, P. "Cinema de arquivo*:* imagens e memórias da Ditadura militar". Rio de Janeiro: Sagarana, 2024.

MARIGHELLA, C. *"Pour la libération du Brésil*". Paris: Aubier-Montaigne, 1970.

MARTÍ, J. "Nossa América: antologia". São Paulo: Hucitec, 1991.

NÚÑEZ, F. "O que é o *Nuevo Cine Latinoamericano*? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas". Tese – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

_____. "O pensamento de Frantz Fanon no cinema latino-americano". In: ANAIS DA SOCINE, 2006. p. 72-80.

PETTINÀ, V. "*Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina*". Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, S. "*Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina".* Buenos Aires: Tinta Limón*, 2015.*

Retorno à matéria: Práticas analógicas na direção de arte como vetores de criatividade e conexão interpessoal[515]

Back to the matter: Analog practices in Production Design as vectors of creativity and interpersonal connection.

Tainá Xavier[516]
(Doutora – ESPM Rio)

Resumo: O artigo examina o uso de práticas analógicas no ensino da direção de arte como resposta aos efeitos de ansiedade e depressão na aprendizagem gerados, especialmente, pelo excesso no uso do celular com acesso à internet. À luz de Haidt, Dewey, Sennett e Bachelard, analisa experiências que envolvem materialidades físicas e métodos manuais, evidenciando seu potencial para estimular criatividade, engajamento, aumento de vínculos interpessoais e promover aprendizagem integral no campo do audiovisual.

Palavras-chave: Ensino de cinema e audiovisual, Direção de arte, Materialidade, Experiência, Saúde mental

Abstract: The paper examines the use of analog practices in Production Design teaching as a response to the effects of anxiety and depression on learning, generated especially by excessive use of cell phones with internet access. In accordance with Haidt, Dewey, Sennett, and Bachelard, it analyzes experiences with physical materials and manual methods, highlighting their potential to stimulate creativity, engagement, increased interpersonal bonds, and promote holistic learning in the audiovisual field.

Keywords: Cinema and audiovisual teaching, Production Design, Materiality, Experience, Mental health

A direção de arte não se limita a um conjunto de técnicas ou procedimentos aplicados à visualidade audiovisual, mas opera como um regime de atenção ao mundo material e como uma sintaxe de presença, responsável por mediar relações entre corpos, espaços, objetos e temporalidades. No contexto do ensino superior em cinema e audiovisual, essa dimensão encontra-se tensionada por transformações sociotécnicas que impactam diretamente a forma como os estudantes percebem, se engajam e se relacionam com o mundo sensível.

515 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ST Estética e Teoria da Direção de Arte Audiovisual – Sessão 3 – Criação, corpo e sentidos.
516 | Doutora em Cinema e Audiovisual (PPGCine/UFF), mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ), bacharel em Comunicação Social – Cinema (UFF). Professora na ESPM Rio, membra do grupo de pesquisa CNPq/UFPE NIDAA. Mãe.

Em seu estudo da "geração ansiosa", o psicólogo Jonathan Haidt (2024) explica que a experiência humana, frente à variabilidade dos ambientes (que oscilaram entre abundância e escassez, segurança e perigo), levou ao desenvolvimento de dois sistemas comportamentais que o autor chama de *modo descoberta* e *modo defesa*. O primeiro, estimulado pelo contato com oportunidades aciona o entusiasmo e a ação, já o segundo, acionado diante das ameaças, paralisa e provoca um impulso de escape (p. 85). O autor observa que a infância e a juventude contemporâneas foram atravessadas, especialmente a partir de 2010, por um processo de grande reconfiguração devido a diversos fatores, em especial, à redução de autonomia no mundo real e ao uso não supervisionado das tecnologias de comunicação. Tais fatores teriam levado as novas gerações à uma intensificação do chamado *modo de defesa*, prejudicial ao processo de aprendizagem.

> É óbvio que estudantes no modo descoberta se beneficiarão das oportunidades intelectuais e sociais que a universidade oferece e apresentarão um crescimento rápido. Estudantes que passam a maior parte do tempo no modo defesa aprenderão e crescerão menos. (HAIDT, 2024, p. 87)

Tal diagnóstico permite pensar os desafios e contribuições do ensino da direção de arte não apenas como uma qualificação para o exercício profissional no audiovisual, mas como espaço de reconfiguração da relação entre sujeito, experiência e materialidade. É nesse horizonte que este artigo mobiliza o conceito de retorno à matéria como operador teórico e pedagógico para o ensino da direção de arte. Retornar à matéria não significa rejeitar a mediação técnica ou digital, mas reinscrever o aprendizado em experiências nas quais o corpo, o espaço e os objetos atuem como vetores ativos de sentido, presença, conexão e imaginação.

O artigo aborda estudos de caso a partir de experiências docentes desenvolvidas entre 2019 e 2025 no curso superior de cinema e audiovisual na Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro (ESPM Rio). Foram analisados três dispositivos pedagógicos recorrentes: o exercício "Museu Particular", as aulas experimentais de elementos da linguagem visual e a montagem coletiva de cenário para curta-metragem. Não se busca avaliar resultados quantitativos, mas refletir sobre como tais práticas instauram regimes específicos de atenção que vão na contramão dos efeitos negativos apontados por Haidt na "geração ansiosa".

As habilidades do departamento de arte são ofícios e, como tal, demandam um aprendizado processual, onde o conhecimento é consolidado com o fazer. O sociólogo Richard Sennett, ao refletir sobre o trabalho do artífice, afirma que este "representa uma condição humana especial: a do engajamento" (SENNETT, 2009, p. 30). Tal condição é particularmente importante no contexto atual da educação, onde uma crise generalizada na saúde mental é evidenciada, principalmente, por altos índices de ansiedade e/ou depressão, déficit de atenção e desconexão do mundo real. Por outro lado, a oficina, enquanto espaço de resistência material e cooperação prática, emerge como modelo pedagógico potente para um ensino de direção de arte que privilegie a experiência.

“Museu Particular”: objeto, memória e comunidade de atenção

O primeiro dispositivo a ser examinado é o “Museu Particular”. O exercício propõe que estudantes se apresentem por meio de objetos pessoais e relatem memórias a eles associadas, instaurando uma situação de exposição e escuta coletiva. Ao suspender e ressignificar a função utilitária do objeto, a dinâmica promove uma conversão simbólica que o aproxima do estatuto do objeto poético ou artístico.

Com os objetos selecionados, é feita a montagem de uma exposição em espaço público da faculdade, onde cada item (ou conjunto de objetos) é acompanhado de uma identificação de propriedade/autoria e de um título que repercuta aquilo que ressoa para seu dono. Esta exigência visa materializar o gesto do olhar poético, do par ressonância-repercussão, conforme proposto por Gaston Bachelard, em seu exame da imaginação poética: “Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos e ele é nosso.” (BACHELARD, 1993, p. 7). A relação com o objeto material, quando deslocada do uso utilitário, pode ativar tal dupla operação que ressignifica os objetos pessoais apresentados em particular e inaugura uma nova perspectiva de olhar para o mudo físico em geral.

O momento de apresentação dos objetos produz um microcosmo de presença compartilhada, no qual a atenção se concentra no aqui-agora, contrastando com a dispersão típica dos ambientes digitais. A sala de aula transforma-se temporariamente em uma comunidade de atenção, na qual a experiência se dá tanto no encontro com a matéria quanto no vínculo interpessoal que se estabelece no processo de narração e escuta.

Aulas experimentais de linguagem visual: corpo, espaço e percepção

Uma grande dificuldade da docência do ensino superior causada pela grande reconfiguração apontada por Haidt é a mudança nos padrões de atenção produzidas pelo consumo de conteúdos direcionados por redes sociais de modo propositadamente viciante. O padrão de estímulo excessivo da atenção nestas interações é muito diferente daquele necessário para a fruição de um filme de longa-metragem ou para a leitura de um texto, especialmente daqueles que apresentam conceitos teóricos, profundos ou abstratos com os quais os estudantes não estão familiarizados.

Diante do desafio de fazer com que a “geração ansiosa” leia e absorva os conteúdos necessários ao desenvolvimento das habilidades teóricas e criativas para a formação em direção de arte, procuramos, cada vez mais substituir o modelo de aulas teóricas expositivas baseadas em leituras prévias por dinâmicas experienciais que antecedem e introduzem os conceitos.

Inspiradas na metodologia desenvolvida por Vera Hamburger (2014), as aulas experimentais de elementos de linguagem visual operam a partir da vivência corporal e espacial de elementos como ponto, linha, plano e volume, antes de sua formalização conceitual. Materiais simples, como fitas adesivas e caixas de papelão são utilizados para construir intervenções efêmeras no espaço, exploradas coletivamente. A fragilidade das estruturas criadas exige cuidado,

coordenação e atenção mútua, instaurando uma gramática de presença que mobiliza o corpo inteiro. Como observa Sennett, "a utilização de ferramentas imperfeitas ou incompletas leva a imaginação a desenvolver capacidades para reparar e improvisar" (2009, p. 21). O aprendizado emerge, assim, da relação com a matéria e com o outro. Após a instauração dos materiais no espaço, onde se exploram os diversos planos do espaço, se observa a volumetria, as linhas, formas, sentidos e direções, inicia-se um momento de experimentação com luzes e projeções nas estruturas criadas coletivamente.



Imagem 1 – Aula experimental de linguagem visual. Registro feito pela autora em 2023.

A interferência efêmera produzida no espaço excede, portanto, a função de aprendizado vivencial de conteúdos programáticos, expandindo-se para a criação de momentos marcados por produção de presença e pela experimentação plástica abstrata. Fora da sala de aula, sem cadeiras ou mesas, experimentamos o espaço com nossos corpos e abandonamos, nem que seja por algumas horas os celulares de lado. O benefício da experiência que tem sido documentado em avaliações positivas das aulas reitera uma afirmação de Haidt sobre a prática espiritual da corporificação: "Humanos são corporificados; a vida baseada no celular não é. Telas nos fazem esquecer que nosso corpo físico importa." (2024, p. 238).

Montagem de cenário: aprendizagem baseada em projetos e resistência material

A montagem de cenário para curta-metragem é a culminância do componente curricular direção de arte e cenografia aqui analisado, ocorrendo ao fim do semestre e materializando um processo criativo interdisciplinar que reúne outros componentes curriculares, como: roteiro, produção, direção de arte, direção de fotografia e som. Desenvolvida no âmbito da aprendizagem baseada em projetos, a atividade articula concepção estética, planejamento técnico, execução

manual e trabalho coletivo em oficina. A experiência explicita o cinema como prática colaborativa e evidencia a centralidade da direção de arte na organização plástica e sensorial do espaço filmado.

A atividade envolve grandes desafios, uma vez que a infraestrutura e o apoio especializado para a construção de elementos cenográficos (que envolvem noções básicas de marcenaria e pintura de superfícies) é bastante limitada. Isto instaura uma situação que obriga os estudantes a um envolvimento com o fazer manual que, muitas vezes, é inédito em suas trajetórias. Dado o contexto histórico e social brasileiro, marcado por uma cultura remanescente do uso de mão-de-obra de pessoas escravizadas como base da força de trabalho, estudantes de uma instituição de educação superior privada (cuja mensalidade é uma das mais altas da cidade) são, em maioria, pertencentes a classes altas ou médias, historicamente apartadas do "trabalho braçal" no país. Não acostumados ao manejo de ferramentas ou técnicas de construção, manutenção e limpeza (nem mesmo do espaço em que habitam) muitos dos nossos estudantes, têm na matéria de direção de arte as primeiras oportunidades de suas vidas de usarem um serrote, um martelo, um rolo de tinta, ou mesmo uma vassoura. Um desafio que enfrentamos é ressignificar as habilidades manuais, demonstrando que qualquer pessoa é capaz de aprender e executar tarefas como serrar e aparafusar peças de madeira, forrar e pintar traineis ou tapadeiras, bem como dar conta de outras demandas necessárias à montagem dos cenários, demonstrando o quanto tais habilidades são imprescindíveis para a obtenção do resultado pretendido para o filme que estão realizando. Fica clara aqui a relação interdependente do planejamento com a execução, do trabalho mental com o trabalho braçal, não sendo rara a necessidade de concessões ou adaptações da ideia inicial em favor da viabilidade do projeto.

Por outro lado, em tempos de infâncias superprotegidas, a lida com ferramentas "perigosas" como serrotes, estiletes ou parafusadeiras pode ser bastante amedrontadora para jovens com pouca (ou nenhuma) habilidade/experiência e baixíssima tolerância à frustração. Contornamos esse desafio de duas formas, por um lado encorajando-os e demonstrando que o que propomos não é tão difícil ou perigoso quanto pode parecer e que o aprendizado só acontece com a prática. Por outro lado, buscamos combater a ansiedade e o medo do fracasso, relativizando o peso da autocobrança, evitando a antecipação de etapas e combatendo qualquer tipo de julgamento dos colegas, repercutindo aquilo que Sennett afirma sobre o trabalho em oficina:

> Trabalhar bem é, em essência, um compromisso com a coisa em si. Esse compromisso se manifesta no cuidado com os detalhes, na paciência diante da resistência do material e na disposição para aprender com o fracasso. (SENNETT, 2009, p. 21)

No contexto educacional, a oficina torna-se um espaço privilegiado de aprendizagem, em que a transmissão de saberes ocorre tanto pela orientação direta quanto pela observação atenta do outro, numa dinâmica de colaboração que espelha o próprio funcionamento do cinema enquanto arte coletiva. O contato prolongado com materiais, ferramentas e limitações concretas ativa processos de cooperação e tomada de decisão compartilhada. Como afirma Dejours, é no

enfrentamento da resistência do real que a subjetividade se transforma e se amplia (DEJOURS, 2004). Nesse sentido, a oficina não apenas forma competências técnicas, mas produz efeitos subjetivos e coletivos relevantes, produz experiência. Para o filósofo e pedagogo John Dewey,

> A experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Sob condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência com emoções e ideias, de modo que ela se torna uma totalidade distinta. Nesse tipo de experiência, cada etapa prepara e conduz à seguinte, e o todo é perpassado por um sentido de crescimento, cumprimento e consumação. (DEWEY, 2010, p. 82)

Ao final do processo, que tem sempre resultado em cenários completos e aptos para a filmagem dentro do prazo planejado, a tônica predominante é o sentimento de realização. Estudantes que se disponibilizam a viver a experiência em sua plenitude se percebem transformados, capazes de realizar algo grandioso (do qual não se sabiam capazes). Percebem em si e no coletivo aquilo que Dewey apontou como o sentido de crescimento, cumprimento e consumação.

Considerações finais: reaprender a atenção

As práticas analisadas indicam que o retorno à materialidade, à experiência corporificada e ao fazer coletivo constitui uma resposta pedagógica consistente aos desafios contemporâneos do ensino universitário. Frente à lógica de hiper estímulo e dispersão, tais dispositivos produzem regimes de atenção baseados na presença, na cooperação e na experiência estética compartilhada. Ao operar sob condições concretas, o estudante é conduzido a uma experiência que não apenas produz conhecimento técnico, mas reorganiza percepção, atenção e engajamento, instaurando um modo de presença que excede a mera assimilação conceitual.

O retorno à matéria rearticula três dimensões fundamentais para o ensino da direção de arte: imaginação poética (Bachelard), engajamento (Sennett) e experiência (Dewey). Mais do que transmitir conteúdos, as práticas examinadas provocam um outro modo de atenção ao mundo, condição indispensável para a formação criativa no cinema e no audiovisual e, para além disto, o melhor enfrentamento dos desafios da vida.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DEJOURS, Christophe. Subjetividade, trabalho e ação. *Revista Produção*, v. 14, n. 3, p. 27–34, 2004.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HAIDT, Jonathan. *A geração ansiosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

HAMBURGER, Vera Império. *O desenho do espaço cênico: da experiência vivencial à forma*. São Paulo: USP, 2014.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

O afeto da vingança e o ritual nos filmes Bacurau (2019) e Propriedade (2022)[517]

The Affect of Revenge and Ritual in the Films Bacurau (2019) and Property (2022)

Tatiana Gomes dos Santos[518]
(Mestranda – PPGCOM/UFRGS)

Resumo: O principal objetivo desta pesquisa é identificar os aspectos afetivos da vingança no cinema brasileiro, com ênfase nos filmes que abordam vinganças coletivas de caráter sacrificial ou ritualístico em contextos de disputas políticas e sociais, como *Bacurau* (2019) e *Propriedade* (2022).

Palavras-chave: *Bacurau*; *Propriedade*; Vingança; Ritual; Afeto da vingança.

Abstract: The main objective of this research is to identify the affective aspects of revenge in Brazilian cinema, emphasizing films that address collective revenge of a sacrificial or ritualistic nature within contexts of political and social disputes, such as *Bacurau* (2019) and *Property* (2022)

Keywords: *Bacurau*; *Property*; Revenge; Ritual; Affect of revenge.

A vingança é um tema recorrente no cinema e apesar de ser associada recorrentemente com a justiça ou confundida com atos de legítima defesa, ninguém em nosso país está autorizado legalmente a praticar justiça com as próprias mãos.

Nesse contexto, este estudo busca investigar como o cinema brasileiro mobiliza este afeto de vingança sob duas perspectivas que se entrelaçam, partindo da teoria dos afetos de Baruch de Espinosa e a teoria do ritual de vingança de René Girard.

Sendo assim, para compor o corpo do presente trabalho, foram selecionados dois filmes distintos que abordam o tema das vinganças coletivas com cenas ritualísticas: *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e *Propriedade* (2022), de Daniel Bandeira.

517 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: ET 1 – CINEMA, CORPO E SEUS ATRAVESSAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS – Sessão 1. Coordenação: Luiz Fernando Wlian.
518 | A autora é Mestranda em Comunicação Social no PPGCOM/UFRGS. Participa do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) e do Grupo de Pesquisa Agenciamentos da Imagem (GPAGI).

Afeto da vingança e o sacrifício ritual

Sobre estes temas, abordaremos brevemente os conceitos pela perspectiva de Spinoza e René Girard. Assim, para Spinoza (2009), em sua obra *Tratado Político*, o desejo de vingança pode ter um papel positivo quando associado à busca coletiva por justiça. Considerando que os seres humanos são guiados mais pelos afetos do que pela razão, a partilha de afetos, como por exemplo, a esperança, o medo ou o desejo de vingança, permite que um grupo atue em conjunto, como se tivesse uma única mente, configurando assim, o que o filósofo denomina como o corpo político, ou a multidão.

Nesse sentido, a individualidade não se opõe à multidão, mas se constitui a partir dela. Como cada indivíduo é um modo da substância, o conjunto de indivíduos em sua relação é a condição de existência da multidão, onde diferentes corpos podem se aliar de acordo com um afeto em comum. Conforme ensina Espinosa no Capítulo III do *Tratado Político*:

> O direito do estado, ou dos poderes soberanos, não é senão o próprio direito de natureza, o qual se determina pela potência, não já de cada um, mas da multidão, que é conduzida como que por uma só mente; ou seja, da mesma forma que cada um no estado natural, o corpo e a mente de todo o estado têm tanto direito quanto vale a sua potência." (SPINOZA, 2009, p. 25).

Já para Girard, os sacrifícios e rituais funcionam como mecanismo para frear um ciclo de violência e de vingança dentro de uma sociedade. Os rituais de sacrifício serviram ao longo da história para interromper vinganças intermináveis em sociedades pré-jurídicas. As estratégias de contenção, como o sacrifício ou o uso do bode expiatório, são capazes de reconciliar e pacificar temporariamente os homens. Sendo assim, o sacrifício não é apenas violência institucionalizada, mas um meio ritualizado de estabilizar tensões e reafirmar a coesão social (Girard, 2008).

Bacurau (2019) e *Propriedade* (2022): breve descrição narrativa

"Bacurau, 17 Km. Se for, vá na paz", os dizeres na placa que sinaliza a distância para o povoado servem como alerta aos que vêm de fora. O aviso carrega elementos de uma historicidade de conflito, indicando que, caso os visitantes não tragam intenções pacíficas, haverá consequências.

Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, ambienta-se em uma cidade fictícia no sertão nordestino. Embora contextualizado em um futuro distópico, os problemas abordados ecoam um passado histórico persistente.

A trama inicia-se com a comunidade enfrentando eventos perturbadores após a morte de uma moradora idosa. No velório, emergem debates sobre a carência de medicamentos, questões sociais e a negligência de um prefeito corrupto, que fornece itens vencidos e livros rasgados que deveriam ser descartados. Em contraste a esse desrespeito aos direitos sociais, manifesta-se uma forte resistência cultural: o museu local, a biblioteca e a música demonstram que o povoado respira cultura.

À medida que os eventos avançam, a cidade percebe-se alvo de estrangeiros engajados em uma caçada humana, utilizando drones que se assemelham a naves espaciais, conferindo o tom futurista à obra. Liderados por Michael, os invasores contam com o conluio do prefeito e o auxílio de dois brasileiros, que acabam exterminados pelos próprios estrangeiros após serem inicialmente acolhidos.

Diante dos ataques, os moradores revidam sob a liderança de Lunga, uma espécie de cangaceiro pós-moderno. A retaliação é violenta e espetacular, garantindo a sobrevivência da comunidade. Ao misturar drama, terror, western e ficção científica, *Bacurau* destaca a união popular como ferramenta de resistência contra forças externas que ameaçam sua existência.

Já *Propriedade* é um thriller sobre a luta de classes. A narrativa acompanha Tereza, uma mulher de classe média alta que, após ser vítima da criminalidade e ver seu agressor ser morto pela polícia enquanto a usava como escudo humano, vive reclusa e traumatizada. Convencida pela família a passar uns dias na fazenda da propriedade rural, ela se vê no centro de uma revolta de trabalhadores.

O conflito explode quando o proprietário decide vender as terras para um grande empreendimento, informando, mediante seu capataz, que as indenizações e documentos trabalhistas só serão liberados após a quitação de dívidas no mercado local, configurando assim, um trabalho análogo à escravidão pela legislação brasileira. Diante da insurreição dos trabalhadores, Tereza se enclausura em seu carro blindado. Separada dos trabalhadores pelo vidro do carro, o confronto torna-se inevitável.

Apesar das inúmeras diferenças entre os dois filmes, estes se encerram com cenas de enterramento. Os personagens antagonistas são sepultados vivos, culminando no ato de vingança final nas duas obras.

O enterramento como ritual de vingança

Diante dos aspectos apresentados anteriormente, neste tópico pretende-se analisar como o ritual de enterramento das cenas finais dos dois filmes mobiliza o afeto da vingança da multidão. Assim, a partir da análise de elementos visuais e sonoros que constituem as cenas de enterramento, pretende analisar estas pela perspectiva dos rituais de vingança.

Em *Bacurau*, na cena final, o chefe da expedição dos estrangeiros é condenado pelos moradores a ser enterrado vivo, assim, o enquadramento de Michael descendo as escadas e sendo enclausurado constrói uma atmosfera de julgamento. Todos estão ali para participar da cena. A comunidade organiza um tribunal simbólico para o desfecho da vingança.

Segundo Girard (1990), o ritual tem a função de "purificar" a violência, canalizando-a para uma vítima específica para cessar o ciclo de retaliação. O rito se baseia em duas substituições: a violência fundadora substitui a comunidade por uma vítima única, e o rito substitui a vítima expiatória por uma sacrificial. Michael é o invasor, uma vez que ele não pertence à comunidade e, por isso, pode ser sacrificado para restaurar a ordem.

A paisagem sonora reforça a cerimônia. A melodia triste de um violino soa como uma marcha fúnebre. O som metálico da cela fechando interrompe a música abruptamente. Michael diz: "isso é só o começo", e o ruído do tapume fecha definitivamente. A trilha que se segue entoa "vim aqui só pra dizer, ninguém há de me calar, se alguém tem que morrer, que seja pra melhorar".

O uso do contraplongée (visão do forasteiro) e do plongée (visão de quem observa de fora) prolonga a tensão. A câmera percorre os rostos dos moradores que expressam aprovação e um luto silencioso que faz agir.

Em *Propriedade*, o cortejo fúnebre também é ritualístico. O carro de boi levando o veículo blindado é muito simbólico, é a primazia do arcaico em detrimento do moderno, são os trabalhadores da terra mostrando a sua força, em um cortejo fúnebre estes levam o veículo até a sua cova.

Os enquadramentos da cena são alternados, assim, temos a visão de fora, dos trabalhadores empurrando e puxando o carro com a ajuda dos bois, e ao mesmo tempo temos a visão de dentro, claustrofóbica, do rosto de Tereza, com os trabalhadores ao fundo. De dentro do carro o som é abafado, quando o enquadramento é externo ouve-se a terra sendo pisada e palavras de incentivo entre os trabalhadores.

Contudo, surge uma ambiguidade quanto à personagem Tereza. Diferente de Michael, Tereza faz parte, de certa forma, daquela comunidade, embora em uma posição hierárquica distinta, sendo pertencente a uma Casa Grande moderna. O sacrifício dela seria o de um inimigo externo ou de um bode expiatório interno que usufrui de privilégios em detrimento dos trabalhadores?

Conclusão

Desse modo, percebe-se que a partir das cenas analisadas, em ambas é rejeitada a vingança visceral, selvagem ou impulsionada por um justiceiro solitário. A ausência de pressa e gritos torna a vingança ritualística e processual. Os corpos não agem em "efeito manada" ou como "zumbis". Pela análise das expressões dos rostos, percebe-se a individualidade como condição da multidão, assim como compreende Spinoza. Não há expressões de alegria ou êxtase, mas uma unidade consolidando um projeto coletivo.

Sendo assim, importante ressaltar que em contextos de insegurança jurídica, o afeto da vingança motivado pela sobrevivência pode, segundo Spinoza, aumentar a potência de agir e reforçar os vínculos sociais na reivindicação por um Estado que assegure a justiça, assim como nos filmes analisados.

Referências

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, René. *O Bode Expiatório e Deus*. Covilhã: LusoSofia, 2008.

SPINOZA, Baruch. *Tratado Político*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

Entre o espetáculo e a floresta: construção de imaginários no Amazonas Film Festival[519]

Between spectacle and forest: constructing imaginaries at the Amazonas Film Festival

Tetê Mattos[520]
(Doutora – UFF)

Resumo: Entre 2004 e 2013 foi realizado em Manaus o Amazonas Film Festival, evento criado pelo Estado do Amazonas e pela empresa francesa Le Public Système. Partindo da premissa de que festivais são experiências de cidade e ao mesmo tempo instâncias discursivas, nesta comunicação iremos analisar o AFF a partir de um viés para as estratégias discursivas que promovem construções imaginárias sobre o Amazonas, com o intuito de inseri-lo na indústria cinematográfica mundial, e promover o turismo na região.

Palavras-chave: Amazonas Film Festival; festivais de cinema; imaginário; Amazônia.

Abstract: Between 2004 and 2013, the Amazonas Film Festival was held in Manaus, an event created by the State of Amazonas and the French company Le Public Système. Based on the premise that festivals are city experiences and discursive instances, in this communication we will analyze the AFF from a perspective focused on the discursive strategies that promote imaginary constructions about Amazonas, with the aim of inserting it into the global film industry and promoting tourism in the region.

Keywords: Amazonas Film Festival; film festival; imaginary; Amazônia.

Em 2004 foi criado na cidade de Manaus o Amazonas Film Festival organizado institucionalmente pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Amazonas e pela empresa francesa Le Public Système. O lançamento oficial do festival ocorreu durante o Festival de Cannes, em maio de 2004, com a presença do governador do Estado do Amazonas Eduardo Braga, cineastas, empresários da indústria cinematográfica, artistas e a imprensa internacional. Na ocasião Braga destacou como um dos objetivos da criação do festival a "descoberta da Amazônia e de seus recursos naturais a partir da indústria cinematográfica mundial", assim como a promoção de geração de empregos e renda locais como um "propulsor da produção de cinema tanto do Estado como do país".

519 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Festivais e Mostras de Cinema e Audiovisual.
520 | 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.

Com robusto patrocínio da Coca-Cola, e alguns recursos do governo do Estado, o festival no momento de sua criação, ao mesmo tempo em que apostava num modelo dos grandes festivais internacionais europeus, seguindo à risca o ritual do desfile de celebridades num longo tapete vermelho montado no pátio do glamouroso Teatro Amazonas, por outro lado buscava um perfil mais segmentado em sua programação voltada para o filme de aventura e de natureza em consonância com as características identitárias e geográficas da região.

Idealizado como "Mundial do Filme de Aventura" (4 primeiras edições), passando por "Aventura, Natureza e Meio Ambiente" (5ª e 6ª edições) e se caracterizando somente como Amazonas Film Festival (7ª a 10ª edições) o festival ao longo de suas 10 edições reconfigurou seu perfil curatorial, modificou a sua estrutura de organização com a saída da empresa francesa Le Public Système (em 2010) e passou a dar mais destaque à produção brasileira e, em especial à produção amazonense. Um olhar eurocêntrico (SHOHAT; STAM, 2006) das primeiras edições é reformulado na medida em que o festival se aproxima de uma maior brasilidade em sua programação.

Partindo da premissa de que festivais são experiências de cidade e ao mesmo tempo instâncias discursivas, contribuindo assim para a construção de imaginários, nesta comunicação analisamos o Amazonas Film Festival a partir de um olhar para as suas estratégias narrativas construídas pelo Estado que visaram inserir o Amazonas como parte da indústria cinematográfica mundial, assim como promover o turismo na região.Para Tunico Amancio "a Amazônia, mais que um território físico e politicamente determinado, é uma construção imaginária que incorpora significações geradas no processo social, em diversos momentos da história da cultura" (AMANCIO, 2000, p. 81) Sendo assim, quais as estratégias discursivas que estão presentes no festival e de que forma elas contribuem para a construção de um território imaginado? Quais características podem ser associadas à identidade amazonense?

Dentro da economia global dos festivais, quais imagens narrativas constituem a "imagem festival" (STRINGER, 2001) do Amazonas Film Festival? A opção temática inicial do festival como mostra de filmes de aventura e natureza já dá indícios de uma representação que destaca a paisagem da floresta como cenário exótico, mas também como um território considerado exemplar na preservação do meio ambiente.

Como corpus de pesquisa analisamos os catálogos do festival, a identidade visual, a análise do artefato troféu, a estrutura de programação das mostras de filmes e atividade paralelas, assim como análise dos espaços de exibição e suas práticas (tapete vermelho, presença de celebridades internacionais, etc.). Como integrei a equipe do AFF desde a sua segunda edição participando como curadora e consultora, tive acesso às planilhas de produção que subsidiaram algumas das informações coletadas para esta pesquisa. O acesso aos jornais locais, disponíveis no site Biblioteca Virtual do Amazonas, contribuiu para a reconstrução da memória do festival se configurando como fonte preciosa de informação. Em agosto de 2025, realizei entrevista, via plataforma zoom, com Inês Daou, coordenadora de produção das quatro primeiras edições do festival, que foi essencial para precisar alguns dados, para obter informações sobre a organização, e para repensar algumas questões sobre o direcionamento do festival.

O surgimento do Amazonas Film Festival

O AFF nasce em 2004 através de uma articulação entre um realizador amazonense, que tinha um amigo com fortes relações com a França, e que apresentaram para o então governador Eduardo Braga uma proposta de realização de um festival em parceria com uma empresa francesa, a Le Public Système. Dirigida por Lionel Chouchan (que será um dos diretores do AFF), a empresa francesa de cinema e publicidade organizava um festival de cinema no norte da França, o Festival du Cinéma Américain de Deauville, que será uma inspiração para a criação de Amazonas Film Festival, especialmente no que tange a presença de celebridades e todo o ritual em torno do *star system*. Estrategicamente foi escolhido o tema da "aventura" como marca do festival para que ele se caracterizasse como uma especificidade diante do cenário internacional dos festivais.

Julian Stringer em "Global Cities and the International Film Festival Economy" (2001) trata dos festivais audiovisuais relacionando-os com o papel das cidades globais. Para o autor existe uma lógica na economia global dos festivais audiovisuais que concorrem entre si hierarquicamente na disputa do prestígio e de importância. Para Stringer os festivais farão uso de duas estratégias. Uma ligada às questões do "local" e do "global": os festivais são similares uns com os outros, mas a diferença cultural da localidade é um atrativo de distinção e valoração dos eventos. A outra estratégia é a de que os eventos criem as suas próprias imagens, uma marca específica, uma *brand image*. Para o autor há uma fusão entre a imagem do próprio festival com a autoimagem da cidade / território, o que ele vai chamar de "festival imagem".

Sendo assim, a criação do Amazonas Film Festival como "Mundial do Filme de Aventura" remonta inicialmente à uma matriz de imaginário da Amazônia repleta de significados. O objetivo de trazer para Manaus os olhares da indústria do cinema e transformar o Estado do Amazonas num polo de cinema de aventura, reforçará um imaginário da Amazônia construído por um olhar exótico, do colonizador onde algumas categorias estão implícitas nesta ideia de aventura. Por um lado, vemos ao imaginário da Amazônia que remonta a uma matriz de "novo mundo" caracterizado num primeiro momento pela ideia da floresta selvagem, desconhecida, misteriosa, idealizada, exuberante em sua fauna e em sua flora, com um povo indígena, isolado. Num momento posterior, há um deslocamento deste imaginário relacionado às noções de meio ambiente, como um lugar que deve ser preservado, um paraíso natural, um lugar da biodiversidade, do desenvolvimento sustentável, e dos povos ribeirinhos.

Apresentando o Amazonas Film Festival

O AFF teve 10 edições realizadas entre 2004 e 2013. Nas seis primeiras edições o evento foi organizado pelo Governo do Estado do Amazonas em parceria com a Le Public Systeme. Assinavam a direção do festival na parte da França Lionel Chouchan e Jean-Pierre Dutilleux, e na parte do Brasil, o secretário de cultura do Estado do Amazonas, Robério Braga. Quando a Le Public Systeme deixa a organização do festival, em 2009, o AFF abdica do nome "aventura", pois

a marca pertencia à empresa francesa. Nas suas 10 edições o festival contou com um robusto patrocínio da Coca-Cola, através de um fomento direto ao evento, se configurando como um festival de grande porte.

O espaço principal do festival era o luxuoso Teatro Amazonas, onde aconteciam as principais mostras competitivas, e as sessões de gala de abertura e encerramento. Porém o festival também se espalhava por outros espaços da cidade de Manaus, tais como o Cine Teatro Guarany, Centro Cultural Palácio da Justiça, Teatro Gebes Medeiros, realizava exibições ao ar livre no Largo de São Sebastião, e posteriormente com exibições em outros municípios do Estado do Amazonas.

A programação era estruturada com Mostra Competitiva Internacional de Filmes de Longa-metragem de Ficção, Mostra Competitiva Internacional de Filmes de Média-metragem Etnológicos, Mostra Competitiva Internacional de Filmes de Média-metragem Etológicos, Mostra Competitiva Nacional de Curtas-metragens 35mm, Mostra Competitiva Nacional de Curtas-metragens Digital e Mostra Competitiva Amazonense. Em 2010, com as mudanças tecnológicas e com a saída da empresa francesa do festival, houve um reconfiguração na programação do festival, com a supressão das mostras de documentário, a unificação dos formatos / bitolas e um aumento na participação da produção amazonense.

Os longas de ficção internacionais eram selecionados por Ketty Beunel, e documentários por Frederic Lepage e Hugo Metz. A seleção de curtas-metragens era feita por Tetê Mattos, na mesma lógica da seleção internacional. Nas primeiras edições privilegiava-se filmes que dialogavam com o tema da aventura. Depois, o conceito foi se expandindo (aventura humana) e o festival redirecionou o perfil de sua programação, assim como ampliou os integrantes na equipe de curadoria.

O ritual de exibição contava com presença de celebridades cujo ambiente gerado em torno deste glamour são atrativos para a construção do imaginário do lugar. O ritual do tapete vermelho é uma constante nos eventos de grande porte. Para Marijke De Valck "esse imaginário icônico dos festivais de cinema processa uma sensação [ou sentimento] de glamour, celebração, acontecimento e comunidade" (DE VALCK, 2016, p.1). No AFF havia um aparato construído para que este ritual se realizasse com pompa e glamour: o luxo da arquitetura do Teatro Amazonas, a presença das celebridades internacionais e nacionais em seus trajes de gala; os canhões de luz e um gradeado que isolam as celebridades ao criar uma atmosfera de reverência, de culto às estrelas. As celebridades participavam nas funções de presidente ou convidado de honra, integrante do júri, ou para participar de alguma ação ecológica de apadrinhamento da fauna e da flora da região amazônica. Estiveram no festival: Claudia Cardinale, *Roman Polanski* **e** Alicia Silvestone, em 2005; Matt Dilon, Irvin Kershner, Joaquim Almeida e Bill Pulman, em 2006; Jean-Jacques Annaud, e John Boorman, em 2007, Claude Lelouch, e Sir Alan Parker, em 2008; Stefanie Powers e Carole Bouquet, em 2009; Soledad Villamil, em 2010, e Alfonso Herrera, em 2011. Foram apadrinhados: peixe-boi [2006], Gavião Real [2008], Tartaruga da Amazonia [2010], Arara-Vermelha [2011], Preguiça Real [2012] e Sauim-de-coleira [2013]. Estas ações reforçam o imaginário de uma fauna exótica que merece ser preservada.

Durante as 10 edições a identidade visual do AFF foi constituída pela imagem de uma arara, que era retrabalhada em sua identidade a cada ano, como vemos na Figura 1.



Figura 1: Identidade visual do Amazonas Film Festival. Fonte: Catálogo 10º.Amazonas Film Festival, 2013.

Essa imagem símbolo escolhida para a representação do festival obviamente é repleta de significados que remetem à um imaginário da Amazônia. Tunico Amancio, em *O Brasil dos Gringos* afirma que:

> Araras e papagaios, em sua variedade tipológica, são imagens que referem o exotismo da floresta tropical, por sua exuberante plumagem, pela sua capacidade de articular sons que reproduzem a fala humana, pelo colorido que emprestam à composição da cena cinematográfica. (AMANCIO, 2000, p. 125)

Podemos afirmar que as araras são imagens clichês de uma iconografia que sintetiza imaginários da Amazônia associados à ideia de uma natureza exuberante, de um espaço natural privilegiado, da riqueza da fauna e da flora, e da presença de animais exóticos.

No que tange ao artefato troféu, observamos o mesmo discurso. O Troféu "Voo na Floresta" foi criado em 2006 pela escultora Sara Rosenberg "inspirada na beleza do vôo das aves amazônicas"[521].



Figura 2: Troféu "Vôo da Floresta" do Amazonas Film Festival.
Fonte: Catálogo 5º.Amazonas Film Festival, 2008.

521 | Informação retirada do Catálogo do 5º. Amazonas Film Festival, 2008.

Novamente a figuração de uma plumagem exuberante remete ao exotismo da fauna da região. A ideia do vôo nos leva a imagem de uma paisagem espetacularizada de um plano aéreo que sobrevoa a floresta amazônica, imagem esta recorrente no cinema ocidental cuja perspectiva eurocêntrica de olhar a paisagem de cima, em sua exuberância reforça uma narrativas clichês constantes no cinema sobre a Amazônia. (Soranz, 2023, p.74).

Se retomarmos a etimologia da palavra "festival", esta se assemelha a palavra "festa", cujo significado remete à ideia de celebração, de congraçamento, de entrelaçamento de pessoal. A organização do Amazonas Film Festival promovia várias festas e atividades sociais que estimulavam a integração dos convidados e valorizavam os atrativos da região. Eram jantares luxuosos, apresentações artísticas da cultura regional, como o Boi de Parintins, entre outras. Todos os anos o AFF organizava em sua programação uma ida ao hotel de Selva para que os convidados pudessem se aventurar pela "selva Amazônica". Neste sentido, havia um reforço do imaginário exótico da região ao promover o contato com a floresta "selvagem", "exuberante" e "misteriosa"; os convidados nadavam nos rios e alimentava os botos; assistiam ao espetáculo dos vôos das aves exóticas, e podiam dormir uma noite no meio da floresta.

Considerações finais

Podemos afirmar que como instâncias discursivas, os festivais de cinema, assim como os filmes, contribuem para a construção de representações e imaginários de territórios onde são realizados. O Amazonas Film Festival, com o intuito de promover o turismo na região e de se inserir como parte da indústria cinematográfica mundial, irá reforçar um imaginário da região pautado na identidade amazonense que destaca a paisagem da floresta como cenário exótico, mas também como território considerado como fundamental para a preservação do meio ambiente. Na medida em que as produções amazonenses ganharam maior representatividade e destaque na programação do festival, há uma certa modificação em seu discurso, que passa a ter um viés menos eurocêntrico nas representações oficiais do festival. Resta-nos indagar em que medida esta visão menos eurocêntrica, contribuiu para o término do AFF em 2013.

Referências

AMANCIO, T.. *O Brasil dos gringos*: imagens no cinema. Niterói: Intertexto, 2000.

DE VALCK, M. "Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization". In: DE VALCK, M., KREDELL, B. & LOIST, S.. *Film Festival* – History, theory, method, practice. London and New York: Routledge, 2016.

MATTOS, T.. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro.* (Doutorado em comunicação). PPGCom UERJ, Rio de Janeiro, 2018.

SENA, V. C. e SORANZ, G.. Amazonas Film Festival: contribuições culturais e sociais para o Estado do Amazonas. *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Manaus - AM – 01 a 03/05/2013.

SHOHAT, E. & STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica* – Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SORANZ, G. *Território imaginado* - imagens da Amazônia no cinema. Manaus: Rizoma Audiovisual,

2023.

O movimento coreográfico em Site e Trio Film[522]

Choreographic movement in Site and Trio Film

Thais Ponzoni dos Santos[523]
(Mestre – Universidade de São Paulo)

Resumo: Neste artigo, são analisados dois filmes experimentais, Site (1965), de Stan Vanderbeek, e Trio Film (1968), de Yvonne Rainer, com o objetivo de refletir sobre as fronteiras entre linguagens e gênero que aparecem nestes dois filmes.

Palavras-chave: *Site, Trio Film*, movimento coreográfico, cinema experimental.

Abstract: Two experimental films, Site (1965), by Stan Vanderbeek, and Trio Film (1968), by Yvonne Rainer, are analyzed in this article with the aim of reflecting on the boundaries between languages and genres that appear in these two films.

Keywords: *Site*, *Trio Film*, choreographic movement, experimental film.

Inspirados na pintura de Édouard Manet – respectivamente, *Olympia* (1863) e *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-63) –, o movimento coreográfico nos filmes *Site* (1965) e *Trio Film* (1968) se posicionaram contra a pintura e a dança moderna num contexto em que os artistas do Judson Dance Theater misturavam procedimentos e processos artísticos permitindo explorar uma nova investigação em relação à dança e à escultura.

Yvonne Rainer, coreógrafa e cineasta estadunidense, nasceu em 1934, foi uma das fundadoras do Judson Dance Theater e, Robert Morris (1931-2018), escultor, escritor e performer nasceu em Kansas, Estados Unidos, foi um dos artistas mais importantes do minimalismo, também coreografando algumas peças de dança no grupo do Judson Dance Theater na década de 1960.

Site e *Trio Film* são dois filmes de diferentes cineastas, Stan Vanderbeek e Yvonne Rainer, mas ambos os filmes, em branco e preto, silenciosos, da década de 1960 configuram um filme de dança. Trata-se do movimento visto como dança em *Site* (1965) de Stan Vanderbeek – feito a partir da performance homônima de Robert Morris com Carolee Schneemann – e *Trio Film* (1968) de Yvonne Rainer, uma coreógrafa dirigindo um filme.

O escultor Robert Morris e, a cineasta, Yvonne Rainer, incorporaram o movimento e a dança no campo expandido, especificamente direcionando olhares à investigação de uma escultura como dança (Morris) e de uma dança como cinema (Rainer). Apesar de Robert Morris iniciar sua carreira como pintor e Yvonne Rainer iniciar sua carreira como dançarina, num certo momento eles viraram as costas às artes plásticas e à dança moderna, migrando para outras artes e o

522 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sexta sessão do ET1 – Cinema, Corpo e seus atravessamentos estéticos e políticos.
523 | É mestre pelo programa de pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP) e licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de São Paulo (Unesp).

"trabalho novo ampliou os termos da escultura através de um foco mais enfático nas próprias condições sob as quais certos tipos de objetos são vistos" (MORRIS, 2024, p. 24). Numa reflexão que parecia ressoar em Yvonne Rainer na realização de *Trio Film* e no interesse particular pelos detalhes do movimento do corpo e do objeto-como-corpo ("*body-as-object*"), o movimento coreográfico reverberou um significativo lugar no cinema experimental.

Partindo de imagens pictóricas bidimensionais a fim de aplicar um pensamento fundamentalmente coreográfico ao enquadramento da imagem e à condução da montagem coreográfica, *Trio Film* e *Site* se basearam em pinturas de Édouard Manet.

De um lado, no filme de Stan Vanderbeek, captar o movimento do corpo de um pintor e escultor, explorava problemas advindos da dança e da escultura adquirindo um composto de linguagens interconectadas. E, do outro lado, a cineasta e coreógrafa, interessada nos detalhes do movimento dos corpos, feminino e masculino, explicitamente apresentados pela qualidade do movimento perspicaz e ziguezagueante da câmera, abordava simultaneamente o erótico e o ordinário.

Site (1965) foi captado por Vanderbeek em 16 mm preto e branco, silencioso, tem duração aproximada de 18 minutos, apresenta Robert Morris manipulando duas telas brancas de compensado, um tipo de placa de madeira retangular que posicionada na vertical se assemelhava com a altura da escala humana. O escultor tenta equilibrar a tela, deixa-a cair e girar como num dueto de dança contemporânea enfatizando ainda mais a percepção do movimento com a *mise-en-scène* do filme silencioso, no qual vemos na montagem de Stan Vanderbeek a própria movimentação da tela de madeira com um ato coreográfico. Robert Morris apoia a objeto retangular nos seus ombros, segura com seus dedos as bordas e as arestas deste objeto, mas também desafia sustentá-la equilibrando o centro da placa na sua cabeça.

Stan Vanderbeek desloca o olhar do espectador para os detalhes da qualidade de "sustentação" do objeto e de como o performer manuseia o mesmo, sendo possível observar o fluxo de transferências de peso da tela ao ser manipulada. Nesse momento, a dança não é mais protagonizada pela figura humana, o que vemos é a tela performar tanto quanto o escultor em cena, mas de uma maneira ainda mais curiosa e interessante, pois a tela branca se torna um objeto luminoso no filme, vemos uma tela dentro da tela, em outras palavras, uma placa de madeira como escultura e dança, dentro de uma tela de projeção de um filme. A placa de madeira se torna o corpo escultórico enquanto vela e desvela Carolee Schneemann nua, disposta na mesma pose que a *Olympia* de Manet.

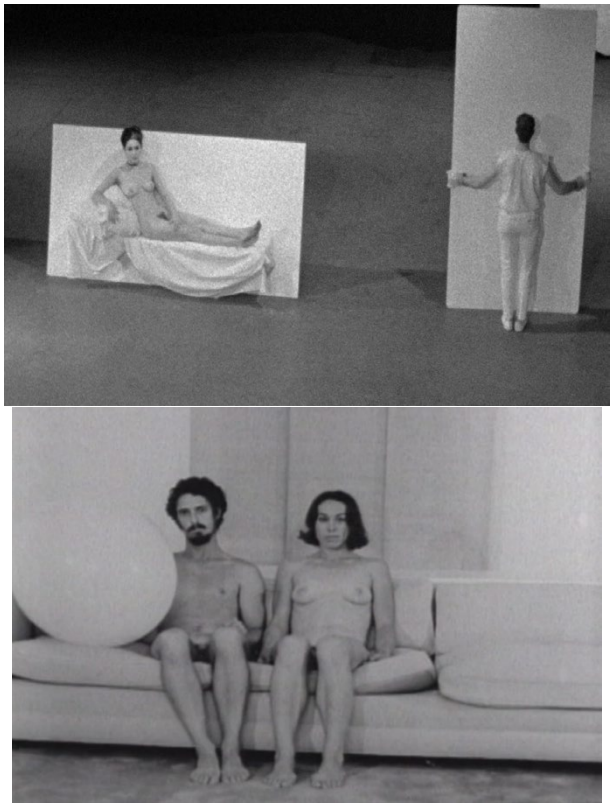


Figura 1: Fotograma de ***Site*** (1965, dir: Stan VanDerBeek). 16mm. Neste momento da peça Robert Morris transportava telas brancas de madeira antes de revelar Carolee Schneemann atrás das telas posando como Olympia. Figura 2: Fotograma de ***Trio Film*** (1968, dir: Yvonne Rainer). 16mm.

Um excerto do filme Site foi lançado em cópia super-8 mm na edição 5-6 da prestigiosa revista de arte Aspen, em outubro de 1967, juntamente com o curta *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter, o que levaria Colby Chamberlain (2009) a comparar o filme construtivista alemão ao movimento e à forma das placas de Morris: "os dois filmes são curiosamente semelhantes. Quando filmadas, as placas carecem de textura e profundidade; enquanto Robert Morris as inclina e as desloca habilmente, elas remetem a nada menos que os retângulos flutuantes de Richter". (CHAMBERLAIN, 2009, p. 09). Já *Trio Film* (1968), que foi igualmente captado em 16mm preto e branco, tem duração aproximada de 14 minutos e mostra os dançarinos Becky Arnold e Steve Paxton executando uma variedade de movimentos coordenados com um grande balão branco. Como explica Rainer: "as duas pessoas rolam o balão para frente e para trás, caminham com ele, dão cambalhotas em uníssono sobre o sofá, sentam-se nele e conversam" (RAINER, 1974, p. 210). Tanto em Site como em *Trio Film* há em cena uma mulher, um homem, um sofá branco e um tipo singular de objeto inanimado (sejam as placas/telas de compensado ou um balão cheio de ar) com o qual a figura humana interage. Enquanto Robert Morris, com um par de luvas de trabalho, tenta equilibrar cada placa no ar até que ela caia, repetidamente, como uma dançarina executando uma queda – "uma espécie de minueto com as placas, equilibrando uma sobre as costas e lançando-a ao ar antes de novamente bloquear Carolee Schneemann da vista do público" (CHAMBERLAIN, 2009, p. 09) –, Rainer apresenta uma "dança ordinária", coloquial, igualmente composta por um trio. O movimento coreográfico nos filmes experimentais mostram uma dança mínima, uma dança como tarefa, uma vez que o movimento coreográfico, em ambos os trios, está baseado no conceito de "objeto-como-corpo" ("*body-as-object*") abordado por Rainer em 1968 no seu conhecido texto "*A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies*".

Por outro lado, enquanto Carolee Schneemann sustenta certa sensualidade na pose que remete à *Olympia*, Becky Arnold e Steve Paxton, caminham abraçados e nus, segurando um balão entre eles, apresentado no décimo sétimo corte de *Trio Film*, em plano médio. Becky Arnold apresenta uma nudez feminina sem fantasias e sem sedução, o corpo nu e cotidiano como "corpo performático" que exibe qualidades de movimento em ações do dia a dia, ao mesmo tempo que suprime qualquer sugestão do que seria um movimento sedutor. Pois a nudez, embora explícita, surge mais como um traje de cena, "vestindo" a própria pele da figura humana. Nesse sentido, mais do que a um erotismo óbvio, o espectador assiste a um casal elaborando partituras cotidianas coreografadas na sua intimidade, como uma dança ordinária e coloquial feita de movimentos cotidianos, habituais e simples que pode ser realizada por dançarinos não profissionais. Uma dança envolvendo movimentos comuns como: sentar levantar, caminhar ou parar, no intuito de um gesto distanciado de vocabulários consolidados e convencionais estabelecidos pela dança. A questão é menos atacar convenções do cânone da dança moderna e da pintura, e estabelecer outros modelos de forma e semântica de maneira articulada, porém com algumas distinções.

Para o artista Robert Morris, há uma diferença entre a natureza tátil da escultura e a sensibilidade ótica envolvida na pintura. (MORRIS, 2024, p. 7). A sensibilidade ótica da cor é *aditiva* à forma, já a escultura teria escala, proporção, massa e forma. A escultura, essencialmente, através de características de massa seria mais visível e, a não-tatilidade da cor seria mais inconsciente e subjetiva. A escultura tem a sua própria extensão e existência sem precisar de objetos coloridos, uma escultura não necessita da cores para permanecer no espaço: "A natureza autônoma e literal da escultura requer que ela tenha o seu próprio espaço, igualmente literal – não uma superfície compartilhada com a pintura". (MORRIS, 2024, p. 8). Assim, os filmes de Rainer e Vanderbeek, apontam à um movimento como um objeto de visualidade ou uma dança como cinema menos ocupado em seguir uma narrativa emocional, subjetiva e mais ocupados com a sequência e a estrutura da forma. Rainer trabalha com o tema do erotismo e da nudez dos corpos em *Trio Film* de maneira distanciada e crítica, enquanto Robert Morris utiliza uma calça, uma camisa e um par de tênis brancos, uma máscara branca feita por Jasper Johns, ao lado esquerdo do palco há um caixa branca e ao fundo do palco há um grande retângulo branco. Como escultor, Robert Morris estava interessado nos "matizes mais neutros, que não chamam atenção para si", pois "permitem o foco máximo naquelas decisões físicas essenciais, que informam os trabalhos esculturais" (MORRIS, 2024, p. 10). Daí, ao experimentar a dança na relação com a escultura explorando o corpo em movimento no espaço, Morris levanta a objeção contra o uso da cor que enfatiza o ótico para subverter o físico. Além disso, ao girar, a luz do ambiente incide sobre a tela branca também uma fisicalidade que se altera conforme o movimento da tela girando, confirmando que na escultura a luz é um elemento "tão real quanto o espaço em si" (Ibidem, p. 10).

Na decupagem de *Site*, Stan Vanderbeek enfatiza a performance do movimento coreográfico de Robert Morris, o movimento do manuseio da tela, captando planos fechados, mas também valorizando a pose de Carolee Schnnemann nua na alternância entre plano aberto e fechado. Desta forma, conecta os momentos da peça de modo contínuo, sem um caráter narrativo, sem priorizar uma das partes, estabelecendo uma autonomia entre elas.

Seguindo esta estrutura o espectador vê algumas qualidades de movimento de um corpo humano, como: sustentação, apoio, giro, peso e queda, na tela. No entanto, esta tela (placa de madeira), um corpo rígido e retangular, explicita sua condição de objeto, estrutura e forma que leva à visão do espectador uma relação direta com a tela luminosa projetando o filme. Vanderbeek convida a visão do espectador à "executar um tipo de ampliação (algumas vezes literalmente feita por fotografia) que dá à variação superficial desses fragmentos a qualidade de detalhe que nunca teve no trabalho original inteiro". (MORRIS, 2024, p. 16).

Assim, concluímos que a dança e a escultura quando deslocadas para o cinema podem estabelecer uma linguagem de um filme de dança, uma forma particular da performance de um corpo, seja o corpo tela, o balão ou as partes do corpo humano nos filmes, o apelo à técnica de tensegridade, a virtuosidade do sujeito ou uma nudez erotizada, se tornam menos importantes, do que a forma da luz da projeção no espaço, incidida nos objetos inanimados, capaz de levar outras reflexões ao espectador, mais complexas e ampliadas, de um corpo que dança no filme.

Referências

CHAMBERLAIN, Colby. Robert Morris. Nova York: Artforum, 2009. (acesso em 22 de janeiro de 2026).

MORRIS, Robert. "Notas sobre Escultura & Notas sobre Escultura, parte 2 [1966], in Ars, v. 22, n. 50, 2024, p. 1-29.

RAINER, Yvonne. Work 1961-1973. Nova York: New York University Press, 1974a.––––––. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity midst the Plethora, or an Analysis of Trio A (1968). In: BATTCOCK, Gregory (Ed.). Minimal Art: A Critical Survey. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 269.

A experiência visual da paisagem urbana no filme Em busca da vida [524]

The Visual Experience of the Urban Landscape in Still Life

Thiago Ferreira Pinto[525]
(Doutorando – UFPE)

Resumo: Este trabalho analisa Em busca da Vida, de Jia Zhangke a partir de uma sequência que suscita reflexões importantes associadas à paisagem contemporânea chinesa. Busca-se, assim, elucidar aspectos da poética do diretor a partir das linhas de força pictóricas e simbólicas que atravessam o filme. Demonstra-se que a sequência constrói, a partir do diálogo com diferentes categorias e gêneros paisagísticos uma reflexão sobre a transitoriedade da figura humana e de suas construções.

Palavras-chave: Jia Zhangke; paisagem; veduta; pitoresco; encenação.

Abstract: This paper analyzes Still Life by Jia Zhangke through a sequence that prompts significant reflections on the contemporary Chinese landscape. It seeks to elucidate aspects of the director's poetics by examining the pictorial and symbolic lines of force that run through the film. The analysis shows that the sequence constructs, through a dialogue with different categories and genres of landscape, a reflection on the transience of the human figure and its built environment.

Keywords: Jia Zhangke; landscape; veduta; the picturesque; mise-en-scène.

Introdução

Este trabalho analisa uma sequência do filme *Em busca da Vida* (2006), que suscita reflexões importantes associadas à espacialidade, à representação visual e a aspectos pictóricos, aparecendo como objeto particularmente profícuo para a análise da poética fílmica do diretor e de como aparecem, em sua obra, um pensamento sobre a China contemporânea.

Ao longo de sua filmografia, o cineasta Jia Zhangke atribuiu uma importância considerável aos espaços e à topografia dos cenários reais em que filmou. Dentro das representações cinematográficas de um mundo em que as transformações aceleradas se tornam visíveis na própria duração fílmica e onde as imagens proliferam e circulam progressivamente, a apreensão visual da paisagem é um fator constante em seus filmes.

524 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na Sessão 2: Paisagens insulares, pitorescas e desindustrializadas.
525 | Doutorando em comunicação pela UFPE. Mestre e graduado em cinema pela Université Lumière Lyon 2. Montador e mediador pedagógico. Pesquisa Iconologia e Cultura Visual.

A partir de um diálogo com as valiosas contribuições que se debruçaram analiticamente sobre a relação entre a pintura de paisagem e os filmes de Jia Zhangke, busca-se elucidar, por meio da análise de uma sequência, algumas linhas de força que atravessam o filme a partir da identificação de algumas categorias pictóricas pertencentes ao gênero da paisagem.

Considerando as distintas bases culturais e históricas da representação da paisagem entre o Ocidente e a China, considerou-se para este trabalho a definição pictórica desenvolvida por Benjamin Thomas: "Há paisagem quando a composição trabalha para tornar incontestavelmente o fragmento do mundo, da natureza, das regiões extra urbanas – até mesmo a vista urbana – seu principal motivo" (THOMAS, 2019, p.32, minha tradução).[526]

Mesmo que influenciado pela tradição pictórica chinesa, Jia zhangke adota em seus filmes formas visuais que dialogam também com modelos ocidentais. Sobre a concepção de Em busca da Vida, ele afirma: "Há dois sistemas visuais no meu filme, um é a natureza que perdura e quase nunca muda, o outro é a nossa realidade contemporânea, a China moderna (COSTA, 2006, p.48)".

Em busca da vida foi filmado na região das Três Gargantas, no centro da China, onde se construía, na época, a imensa barragem hidroelétrica, empreendimento robusto que implicou a destruição de cidades milenares, desalojando suas populações e estimulando uma intensa imigração de trabalhadores oriundos de diversas regiões da China para realizar as demolições. O relato envolve a trajetória de dois personagens que chegam à região à procura de seus próximos. Um deles é Han Sanming, que, após doze anos de separação, descobre que sua filha partiu para outra cidade e que sua ex-esposa, Missy Ma, está trabalhando num barco em troca de comida, em razão de uma dívida contraída. O filme se desenvolve nesse cenário em ruínas, em meios aos trabalhos de demolição da cidade e de construção do empreendimento. Há um plano-sequência do filme que permite vislumbrar como Jia Zhangke dialoga com diversas tradições pictóricas para suscitar uma reflexão sobre a paisagem contemporânea e sobre a relação estabelecida entre ela e os personagens. Ele ocorre após o reencontro dos dois personagens, quando deambulam entre os escombros da cidade em colapso e encontram-se no interior de um edifício parcialmente destruído.

No início do plano, Han Sanming está agachado com o rosto sombrio, segurando um cigarro com a mão esquerda. A mulher está de pé e seu olhar parece dirigir-se, num primeiro momento, à parede à direita da composição. Em seguida, ela move ligeiramente a cabeça para encarar o ex-marido, tira um doce do bolso e oferece-lhe. O casal partilha-o e a mulher agacha-se por sua vez. Os dois comem, permanecendo em silêncio e trocando olhares fixamente. Repentinamente, uma das torres ao fundo desmorona e o ruído da implosão surpreende os personagens, que se levantam e observam a paisagem urbana. Han Sanming dá um passo à frente e abraça a ex-esposa. A sequência é breve e, como grande parte do longa-metragem, é construída de maneira minimalista e lacônica. Há uma visível contenção por parte das personagens, ba-

526 | No original : "Il y a paysage lorsque la composition travaille à faire indubitablement du fragment du monde, de nature, de contrées extra-urbaines – voire de la vue urbaine – son motif principal". Tradução nossa.

seada em seus movimentos despojados, lentos, por vezes beirando o estático. Produz-se uma sensação de languidez e suspensão, ratificada pela rigidez da câmera, que enquadra os corpos à distância em um plano aberto.



Figura 1 – Fotogramas de sequência fílmica da paisagem urbana enquadrada pela ruína em ***Em busca da vida*** (Jia Zhangke, 2006)

Visualmente, a cena é muito intrigante, tanto pelas características da composição quanto pela singularidade do fundo e da relação particular que se estabelece entre ele e os personagens. A visibilidade da paisagem urbana constituída por vários edifícios em ruínas se dá através de uma grande cavidade na parede. Se, por um lado, a interposição da parede em ruínas produz uma sensação de distanciamento da paisagem, através de sua obstrução parcial, é precisamente esse recorte material que acentua a importância da extensão urbana como motivo central na imagem, gerando um quadro dentro do quadro. Além de delimitar o campo visual da paisagem, a singularidade plástica dessa abertura, com contornos quase simétricos, e cuja textura e materialidade são visivelmente acentuadas, atrai e orienta inevitavelmente o olhar do espectador. Para uma melhor compreensão da poética fílmica e das operações simbólicas envolvidas nesse plano cinematográfico é importante situar a composição dentro de suas influências pictóricas. De início, é possível afirmar que a imagem remete a dois modelos paisagísticos: a *veduta* e o *capriccio*.

A *veduta*, o *capriccio* e o *Grand Tour*

A *veduta* é um subgênero da pintura que surgiu na tradição flamenga e se consolidou na Itália do século XVIII, caracterizado pela representação perspectivada e detalhada de paisagens urbanas reais (PHILIPON, 2010, p.13). Embora marcada pelo realismo topográfico, essa prática já envolvia uma encenação do espaço, transformando cidades em cenários visitáveis. Seu desenvolvimento está diretamente ligado ao espírito do Grand Tour, dispositivo social iniciado a partir do final do século XVI, no qual jovens aristocratas viajavam pela Itália e desejavam levar

consigo imagens como lembranças das cidades visitadas. Assim, o vedutismo possui uma relação estreita com o turismo, convertendo paisagens urbanas em imagens-objetos que circulam como testemunhos e suportes de memória.



Figura 2 – (A) Francesco Guardi, Vista do Grande Canal em San Geremia, Veneza, c. 1760-1765; (B) Canaletto, Londres vista através de um arco da Ponte de Westminster, c. 1747.

Vedutistas importantes como Canaletto e Pannini também realizaram *capriccios*, que constituem representações de paisagens imaginárias ou parcialmente imaginárias, combinando edifícios e monumentos famosos, ruínas e outros elementos arquitetônicos (PHILIPPON, 2010, p.13). Esse modelo compreende uma camada de ficção e, por vezes, uma dimensão fantástica, combinando elementos verossímeis, mas não necessariamente coexistentes na realidade. Nota-se que muitas dessas obras inserem ruínas e arcos de estruturas arquitetônicas como uma espécie de moldura de um fragmento da paisagem, como a que aparece na sequência de *Em busca da vida*.



Figura 3 – (A) Viviano Codazzi, Capriccio con un arco e scena di genere, c. 1604-1670;

(B) Giovanni Paolo Panini, Capricho arquitetônico com ruínas romanas, c. 1745-1750.

No plano em questão, essa cavidade na parede remete também à ideia de janela aberta para o mundo, vinculada à definição de perspectiva formulada por Alberti. Os pintores primitivos flamengos foram pioneiros na arte de trabalhar a abertura a partir do interior de uma construção arquitetônica como dispositivo visual, explorando a janela e os arcos como um quadro dentro do quadro, que induz um sentimento de distância e separação mas ao mesmo tempo uma relação simbólica entre interior e exterior. A paisagem no plano de Jia Zhangke se instaura, igualmente, como um dispositivo visual, como uma imagem dentro da imagem.



Figura 4 - Petrus Christus, Natividade, c. 1450.

O pitoresco e a paisagem convertida em imagem

Tom Gunning (2010) analisa a conversão da paisagem em imagem a partir do conceito de pitoresco, surgido no século XVIII, que implica experimentar a natureza como imagem e como objeto de viagem visual. Com o tempo, o termo passou a designar certas qualidades da paisagem real, como se o mundo natural suscitasse uma aparência pictórica. Surge então uma prática de ver o mundo como imagem, remetendo às experiências visuais e sensoriais realizadas por meio da moldura da janela dos meios de transporte, assim como às viagens e diários ilustrados. Essa relação dos personagens com a paisagem enquanto imagem pode ser verificada em diversos exemplos no filme, onde frequentemente as paisagens são apresentadas não necessariamente como espaços perenes ou habitáveis mas como imagens que observamos através de uma cavidade ou que guardamos na carteira ou no bolso. Muitos desses exemplos demonstram também uma relação entre o deslocamento geográfico e o fenômeno de encenação do mundo, para o qual a *veduta* se apresenta como um dos modelos visuais. Se a *veduta* estava relacionada à figura do turista, a paisagem nos filmes de Jia Zhangke se estende aos errantes.

A sequência em análise incorpora algumas características da *veduta*, realizando, a partir de uma composição rigorosa em perspectiva um registro topográfico de um lugar real em um momento histórico muito preciso: os escombros da cidade de Fengjie, pouco antes de seu desaparecimento. Há, por outro lado, um afastamento das reproduções canônicas dessa categoria paisagística. O uso da ruína como moldura cria um efeito de teatralização mais próximo do *capriccio*, onde a cavidade se instaura como um dispositivo de ficção em que o fragmento da paisagem se reveste de uma dimensão simbólica e alegórica. O uso da tecnologia CGI (admitida pelo próprio diretor), para figurar a implosão do edifício revela o recurso ao artifício e à composição imaginária própria ao *capriccio*, adicionando uma camada de irrealidade deliberada em um plano que simula um registro documental. Pode-se afirmar que Jia Zhangke documenta a paisagem, como na *veduta*, mas a formaliza e a teatraliza como num *capriccio*.

Enquanto a pintura de montanha e água, que serve como modelo pictórico para a composição de alguns planos do filme, evoca a imortalidade e a permanência da paisagem natural (MELLO, 2015), o fragmento urbano em processo de destruição enquadrado por Jia Zhangke corresponde a uma imagem da fugacidade e instabilidade da China moderna.

Marie-Joseph Bertini descreve como, no século do Iluminismo, as ruínas, sendo associadas ao sentimento de melancolia, tornam-se particularmente atraentes, se instaurando a partir de um gosto cada vez mais pronunciado pelo inacabado, pelo desarmônico, pelo sublime e assustador (BERTINI, 1999, p.137-143). Em seu estudo sobre as ruínas, André Habib afirma que elas "não são retrospectivas, mas prospectivas; o seu encanto melancólico provém não só do espetáculo do que já não é, mas do fato dessas ruínas nos levarem a imaginar o que já não será" (HABIB, 2011, p.14, minha tradução).

Nesse sentido, a paisagem filmada na sequência em questão encena o devir potencial das paisagens humanas, suscitando no espectador esse olhar prospectivo. No entanto, existe, ao mesmo tempo, uma tensão nessa relação de distanciamento da paisagem. Desde o início, o rigor geométrico da composição harmoniza as figuras com o fundo. Enquanto o corpo de Han Sanming aparece em simetria com a torre mais alta, o corpo da outra personagem, quando agachado, está em simetria com o edifício vizinho. Há também um paralelismo formal entre a parte superior dos contornos da cavidade e as torres ao fundo, enquanto as linhas inferiores e diagonais da cavidade se adequam aos contornos do dorso dos personagens. Nessa posição corporal, as diagonais do topo de cada uma das cabeças se alinham às duas torres mais altas do fundo. A isso acrescenta-se a gradualidade dimensional e posicional entre os corpos e as duas torres na continuidade das linhas diagonais. Essa ordem visual, percebida também na combinação cromática, se estende ao movimento na imagem. Quando uma das torres implode e os personagens se levantam em reação, há quase um sincronismo entre os movimentos do fundo e os das figuras. Através da duração, o plano cria um efeito de coreografia de linhas entre o edifício e os corpos. A conjunção da simetria e da sincronia indica um vínculo de pertencimento, uma relação de coexistência paradoxalmente harmoniosa entre os personagens e a paisagem, como se um mesmo campo de forças agisse sobre eles. Ao mesmo tempo em que a paisagem é posta à distância, o diretor estabelece, através de uma ordem visual, uma relação de coparticipação, produzindo um equilíbrio entre o fenômeno urbano e o movimento dos personagens.

Conclusão

Demonstrou-se que Jia Zhangke constrói, na sequência analisada de Em busca da vida, um plano vinculado a diversas influências pictóricas, produzindo, ao filmar a paisagem, um efeito de encenação, ao mesmo tempo em que atribui-lhe um valor de testemunho e memória.

Ao figurar o devir inelutável da paisagem urbana de Fengjie e a natureza perecível das construções humanas, o diretor aponta, através da relação de pertencimento entre personagens e paisagem, a condição material dos próprios personagens. Ele indica, assim, a fragilidade existencial e transitoriedade do homem e de sua obra num mesmo fluxo de tempo. Mais do que uma inacessibilidade à paisagem, como apontado pela pesquisadora Fabienne Costa (2006), a se-

paração instaurada pela parede semidestruída indica a incapacidade de ação dos personagens diante do fenômeno de demolição e dos efeitos do tempo sobre a matéria. Eles não se instituem na imagem como atores capazes de intervir e mudar o curso dos acontecimentos, mas como sujeitos do olhar, como espectadores passivos diante de uma imagem com a qual se vinculam.

Referências

BERTINI, Marie-Joseph. Vedute. *Les Cahiers de Médiologie*, Paris, n. 7, p. 137-143, 1999. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-137.htm. Acesso em: 14 jul. 2025. DOI: https://doi.org/10.3917/cdm.007.0137.

COSTA, Fabienne. Faire violence au shanshui: Still Life, Jia Zhang Ke, 2006. *Vertigo*, Paris, n. 31, p. 46-50, 2007. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-vertigo-2007-2-page-46.htm. Acesso em: 14 jul. 2025. DOI: https://doi.org/10.3917/ver.031.0046.

GUNNING, Tom. Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides. In: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). *Cinema and Landscape*. Bristol: Intellect, 2010. p. 31-70.

HABIB, André. *L'attrait de la ruine*. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2011.

MELLO, Cecília. De Terra amarela a Em busca da vida: pintura, filosofia e a China póssocialista. *Revista Nava*, v. 1, n. 1, p. 84–107, Jul.–Dec. 2015. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32198/21306. Acesso em: 14 jul. 2025.

PHILIPPON, Carole. Paysage, caprice ou veduta? *Dossier de l'art*, n. 179, nov. 2010.

THOMAS, Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, collection « penser le cinéma », 2019.

A vida arquivística do filme Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade (dir. Nahim Miana, 1954)[527]

The archival life of the film Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade (dir. Nahim Miana, 1954

Vanessa Maria Rodrigues[528]
(Doutora – Universidade Federal de Juiz de Fora)

Resumo: Propomos investigar a vida arquivística do filme *Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade* (1954), utilizando como método de análise três versões da obra: a película original em 16mm e as cópias feitas nos anos 2000 e 2023. O comparativo entre os três materiais demonstrou aumento no processo de degradação da película ao longo dos anos e que uma das cópias não respeitou a integralidade da cor da obra. O artigo aponta a importância de ações para a preservação do cinema doméstico.

Palavras-chave: Filme doméstico; preservação audiovisual; Nahim Miana.

Abstract: We propose to investigate the archival life of the film *Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade* (1954), using three versions of the work as a method of analysis: the original 16mm film and copies made in 2000 and 2023. The comparison between the three materials showed an increase in the film's degradation process over the years and that one of the copies did not respect the integrity of the work's color. The article points to the importance of actions for the preservation of home movie.

Keywords: Home movie; audiovisual preservation; Nahim Miana.

Nesta comunicação, discutimos, a partir do filme *Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade*, como diferentes práticas de preservação e migração de filmes amadores podem impactar a integridade física, estética e a história de uma obra, gerando versões distintas de um mesmo registro fílmico.

Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade é um filme silencioso, realizado pelo cineasta doméstico Nahim Miana, em setembro de 1954, em Juiz de Fora, na Zona da Mata de Minas Gerais. A produção foi originalmente feita em bitola estreita semiprofissional 16mm. Nos três minutos de filmagem, vemos uma cerimônia envolvendo a então caçula dos quatro filhos de Nahim: o batismo da bebê Dyonée, no interior de uma capela, com os convidados, pais, pa-

527 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão "História, Memória e Arquivo no cinema".
528 | Doutorado em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF). Atualmente, realiza pós-doutorado no Centro Integrado de Preservação Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora (CIPAv - UFJF).

drinhos, sacerdote e todo o ritual que envolve a recepção desse sacramento, como a benção, derramamento da água batismal na cabeça da criança, imagens de santos, velas e outros símbolos religiosos.

O rolo de filme ficou sob a posse da família Miana por quase cinco décadas, quando em junho de 2000, o próprio realizador o doou, juntamente com mais outras 33 latas com películas cinematográficas de registros amadores, para a Fundação Alfredo Ferreira Lage (Funalfa), instituição cultural pertencente ao município de Juiz de Fora. Esse conjunto, conhecido como coleção Nahim Miana, permaneceu sob o abrigo da Funalfa até 2022 (Rodrigues, 2024).

A pesquisa

Em 2022, no âmbito de minha pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF) e meu consequente ingresso no Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF), fizemos um convênio com a Funalfa e levamos os 34 rolos da coleção para o Laboratório, em Niterói, no Rio de Janeiro, para ações de revisão, catalogação e preservação audiovisual.

Durante os estudos, chegamos ao conceito de "vida arquivística do filme", que segundo Giovana Fossati (2018, p. 31) se refere à "vida do filme depois de ele ter entrado no arquivo, da seleção à preservação, da restauração à exibição e digitalização". Essa abordagem é importante para entender o comportamento desses materiais ao longo das mais de duas décadas em que estiveram na Funalfa e avaliar a eficácia das práticas de preservação audiovisual adotadas.

No entanto, não havia documentação iconográfica e textual sobre o estado de conservação das películas quando elas chegaram ao arquivo da Funalfa. Como alternativa a esse impasse, no caso de *Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade*, tomou-se como método a investigação de três versões da obra: a própria película cinematográfica original, reversível, em bitola 16mm; uma cópia dessa película feita pela Funalfa em 2000; e uma cópia mais recente, de 2023, reproduzida pelo Lupa-UFF.

A revisão da película, que é uma matriz única, foi feita de forma manual, fotograma a fotograma em mesa enroladeira, com o auxílio de lupa e luz incidente, no dia 21 setembro de 2022. Na ocasião, conforme podemos ver na Figura 1, identificamos ao longo da tira cinematográfica trechos com manchas na área da imagem, perda de emulsão e amarelecimento nas bordas e perfurações do fotograma, o que assinalava indícios da presença de microrganismos destruidores das imagens (fungos e bolores).



Figura 1: Trechos degradados da película cinematográfica ***Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternida***de. Fotos: Vanessa Rodrigues.

Esse processo foi útil para a compreensão do estado de degradação atual da película e da urgência de ações para adiar o avanço do seu processo de deterioração. Além disso, foi por meio do visionamento do material em mesa enroladeira que surgiu a primeira percepção de que a obra original em película e a cópia feita pela Funalfa em 2000 eram diferentes.

A análise

Até então, o contato com o conteúdo do filme tinha se dado somente por meio da cópia da acesso, disponibilizada pela própria Funalfa. O rolo não era liberado à visualização dos pesquisadores. Logo, assim como estava na cópia, supunha-se que toda a sequência de *Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade* tinha sido filmada em película monocromática (preto e branca). Só que não era bem assim: a metade final desse rolo era emendada com material colorido.

Ou seja, a copiagem da Funalfa, por algum motivo ainda desconhecido, não respeitou a integridade da cor, o que fez com que a obra circulasse por mais de duas décadas com informações limitadas. O processo feito na época, conhecido como telecine, consistiu na projeção da película em uma parede e a gravação das imagens numa fita magnética, com posterior migração do conteúdo da fita para o DVD, suporte mais atualizado na época.

A última versão feita foi a do Lupa-UFF, de 2023, copiada a partir do escaneamento da película em tecnologia 3k. Nessa expressão, houve a consideração pela cor e maior definição e contraste das imagens, gerando maior possibilidade de observação dos detalhes da composição das cenas.

Assim, a partir do cruzamento das análises dessas três manifestações, foi possível esboçar alguns dados sobre a vida arquivística de *Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternidade*. Comparando um dos trechos das cópias de 2000 (Figura 2) e 2023 (Figura 3), por exemplo, é possível ver na versão mais atual uma ampliação da área atacada pelos microrganismos, das bordas para o centro do fotograma.



Figura 2: Cópia do filme ***Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternida***de, feita em 2000.
Print screen: Vanessa Rodrigues.



Figura 2: Cópia do filme ***Batisado Dyonée Casa de Saúde e Maternida***de, feita em 2003.
Print screen: Vanessa Rodrigues.

Esse crescimento do ataque dos fungos, com respectiva perda de informação imagética, é um dos "preços" que se paga pelos mais de 20 anos sem ações de preservação. Além disso, se repararmos bem em uma imagem e outra, é possível perceber que na cópia da Funalfa os personagens aparecem um pouco maiores na tela, que teve parte das bordas cortadas, ou seja, sofreu uma alteração de formato (também conhecida como relação de aspecto). Conforme o técnico responsável pelo telecine[529], essa alteração aconteceu porque foi preciso utilizar o *zoom* da câmera para invadir a tela e corrigir a distorção da imagem. Acreditamos que essa distorção,

529 | Essa informação foi repassada pelo técnico audiovisual, Marco Aurélio de Assis, funcionário da Funalfa que telecinou o filme, em depoimento a esta autora. A conversa foi realizada no dia 12 de janeiro de 2023, via ligação telefônica, por ocasião da escrita de sua tese de doutorado (Rodrigues, 2024).

possivelmente, é resultado do batimento do quadro por conta do encolhimento da película em processo de deterioração. E por menor que tenha sido a mudança nesse dimensionamento, elementos previstos pelo cineasta ao acionar a câmera foram suprimidos no telecine, adulterando a obra e a construção da experiência de quem a assiste (Rodrigues, 2024).

O comparativo entre as versões ainda revelou que há uma diferença na velocidade do que é exibido nas duas cópias: enquanto na feita pelo LUPA-UFF as ações seguem um fluxo mais parecido com nossos movimentos do cotidiano, a telecinada pela Funalfa mostra as cenas em ritmo acelerado. A diferença ocorre porque a película, quando foi telecinada para a gravação, foi projetada a 30 fotogramas por segundo[530] para evitar o efeito de flicagem[531]. Essa velocidade causa a sensação de que tudo acontece de forma acelerada no filme, quando na verdade a projeção para a telecinagem é que foi feita de maneira mais rápida. Como a versão do telecine é a que está disponível para acesso na Funalfa, quem a assiste pode atribuir à obra uma particularidade que não é dela.

Logo, mesmo a cópia do telecine tendo sido feita numa época em que a película estava em melhor condição física, com menos proliferação de microrganismos, a atual versão digitalizada apresenta-se com uma configuração mais indicada para o acesso: melhor qualidade da imagem, acato à integridade da cor de cada parte da obra, velocidade e enquadramento mais fidedignos, sendo provavelmente a expressão mais próxima da exibida nas primeiras projeções de Nahim (Rodrigues, 2024).

Considerações finais

As questões discutidas neste artigo demonstram como as boas práticas de documentação, migração, preservação, acesso e difusão dos arquivos audiovisuais devem andar sempre juntos. Assim, a precariedade da salvaguarda da película de *Batisado Dyonée* aumentou a proliferação dos fungos na tira cinematográfica, impactando diretamente o suporte e, consequentemente, a própria imagem impressa nos fotogramas. Já a feitura da cópia via telecine, que poderia contribuir com a difusão, salvaguarda da obra e evitar os danos ao rolo pelo constante manuseio, por não ter sido feita da maneira correta (com respeito à integridade das cores, velocidade e proporção de tela), foi difundida com um versão diferente das escolhas estéticas original, além de ocasionar um retrabalho com a reprodução de uma nova cópia.

Nesse sentido, esse estudo fornece uma importante documentação que representa um momento da vida arquivística da película cinematográfica de *Batisado Dyonée* e que poderá servir como base para pesquisas futuras em torno de sua preservação audiovisual. As investigações posteriores em torno do comportamento físico-químico dessa película poderão agora também contar com, além das informações técnica, correlatas e descritivas compiladas durante a análise manual fotograma a fotograma, com as fotografias feitas durante o processo de revisão

530 | *Ibidem*.
531 | A flicagem (ou *flicker*) acontece quando a velocidade de captação dos fotogramas é diferente da velocidade de projeção. Assim, em vez da ilusão de um movimento contínuo durante a projeção, as imagens parecem piscar na tela.

do rolo de filme, o que permitirá avaliar visualmente os danos detectados e compará-los ao longo do tempo, contribuindo para o acompanhamento de possíveis processos de deterioração e, consequentemente, para ações de salvaguarda que possam minimizá-los.

Referências

CASTRO, N. *Revisão de filmes*: manual básico. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2023.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Manual de manuseio de películas cinematográficas*: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Cinemateca Brasileira, 2006.

EDMONDSON, R. *Arquivística audiovisual*: filosofia e princípios. Brasília: UNESCO, 2017.

FOSSATI, G. *From grain to pixel*: the archival live of film in transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

FOSTER, L. S. *Filmes domésticos*: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

RODRIGUES, V. M. *Coleção Nahim Miana*: um estudo sobre a preservação de um conjunto de filmes domésticos. 2024.Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

Crítica materialista da Goetia no cinema insólito: demonologia e os desejos da carne[532]

A materialist critique of Goetia in unusual cinema: Demonology and the Desires of the Flesh

Victor Finkler Lachowski[533]
(Doutorando-PPGCOM-UFPR)

Resumo: Este trabalho desenvolve uma crítica da Goetia no cinema de fantasia insólita tendo como objeto o filme *Hereditary* (2018), partindo da filosofia da religião, com uma análise materialista do papel da religião na cultura humana, da psicanálise, bem como da apropriação que o cinema faz do fenômeno religioso e vice-versa. São investigadas as funções articulatório-narrativas da Goetia nas obras com base na relação entre humano/cultural/social e mágico/divino/profano.

Palavras-chave: Crítica materialista; Goetia; Cinema Insólito; Filosofia da Religião, *Hereditary*.

Abstract: This work develops a critique of Goetia in unusual fantasy cinema, focusing on the film Hereditary (2018). It draws from the philosophy of religion, with a materialist analysis of the role of religion in human culture, psychoanalysis, and the appropriation of religious phenomena by cinema and vice versa. The articulatory-narrative functions of Goetia in these works are investigated based on the relationship between the human/cultural/social and the magical/divine/profane.

Keywords: Materialist criticism; Goetia; Unusual Cinema; Philosophy of Religion; Hereditary.

INTRODUÇÃO

Este estudo parte de uma análise filosófica da religião para investigar como a Goetia é articulada dentro do filme *Hereditary* (2018). A filosofia da religião atua a partir de métodos racionais e filosóficos, compreendendo o fenômeno religioso como um dado da cultura, a tentativa do humano se conectar com o transcendente. Com isso, o dado da cultura analisado no qual ocorre uma mescla de incontáveis possibilidades com a religião é o cinema.

A Ars Goetia é uma sistematização elaborada artificialmente no século XVII, com a apropriação cultural de elementos, entidades e ritos presentes no judaísmo, e adaptando-os para uma classificação ocultista-mágica. A Goetia é historicamente vinculada ao surgimento do ca-

532 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão CI 50: O estranhamento, o terror e o insólito como modos de apreensão da realidade no cinema.

533 | Doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR). Bolsista CAPES-DS. Integrante do NEFICS: Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades. Subeditor-Chefe da Revista PELÍCULA. Profissional da escrita. E-mail: victorlachowski@hotmail.com

pitalismo e suas novas formas de produção, relações de produção e fenômenos, banqueiros, relações de troca e outras formas de compreender o dinheiro. Sendo um sistema para facilitar uma relação de conexão-troca na qual a ritualística realiza uma transferência (o ritualista pede algo para a Entidade, e a Entidade pede algo em troca de realizar aquele pedido).

A Ars Goetia abrange 72 espíritos goéticos descritos em detalhes. As primeiras referências a essa catalogação e sistematização estão nos livros *Pseudo-Monarchia Demonorum* (1577), de Joannes Wierus e na primeira parte do *Lemegeton* (Século XVII), de Kevin Wilby. Os selos utilizados são geralmente derivados da edição de Aleister Crowley do *Goetia*, traduzido por S. L. MacGregor Mathers (1904, e reimpressa em 1976) e os desenhos ilustrativos mais comuns de alguns dos espíritos são provenientes do *Dictionnaire Infernal* de J. Collin de Plancy (Paris 1863, 7th edition).

Nota-se o caráter moderno dos títulos nos quais os espíritos são postos: como “Duques”, “Reis”, “Príncipes”, “Condes”, etc. Uma lógica tardia medieval mesclada ao consolidado mercantilismo e a ascensão das classes burguesas em concomitância com as cortes europeias. Ademais, são formas que advêm de desejos humanos em reelaboração moderna: dominar artes liberais, idiomas, obter riquezas, títulos, bons familiares, etc.

O DEMÔNIO NO CINEMA DA INDÚSTRIA CULTURAL

Para Almeida (2010), é relevante notar que a demonologia é presente no cinema desde o expressionismo alemão da década de 1920, sendo inserida nas produções Hollywoodianas a partir da década de 1950. Figuras demoníacas são recuperadas, transformadas, interpretadas e alocadas para produções em diversas mídias desde então como uma forma de lucrar, de atendimento a certos interesses econômicos.

Deidades dos antigos mesopotâmios, egípcios, sumérios, etc., como Pazuzu, Bes, Pã, são demonizadas ao longo da história, como diversas entidades catalogadas na *Ars Goetia*, e se tornam constantes nas produções culturais do ocidente (Almeida, 2010).

Os demônios são metáforas operacionalizadas pelos romancistas, que permitem as explorações das virtudes e defeitos dos indivíduos. O mesmo ocorre no cinema, com as figuras diabólicas presentes tanto como personagens, protagonistas, antagonistas e outras possibilidades, quanto processos de possessões nos quais o demônio se manifesta como algo intangível e/ou abstrato. Com isso, surgem novas formatações para manifestar tais iconografias, lendas e mitos através da psique popular (Almeida, 2010).

As exposições de Desidério e Barbosa (2012) complementam tais percepções. O imaginário é tido como o motor que movimenta a ação do homem no campo natural e social, e toda ação produzida por esse é atravessado ideologicamente, aqui em uma interpretação do presente autor, da ideologia dentro do capitalismo estadunidense, na qual as imagens são levadas a condições do sujeito/grupo de passividade ou atividade, dominação e submissão, exercendo interesses e proposições sobre a realidade. O imaginário sobre a demonologia é transformado pelas dinâmicas históricas e suas formatações sócio-culturais correspondentes.

Na leitura dos autores, o filme é tido como um fenômeno de construção de representações e discursos, e durante o ato da feitura da narrativa tais imagéticas construídas passam por uma nova conjunção de significados através do espectador (Desidério; Barbosa, 2017).

Logo, as discursividades, posições políticas, sociais, de poder, que ocorrem durante a narrativa se mostram de fundamental importância para compreender um filme, sua proposta, mensagem, e os elementos que estão para além do filme mas que o constituem: a cultura. O que é provido de sentido e significado no cinema proporciona ao público sentidos variados, reprodutores e imaginários historicamente construídos, sobretudo instrumentos de dominação na Indústria Cultural.

O medo é presente no imaginário da humanidade ocidental moderna. O mercado capitalista observa possibilidades de produção de bons lucros para a Indústria Cultura nesse conjunto de inseguranças pelo futuro e medos do presente. Segundo Kellner (2001), a grande produção de filmes temáticos sobre forças sobrenaturais e/ou ocultismo exibe um modelo de mercadoria popular e bem-sucedido em termos de público e arrecadação para Hollywood, pois "os filmes de terror sempre lidaram com medos universais e primordiais (medo de morrer, de envelhecer, da decadência física, da violência, da sexualidade, etc.)" (Kellner, 2001, p. 164).

No imaginário social hegemônico americano, o campo religioso que se manifesta no cinema insólito ressurge como um "porto seguro" frente às adversidades e complexidades modernas. Assim, os personagens do universo religioso cristão, incluída a demonologia em suas diversas facetas e interpretações, se reapresentam nas novas relações sociais e de mercado, pautados pela competitividade e incertezas permanentes relativas às formas de violências (urbanas, de gênero, raça, classe social, sexualidade, etc.) e inseguranças (sócio-econômicas, como alimentação, moradia, segurança, trabalho, etc.), e a permanência do mesmo status quo *ad infinitum*; tudo converge para a instabilidade emocional e descrédito frente ao futuro.

Por isso, o medo, o terror e o desespero são sentimentos que sempre estiveram presentes durante toda a história do cinema. No universo religioso de uma obra cinematográfica, tende a se traduzir em como os personagens enfrentam medos e incertezas enquanto sujeitos dados em um contexto. Pode-se variar entre protagonismos, antagonismos, repulsas, ou reforço de desesperos, angústias, desejos e ânsias do próprio personagem.

CRÍTICA MATERIALISTA DA RELIGIÃO

Desde Xenófanes (560 a.e.c. - 478 a.e.c), a crítica religiosa percebe os deuses como portadores de características humanas em proporções superlativizadas, sendo nesse caso um exemplo do processo do ser humano no papel de proponente e desenvolvedor de suas divindades com qualidades antropomórficas.

O argumento do filósofo materialista alemão Ludwig Feuerbach (2007) vai de encontro a essa reflexão. Em "*A Essência do Cristianismo*", o autor propõe que a consciência de Deus é a autoconsciência do homem; ou seja, a religião é a antropologia invertida reveladora da essência do humano, seu interior revelado, e o humano não percebe que é criador destas representações por uma alienação no qual não se reconhece em sua obra.

Seguindo a crítica materialista encontramos o argumento de Karl Marx (2010), que em *"Introdução da Crítica da Filosofia do Direito de Hegel"*, reforça que o humano busca na realidade fantástica do céu algo sobrehumano, e ali só encontra um reflexo de si; a religião, criação humana, é a autoconsciência, o autossentimento, do homem que ainda não se encontrou ou se perdeu; e o mundo humano, com Estado, sociedade, produzem a religião, uma consciência invertida do mundo, para ser sua teoria geral deste mundo, sua lógica formal popular de efetivação fantástica e consolo geral. Na sua visão, o combate contra a religião não se dá diretamente contra ela, e sim contra o mundo que a produziu, suas condições econômico-políticas e sociais. A religião é, assim, a expressão da miséria geral do mundo, e, ao mesmo tempo, um protesto oprimido contra essa miséria: o ópio do povo (anestésico para lidar com a realidade contraditória e opressora).

Sigmund Freud (2011; 2019), ainda que não necessariamente um pensador materialista mas sim da psicanálise, contribui com a crítica materialista da religião. Para Freud, a religião é uma forma do indivíduo buscar a felicidade através de uma regra geral para essa realização pessoal, com a diminuição do mundo real por parte do discurso religioso sendo uma forma de limitá-lo para ser encaixado e domar as forças da natureza e nossas pulsões, e para se viver coletivamente.

Em "*O Futuro de uma Ilusão*", tais reflexões são expandidas e aprofundadas, ao declarar que a criação religiosa está vinculada ao aparelho psíquico com substituições: mãe se torna primeira proteção aos perigos do mundo externo, contra a ansiedade - mãe é substituída pelo pai, mais forte, que protege até o final da infância, e teme o pai também - adulto percebe que precisa de proteção para sempre - assim, indivíduo dá às forças da natureza as características de proteção do pai. Colocamos em deuses essa função de proteção; em suma, a religião é a defesa contra esse desamparo infantil, uma neurose obsessiva das crianças que surge do complexo de Édipo, seu relacionamento com o pai (característica destacada ao avaliarmos as religiões monoteístas patriarcais ou panteístas com figuras paternas centrais).

Para Freud, a crença nos deuses supre as seguintes necessidades: deuses nos protegem das forças da natureza, nos conciliam com a crueldade do destino (morte), nos compensam pelas privações e sofrimentos da vida em sociedade; a partir de certo momento, a religião deixa de ser natural para se tornar moral conforme conhecemos a natureza - leis morais - tendo como maior exemplo a forma final do cristianismo moral.

ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES

Hereditary (2018) mostra o uso da Goetia em sua função principal: o ritual de invocação apenas para ganhos materiais. O ocultismo é mais uma "solução conveniente", como Freud aponta sobre o pensamento religioso. Outro aspecto é que o filme não apresenta uma contrapartida (divino, sagrado) moral a essa sistematização tida como "demonológica"; o que ocorre é a intensivação da manifestação daquela força. Assim, do ponto de vista materialista, a Goetia supre sua função de ser uma solução direta para um sistema de troca voltada para atender necessidades materiais de maneira efetiva e iminente, uma transição mágica com sentido e fluxo econômico próprios, procedimentais para cumprir prazos e demandas, porém com abertura para alterações em caso de não-cumprimento de determinadas condições acordadas.

A matriarca da família, Mãe de Annie, que aparece falecida no início da narrativa, manipula/operaciona família para concretizar reinado de Paimon. No cânone da *Ars Goetia*, Paimon é tido como um poderoso rei que oferece riqueza e bons familiares. A presença de Paimon se manifesta em pequenos detalhes no filme (vento vindo do oeste, estalar de língua em canto gregoriano, os selos de invocação, etc). A matriarca oferece o corpo de Peter (pois corpo feminino não é adequado para receber Paimon), e o que é ofertado (o corpo de seu neto) é o preço a ser pago pela desejante para concretizar seu pedido, porém a vida da família é inteira retirada durante o processo deixado em aberto pelas contrapartidas não se concretizarem conforme inicialmente acordado.

Acresce-se uma leitura materialista na importância da propriedade privada (manipular os outros como seus objetos/propriedade) para o curso narrativo de tais benesses (mal derivado do desejo) na configuração de uma transação comercial, no qual as riquezas e os bons familiares são tidos como recompensas hereditárias das quais nem a matriarca nem a família dela poderão se beneficiar. Porém, o pacto derivado como essa troca comercial deriva do desejo por riquezas e bens materiais, de maneira que possa ser sustentada pelas gerações futuras. Se partirmos de uma concepção ideológica burguesa, a família é tida como forma de manutenção estrutural de acúmulo e retenção de poder, sua função político-econômica é a de centralizar o poder por meio da herança.

Retomando para a abordagem psicanalítica do insólito, outro aspecto de interesse é o fenômeno da possessão no filme. A possessão ocorre em segmentos parciais (como em Charlie), em uma crescente (como com Peter) ou em uma transferência direta visando outro fim (como ocorre com Annie, tomada como meio temporário para Paimon se transferir para Peter).

Para Freud, conforme explica em "*Uma neurose demoníaca no século XVII*", a possessão se manifesta, enquanto sintoma, para o psiquismo em conflito dar vazão a outra forma. Com isso, o "demônio" é tido como uma criação interna do sujeito para que esse assuma o nome e forma de seus medos, desejos, culpas e traumas, para que esse carregue o peso de tais inconfissões mais ou menos conscientes/inconscientes.

A possessão aparente pela família pode ser compreendida como essa herança psíquica da matriarca, cujas opressões perpetradas de diferentes maneiras, graus e formas sob os três personagens citados, é externalizada como as consequências de tal convivência traumática. A carga psicológica de cada um desses personagens, castrada em diversas instâncias, vítima de certas falhas no desenvolvimento psíquico e na reciprocidade dessas relações com a matriarca e entre esses mesmos personagens, direciona toda essa libido não utilizada como retornada em uma perda parcial, crescente e/ou total do Eu no cerne de uma manifestação demoníaca.

Se o *insólito* pode ser tomado como esse encontro/contato com o *infamiliar* (Freud, 2019; Carroll; 1990), fruto de algum grau de disforia de alteridade, essa dimensão aqui é confrontada pela dialética entre *infamiliaridade* interna/externa e o *desejo* do Outro, no caso, da matriarca. O desejo pelo poder econômico-material que será repassado adiante pela hereditariedade familiar direciona Paimon a família fragilizada psicologicamente, e essa será vitimada pela Entidade em processos de infamiliaridade insólita.

Essas interpretações ainda iniciais e parciais esperam incentivar e ampliar os debates sobre o uso da filosofia da religião, da crítica materialista e da psicanálise no cinema, sobretudo para possíveis estudos comparativos ou de formação de constelações com outras obras de cinema insólito ou nas quais a Goetia esteja presente em algum nível.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcos Renato Holtz de. O Diabo e a Indústria Cultural: as diversas faces da personificação do mal nas telas de cinema. *Revista Nures* (ISSN 1981-156X), n. 16, Setembro-Dezembro, 2010.

DESIDÉRIO, Plábio Marcos Martins; BARBOSA, Augusto Cesar Ferreira. Representações do diabo em algumas produções cinematográficas. In: OLIVEIRA, Luiz Roberto Peel Furtado de; SILVA, Luiza Helena Oliveira da, RODRIGUES, Walace (Org.). *Artes*. João Pessoa: Ideia, 2017.

CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart.* Nova York e Londres: Routledge, 1990. Brasil: A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração (Português), 1990.

FEUERBACH, Ludwig. *A Essência do Cristianismo.* Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2007.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* / Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia. Trad. Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia* - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: Edusc, 2001.

MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

Processo de criação da série Encantados: a construção de um universo audiovisual negro na televisão[534]

The Creative Process of the Series Encantados: Constructing a Black Audiovisual Universe on Television

Victor Adriano Ramos[535]
(Doutorando – Universidade Federal da Bahia)

Resumo: A série Encantados, produção da Globoplay, apresenta um panorama inédito em relação à presença negra em narrativas seriadas. Criada por uma dupla de roteiristas negras e com maioria de elenco e profissionais negros envolvidos, a série representa o momento atual que o Grupo Globo se apresenta em sua busca por aproximação das pautas raciais. Nosso objetivo é analisar a construção temática dessa obra usando a metodologia proposta por Pierre Bourdieu, compreendendo a função dos agentes envolvidos.

Palavras-chave: Narrativas seriadas; Presença negra; Representação.

Abstract: The series Encantados, a Globoplay production, presents an unprecedented landscape regarding Black presence in serialized narratives. Created by a duo of Black female screenwriters and featuring a majority Black cast and crew, the series represents the current moment in which Grupo Globo finds itself in its quest to engage with racial themes. Our objective is to analyze the thematic construction of this work using the methodology proposed by Pierre Bourdieu, understanding the role of the agents involved.

Keywords: Serialized narratives; Black presence; Representation.

Da ideia a exibição, uma obra audiovisual demanda a participação de diferentes profissionais, desde aqueles responsáveis pelo setor criativo (roteiristas, diretores, produtores), até aqueles que aprovam o projeto (gestores das empresas), passando por técnicos, atores, atrizes, editores, montadores, etc. Essa cadeia produtiva complexa está integrada àquilo que Pierre Bourdieu (1996) define como campo de produção cultural, um espaço estruturado de posições onde agentes lutam pela legitimidade. Especificamente estamos tratando do campo da televisão, ou, para ser ainda mais preciso, subcampo das narrativas seriadas.

534 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: (Re)existências negras e africanas no audiovisual: epistemes, fabulações e experiências.
535 | Doutorando (UFBA), mestre em Cinema e Narrativas Sociais (UFS), roteirista e pesquisador audiovisual.

Historicamente, no Brasil a comercialização em grande escala de obras protagonizadas e produzidas por profissionais negros retratando suas vivências raciais é mínimo, como informa os estudos da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do Grupo de Estudo Multidiciplinar de Ação Afirmativa (GEMAA) sobre a participação de profissionais negros no mercado de trabalho audiovisual, especificamente o comercial, como as emissoras de TV abertas (Campos; Feres Júnior, 2013). Durante décadas, a teledramaturgia nacional operou sob uma lógica de invisibilização, mantendo as posições de comando sob domínio quase exclusivo de profissionais brancos (Araújo, 2019; Moreira, 2019).

Entretanto, o cenário contemporâneo aponta para fissura, temos observado no Grupo Globo o aumento na participação de profissionais negros e de obras que retratam suas experiências raciais. Esse interesse acontece principalmente após a instauração do departamento de inovação e diversidade em 2021, setor responsável entre outras coisas, pela inserção de profissionais negros nas equipes de trabalho, tanto de obras seriadas como as telenovelas e séries, como em programas de entretenimento e jornalistico. (Grupo Globo, 2023; 2024).

É neste cenário que situamos o Grupo Globo, maior produtor de narrativas seriadas do Brasil, assim como um dos maiores propagadores dos estereótipos raciais em suas produções ao longo dos anos, como apontam os pesquisadores Joel Zito Araújo (2019), Adilson Moreira (2020), Layla Oliveira (2016), Victor Ramos (2022), João Carlos Rodrigues (2011), entre outros. A mesma instituição que cristalizou imaginários excludentes, através da vinculação de narrativas estereotipadas, agora se mobiliza para reformular essa visão. Nos chama atenção que após a implementação do referido departamento novas propostas de narrativas que contemplam a dinâmica racial negra, começam a ganhar forma, é o caso da série Encantados, além de outras produções como as telenovelas Vai na fé (2023) e Amor perfeito (2023).

Encantados chama atenção por alguns fatores, é criada por roteiristas negras, a dupla Renata Andrade e Thaís Pontes, com elenco majoritariamente negro e profissionais negros envolvidos em todas as etapas de produção. O resultado é uma série que estabelece outra relação com os estereótipos comumente apresentados no audiovisual, ampliando o imaginário social em relação à vivência da população negra.

O principal objetivo deste estudo, que faz parte da pesquisa doutoral em desenvolvimento pelo autor no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporaneas na Universidade Federal da Bahia (PÓSCOM-UFBA), é compreender as posições dos principais agentes envolvidos na criação da série Encantados e como isso influencia a construção de um universo narrativo negro, o qual vem sendo chamado de *vivência negra encenada*. Para isso usamos a metodologia de Pierre Bourdieu, principalmente os conceitos de campo, capital e trajetória (Bourdieu, 1992).

Entendemos a série Encantados como uma obra pioneira, apresentando soluções em relação à presença da vivência negra, estendendo a possibilidade de criação dos imaginários sociais sobre essa população. Além de ser uma obra de referência, se mostrando não apenas como uma possibilidade, mas um objeto que concentra algumas ações da emissora em relação

à inclusão e diversidade. Essas ações são divulgadas em seus relatórios anuais (Grupo Globo, 2023; 2024), como parte da organização ESG da empresa. Sabemos que essa aproximação é devido à necessidade do Grupo Globo manter e aprimorar seu capital simbólico (Bourdieu, 1992).

Apresentamos neste artigo um recorte que visa apresentar a série e seus principais elementos a partir da metodologia adotada para o desenvolvimento da pesquisa. Optamos por empreender uma breve análise da relação entre os profissionais envolvidos nas instâncias de criação e a relação direta com a obra. Para isso faremos uma apresentação da série destacando os principais elementos considerados inovadores.

Fundamentação teórica

Se antes havia a naturalização dos estereótipos, alinhados a uma falta de profissionais negros ocupando cargos de criação (Feres Júnior, 2025), atualmente o cenário é marcado por algumas mudanças significativas, como a inclusão de roteiristas e diretores negros, ou seja, exercendo cargos de decisão. Esse fator nos chama atenção pois revela uma nova posição que pode ser um indício para obras mais representativas. Não nos interessa somente o pioneirismo da obra, mas os meandros que levaram a sua realização nesse momento histórico em que empresas de comunicação buscam uma aproximação com temáticas sociais (CALDWELL, 2014), especificamente aquelas relacionadas à expansão da diversidade.

É preciso destacar que a entrada de novos agentes no campo não acontece por acaso, mas está diretamente relacionada às estratégias de manutenção do seu capital simbólico. A trajetória de Renata Andrade e Thais Pontes é construída dentro das possibilidades do campo, a série é o resultado direto de uma oficina de roteiro promovida para profissionais negros já contratados da empresa. Ou seja, há uma necessidade evidente de ampliação e formação de profissionais negros, promovendo uma abertura no campo.

Neste cenário, alinhados à necessidade da empresa estão também os desejos criativos dos profissionais, que veem então uma oportunidade de colocar em prática, em seus projetos criativos, uma visão diferente sobre a forma com que a população negra está sendo representada. Entendemos então que essa oficina funciona como um rito de consagração (Bourdieu, 2002), legitimando um novo capital específico que a emissora precisava adquirir. Em um momento onde o mercado demanda diversidade, esta deixa de ser apenas pauta moral e torna-se capital econômico, entrando na arena de negociações.

Dados recentes corroboram essa virada estratégica adotada pelo Grupo Globo, segundo o estudo “Televisão em Cores?” realizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA/IESP-UERJ), a presença de atores não-brancos nas novelas da emissora saltou de 7% em 1977 para 37% em 2023. O levantamento aponta ainda que, no mesmo ano, as mulheres negras alcançaram 16% dos papéis nas telenovelas. Esses dados nos mostram que existe uma demanda de expansão da presença negra, que vem sendo colocada em prática em suas produções, principalmente nas telenovelas, principal produto da emissora.

Essa mudança quantitativa deve ser compreendida como uma estratégia de reconversão de capital. No Relatório ESG de 2023, a emissora destaca como um marco de gestão o fato de ter tido, pela primeira vez na história, protagonistas negros em todas as novelas inéditas em exibição. Mais do que uma reparação histórica, esse movimento — alinhado à meta corporativa de ter 50% de negros e mulheres em novas contratações até 2030 — demonstra como a diversidade passou a operar como uma forma de capital simbólico indispensável para a legitimidade da emissora.

Para Bourdieu (1996), o Campo é um espaço estruturado de posições onde agentes (roteiristas, diretores, executivos) travam uma batalha, para usar as metáforas que o autor utiliza. No caso do campo televisivo brasileiro, essa luta se dá em torno de dois capitais principais, o capital econômico (audiência, lucro) e o capital simbólico (prestígio, reconhecimento, prêmios). A criação da oficina de roteiristas negros em 2018 deve ser lida, portanto, como uma reestruturação das barreiras de entrada e manutenção do campo, assegurando a posição do Grupo Globo nesse espaço de disputas.

A televisão brasileira foi historicamente dominada por imagens de uma classe média branca, sudestina, gerando o que Araújo (2019) entende como a cristalização dos estereótipos sobre a presença — ou melhor, a ausência — da população negra. Isso gerava o que Bourdieu chama de Doxa, ou seja, uma verdade que não precisa ser dita porque é percebida como natural. Encantados introduz uma nova forma de ampliação da participação negra em narrativas seriadas. As autoras trazem para a escrita suas vivências como habitus incorporado. O humor da série não ri a partir das caracteristicas estereotipadas do negro (olhar de fora, do habitus dominante), mas ri a partir de um olhar atento a vivência negra (olhar de dentro, cumplicidade), que se constrói em torno de uma nova visão sobre essa população. Essa mudança de perspectiva só é possível porque o habitus de quem escreve mudou.

A série Encantados

Sua estréia foi em novembro de 2022 no streaming Globoplay e em 2023 na programação da TV aberta, exibida de maio a julho nas noites de terça-feira após a novela Terra e paixão. A segunda temporada foi exibida em 2024 e a terceira em 2025, seguindo o mesmo esquema de exibição, mantendo como primeira janela o streaming e alguns meses depois com exibição semanal no canal aberto.

Além da dupla de roteiristas que assina a criação, Antônio Prata assina o roteiro final e Chico Matoso e Hela Santana complementam a sala de roteiro, a direção é de Henrique Sauer. Notamos que há um equilíbrio racial na equipe de criação. Segundo os relatórios ESG divulgados em 2023 e 2024, a empresa se compromete em contratar mais profissionais negros em diversas áreas, afim de ampliar a participação desse grupo social em suas produções. Observamos essa expansão nas equipes criativas dos seus produtos, principalmente nas telenovelas onde a partir de 2023 pelo menos um profissional negro está inserido nas instâncias de criação

(roteiro e direção). O mesmo acontece nas séries, com o diferencial de que em 2023 foram exibidas duas produções criadas por profissionais negros, além de Encantados, a série Histórias impossivéis, criada por Renata Martins, Grace Passô e Jaqueline Souza.

É importante destacar que a grade de programação de 2023 marca a primeira vez em que todas as telenovelas inéditas eram protagonizadas por negros, assim como as séries exibidas ao longo dessa programação. Fato amplamente divulgado pela emissora como um importante passo em relação a expansão da diversidade. Nesta pesquisa não nos aprofundaremos na relação dessa representação para além da série Encantados, consideramos essa informação como relevante, mas destacamos que também é preciso considerar outros aspectos presentes nestas narrativas, análise que será apresentada em futuras publicações do autor.

A série apresenta o dia-a-dia dos irmãos Eraldo e Olímpia Pôncio, à frente do supermercado Encantado, cenário que a noite se transforma na escola de samba Jóia do Encantado, mantendo como integrantes da agremiação os mesmos funcionários. O sentido do humor vem da relação entre os irmãos, Eraldo ligado mais a tradição do carnaval acaba sempre entrando em alguma confusão para manter o legado da escola, já Olímpia gerencia o supermercado a punho de ferro, entrando em conflito direto com o irmão. Eraldo subverte o estereótipo do malandro carioca (Rodrigues, 2011), revelando outras camadas para a personagem. Já Olímpia subverte o estereótipo da serviçal, da mãe negra que está disposta a cuidar de todos, revelando outras camadas na construção da personagem e na relação entre os irmãos e o seu entorno.

O grupo Globo, através de seus agentes e diretrizes ESG, utiliza a série para manter sua hegemonia. Contudo, isso não diminui o impacto estético e social da obra. Concluímos que Encantados representa uma reconfiguração estrutural do campo, ampliando a possibilidade de construções de vivências negras.

Retomando nosso objetivo de analisar a função dos agentes, observamos que a trajetória das roteiristas Renata Andrade e Thais Pontes valida a hipótese de que a mudança na sala de roteiro é uma das formas para a ruptura com os estereótipos. No entanto, é fundamental não cairmos na ingenuidade de ver essa abertura apenas como benevolência corporativa. Como demonstrado pela análise dos Relatórios ESG (2023; 2024), a diversidade tornou-se uma métrica de governança e valor de mercado. Encantados cumpre, portanto, uma dupla função: esteticamente, inaugura um universo audiovisual negro, rompendo com padrões de representação estereotipados, garantindo legitimidade (capital simbólico) a emissora.

Os dados do GEMAA, que apontam o recorde de protagonistas negros em 2023, corroboram que Encantados não é uma exceção, mas uma das possibilidades que tende a se consolidar, desde que a presença de negros nas instâncias de decisão (autoria e direção) seja ampliada. Em futuros trabalhos, apresentaremos outros dados que possam corroborar com essa hipótese.

Por fim, concluímos que a série estabelece um novo paradigma de representação, aquilo que estamos chamando de vivência negra encenada, que corresponde a um conjunto de caracteristicas que possibilitam a ampliação do imaginário social sobre a população negra. Neste trabalho destacamos apenas um aspecto teórico que justifica aspectos iniciais, em desdobramentos futuros pretendemos ampliar a percepção desse conceito.

Referências

ANCINE. **Participação de profissionais negros no mercado de trabalho audiovisual**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Ed. Senac, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus Editora, 1996.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CALDWELL, John Thornton. Para-Industry: Researching Hollywood's Blackwaters. In: SANSUELLO, J. (Ed.). **Distribution Revolution**. Berkeley: University of California Press, 2014.

CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. **Televisão em cores?** Raça e sexo nas telenovelas "Globais" dos últimos 30 anos. Textos para discussão GEMAA, n. 10, 2015, p. 1-23.

GRUPO GLOBO. **Jornada ESG**: Relatório de Sustentabilidade 2022/2023. Rio de Janeiro: Grupo Globo, 2023.

GRUPO GLOBO. **Relatório de Sustentabilidade 2023/2024**. Rio de Janeiro: Grupo Globo, 2024.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Editora Jandaíra; 1ª edição, São Paulo: 2019.

OLIVEIRA, Laila Thaíse. **A mulher negra na primeira pessoa**: uma construção de raça e gênero nas telenovelas protagonizadas por Taís Araújo. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Universidade Federal de Sergipe, 2016.

Violência e extrativismo: As encarnações dramáticas da modernidade americana.[536]

Violence and extractivism: The dramatic embodiments of American modernity.

Vinicius Boni Lacerda
(Bacharel - FAAP)[537]

Resumo: Esta pesquisa analisa como o cinema sintetiza contradições estruturais da sociedade, projetando-as em suas narrativas e personagens. Os filmes São Bernardo (1972) e There Will Be Blood (2007), baseados nos romances consagrados de mesmo nome, de Graciliano Ramos (1934) e em Oil de Upton Sinclair (1927) exploram como o extrativismo predador não só estrutura as relações sociais, mas também personas paradigmáticas, marcadas pela violência da acumulação primitiva, naturais ao capitalismo brasileiro.

Abstract: This research analyzes how cinema synthesizes structural social contradictions in narratives and characters. The films *São Bernardo* (1972) and *There Will Be Blood* (2007)—based on novels by Graciliano Ramos (1934) and Upton Sinclair's *Oil!* (1927)—explore how predatory extractivism structures social relations and paradigmatic personas marked by the violence of the primitive accumulation inherent to Brazilian capitalism.

Palavras-chave: Violência, Extrativismo, Personas, São Bernardo, Sangue Negro.

Keywords: Violence, Extractivism, Personas, São Bernardo, There Will Be Blood.

A história recente das Américas está sendo marcada por uma notável inclinação ao conservadorismo e ao extremismo, manifestando-se com intensidade no bolsonarismo brasileiro e no republicanismo radical estadunidense. Estas manifestações, frequentemente centradas em figuras autoritárias, suscitam um questionamento urgente sobre suas origens. Este estudo recorre à historiografia, à teoria social e à produção cultural para investigar um problema norteador: a emergência e o desenvolvimento do capitalismo no Novo Mundo estão intrinsecamente vinculados à formação de *personas* violentas e autoritárias?

Este artigo propõe-se a analisar como essa violência estrutural é personificada em representações ficcionais, tomando como objeto central as obras cinematográficas *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, e *Sangue Negro* (*There Will Be Blood*, 2007), de Paul Thomas Anderson. Argumenta-se que a lógica extrativista é o motor material que anima a violência das figuras de Paulo Honório e Daniel Plainview.

536 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão 2: ET4 - História e Política no Cinema e no Audiovisual das Américas Latinas e dos Brasis.
537 | Vinicius Boni é Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Cinema (FAAP) e montador audiovisual.

A constituição da identidade nacional brasileira deve ser entendida a partir de seu fundamento colonial, definido por Enrique Dussel como o "encobrimento do outro". Segundo Dussel, a modernidade europeia não é universal, mas nasce como justificação de uma dominação onde a máxima "ego conquiro" precede o "ego cogito". É nessa tensão que a figura do "paulista" dos séculos XVII e XVIII, estudada por Alberto Luiz Schneider, emerge como dispositivo simbólico: agente indispensável para a expansão territorial, mas ameaça à ordem imperial pela sua brutalidade.

Essa contradição ganha formulação teórica no conceito de "ideias fora do lugar", de Roberto Schwarz. O liberalismo, importado para o Brasil escravista, não funcionava como princípio organizador, mas como signo de prestígio. No século XX, essa matriz se reconfigura. Barbara Weinstein argumenta que o discurso do excepcionalismo paulista pós-1932 foi uma "personificação coletiva" de um projeto modernizador excludente, sustentada por um "branqueamento" que marginalizou a mão de obra não branca em favor de imigrantes europeus.

Paralelamente, a burguesia estadunidense compartilha dessa raiz na violência. Howard Zinn descontrói a narrativa oficial do progresso, revelando uma história onde a escravidão foi uma solução de "esmagadora praticidade". Com a ascensão dos *Robber Barons*, o Estado tornou-se o guardião do dólar, concedendo terras e reprimindo greves, enquanto o ideal do *Self-Made Man* mascarava a exploração brutal.

A violência dos protagonistas encontra base material na lógica do extrativismo. Conceituado por Horácio Machado Aráoz como a genealogia do desastre na América Latina, o extrativismo é o motor violento que requer repressão estatal. Paulo Honório personifica um extrativismo agrário, buscando controle absoluto sobre a terra. Daniel Plainview encarna o extrativismo industrial e fóssil. Em ambos, a lógica extrativista desumaniza explorador e explorado.

1. HISTÓRIA DA BURGUESIA BRASILEIRA E SEUS DESENLACES POLÍTICOS E LITERÁRIOS

O Brasil tem na sua fundação republicana a formação de uma burguesia e a constituição de um certo *Volksgeist*. Jacob Gorender documenta que o ruir do escravismo colonial proporcionou as bases da criação da burguesia industrial, mas ressalta a natureza transicional desse processo, exemplificado pelo Visconde de Mauá:

> "O fenômeno Mauá teria sido impossível se já não houvesse capitais acumulados dentro do Brasil e cuja disponibilidade aumentou após a cessação do tráfico de escravos africanos. Mas o próprio Visconde não foi mais do que um tipo de transição. Ainda um capitalista inserido na formação escravista, embora se chocasse com a estreiteza dos seus limites para a realização de empreendimentos modernos [...]". (GORENDER, 1998, p.13)

Ainda que se criasse esse tecido mercantilista, a instalação do capitalismo não custou ao sistema anterior o seu fim imediato. Florestan Fernandes elabora sobre essa forqueadura que arou o solo para a sociedade moderna brasileira:

> "Se prevalecesse a primeira dimensão, os "senhores rurais" se converteriam em uma aristocracia agrária; se prevalecesse a segunda, eles se converteriam numa burguesia agrária. A burocratização da dominação patrimonialista [...] tanto abriu caminho à dominação estamental propriamente dita, quanto suscitou a necessidade de se desenvolverem suportes econômicos dimensionados à sua existência e perpetuação." (FERNANDES, 1987, p.96).

Se o século XIX foi marcado por essa contradição fundacional, o início do século XX não dissolveu essa clivagem. Como argumenta Roberto Schwarz, a inserção das ideias liberais em um solo escravocrata significou sua funcionalização simbólica. A ideologia liberal viu-se deslocada, servindo para mascarar o autoritarismo persistente:

> "Nestas condições, quem acreditava na justificação? A que aparência correspondia? Mas justamente, não era este o problema, pois todos reconheciam – e isto sim era importante – a intenção louvável, seja do agradecimento, seja do favor. [...] Ou por outra, seria desafinada em relação ao Liberalismo, que era secundário, e justa em relação ao favor, que era principal."(SCHWARZ, 1977, p. 22).

Nesse cenário de transição violenta, Graciliano Ramos escreve *São Bernardo* (1934). Diferente do modernismo de 1922, Ramos aproxima-se do naturalismo. A década de 1930 marca uma virada onde a literatura assume papel de crítica social sistemática. Como aponta Antonio Candido sobre o impacto da Revolução de 30 na cultura:

> O movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica [...] Mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova.(CANDIDO, 1984, p. 27)

Paulo Honório, moldado por essa configuração, não é narrado como projeto de superação, mas como resultado das estruturas de poder da modernização conservadora.

2. RELEVÂNCIA HISTÓRICA E ADAPTAÇÕES FÍLMICAS

A crise de 1929 abalou a fé no sistema capitalista. O *New Deal* de Roosevelt surge como estratégia para mitigar o medo e reinventar a ordem, institucionalizando o poder dos sindicatos para evitar a rebelião espontânea, mas garantindo que o capitalismo permanecesse intacto. As reformas excluíram trabalhadores rurais e negros para acomodar a "gaiola sulista".

No Brasil, o varguismo representa um reformismo periférico. Aráoz observa que, na América Latina, o reformismo frequentemente cumpre o papel de garantir que a espoliação histórica continue sob a aparência de emancipação. A gramática política do desenvolvimento mantém a lógica extrativista como base da acumulação.

A contundência da crítica de Graciliano Ramos encontra eco renovado na ditadura militar (1964-1985). O Relatório da Comissão Camponesa da Verdade confirma que a violência no campo foi "política de Estado". Diante da censura, o Cinema Novo recorreu à alegoria. Ismail Xavier aponta que, impossibilitada a crítica direta, o cinema recorreu à "estética do silêncio" ou

da "alegoria cifrada" como resistência. A adaptação de *São Bernardo* por Leon Hirszman (1972) dialoga com esse contexto, onde a brutalidade de Paulo Honório torna-se alegoria do autoritarismo do regime.

Nos EUA, o romance *Oil!* (1927), de Upton Sinclair, cumpre papel análogo. A obra critica a formação do sujeito americano sob a lógica da mercantilização. Sinclair antecipa a crítica à naturalização da exploração: assim como no Brasil, a modernização americana baseada no petróleo máscara a expropriação sob a imagem do progresso. Peter Hitchcock observa que a obra revela uma "ontologia do petróleo", expondo até mesmo a potência simbólica da extração como ato de dominação sexual e penetração da terra, um "fetichismo industrial" que legitima a devastação.

De forma análoga, Paul Thomas Anderson lança *Sangue Negro* (2007) durante a Era Bush. Gregory Alan Phipps argumenta que o filme ressoa com ansiedades sobre guerras por recursos. A sede de Plainview por petróleo espelha a política externa dos EUA. Em ambos os casos, o recurso ao clássico literário é uma apropriação ativa que insere a obra em novo diálogo com as urgências de seu tempo.

3. AS PERSONAGENS E SUAS ADERÊNCIAS HISTÓRICO-SOCIAIS

Paulo Honório encarna as contradições da burguesia brasileira: carrega a violência colonial e o descompasso das "ideias fora do lugar". A construção estética de Hirszman reforça essa imposição. Julianne Burton destaca como a narrativa em primeira pessoa é utilizada para dominar o espaço fílmico:

> Because his is an autobiographical narrative, Paulo Honorio is the only character in the film granted the privilege of self-presentation. As the informing consciousness, he dominates both image and soundtrack. [...] His oral self-presentation is further layered by the various possibilities of synchronous sound, voice-over, and a combination of the two [...].(BURTON, 1983,p.39)

Essa dominação se estende às condições de produção. Em entrevista, o ator Othon Bastos revelou que a vela da cena final foi meticulosamente cortada para cronometrar o tempo exato do monólogo, exemplificando a dimensão de controle e escassez que permeia a obra. A cena do jantar, com sua hierarquia visual que favorece Honório mesmo ao fundo, fala mais sobre a ordem social representada do que o próprio texto.

Em paralelo, Daniel Plainview é o avatar do capitalismo predatório. Sua trajetória expõe a falácia do *Self-Made Man*. Anderson retrata sua ascensão como linhas que cortam a paisagem — oleodutos, estradas — subjugando a natureza. A famosa frase "Eu bebo o seu milkshake" é a metáfora definitiva para a aniquilação da alteridade. A cena final no boliche, onde Daniel espanca Eli com um pino, externaliza sua subjetividade: o espaço de jogo torna-se contexto para o ciclo interminável de destruição, denunciando a falta de sentido do triunfo capitalista.

CONCLUSÃO: A PERSONA COMO RESÍDUO HISTÓRICO

Este estudo propõe a personagem de ficção como resíduo histórico. Paulo Honório e Daniel Plainview são figuras moldadas por um *ethos* de dominação nascido da lógica extrativista. Eles não apenas habitam um mundo, mas têm sua interioridade constituída pelas formas de dominação que regem esse mundo.

Sua subjetividade é a expressão condensada de uma história maior: a do extrativismo como modo de existir nas Américas. Compreender essas construções ficcionais é fundamental para desvelar os mecanismos de naturalização de figuras autoritárias contemporâneas. A ficção, ao condensar forças históricas em personagens, permite uma leitura crítica do presente e oferece ferramentas para desnaturalizar as formas de dominação que persistem.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

AYERBE, Luis Fernando. *Estados Unidos e América Latina:* a construção da hegemonia. São Paulo: UNESP, 2002.

BURTON, Julianne. *The Politics of Aesthetic Distance:* the presentation of representation in 'São Bernardo'. Screen, v. 24, n. 2, March/April 1983.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Radicalismos*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 4, n. 8, abr.-jun., 1990.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. *In*: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório Final*. Brasília, 2014.

DUSSEL, E. *1492: Encobrimento do Outro* - a origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.

EAKIN, Marshall. *Becoming Brazilians:* race and national identity in twentieth-century brazil. New York: Cambridge University Press, 2017.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FERNANDES, Florestan. *Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *Desenvolvimentismo e política econômica no segundo governo Vargas.* Revista de Economia Política, v. 29, n. 1, p. 64-82, 2009.

GORENDER, Jacob. *A Burguesia Brasileira.* [S.l.]: Brasiliense, 1990.

HITCHCOCK, Peter. *Oil in an American Imaginary.* New Formations, n. 69, p. 81–91, 2010.

KATZNELSON, I. *Fear itself:* the new deal and the origins of our time. Liveright, 2013.

LAFETÁ, João Luiz. *O Mundo à Revelia*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

LEMENAGER, S. *The Aesthetics of Petroleum, after 'Oil!'* American. Literary History, v. 24, n. 1, p. 59-86, 2012.

MACHADO ARÁOZ, H. *Mineração, genealogia do desastre:* o extrativismo na américa latina como origem da modernidade. São Paulo: Elefante, 2020.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política.* São Paulo: Abril Cultural, 1996.

NUNES, Ivanildo Araujo. *A memória como violadora do tempo na obra fílmica*: São Bernardo, de Leon Hirszman. 2018. Dissertação (Mestrado em Cinema) – UFS.

PHIPPS, Gregory Alan. *Making the Milk into a Milkshake:* adapting Upton Sinclair's 'Oil!' into P. T. Anderson's "There Will Be Blood". Literature/Film Quarterly, v. 43, n. 1, 2015.

QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassu. *Os São Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman.* Revista Fórum Identidades, v. 21, mai./ago, 2016.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo.* 64. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

RAVA, Leonardo Gerimias. *Paulo Honório*: o narrador da modernização conservadora brasileira em São Bernardo, de Graciliano Ramos. 2020.

ROEPER, Sandro Joel Roecker. *A estratégia de desenvolvimento do 2º governo Vargas (1951-54)*: uma análise a partir da Economia Política dos Sistemas-Mundo. 2007. Dissertação (Mestrado) – UFSC.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *O "espírito paulista" e a formação da identidade nacional.* Estudos Históricos, 2016.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar.* São Paulo: Penguin - Companhia, 2014.

SINCLAIR, Upton. *Oil!.* New York: Penguin, 2007.

SIRINO, Salete Paulina Machado. *A fotografia de Lauro Escorel no filme S. Bernardo.* Revista Científica/FAP, v. 12, 2015.

WEINSTEIN, Bárbara. *A cor da modernidade*: a branquitude e a formação da identidade paulista. São Paulo: Edusp, 2022.

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

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ZINN, Howard. *A People's History of the United States*: 1492–present. New York: HarperCollins, 1999.

Filmografia

SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda./Mapa Filmes/L. C. Barreto, Embrafilme, 1972. (110 min.).

THERE WILL BE BLOOD [Sangue Negro]. Direção: Paul Thomas Anderson. Paramount Vantage and Miramax, 2007. (158 min).

Estéticas e Corpos Dissidentes no Cinema Pernambucano: os filtros do Funcultura[538]

Dissident Bodies and Aesthetics in Pernambuco Cinema: the filters of Funcultura

ViqViçVic Junqueira Ayres Lucena[539]
(Mestrando – Universidade Federal Fluminense)

Resumo: O Fundo de Incentivo à Cultura Audiovisual tem sido, desde 2009, o principal mecanismo de fomento público ao cinema pernambucano. Há uma década, o edital incorporou cotas raciais e de gênero. No marco das políticas afirmativas, este trabalho busca elaborar sobre expectativas estéticas e temáticas dirigidas a cineastas negros, lgbtia+ e mulheres. Nesse contexto, o autor analisa novos desafios enfrentados na aprovação de projetos culturais e qual o espaço que o cinema cuir tem nessa dinâmica.

Palavras-chave: Cinema cuir; Políticas Afirmativas; Funcultura; Cineastas Sexodissidentes.

Abstract: The Audiovisual Culture Incentive Fund has been, since 2009, the main mechanism for public promotion of cinema in Pernambuco. A decade ago, the public notice incorporated racial and gender quotas. Within the framework of affirmative action policies, this work seeks to elaborate about aesthetic and thematic expectations directed at black, LGBTIA+, and women filmmakers. In this context, the author analyzes new challenges faced in the approval of cultural projects and the space that queer cinema has in this dynamic.

Keywords: Queer Cinema; Affirmation Policies; Funcultura; Queer Filmmakers.

Cinema pernambucano: Funcultura, *brodagem* e acessos

O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Implantado pelo Governo de Pernambuco, a partir do diálogo com a sociedade civil, o Funcultura permitiu um grande avanço na política cultural pernambucana, tornando-a mais democrática e plural. Criado em 2009 pelo então governador Eduardo Campos, o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura Audiovisual tem sido o principal fomento público à produção audiovisual independente no estado, com cotas de gênero e raça implementadas há um pouco mais de uma década, em 2015. Desde então, órgãos da sociedade civil, ano após ano, vigiam e garantem que as cotas sejam devidamente efetivadas e uma distribuição mais equânime aconteça dentro da cadeia de produção audiovisual do estado. Ao longo deste artigo, com-

538 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: Tenda Cuir.
539 | Realizador e artista visual não-binário. Desde 2015, é pesquisador independente dos estudos de gênero e sexualidade. Atualmente, estuda o deboche no cinema cuir nordestino.

plexifico como as políticas afirmativas nos moldes atuais do Funcultura contribuem para uma pluralidade estadual no que diz respeito à estética e às temáticas de obras produzidas por grupos minoritários e ao mesmo tempo que demonstram uma concepção superficial e equivocada de dissidências de sexo e de gênero. O próprio texto do edital e seus formulários de inscrição já fizeram no passado delimitações que explicitaram o parco entendimento de quais corpos são marginalizados e como eles requerem políticas afirmativas, especificamente falando de gênero e sexualidade.

Neste contexto, o Funcultura tem se modificado, abarcando novos marcadores sociais, porém com distribuições percentuais equivocadas e com incongruências já amplamente apontadas pela sociedade civil, o fato de pessoas transmasculinas e não-binárias terem 5% de vagas reservadas enquanto mulheres cisgêneras possuíam 20% no edital de 2024, por exemplo. Mas antes de tratar desses atritos conceituais acerca dessas categorias, volto para o contexto de criação do Funcultura e, posteriormente, do Funcultura Audiovisual.

A lei que sanciona sua criação é de 2002 e sua primeira edição acontece em 2003, sendo um único edital para todas as linguagens artísticas. Em 2009, Eduardo Campos sanciona o decreto que cria o Funcultura Audiovisual como edital em separado, aumentando os recursos destinados a essa linguagem no estado. Por conta desse edital, Pernambuco ficou conhecido como um estado com amplo investimento no cinema independente e na dissertação "O som ao redor do baile: retomada e pós-retomada no cinema produzido em Pernambuco", de 2015, o autor Renato Kleibson da Silva, demonstra o papel da *brodagem* na criação do edital e como ela vira um modus operandi do cinema pernambucano. *Brodagem* é um termo coloquial que remete a camaradagem, mas Renato explica nessa dissertação como nesse contexto, de mobilização da classe artística do cinema de Recife, a *brodagem* vem também num lugar de "protecionismo", porque os cineastas que estavam se mobilizando e pressionando Eduardo Campos para a criação do Funcultura Audiovisual em separado, por conta desse processo de mobilização também, eram os mesmos que tinham o letramento da linguagem do edital.

Após tecer uma linha do tempo de como a cinefilia da década de 1940 e a tradição cineclubista em Recife levou à *brodagem* no cinema estadual, Silva diz:

> percebemos como algumas *formações artísticas* são constituídas por *frações assimétricas* da classe dominante que, uma vez imbuídas dos códigos e das condições matérias compartilhadas com a classe dominante/dirigente dos setores que administram, historicamente, pela via do mercado, da política e em parte pela Igreja, o audiovisual em Pernambuco, conseguem negociar com os setores dirigentes do cinema estadual. (SILVA, 2015, p. 67)

Esta proximidade entre a burguesia recifense e a classe artística do cinema foi um dos fatores que ajudou a preservar obras importantes do Ciclo de 1920, assim como posteriormente garantiria a criação do Funcultura audiovisuail. Nomes como Adelina Pontual, Cláudio Assis, Daniel Aragão, Emilie Lesclaux, Gabriel Mascaro, Isabela Cribari, Hilton Lacerda, Kátia Mesel, Kleber Mendonça Filho, Lírio Ferreira e Marcelo Gomes faziam parte desse grupo de artistas e intelectuais da classe média do cinema que estavam em diálogo com o governo, chegando a participar de jantares em ambientes privados do governador Eduardo Campos. Renato na sua

dissertação demonstra com dados como o fluxo de dinheiro gerado pelo Funcultura Audiovisual contribuiu para que essa classe artística conseguisse permanecer no estado, ao contrário de artistas e trabalhadores de outras linguagens que eventualmente migraram para o eixo Rio-São Paulo, como por exemplo, profissionais da música após o declínio do movimento maguebit.

Menos de uma década depois da criação do edital Funcultura voltado exclusivamente para as artes audiovisuais, surge, em 2012, um coletivo formado por André Antônio, Chico Lacerda, Fábio Ramalho e Rodrigo Almeida. Os quatro realizadores e pesquisadores se aproximaram de maneira espontânea pelo desejo de produzir na linguagem do audiovisual obras que destoavam desse cinema que se dizia sério e engajado, como eles próprios afirmam em entrevista dada à Revista Cinética em 2021. Rodrigo Almeida descreve a produção que ganhava destaque nessa época como "tudo muito hétero e sério, num misto de autoimportância e autocomplacência, o sério como sinônimo do bom, do político, do posicionado, do bem-feito" (2021). As produções precisam atender a uma concepção superficial de política e essa atmosfera no cinema pernambucano deu origem a processos dissidentes, tais como o coletivo Surto & Deslumbramento, formado pelos cineastas André Antônio, Chico Lacerda, Fábio Ramalho e Rodrigo Almeida, todos de Recife.

O primeiro longa-metragem do coletivo *A Seita*, de André Antônio, foi realizado em 2015 com recursos provenientes do edital, com um orçamento de cerca de 60 mil reais, um valor consideravelmente abaixo do que o necessário para executar uma obra similar ao filme de André, que depositava na sua estética uma centralidade patente. Mais de uma vez, durante o processo de feitura d'*A Seita*, o realizador retirou do seu cachê enquanto diretor e roteirista para atender às demandas dos departamentos de arte e figurino. Com exceção de um média de Chico Lacerda, *Sonhos* (2022) e os dois longas de André, *A Seita* e *Salomé* (2024), todos os outros filmes deste coletivo de bichas do cinema foram realizados de maneira independente.

Outro realizador importante para pensar como é a relação de cineastas dissidentes com o Funcultura é Sosha, um realizador independente da cidade do Recife. Em 2019, André junto com Denilson Lopes, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte Filho publicaram um livro sobre o dandismo no cinema, e o último capítulo, "Como Dar Close na Precariedade", inteiramente dedicado a ele. Os autores dizem:

> Em uma cidade como Recife, na qual a classe artística frequentemente ostenta um capital cultural cultivado desde o berço, cuja rede atravessa e se imiscui com a família e a universidade, Sosha – gay, negro e periférico – irrompe como uma anomalia, tornando visível o sistema implícito de privilégios que estrutura a cena alternativa. Com seu porte orgulhoso e debochado, escarnece dos esquemas de produção, das ansiedades e das ambições de uma classe artística que ele enxerga como excessivamente dependente de editais para produzir seus trabalhos. (BARBOSA et al, 2019, p. 135)

A produção de Sosha consistiu até o presente momento de sete curtas, sendo um deles em parceria com os realizadores da Surto & Deslumbramento, todos eles feitos sem nenhum tipo de recurso público, estabelecendo uma estética que não opera com o "apesar de", mas "por causa de". A precariedade descrita pelos autores do livro sobre o dandismo no cinema brasileiro

não é exatamente uma limitação que prejudica as obras de Sosha, mas por causa desse ímpeto de criação sem esperar aprovações ou de sequer ir atrás de editais, seus filmes possuem um frescor apenas possível quando não se deve retornos específicos de contrapartidas e que não se dobraram ao crivo de bancas de seleção que possivelmente não aprovariam as obras com estéticas cuirs de Sosha.

De certo que as políticas afirmativas para dissidências sexuais, de gênero e minorias étnicas e raciais foram e são ferramentas importantes de dar um mínimo de acesso a artistas que antes de tais medidas possuíam poucas quando nenhuma chance de conseguirem usufruir deste dinheiro público, mas esse espaço e essas questões vem com um gosto agridoce. O direito à criação artística dentro do audiovisual para tais grupos e marcada por expectativas que afunilam e podam a liberdade inventiva. Como fala o cineasta Felipe André Silva em artigo de opinião do site de crítica e Indeterminações, apenas algumas coisas são permitidas a quem opta pelo uso das cotas.

> Desde que comecei a fazer filmes sempre me foi apontado que eu deveria me beneficiar da minha etnia e da minha atual condição de classe, que voltou a ser baixa, para acessar vias de fomento, o que seria apenas o uso de uma ferramenta que já existe. No entanto, ao tentar acessar esses espaços usando a pecha de 'cineasta preto, favelado, lgbt', o obstáculo que surgia, e surge, com mais frequência, é o fato dos filmes não dizerem o que se espera deles. (SILVA, 2022)

Com quinze filmes realizados, entre curtas e longas, Felipe obteve recursos públicos para realização das suas obras apenas três vezes e produz seus filmes de maneira independente há mais de dez anos e relata como não apenas no Funcultura, mas em editais no geral, as expectativas em cima das produções de pessoas dissidentes recaem em um aprisionamento.

> As histórias que se querem ver dessas pessoas, que o edital quer ver, ou editais de maneira geral, querem usar pessoas dissidentes como educativos né? Então os filmes tem que comunicar algo, tem que ter um tema, tem que ser relevante no sentido de explicar alguma coisa sobre essa vida e geralmente na chave da violência, de como é que essa vida é violentada, de como é que eu posso comunicar pra um público branco geralmente de classe média quais são as dificuldades de viver dessa maneira 'x' [...] Muita gente tem sim interesse em fazer esse tipo de filme, mas tem muita gente que não. Então o que é que a gente faz com essas pessoas? A gente não apoia o cinema delas, porque elas não estão querendo rifar a própria existência dessa maneira? Eu acho que sim. Existe uma coerção muito discreta porque com uma mão eles dão, com uma mão eles tiram. (SILVA, 2026)

Dissidências sexuais e de gênero na burocracia

Em 2024, no site Mapa Cultural, plataforma adotada pelo Funcultura Audiovisual de Pernambuco para as inscrições do edital, era possível escolher dentre algumas opções para ter direito às políticas afirmativas de gênero. Na 19º edição do edital, homens trans e outras transmasculinidades tinham 5% das vagas destinadas a sua categoria, enquanto mulheres cisgêneras possuíam 20%. Essa divisão de porcentagem foi problematizada por artistas da sociedade

civil da época que apontaram a incoerência e o despreparo do edital em compreender o lugar que as transmasculinidades ocupam dentro do sistema de sexo e gênero, fazendo com que efetivamente pessoas trans fossem vistas como detentoras de privilégios em relação a pessoas cis. Uma das ativistas que encabeçou uma carta aberta à Secretaria de Cultura foi a cineasta Caia Coelho, uma travesti branca e pesquisadora da memória trans brasileira.

> Eu acho um descaso com o compromisso de que essa política afirmativa alcance de maneira qualificada os sujeitos que ela busca contemplar. Me parece que isso deveria partir de uma escuta qualificada das entidades feministas e trans, não as representativas do setor audiovisual, mas aquelas que tem discutido há décadas sobre políticas afirmativas e reparação para gênero e sexualidade. Editais, por exemplo, que não contemplam nas cotas trans as transmasculinidades ou que pontuam menos que mulheres cis. Quer dizer, as pessoas em alguma medida estão sendo punidas por terem assumido uma identidade dissidente. (COELHO, 2026)

Outro realizador trans que participou da divulgação da carta aberta, Ander Beça, explicita no seu depoimento como esses documentos burocráticos são difíceis de dar conta da complexidade dessas vivências e pela própria trajetória de atualizações constantes desse debate, as políticas afirmativas para dissidências de gênero podem ser um terreno pantanoso.

> Eu lembro que na época da carta eu fiquei com muita raiva. Eu até coloquei que eu era trans e me arrependi, deveria ter colocado que era mulher porque ninguém reconhece mesmo minha transgeneridade. [...] Se só sou visto no feminino, quando tiver algo assim vou colocar que sou mulher. (BEÇA, 2026)

Desde o início da adoção de políticas afirmativas de gênero pelo Funcultura, o anexos de autodeclaração do edital já passaram por algumas modificações. O 12º Funcultura foi a primeira edição com a possibilidade de inclusão do nome social, mas sem mudança de peso, acréscimos ou algo similar. Nas 14º, 15º e 16º edições, um grande leque de marcadores estavam disponíveis, alguns que deixavam nítido a pouca discussão conceitual prévia sobre tais identidades, por exemplo, a categoria “andrógeno” como identidade de gênero. Nas 17º, 18º e 19º edições era possível marcar apenas “pessoas trans”. Há ainda uma longa estrada a ser percorrida para que este e outros editais possam não apenas quebrar a hegemonia de elites culturais formadas por pessoas cisgêneras, heterossexuais e brancas, mas também acolher melhor a complexidade e as demandas particulares de artistas dissidentes sexuais e de gênero.

Referências

BARBOSA, André et al. *Inúteis, Frívolos e Distantes* – à procura dos dândis. Rio de Janeiro, Maud X, 2019.

BEÇA, Ander. Depoimento [jan. 2026]. Entrevistador: ViqViçVic Junqueira Ayres Lucena. Entrevista concedida para a produção do artigo *Estéticas e Corpos Dissidentes no Cinema Pernambucano: os filtros do Funcultura*.

COELHO, Caia. SILVA, Felipe André. Depoimento [jan. 2026]. Entrevistador: ViqViçVic Junqueira Ayres Lucena. Entrevista concedida para a produção do artigo *Estéticas e Corpos Dissidentes no Cinema Pernambucano: os filtros do Funcultura*.

SILVA, Felipe André. Depoimento [jan. 2026]. Entrevistador: ViqViçVic Junqueira Ayres Lucena. Entrevista concedida para a produção do artigo *Estéticas e Corpos Dissidentes no Cinema Pernam-*

bucano: os filtros do Funcultura.

SILVA, Renato Kleibson da. *O som ao redor do baile*: retomada e pós-retomada no cinema produzido em Pernambuco. 2015. 115f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

Revista Cinética. **"As frívolas arrasam!" – Entrevista com o coletivo Surto & Deslumbramento** Acesso em 06/04/2025: <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-surto-deslumbramento-2021/>

Indeterminações. "**Breve Relato de Inadequação**" - **Felipe André Silva** Acesso em 06/04/2025: <https://indeterminacoes.com/textos/breve-relato-de-inadequacao>

Ator-ciborgue: o celular como dispositivo de criação[540]

Cyborg Actor: the smartphone as a creative device

Welton Florentino Paranhos da Silva[541]

Resumo: Este ensaio investiga a atuação de artistas que utilizam filtros de realidade aumentada em plataformas de vídeos curtos como *TikTok* e *Instagram.* A partir dos conceitos de dispositivo e profanação, discutem-se práticas cômicas que tensionam normas de corpo, gênero e subjetividade. A noção de ator-ciborgue, inspirada em Donna Haraway, é mobilizada para refletir sobre a atuação expandida e suas ambivalências entre crítica cultural e captura pelas lógicas das plataformas online.

Palavras-chave: Atuação expandida, ator-ciborgue, dispositivos, plataformas online, comicidade.

Abstract: This essay investigates the work of performers who use augmented reality filters on short video platforms such as TikTok and Instagram. Drawing on the concepts of dispositif and profanation, it analyzes comic practices that challenge norms of body, gender, and subjectivity. The notion of the cyborg actor, inspired by Donna Haraway, is employed to reflect on expanded acting and its ambivalences between cultural critique and capture by online platform logics.

Keywords: Expanded acting, cyborg actor, dispositifs, online platforms, comedy.

Este artigo investiga a relação entre o trabalho do ator e o uso de tecnologia a partir da observação de artistas que exploram filtros de realidade aumentada em plataformas online de vídeos curtos como o *TikTok* e a ferramenta *Reels* do *Instagram* para a criação de personagens e tipos. A partir dos conceitos de dispositivo e profanação, tais como formulados por Michel Foucault e Giorgio Agamben, propõe-se relacionar recursos tecnológicos e trabalho de atores na internet. A partir das proposições práticas de Renato Shippee, Luciana Paes e Vittor Fernando, examina-se como os filtros[542], que usualmente capturam e normatizam corpos, também podem ser subversivos a depender de seu manejo. A noção de ciborgue, inspirada no pensamento de Donna Haraway é evocada para investigar o ator contemporâneo no contexto das plataformas como ser híbrido, ou seja, corpo atravessado por máquinas e algoritmos. Nesse contexto, o

540 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro SOCINE na sessão: CI 30: Estéticas queer no cinema contemporâneo.

541 | Tom Paranhos é ator e pesquisador paulistano. Doutorando e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP com pesquisa sobre a presença de atores em plataformas online. E-mail letratom@usp.br

542 | Filtros de realidade aumentada (AR) são dispositivos visuais interativos que modificam ou ampliam a imagem captada pela câmera em tempo real, criando composições híbridas entre o corpo físico e elementos digitais. Eles operam como formas contemporâneas de montagem, no sentido de Eisenstein, na medida em que constroem significados a partir da justaposição e da intervenção direta sobre o rosto ou o corpo filmado instaurando uma lógica de sobreposição (máscara ou prótese) e remix que reconfigura a imagem.

trabalho analisa o campo expandido da atuação em plataformas online, em que o uso poético da tecnologia opera entre reforço e resistência frente às lógicas hegemônicas do capitalismo de vigilância.

O ator Renato Shippee radicaliza essa possibilidade com sua personagem mais conhecida, Karen Kardasha, uma espécie de "socialite digital" que nasceu a partir do uso de um filtro específico de imagem e voz. A personagem não apenas surge a partir do filtro, mas parece só existir com ele, constituindo uma forma de atuação expandida em que o ator e a tecnologia se misturam em presença híbrida. Karen Kardasha comenta o cotidiano, as relações de gênero e os clichês de classe com ironia ácida e *nonsense*, tornando-se uma paródia exemplar do consumismo e da cultura do eu nas plataformas.

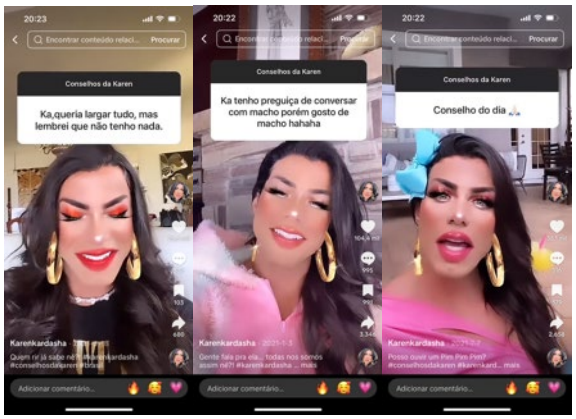


Figura 1 – Capturas de tela da personagem Karen Kardasha respondendo perguntas no TikTok

A atriz Luciana Paes, por sua vez, desenvolve no *Instagram* uma galeria de personagens cômicos também forjada pelo uso de filtros em vídeos curtos, com destaque para Fábia Lanzoni, socialite barista viciada em café, cujo rosto, alterado pelo filtro de harmonização facial, satiriza o uso indiscriminado de procedimentos estéticos. Em enquadramentos frontais e aproximados, Paes investe em hesitações, pausas e imprevistos como material expressivo. Sua proposta situa-se na intersecção entre improvisação com máscara e a cultura de memes. Nesse processo, tensiona-se o ideal de "controle cênico" por meio de uma comicidade fundada no acaso, no inacabado e no *glitch*.

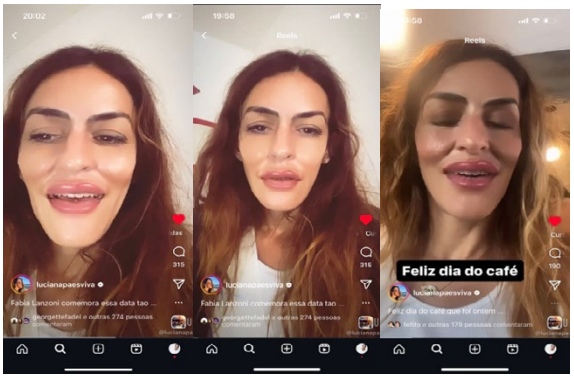


Figura 2 – Capturas de tela de Luciana Paes como Fabia Lanzoni no Instagram

Já Vittor Fernando cria vídeos que funcionam como esquetes curtas, nas quais os filtros amplificam expressões faciais ou criam personagens-tipo que expõem as dinâmicas do cotidiano urbano e dos relacionamentos com destaque para o mundo do trabalho corporativo. A comicidade surge da suspensão, da triangulação para a câmera, do silêncio, da pausa entre frases, gerando um efeito cômico que depende tanto do tempo da edição quanto da escuta do ator. Ao representar personagens típicos do ambiente de escritório como o funcionário que chega em casa exausto o ator aborda a precarização das relações laborais contemporâneas. Os filtros não apenas ampliam os traços expressivos das figuras que encarna, como também criam um efeito de máscara, instaurando uma camada de artificialidade que pode sugerir o desgaste emocional e a perda de sentido no trabalho repetitivo.



Figura 3 – Capturas de telas das figuras criadas por Vittor Fernando no Instagram

Assim, os três artistas exemplificam modos semelhantes de experimentar a criação de personagens no ambiente das plataformas, articulando filtros, atuação em território cômico e crítica cultural oferecendo ao público experiências cênicas breves e compartilháveis. O jogo dos atores com os filtros se assemelha ao trabalho com as máscaras da *Commedia dell'Arte* italiana, na qual cada máscara sugere um tipo específico de personagem com base em códigos físicos, vocais e simbólicos. Os filtros, comparados às máscaras, funcionam como disparadores de criação, orientando a construção de corporeidades que mobilizam o jogo do ator. Mas estes filtros não são dispositivos neutros, pelo contrário, são recursos tecnológicos que carregam consigo discursos pré-codificados e ideologias sobre corpo, beleza e gênero. Muitos deles operam enfatizando determinados traços (como afinamento de rosto, aumento de lábios) sugerindo performances hegemônicas de feminilidade. Ao serem aplicados ao rosto do ator, instauram uma lógica simbólica que pode reforçar ou refutar estereótipos.

No ambiente das plataformas temos um novo regime da arte do ator, no qual aura e técnica já não são critérios centrais. Essa atuação aponta o potencial de agir artisticamente em território instável, onde a crítica cultural travestida de comédia viral se mistura com o cotidiano digital e com o ruído da rede. É útil aqui evocar o conceito de dispositivo, formulado por Michel Foucault que se refere a um conjunto heterogêneo de práticas, discursos e instituições que articulam relações de saber e poder na produção de subjetividades. Dispositivos operam como estratégias que capturam, normatizam e controlam condutas, gestos e modos de existência. Giorgio Agamben amplia essa noção ao compreender como dispositivo qualquer elemento capaz de orientar e modelar a vida dos seres viventes, destacando a proliferação desses mecanis-

mos na contemporaneidade, incluindo os telefones celulares e as plataformas digitais. Nesse contexto, Agamben propõe a profanação como gesto crítico capaz de restituir ao uso comum aquilo que foi capturado pelos dispositivos, abrindo a possibilidade de práticas artísticas que operem como contra-dispositivos.

No corpo a corpo com os dispositivos, em sua problematização, reinvenção, profanação e produção de deslocamentos são iluminadas dimensões éticas e políticas. Além disso, não raro, artistas se apropriam do próprio termo dispositivo para se referirem ao contexto de processo criativo. Esses artistas contemporâneos propõem que a ideia de dispositivo poderia ser utilizada para o inverso, ou seja, se o dispositivo descrito por Foucault e generalizado por Agamben é tão utilizado para cercear, organizar, restringir e normatizar, por que não poderiam romper, desorganizar ou implodir tais lógicas? Em processos criativos contemporâneos passa-se, então, a utilizar o mesmo conceito para o seu inverso: para as potências criativas do ser humano. Ao se apropriarem do termo dispositivo, alguns artistas começam a entender esse termo como potente para gerar processo criativo sem escolher um tema *à priori*, tendo em vista que o tema carrega essa noção de algo previamente definido para ser discutido, limitando, portanto, possibilidades criativas. Dentro da lógica do processo criativo contemporâneo, este se abre para possibilidades e descobertas. Dispositivos para ação em artes são objetos, enunciados, programas e questões disparadoras de ação criativa de modo que novos interesses e vetores, inclusive temáticos, vão surgindo e se transformando durante os processos criativos. O filtro de realidade aumentada e montagem pode ser compreendido como um exemplar desses dispositivos que no contexto de criação atuam como um gatilho, um *start*, sendo comum no avanço do processo observarmos uma rede de dispositivos que poderá ser posteriormente derrubada, recortada e reorganizada.

Em seus estudos sobre dispositivos Giorgio Agamben utilizou o exemplo do celular e afirmou que os aparelhos aprisionaram aqueles que o usam a todo instante, checando notificações de aplicativos etc. O celular se impõe como extensão da possibilidade de consciência do mundo, de raciocínio, de comunicação. O celular indica que com a consolidação do sistema capitalista, a todo momento estamos em contato com dispositivos que passam a produzir sujeitos na medida em que estes carregam consigo desejos que os dispositivos capturam, retirando-os do ser vivente, para, então, constituir os sujeitos a partir das estratégias próprias do dispositivo.

Mas como lidar com estes dispositivos? Como alterar a estratégia global dos *smartphones* de gerar dependência e dispersão? Talvez parar de usar o celular como estratégia individual não seja o suficiente para desacoplar esse dispositivo do dia a dia e fazê-lo parar de produzir sujeitos. Artistas que se valem de seus recursos possuem a potência do gesto de profanação no sentido proposto por Giorgio Agamben, ou seja, o deslocamento crítico do uso esperado da ferramenta. Ao se apropriar de um filtro para criar uma personagem, o ator pode tanto reafirmar o imaginário normativo inscrito ali quanto desmontá-lo por meio da ironia, da dissonância e da fricção entre o corpo real e a máscara digital. A atuação de atores como Shippee, Paes e Fernando, nossos exemplos, faz emergir um campo de disputa simbólica, onde se questiona: que corpos são possíveis? Que imagens geram acolhida ou repulsa? Quem é o alvo da piada sobre determinado comportamento de gênero? A proposição é de um riso conformado ou de um riso

insurgente? A atuação cômica com filtros, portanto, pode ser compreendida como gesto político e estético. Ao mesmo tempo que ampliam possibilidades expressivas, revelam estruturas invisíveis de controle da imagem e da aparência. Ao expor essas camadas, o ator tem a potência de propor na plataforma a crítica cultural pela via do riso.

Convém, ainda, discutir a partir destas práticas a transposição da corporeidade do ator. Por exemplo, graças ao recurso da câmera e à possibilidade da telepresença contida no aparelho celular, ele passou a ser uma espécie de extensão do corpo cuja imagem pode ser comparável à de um ciborgue. Observamos que nas propostas desses artistas a relação com dispositivos tecnológicos sugere metáforas e extensão do corpo do *ator*: O braço/mouse; a tela/rosto; O filtro/máscara. Segundo a pesquisadora estadunidense Donna Haraway, "(...) um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção" (HARAWAY, 2009, p. 36). Em seu "Manifesto ciborgue", Haraway propõe ciborgues como criaturas híbridas que combinam elementos biológicos e tecnológicos. Ela acredita que a tecnologia é uma extensão natural do humano e que, portanto, o ciborgue representaria um próximo estágio na evolução humana. Haraway contesta a ideia de que os seres humanos são essencialmente naturais e que a tecnologia é algo separado e antinatural.

A autora sustenta que a tecnologia possui um potencial libertador para mulheres e outros grupos historicamente marginalizados. Essa perspectiva se aproxima das manifestações aqui investigadas, especialmente nos contextos de atuação de mulheres-artistas nas plataformas, bem como de artistas *queer* encontram um espaço inédito de visibilidade em larga escala. Exemplos de personagens populares na internet como Lorelay Fox, Rita Von Hunty, Senhorita Bira e Blogueirinha evidenciam esse movimento ao produzirem corporeidades dissidentes frequentemente atravessadas pela comicidade — não apenas pelo uso de filtros e tecnologias de edição, mas também por meio de técnicas como a arte drag. Tais artistas exploram zonas liminares entre o cômico e o político, o estético e o afetivo, reiterando o potencial subversivo. Haraway indica que os ciborgues com seus corpos e mentes modificados pela tecnologia possuem a capacidade de desafiar normas culturais e sociais que limitam a liberdade individual e coletiva. A autora, entretanto, reconhece os riscos e desafios enfrentados pelos ciborgues destacando, por exemplo, a possibilidade de dominação e controle por aqueles que têm acesso à tecnologia mais avançada.

O ciborgue pode ser resgatado neste novo contexto como um convite para repensar a relação entre humanidade e tecnologia. Haraway reitera a identidade fluida e mutável e que os ciborgues podem representar uma nova forma de identidade que desafia as categorias binárias tradicionais de gênero, raça e classe do mesmo modo que tais categorias são contestadas por performances *queer* isso porque na teoria *queer* e no manifesto ciborgue é proposto algum nível de dissolução do humano ou, ao menos, o fim de um determinado tipo de sujeito normativo. A análise *queer* passa a considerar e incluir outros desejos, raças, gêneros, classes etc. Embora Haraway não tenha mencionado especificamente os *smartphones* em seu manifesto ciborgue, ela aborda a importância da tecnologia de comunicação na formação de uma nova forma de in-

teração humana. Ela acredita que as novas formas de comunicação oferecidas pela tecnologia podem ajudar a criar formas de solidariedade e conexão humana desde que sejam usadas de forma crítica e consciente.

O ator-ciborgue encarna essa potência ambígua: ao mesmo tempo em que profana as plataformas jogando com filtros do *Instagram* e *TikTok*, expondo sua artificialidade e ironizando a lógica da exposição, corre o risco de ser capturado pela própria engrenagem que pretende criticar, rendendo-se à demanda por monetização e visibilidade. A produção incessante de si mesmo, a performance permanente e a espetacularização de gestos outrora disruptivos são normalizadas, banalizadas e "uberizadas" como formas de trabalho precário.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo? O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chepecó: Argos, 2009.

ANDREA, Carlos D. *Pesquisando plataformas on-line: Conceitos e métodos*. Salvador: EDUFBA, 2020.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte?* São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DANTO, Arthur. *Depois do fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDO, Vittor. *A funcionária nova ouvindo a conversa dos funcionários antigos*. Instagram, 23 jul. 2021. Vídeo. Disponível em: https://www.instagram.com/vittorfernando. Acesso em: 7 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. *O jogo dos dispositivos*. In: FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos: Estratégias de poder. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. v. II, p. 239–254.

HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminism-socialista no final do século XX. In Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KARENKARDASHA. *Falas machistas que toda mulher já ouviu*. TikTok, 22 ago. 2021. Vídeo (15s). Disponível em: https://www.tiktok.com/@karenkardasha. Acesso em: 7 ago. 2025.

PAES, Luciana. *Feliz dia do café que foi ontem…* Instagram: @lucianapaesviva. 14 abr. 2023. Reel. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CrBSXB0tUoZ. Acesso em: 7 ago. 2025.

SILVA, Welton Florentino Paranhos da. *O performer no palco on-line: as transmissões ao vivo de Filipe Catto e Teresa Cristina durante a pandemia*. 2024. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/D.27.2024.tde-15072024-112543. Acesso em: 2024-10-24

Natureza, Montagem e Inteligência Artificial em “Somos: A criação Ybirá Ubuntu” (2025) [543]

Nature, Montage, and Artificial Inteligence in “Somos: A criação Ybirá Ubuntu” (2025)

Wilson Oliveira Filho[544]
(Doutor em Memória Social – UNIRIO)

Resumo: Análise preliminar do filme experimental “Somos: A criação Ybirá-Ubuntu” de Ricardo Palmieri, a partir de sua montagem que mescla imagens mapeadas em vídeo e segmentos realizados com inteligência artificial. Um filme sobre a natureza em si e sobre uma outra natureza audiovisual. Através do conceito de imagem rítmica de Steven Shaviro e de outras discussões em torno da edição, esse artigo pretende explorar e não somente explicar novas aberturas para a montagem através do uso criativo da IA.

Palavras-chave: Inteligência artificial, Montagem, Natureza, Cinema Experimental.

Abstract: Preliminary analysis of the experimental film “Somos: A criação Ybirá-Ubuntu” by Ricardo Palmieri, based on its editing that blends video-mapped images and segments created with artificial intelligence. A film about nature itself and about another kind of audiovisual nature. Through Steven Shaviro’s concept of rhythmic image and other concepts related to editing, this article aims to explore — rather than merely explain — new possibilities for montage through the creative use of AI.

Keywords: Artificial Inteligence, Editing, Nature, Experimental Cinema.

“*The beauty of moving wind in the trees*”
(D.W. Griffith)
“A floresta não é um lugar
É um corpo que dança.
Cada árvore é um membro, cada rio uma veia
Os humanos são sopros,
Tosses roucas no pulmão
Desse sistema-mundo” (Edson Cruz)

Introdução

O filme experimental *Somos: A Criação Ybirá-Ubuntu* (2025), de Ricardo Palmieri, também conhecido como VJ Palm, combina projeções mapeadas e imagens geradas por inteligência artificial, criando uma atmosfera que funde o onírico à ancestralidade, o tecnológico ao xama-

543 | Trabalho apresentado no XXVIII Encontro Socine. Seminário Temático: Edição e Montagem audiovisual: Reflexões, articulações e experiências entre telas e além das telas. Belém, 2025.
544 | Docente permanente do PPGCINE/UFF. Pesquisador no programa Pesquisa Produtividade na UNESA, onde é também professor. Visiting Scholar em Yale (2024/25). Artista no DUO2x4.

nismo e o cinema expandido (YOUNGBLOOD, 1970) ao cinema do Antropoceno (Fay, 2018). Ao utilizar projeções sobre as copas das árvores, o filme amplia de certa forma o pioneiro trabalho de Roberta Carvalho, *Symbiosis* (2007 -) e inicia um convite tecnológico dirigido ao ancestral ao mesmo tempo que recria com imagens de IA o pedido do controverso cineasta D.W. Griffith da filmagem do vento nas árvores. Assim como "a elaboração da montagem (...) forneceu a Griffith um novo conjunto de significações para ocupar o lugar do texto falado" (GUNNING,1994, p.40), a montagem na era de IA pode suprir outras lacunas do cinema.



Imagem 1: "O nascimento de uma nação", DW. Griffith, 1915.

Se o cinema narrativo devia mostrar a beleza e a sutileza do movimento das árvores, os filmes com IA se estabelecem em um âmbito que também vai muito além da representação. Não somente o visível, mas o imaginário ganha novas valências com filmes que exploram o artificial inteligente das máquinas e mídias. Como observou Gilles Deleuze, mesmo o imaginário sendo um conceito insuficiente, estaríamos com ele diante de outros regimes da imagem e de interrogações: o "regime das imagens eletrônicas digitais, será um regime-silício em vez de um regime-carbono? (DELEUZE, 1992, p. 86). Filmes com IA talvez nos ajudem a compreender através da montagem essas indagações deleuzianas do nosso sistema-mundo.

Esse movimento nos leva a refletir, mais uma vez, sobre a urgência de uma compreensão ecológica dos meios, ou, como apontado alhures[545], sobre uma ecologia midiática do cinema, dessa vez a partir de questões relativas à montagem intelectual griffithiana e de outras concepções de montagem que, em era de IA, se transforma em uma nova potência para o audiovisual.

O videomapeamento aplicado em vegetais e plantas lenhosas propõe questões sobre a montagem cinematográfica, especialmente quando consideramos o lema da filmagem do "vento nas árvores". A floresta em *Somos* é como um corpo que dança desde as imagens do videomapeamento até àquelas geradas com IA e agrupadas em blocos que também se movimentam bailando. Não se trata apenas da união de planos, mas do estudo do quadro como um mapa ou uma desmontagem. A utilização dessas imagens na abertura do filme de Palm, combinando várias projeções em sequência, parece despertar no espectador uma percepção mais profunda do conjunto do filme. Após os fragmentos mapeados, o filme apresenta uma narrativa ecológica com inteligência artificial, explorando o potencial de programas como MidJourney e ComfyUI.

545 | Para mais detalhes ver os artigos de OLIVEIRA; BESSA (2025). Dos lugares de exibição modernos à Arena MSG Sphere:Entendendo e explorando ambientes midiáticos. Disponível em: https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/457/454 Acesso em 21 out.2025 e OLIVEIRA (2023).

Sobre o título[546]

Uma breve explicação dos nomes:

Ybirá significa árvore em tupi guarani, podendo também ser traduzido como "o que vem da terra" ou "o que brota do chão", remetendo nesse sentido aos alimentos e ao ciclo da natureza. A fertilidade dos solos está na capacidade da terra de nutrir a vida.

Ubuntu vem da filosofia africana e preconiza que: "Eu sou porque nós somos". Em suma, a humanidade de um indivíduo está ligada à sua comunidade e que ser individuo é se pensar na interdependência para o com os outros. Essa filosofia é, em suma, baseada na interdependência humana, que entende o indivíduo como inseparável da coletividade.

O filme em segmentos

Os blocos do filme se dividem em quatro partes. Pensá-los, à luz da ideia de imagem rítmica de Steven Shaviro, uma vez que "a experiência computacional é diferente (...) da experiência humana é que a mídia computacional é processual e generativa" (2023, p.20) nos parece oportuno. Nesses termos, das imagens mapeadas, surge sutilmente uma floresta em *glitch*, que, pouco a pouco, vai sendo iluminada pelo sol, criando uma fusão entre natureza e artifício.

Os detalhes dos troncos das árvores nos conduzem a um passeio e a uma espécie de *Phantom ride* pela mata, em uma montagem que evoca um estado de encantamento. O solo, despertado pelo choro de um bebê, embala o ritmo proposto pelo artista rumo a uma "encantaria tecnológica" (Herkenhoff, 2021), típica dos ritos (cinemáticos) amazônicos. O encanto associado à tecnologia também ganha novos rumos com a IA. Palmieri faz isso com mestria.

A presença de cantos indígenas converte as imagens da natureza no pajé que dá subtítulo à obra. No segmento seguinte, a voz em off introduz novos elementos da natureza: "Humanos constroem ruínas com o plástico". Nesse contexto, surge um novo bloco de imagens que apresenta a natureza na figura de uma mulher indígena. Dos detalhes femininos ao solo avermelhado, chega-se ao clímax desse penúltimo segmento profundamente feminino e liricamente potente.

O último segmento é o dos créditos finais e aponta para curiosa reflexão sobre o cinema na era do Antropoceno. Vemos Palm atuando como VJ em imagens estáticas. O artista em meio ao filme nos lembra vagamente as aparições de Vertov em "Um homem com uma câmera" (1929 - Imagem 1). Filme pioneiro daquilo que Lev Manovich classificou como um *dataset* e "um guia para a linguagem dos novos meios" (2000, p.XIV). O autor ainda observa que a "edição ou montagem é a chave para a tecnologia do século XX para a criação de realidades falsas" (2000, p. XVII). Nada mais oportuno pensar que a edição com auxílio da IA se transforma em uma ferramenta que explora o mundo e as potências do falso de forma visceral no século XXI[547]

546 | Os termos foram escritos com auxílio de Inteligência Artificial através do ChatGpt.
547 | O exemplo principal é o chamado *deepfake*. "Neologismo que apareceu no Reddit, uma rede social de discussões temáticas, em novembro de 2017, como apelido de um usuário e nome de um fórum dedicado a aplicar tecnologias de aprendizagem profunda (*deep learning*, de onde vem o *deep* de deepfake) para fazer sinteticamente

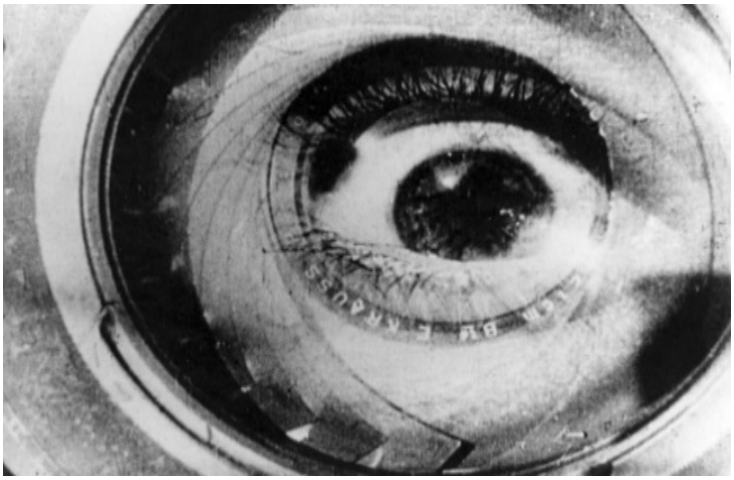


Imagem 2: Vertov: "Um homem com uma câmera", 1929.

Montagem, natureza e IA

O projeto de Palm segue a sugestão de Dubois de que expressão novas tecnologias no campo das imagens "remete a instrumentos técnicos provenientes da informática, que possibilitam a criação de objetos visuais" (2014, p. 31). No entanto, o filme vai além dessa definição, estabelecendo uma relação entre duas tecnologias: a de projeção e a de criação de novas imagens com inteligência artificial. Trata-se, portanto, de um duplo processo de extração de imagens e de construção de uma cosmovisão como materialidade (Krenak, 2022). Se "a eliminação de todo o medo está na visão" (Brakhage, 1983, p. 341), Palm e sua obra podem nos ajudar a compreender através da montagem os elos entre cinema e natureza no contemporâneo sem temer a IA.

No cartaz do filme (Imagem 2) já uma reflexão em forma de imagem digital em uma obra que trabalha os ventos nas árvores fazendo esses conviverem agora com os detalhes das folhas convertidas em imagens mapeadas em outras criadas com softwares de inteligência artificial. Se em "qualquer forma de criação artística pressupõe a mediação de algum dispositivo (...) da fotografia à inteligência artificial (IA), as tecnologias são constitutivas de suas estéticas" (Beiguelman, 2021, p.17), o trabalho "Somos: A criação Ybirá Ubuntu" associa a ação humana e se sobrepõe a ela de forma poética, isto é, criativa e consciente do humano demasiado além-do-humano.

a troca de rostos (*face-swapping*, o processo de falsificação que remete ao *fake* da palavra) de atrizes pornôs por rostos de celebridades. Banida no início de 2018 do Reddit, como grupo, a prática do *deepfake* é fato consolidado" (Beiguelman, 2021, p.122).



Imagem 3: Cartaz de "Somos", de Ricardo Palmieri, 2025

Refletir sobre a experiência do Antropoceno e como o humano se abre enquanto aos sentidos para os desafios contínuos da natureza é uma questão a ser associada ao filme. Nesse sentido, o filme é uma leitura do Antropoceno feito com os esforços da tecnologia. Esse aparente paradoxo é a tônica do cinema na forma como Jennifer Fay o apresenta: "O cinema na época do Antropoceno traz à tona novas conexões entre esses dois termos ou práticas que mudam a forma como pensamos sobre ambos" (FAY, 2018, p. 5).

Uma outra contribuição importante, destacada por pesquisadores no campo da natureza expandida e sua relação com o cinema experimental, merece ênfase nesse sentido. Como "no início da década de 1990, a virada ecológica coincidiu com outra mudança, desta vez nos meios: a virada digital" (Noce; Murari, 2022, p. 9), filmes como o de Palm partem, sem determinismo, dessa virada abraçando a IA como ferramenta e poética. E, acima de tudo, evidenciando que a montagem sempre se adapta aos desafios tecnológicos de suas diferentes épocas.

Considerações finais

"O cinema utiliza-se dos materiais oferecidos pela própria natureza, pela passagem do tempo, manifestos dentro do espaço que observamos ao nosso redor e no qual vivemos" (Tarkovski, 1998, p.212) Assim, o cineasta Andrei Tarkovski compreende a relação entre cinema e natureza. De forma bem ampla, o cinema do autor russo é de profunda reflexão sobre o natural. *Somos* ensaia uma cosmovisão midiática atravessada por vozes humanas e da natureza nesse sentido tarkovskiano. Através de imagens e sons que pensam como o natural e a mídia estão mais e mais próximos. Material ou simbólica, a natureza é a mensagem em termos experimentais em filmes expandidos com IA. E a ecologia das mídias, ou como definiu Neil Postman, o "estudo das mídias como ambientes" (*apud* Braga; Levinson; Strate, 2019, p. 25), é decisiva para a compreensão de outro novo paradoxo. A era paradoxal das imagens como sublinhou Virilio (1988) a era das imagens digitais, encontra novos possíveis com a edição com inteligência artificial.

Abrir caminhos para o pensamento complexo, com o intuito de ampliar a noção de sistema e a organização da relação entre o sistema-Terra e o Antropoceno (VEIGA, 2019), parece ser o foco de certas obras experimentais como o filme de Ricardo Palmieri. Se na contemporaneidade, arte e natureza encontram-se, de múltiplas formas, interligadas e "uma filosofia dos meios requer uma filosofia da natureza" (PETERS, 2015, p.1). Chega a hora em que a pergunta o que é o cinema se torna o que é a filosofia (DELEUZE, 1985). E essa hora é a hora da inteligência artificial em diálogo com as imagens e sons em movimento e sintonia.

Por meio de imagens criadas com o entendimento brilhante das coisas e dos seres naturais, um cinema expandido que potencialize ainda mais as relações entre audiovisual e natureza (e montagem), ampliando uma visão decolonial por meio de pontos e *pixels* como metáforas da visão para lembrar Stan Brakhage[548], se faz mais e mais preciso e filmes como *Somos* ecoam uma ontologia do audiovisual da natureza. Através de uma edição comandada por *prompts* fica a pergunta final para quem sabe um próximo congresso: O que é montar um filme com comandos e algoritmos?[549] Já se é possível falar em um cinema de *prompt*? Se a própria noção de cinema ainda é problemática em nível ontológico, o cinema na era da IA traz desafios que a montagem pode nos ajudar a compreender.

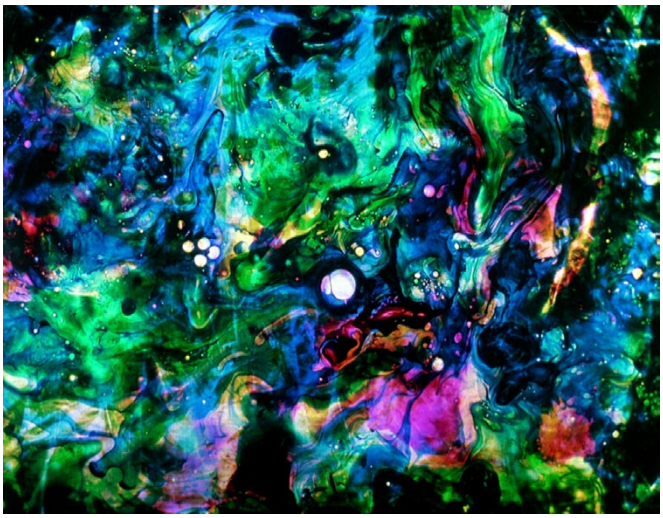


Imagem 4: Stan Brakhage: "Nightmusic", 1986, Moma.

O cinema experimental se mostra mais uma vez como um aliado. Se, como observa André Parente, a maioria dos estudiosos do experimental parte da ideia de que "o cinema recobre duas realidades em grande parte antagônicas, o experimental e o outro" (2000, p.86), uma minoria de praticantes de cinema com IA nos convida a aprofundar ainda mais essa relação. Palmieri é um deles e *Somos* uma obra a ser desvendada. Tentamos nesse primeiro artigo sobre essa obra destacar o papel da edição com inteligência artificial e como a montagem feita por um VJ traz contribuições para um campo de pesquisas que se abre mais e mais. Se faz mister uma útima ponderação: Até que ponto ainda estamos falando de filmes quando a IA se consolida como uma outra prática, ferramenta e modalidade do audiovisual?

548 | As semelhanças de algumas imagens da floresta do filme em análise com obras como "Nightmusic" de Stan Brakhage é evidente.

549 | Fizemos esse questionamento ao CHATGPT e obtivemos a seguintes resposta: **Montar um filme com comandos e algoritmos** significa **usar ferramentas computacionais (como programas, códigos ou inteligência artificial)** para fazer o processo de **edição e montagem** de um filme — em vez de fazer tudo manualmente. Talvez tenhamos que melhorar nosso prompt para uma melhor resposta.

Referências

BEIGUELMAN, G. *Políticas das imagem*: Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu, 2021.

BRAGA, A; LEVINSON, P; STRATE. L. *Introdução à ecologia das mídias*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2019.

BRAKHAGE, S. *Metáforas da visão*. In: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema: antologia, Rio de janeiro: Graal, 1983.

_____. Night Music. New York: Moma, 1986. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/318692. Acesso em 23 out. 2025.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Cinema II*: Imagem-tempo. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

DUBOIS, P. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FAY, J. *Inhospitable World*: Cinema in the Time of the Anthropocene. New York: Oxford University Press, 2018.

GUNNING, T. *D.W. Griffith and the origins of American narrative film*. Chicago: University of Illinois Press, 1994.

GRIFFITH, D.W. The birth of a nation, EUA, 1915

HERKENHOFF, P; FINGUERUT, S. (orgs). *Amazônia XXI*. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021.

KRENAK, A. Saiam desse pesadelo de concreto. In: MOULIN, G. *et al. Habitar o antropoceno*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1996.

NOCE, E D; MURARI, L. *Expanded Nature*: Écologies du cinema experimental. Paris: Light Cone, 2022.

OLIVEIRA, W. *De Symbiosis e Cine Planta a Botannica Tirannica*: Natureza e cinema. In: *Anais* do XXVI Encontro da Socine. Foz do Iguaçu, 2023.

_____. BESSA, M. *Dos lugares de exibição modernos à Arena MSG Sphere:* Entendendo e explorando ambientes midiáticos. Rio de Janeiro: Revista Alceu, Puc-Rio, nº 55, 2025.

PALMIERI, R. *Somos: A criação Ybirá Ubuntu*, BRA, 2025.

PARENTE, A. *Narrativa e modernidade*: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PETERS, J D. *The marvelous clouds*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

SHAVIRO, S. *The rhythm image*. New York: Bloomsbury, 2023.

TARKOVSKY, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VEIGA, J. *O antropoceno e a ciência do Sistema gaia*. São Paulo: Editora 34, 2019.

VERTOV, D. *Um homem com uma câmera*, URSS, 1929.

VIRILIO, P. *La machine de vision*. Paris: Galilée, 1988.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. New York: E.P. Dulkton Co, 1970.


SOCINE
SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS
DE CINEMA E AUDIOVISUAL